

MICHAŁ PIOTR MROZOWICKI

UNIwersytet Gdański

O HISTORII PARYSKICH INSCENIZACJI

PIERŚCIENIA NIBELUNGA (1893–1933)

Jules Padeloup był wielkim nieobecnym na wagnerowskim festiwalu w Bayreuth w sierpniu 1876 r., podczas którego po raz pierwszy w całości wykonano tetralogię *Pierścień Nibelunga*. Ten niestrudzony propagator muzyki Ryszarda Wagnera w Paryżu uznał za stosowne zbojkotować to wielkie wydarzenie z powodu gallofobicznej „twórczości” niemieckiego kompozytora z okresu wojny francusko-pruskiej lat 1870–71. Nie widział jednak nic niestosownego w tym, by zaledwie dwa miesiące po zakończeniu festiwalu, 29 X 1876 r., włączyć do programu swego koncertu w Cyrku Zimowym *Marsz żałobny na śmierć Zygryda* z III aktu *Zmierzchu bogów*. Był to pierwszy fragment *Pierścienia Nibelunga* wykonany w Paryżu. I tak oto paryska prezentacja wagnerowskiej *Tetralogii* zaczęła się od samego niemal końca. Dodajmy, że zaczęła się nie bez przeszkód. Podobnie jak piętnaście lat wcześniej na premierze *Tannhäusera*, wrogo do Wagnera nastawiona część publiczności pojawiła się w sali koncertowej uzbrojona w gwizdki. Użyła ich, gdy Jules Padeloup i jego muzycy zaczęli wykonywać czwartą, przedostatnią pozycję programu, wagnerowski marsz żałobny. Wysłuchanie utworu momentami stawało się niemożliwe, co wzburzyło nawet nienależącego do entuzjastów Wagnera dziennikarza *Le Figaro* Alberta Wolffa, który skrytykował zachowanie publiczności w artykule „Le scandale d’hier” (Wczorajszy skandal)¹, opublikowanym na pierwszej stronie dziennika.

Po tym burzliwym popołudniu Jules Padeloup na niemal trzy lata zawiesił swoją misję zaznajamiania paryżan z utworami Wagnera. W 1879 r. podjął ją jednak na nowo, a do wykonywania kolejnych fragmentów *Pierścienia Nibelunga* powrócił 19 XII 1880 r., włączając do swego koncertu *Pożegnanie Wotana* i *Czar ognia*, w wykonaniu Octave’a Labisa. Tym razem obeszło się bez skandali. Urzekające, pełne patosu, melodyjne, końcowe fragmenty *Walkirii* zostały dobrze przyjęte przez

1 Albert Wolff, „Le scandale d’hier”, *Le Figaro* 23 (1876) nr 304 z 30 X, s. 1.

paryską publiczność i krytyków muzycznych². Padeloup, zachęcony tym sukcesem powtórzył ten program z Labisem 16 I 1881 roku.

W tym samym mniej więcej czasie w teatrze Châtelet Edouard Colonne włączył do repertuaru swoich niedzielnych koncertów inny fragment *Walkirii*, wstęp do III aktu znany pod nazwą *Cwałowanie Walkirii*. Utwór ten w pierwszym semestrze 1881 r. wykonał czterokrotnie, co mogłoby świadczyć o tym, że przypadł do gustu paryskiej publiczności. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie całe. Pierwsze wykonanie (21 I 1881 r.) było ciepło przyjęte i bisowane³. Ale w trakcie koncertu 6 II 1881 r. w Châtelet doszło, tak jak pięć lat wcześniej w Cyrku Zimowym, do ostrej konfrontacji zwolenników i przeciwników Wagnera. Wprawdzie ci pierwsi interpretację *Cwałowania Walkirii* znów przyjęli owacyjnie i utwór był bisowany, ale ci drudzy swą hałaśliwie wyrażaną dezaprobatą umiejętnie ów bis zagłuszyli⁴.

Z żalem zawieszamy w tym miejscu interesujący, lecz zbyt szeroki temat, jakim są wykonania fragmentów, krótszych i dłuższych – niekiedy całych aktów – *Pierścienia Nibelunga* na paryskich koncertach w latach 1876–1914 i w czasach późniejszych. Z uwagi na zakres tego artykułu nie rozwiniemy tu tego zagadnienia nawet w dość skrótowej formie. Przejdźmy do tego, co stanowi zasadniczą treść naszych rozważań, a mianowicie do wykonań scenicznych poszczególnych części wagnerowskiego *Ringu* i jego całości w Operze i na innych paryskich scenach.

31 XII 1891 r. w Operze Paryskiej dobiegła końca kadencja dyrektorska pary Eugène Ritt – Pedro Gailhard. Ich miejsce, od 1 stycznia następnego roku, zajęli Eugène Bertrand i Auguste Deloche, znany pod pseudonimem Campocasso. Nowi dyrektorzy Palais Garnier nie zadawali sobie pytania, czy po sukcesie *Lohengrina*, opery, którą wprowadzili na afisz ich poprzednicy⁵, należy kontynuować eksploatację repertuaru wagnerowskiego. Sprawa była oczywista i dla nich, i dla opinii publicznej. Nie było natomiast przesądzone, w jakiej kolejności dzieła mistrza winny być zaprezentowane. Prasa spekulowała, że po *Lohengrinie* Opera mogłaby wystawić *Śpiewaków norymberskich*. Ostatecznie, jesienią 1892 r., podczas rozmów dyrektora Bertranda z przedstawicielem spadkobierców Mistrza, Adolfem von Grossem

2 Por. np.: D. Magnus, „Revue musicale – Concert populaire du dimanche”, *Gil Blas* 2 (1880) nr 399 z 21 XII, NP.

3 Por. np.: D. Magnus, „Revue musicale – Concerts Padeloup et Colonne”, *Gil Blas* 3 (1881) nr 434 z 25 I, NP.

4 Por. na ten temat recenzję Augusta Morela w czasopiśmie *Le Ménestrel* (Auguste Morel, „Concerts et soirées”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 47 (1881) nr 11 z 13 II, s. 87).

5 Zob.: Michał Piotr Mrozowicki, „Decydująca batalia – Rzecz o francuskich *Lohengrinach*”, *Muzyka* 63 (2018) nr 4, s. 27–33; tegoż: *Richard Wagner et sa réception en France*, t. 2, *Du ressentiment à l'enthousiasme. 1883–1893*, cz. 2, *La baguette*, Lyon 2016, s. 994–1080.

ustalono, że to nie *Meistersingerzy*, lecz *Walkiria* będzie kolejnym dziełem Wagnera wprowadzonym na afisz pierwszej sceny francuskiej. Delikatną sprawą pozostawała kwestia wadliwego przekładu Victora van Wildera⁶. Jego autor, który jeszcze latem towarzyszył dyrektorowi Opery w podróży do Bayreuth i w rozmowach z Cosimą Wagner, zmarł nagle 8 IX 1892 roku. W tej sytuacji Eugène Bertrand, zgodnie z sugestią Cosimy Wagner, poprosił o pomoc w poprawieniu francuskiej wersji tekstu *Walkirii* Charles’a Truina (alias Charles’a Nuttera), przyjaciela kompozytora i jego rodziny, który był autorem (lub współautorem) francuskich wersji *Latającego Holendra*, *Tannhäusera* i *Lohengrina*⁷.

Na kilka tygodni przed premierą *Walkirii* rozpadła się zarządzająca Operą spółka Bertrand-Deloché. 7 IV 1893 r. minister Sztuk Pięknych Charles Dupuy podpisał dyrektorską nominację nowej parze, utworzonej przez Eugène’a Bertranda i Pedro Gailharda, który tak oto rozpoczął swą drugą kadencję. Para ta kierować będzie Operą aż do śmierci Bertranda, 30 XII 1899 roku.

Wprowadzając *Walkirię* na afisz przed *Złotem Renu*, Opera rozpoczęła prezentację wagnerowskiej *Tetralogii* „in medias res”. Uznając jednak, że publiczność winna znać „poemat” i partyturę *Złota Renu*, by nie zagubić się w zawiłościach *Walkirii*, dyrekcja postanowiła poprzedzić premierę teje wykonaniem koncertowym w Palais Garnier obszernych fragmentów *Prologu*⁸ połączonym z wykładem Catulle’a Mendèsa na temat tego dzieła, wykładem, który był ciepło przyjęty przez publiczność, miał dobrą prasę⁹ i został powtórzony 11 maja.

Próba generalna paryskiej *Walkirii* odbyła się 9 maja¹⁰. Przed I wojną światową, a i potem, próby generalne w Operze były traktowane często jako „premiery prasowe”.

6 Na temat kontrowersji, jakie wzbudzały francuskie przekłady *Walkirii*, zob.: Michał Piotr Mrozowicki, „Quelques remarques sur les querelles autour des traductions de *Die Walküre* de Richard Wagner”, w: *Territoires comparatistes: mélanges offerts à Zbigniew Naliwajek / textes réunis et établis par Anna Opiela*, Warszawa 2014, s. 152–168.

7 Kwestii owych poprawek – ponoć stu pięćdziesięciu – wprowadzonych przez Charles’a Nuttera, prasa francuska poświęciła wiele uwagi, por. np.: *Le Monde artiste* 33 (1893) nr 1 z 1 I, s. 15; *Le Gaulois* 27 (1893) nr 3915 z 12 V, s. 3.

8 W koncercie, który odbył się 6 V 1893 r., wzięli udział soliści Opery Paryskiej: Maurice Renaud (Alberyk), Albert Vaguet (Loge, Froh, Mime), René-Antoine Fournets (Wotan, Donner), Renée Richard (Flohilda, Erda), Rose Bosman (Wellgunda, Fryka), Jane Marcy (Woglinda). Orkiestrę zastąpiły dwa fortepiany, przy których zasiadli Claude Debussy i Raoul Pugno. Całością dyrygował Edouard Colonne.

9 Por. np.: André Hallays, „Au jour le jour – *L’Or du Rhin* à l’Opéra”, *Journal des débats politiques et littéraires* 105 (1893) nr z 7 V, s. 1; Intérim, „*L’Or du Rhin* à l’Opéra”, *Le Gaulois* 27 (1893) nr 3910 z 7 V, s. 2–3; Frimousse (Raoul Toché), „La soirée parisienne – *L’Or du Rhin*”, *Le Gaulois* 27 (1893) nr 3910 z 7 V, s. 3; Albert Soubies, „Chronique musicale. *L’Or du Rhin*”, *La Revue d’art dramatique* 30 (1893) nr 2 kwiecień–czerwiec, s. 284–85.

10 Podobnie jak w późniejszej o trzy dni premierze, wystąpili w niej następujący soliści: Francisque Delmas (Wotan), Léon Gresse (Hunding), Rose Caron (Zyglinda), Lucienne Bréval (Brunhilda), Blanche Deschamps-Jéhin (Fryka), Marguerite Carrère (Gerhilda), Lucy Berthet (Ortlinda), Louise Janssen (Siegruna), Jenny Fayolle (Rosswesse), Charlotte Agussol (Waltraute), Jane Marcy (Helmwiga), Mme Vincent (Grimgerda), Meyrienne Héglon (Schwertleita). Orkiestrę Opery poprowadził Edouard Colonne.

Wśród zapraszanej tego wieczoru elitarnej publiczności było zawsze wielu dziennikarzy, krytyków muzycznych, tak że pierwsze recenzje wystawianego dzieła w prasie ukazywały się zazwyczaj jeszcze przed premierą, po owej „próbie generalnej”. Nie inaczej było w maju 1893 r., gdy, nie czekając na premierę *Walkirii*, na temat jej paryskiej inscenizacji wypowiedzieli się między innymi Charles Réty (pod pseudonimem Charles Darcours) w *Le Figaro* i Félicien Champsaur (podpisujący pseudonimem „Un Monsieur en habit noir”) w *Le Journal*. Darcours chwalił dzieło i wykonawców. Jego zdaniem owa próba generalna zapowiadała znakomitą premierę. Opinia Champsaura o *Walkirii* i jej wykonaniu 9 maja, przeciwnie, była dość surowa. Ostrej krytyce poddał orkiestrę pod kierunkiem Edouarda Colonne’a, która, według jego słów, wykonywała partyturę Wagnera w sposób straszny, wręcz „świętokradczy”. Współpracownik *Le Journal* nie był też usatysfakcjonowany śpiewem artystów interpretujących partie bliźniaków, Ernesta van Dycka i Rose Caron. Jedynym solistą, o którym dziennikarz wypowiedział się nie tylko pozytywnie, ale wręcz entuzjastycznie, był Francisque Delmas. Swoim wykonaniem partii Wotana, jego zdaniem, przewyższył artystów nie tylko z pomniejszych teatrów niemieckich czy austriackich, ale i z teatru na Zielonym Wzgórzu (*ergo* przewyższył, zgodnie z tą opinią, samego Franza Betza!). Félicien Champsaur skrytykował dekoracje dwóch pierwszych aktów (autorstwa Auguste’a Rubé¹¹, Philippe’a Chaperona i Marcela Jambona)¹². Z uznaniem wypowiedział się jedynie o dekoracjach trzeciego aktu (autorstwa Eugène’a Carpezata), i to zarówno w otwierającej tę część dzieła scenie *Cwałowania Walkirii*, jak i w finałowym *Czarze ognia*. Jak stwierdził dziennikarz gazety *Le Journal*, ów trzeci akt „uratował wszystko”¹³.

Premiera *Walkirii* odbyła się w piątek 12 V 1893 roku. Gazety, które ukazały się tego wieczora i nazajutrz rano, zamiast relacjonować to wydarzenie, rozpisywały się jednak szeroko na temat tego, co ową premierę mogło opóźnić albo przynajmniej zakłócić: o konflikcie dyrygenta Edouarda Colonne’a z muzykami Opery i o jego nieodległej dymisji. Pogłoski o rychłym odejściu pierwszego dyrygenta niebawem miały zresztą się potwierdzić. Według dziennika *L’Intransigeant* to jednak nie spór kapelmistrza z instrumentalistami był jego przyczyną, a w każdym razie nie był jego jedyną przyczyną: Edouard Colonne, zdaniem tej gazety¹⁴, nie potrafił pogodzić rozmaitych swoich funkcji i obowiązków, nie potrafił zrezygnować ani z intratnego kontraktu na serię występów w Rosji, ani z niedzielnych koncertów w Théâtre du Châtelet, ani z letnich występów

11 „Zielony i głęboki las”, do którego uciekają bliźniacy w zakończeniu I aktu, jest wprawdzie zielony, „jak omlet ze szpinaku”, by użyć określenia Champsaura, ale bynajmniej nie głęboki. To zwykła kurtyna, a kochankowie spokojnie bokiem schodzą za kulisy, zob.: Félicien Champsaur, „La soirée parisienne – *La Walkyrie*”, *Le Journal* 2 (1893) nr 228 z 13 V, s. 3.

12 Drugi akt, „źle zrozumiany, źle zagrany i przeraźliwie długi” (por. *ibid.*), Champsaur skrytykował nie tylko z powodu dekoracji i rekwizytów.

13 Por. *ibid.*

14 Por.: Frivolet, „Théâtres”, *L’Intransigeant* 14 (1893) nr 4687 z 14 V, s. 3. Por. na ten temat także *Le Temps* 33 (1893) nr 11677 z 14 V, s. 3.

w Aix-les-Bains, słowem nie potrafił poświęcić się całkowicie wymagającej pełnego zaangażowania roli kapelmistrza pierwszej francuskiej sceny operowej. Edouard Colonne istotnie wkrótce odszedł z Opery, ale pożegnał się ze swą funkcją i ze swoją orkiestrą dopiero z końcem czerwca 1893 roku. Wcześniej, w maju i czerwcu tego roku, poprowadził nie tylko premierę, ale i siedemnaście kolejnych przedstawień *Walkirii*¹⁵.

Czy pogłoski o dymisji dyrygenta wpłynęły na jakość premierowego wykonania dramatu muzycznego Wagnera 12 maja? Tej hipotezy nie można wykluczyć. W każdym razie recenzje tego spektaklu, jakie zamieściła paryska prasa, były na ogół – przynajmniej w niektórych punktach – dość surowe, a przedmiotem krytyki w wielu artykułach była przede wszystkim właśnie interpretacja wagnerowskiej partytury przez orkiestrę Opery Paryskiej, prowadzoną przez Colonne’a¹⁶. Większość dziennikarzy uznała jednak wyjątkowy charakter tego wieczoru w Palais Garnier, który, by zacytować jednego z nich, Maxime’a Boucherona z dziennika *L’Echo de Paris*, na trwałe się zapisał w paryskich annałach artystycznych. Podobne oceny premiery *Walkirii*, mimo dość powszechnie wyrażanych słów krytyki pod adresem kapelmistrza i jego muzyków, odnaleźć można i w innych recenzjach. Znani kronikarze francuskich scen teatralnych i operowych Edouard Noël i Edmond Stoullig określili tę premierę mianem „jednego z najważniejszych wydarzeń, jakie kiedykolwiek miały miejsce na [francuskich] scenach muzycznych”¹⁷, a Emile Duret-Hostein z dziennika *La Presse* uznał ów spektakl za „interesujący, znaczący, być może jeden z największych w tym wieku”¹⁸. Głównymi tryumfatorami tego wieczora było dwoje solistów: Jean-François (Francisque) Delmas¹⁹ w partii Wotana i partnerująca

15 Dziewiętnaste przedstawienie, 3 VII 1893 r., poprowadził jego następcą, Paul Taffanel.

16 Por. np.: Alfred Ernst, „Musique”, *La Revue blanche* 4 (1893) nr 19 z V, s. 383; Henri Bauër, „*La Valkyrie*. Académie nationale – *La Valkyrie*, drame lyrique en trois actes de Richard Wagner, version française de Victor Wilder”, *L’Echo de Paris* 10 (1893) nr 3283 z 14 V, s. 1–2; tegoż: „Les grands guignols – Après *la Valkyrie*”, *L’Echo de Paris* 10 (1893) nr 3284 z 15 V, s. 1; Louis de Fourcaud, „*La Valkyrie* à l’Opéra”, *Le Gaulois* 27 (1893) nr 3916 z 13 V, s. 1–2; Léon Kerst, „Paris au théâtre – Académie nationale de musique: l’interprétation de *la Valkyrie*”, *Le Petit journal* 31 (1893) nr 11097 z 14 V, s. 3. Zauważyć trzeba jednak, że wśród recenzentów znaleźli się i tacy, którzy, przeciwnie, chwalili dyrygenta i orkiestrę za interpretację wagnerowskiej partytury, por. np.: Ernest Reyer, „Feuilleton du *Journal des débats* du samedi soir 13 mai 1893 – Revue musicale – Théâtre de l’Opéra: *la Valkyrie*, drame lyrique en trois actes, paroles et musique de Richard Wagner; version française de M. Victor Wilder”, *Journal des débats politiques et littéraires* 105 (1893) numer wieczorny z 13 V, s. 1–3; Charles Réty (pseud. Charles Darcours), „*La Valkyrie* – Opéra: Première représentation de *la Valkyrie*, poème et musique de Richard Wagner; version française de Victor Wilder”, *Le Figaro* 39 (1893) nr 133 z 13 V, s. 1–2.

17 Edouard Noël, Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique* 20 (1894) [za rok 1893], s. 15.

18 Emile Duret-Hostein, „*La Valkyrie*”, *La Presse* 60 (1893) nr 358 z 14 V, [bez. s.].

19 Pochodzący z Lyonu Delmas, który zadebiutował w Operze Paryskiej we wrześniu 1886 r. w roli hrabiego de Saint-Bris w *Hugonotach*, pięć lat później zaśpiewał w Palais Garnier swoją pierwszą partię wagnerowską, króla Henryka Ptasznika w *Lohengrinie*. Wotan (w *Walkirii*) to była jego druga rola wagnerowska, którą wykonywać będzie przez trzydzieści cztery lata, aż do 1927 roku. Francisque Delmas zyskał w l. 1891–1927 renomę największego śpiewaka (w każdym razie w kategorii głosów niskich, barytonowych i basowych) Opery Paryskiej. Sławę tę zawdzięczał przede wszystkim legendarnym wręcz wykonaniom partii Wotana/Wędrowca/Hagena w *Pierścieniu Nibelunga* i Hansa Sachsa.

mu Brunhilda – Lucienne Bréval. Tę parę solistów wyróżnił na przykład Henri Bauër w dzienniku *L'Echo de Paris*²⁰. Kompozytor Alfred Bruneau w dzienniku *Gil Blas* chwalił szwajcarską śpiewaczkę za wykonanie zarówno pełnych ekspresji, wojowniczych, dzikich okrzyków Brunhildy z początku III aktu, jak i poważnych, przepojonych bólem fraz z jej późniejszego dialogu z Wotanem. Zdaniem Bruneau, wykonanie partii Brunhildy z miejsca postawiło Lucienne Bréval w rzędzie czołowych artystek Opery Paryskiej. W pełni też zasłużyła na owację, jaką jej i jej partnerowi, Delmasowi, „najlepsze Wotanowi z dotąd słyszanych”, śpiewakowi zdolnemu w sposób perfekcyjny zinterpretować postać germańskiego boga, z prostotą, szlachetnością, a zarazem z doskonałym zrozumieniem wagnerowskiej melodii, zgutowała publiczność Palais Garnier tego wieczora²¹.

Jednym z nielicznych recenzentów zauroczonych występem Rose Caron w partii Zygliny był kompozytor Ernest Reyer²². Ernest Van Dyck, po swoim występie w *Walkirii* nie miał dobrej prasy. Skrytykował go nie tylko Ernest Reyer, ale i wielu innych recenzentów, między innymi Henri Bauër, który, doceniając inne kreacje wagnerowskie Belga, podziwiając jego występy w *Lohengrinie* (w Paryżu) i w *Parsifalu* (w Bayreuth), surowo ocenił jego sceniczną interpretację partii Zygmunda zwłaszcza w I akcie. Zarzucił śpiewakowi brak lekkości, żaru i natchnienia²³. Takie lub inne zastrzeżenia w stosunku do śpiewaków wykonujących partię bliźniaków mieli i inni recenzenci. Louis de Fourcaud stwierdził, że Rose Caron odtwarza rolę Zygliny z „elegijnym czarem”, ale wydaje się być w tej roli nieco zagubiona, a jej partner śpiewa partię Zygmunda z talentem, ale i z dezynwolturą, przekraczając bezceremonialnie tekst Wagnera – Wildera/Nuttera²⁴. Wśród krytyków pary Ernest Van Dyck–Rose Caron znalazł się również kompozytor Paul Dukas współpracujący z czasopiśmie *La Revue hebdomadaire*²⁵. Niespodziewanie premierowe przedstawienie *Walkirii* w Palais Garnier zostało wręcz „zmiążdżone” w recenzjach zredagowanych przez nie-

20 Por.: H. Bauër, „*La Valkyrie*”, op. cit. (zob. przyp. 16), s. 2.

21 Por.: Alfred Bruneau, „*La Valkyrie*”, *Gil Blas* 15 (1893) nr 4926 z 14 V, s. 3.

22 Por.: E. Reyer, op. cit. (zob. przyp. 16), s. 3. Nie bez znaczenia w jego ocenie Rose Caron był fakt, że śpiewaczka ta wykonywała partię Brunhildy w jego operze *Sigurd* najpierw w Brukseli (premiera 7 I 1884 r.), a potem i w Operze Paryskiej (12 VI 1885 r.) i z tego powodu chociażby Reyer czuł do niej szczególną sympatię.

23 Por.: H. Bauër, „*La Valkyrie*”, op. cit. (zob. przyp. 16), s. 1–2.

24 Por.: Louis de Fourcaud, „*La Valkyrie* à l'Opéra”, *Le Gaulois* 27 (1893) nr 3916 z 13 V, s. 2.

25 Paul Dukas, „Chronique musicale. Théâtre national de l'Opéra: *La Valkyrie*, opéra en trois actes de Richard Wagner, traduction française de Victor Wilder”, *La Revue hebdomadaire* 2 (1893) nr 53 z 27 V, s. 627. Zauważyć trzeba w tym miejscu, że występy Ernesta Van Dycka w partii Zygmunda i Rose Caron w partii Zygliny surowo ocenione przez wielu recenzentów w maju 1893 r. po latach znajdą gorącego obrońcę w osobie Henriego de Curzona, który w swej książce *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes*, opisując paryską premierę *Walkirii*, z uznaniem się wypowie o obojgu śpiewakach, zwłaszcza ich artykulacji i grze scenicznej, por.: Henri de Curzon, *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes*, Paris 1920, s. 65–67.

których „starych wagnerzystów”, najwidoczniej rozczarowanych paryską inscenizacją dzieła ich ulubionego kompozytora²⁶.

Kwestię niedoskonałości francuskiej wersji „poematu” *Walkirii*, którą posłużyła się dyrekcja Opery Paryskiej, podniósł Edouard Dujardin. Niemal cały, agresywny w tonie, artykuł byłego dyrektora *La Revue Wagnérienne*, opublikowany przez dziennik *Le Figaro*, skierowany był przeciwko Victorowi van Wilderowi. Dujardin w swojej recenzji zasugerował, że to zmarły kilka miesięcy wcześniej tłumacz jest główną osobą odpowiedzialną za – rzekome – niepowodzenie majowej premiery²⁷.

Podczas gdy Opera Paryska wystawiała *Walkirię* w przekładzie Victora Wildera, Alfred Ernst pracował nad swoją własną francuską wersją tego dzieła²⁸. Jednak uwagi, jakie zawarł w swojej recenzji przedstawienia w Palais Garnier, opublikowanej przez *La Revue blanche*, nie dotyczyły takich czy innych niedoskonałości wersji Wildera. Posługując się okrutną ironią, Ernst bezlitośnie zaatakował realizatorów paryskiego spektaklu za nieumiejętnie i bez umiaru dokonane skróty w partyturze dzieła²⁹.

Największe wydarzenie muzyczne XIX w., jak chcieli niektórzy, bądź nieudane przedstawienie, z powodu zbyt daleko idących i chaotycznych skrótów dokonanych w partyturze, ułomności przekładu, niedoskonałości interpretacyjnych w wykonaniu źle przygotowanych śpiewaków i skonfliktowanej z dyrygentem orkiestry, jak twierdzili inni, *Walkiria* w Operze Paryskiej zrobiła niebywałą karierę, ciesząc się niezmiennie zainteresowaniem publiczności³⁰ i utrzymując się w repertuarze pierwszej francuskiej sceny nieprzerwanie do I wojny światowej (zob. tab. 1).

Za kadencji pary Bertrand–Gailhard, w l. 1893–99, publiczności Opery Paryskiej nie dane było zobaczyć i usłyszeć innych części *Pierścienia Nibelunga*. Dyrektorzy dokonywali innych wyborów w wagnerowskim repertuarze, biorąc zresztą pod uwagę sugestie Cosimy Wagner. Po *Walkirii* przedstawili paryżanom wznowienie

26 Por.: Louis de Fourcaud, „*La Walkyrie à l’Opéra*”, *Le Gaulois* 27 (1893) nr 3916 z 13 V, s. 2.

27 Edouard Dujardin, „*Les chagrins d’un vieux wagnérien*”, *Le Figaro* 39 (1893) nr 138 z 18 V, s. 1.

28 Premiera *Walkirii* w przekładzie francuskim Alfreda Ernsta odbyła się w sali Cercle des Beaux-Arts w Nantes, 25 XII 1893 roku.

29 Por.: Alfred Ernst, „*La musique*”, *La Revue blanche* 4 (1893) nr 19 z 25 V, s. 380–381.

30 Pozostaje kwestią otwartą, w jakim stopniu zainteresowanie to wynikało z autentycznej akceptacji przez paryżan okresu Belle Epoque sztuki operowej niemieckiego mistrza, a w jakim stopniu było ono jedynie efektem „mody na Wagnera”, jaka zapanowała w Paryżu po sukcesie *Lohengrina*. Liczni recenzenci wagnerowskich spektakli w Paryżu tłumaczyli entuzjastyczne ich przyjmowanie przez publiczność, niezmiennie wypełniającą po brzegi widownię Palais Garnier, zjawiskiem snobizmu, por.: Henri Heugel, „*La Walkyrie et les wagnériens*”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 92 (1893) nr 21 z 21 V, s. 162; Henry Maret, „*Hommes et choses – La Walkyrie*”, *Le Radical* 13 (1893) nr 136 z 16 V, s. 1; René Doumic, „*Pour les snobs*”, *Journal des débats politiques et littéraires* 105 (1893) nr poranny z 15 V, s. 1; François Coppée, „*Miousic*”, *Le Journal* 2 (1893) nr 233 z 18 V, s. 1; Edouard Snob, „*Les Parisiennes et la musique*”, *Le Gaulois* 27 (1893) nr 3927 z 24 V, s. 1; Georges Rodenbach, „*Tannhäuser et le snobisme*”. *Le Figaro* 41 (1895) nr 155 z 4 V, s. 1. Również dzisiejsi badacze recepcji Wagnera we Francji wskazują na snobizm jako na jeden z istotnych czynników niebywałego powodzenia dzieł niemieckiego kompozytora nad Sekwaną na przełomie XIX i XX w., por. np.: Timothée Picard, „*Snobisme*”, w: *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, red. Timothée Picard, Arles 2010, s. 1973–79.

Tannhäusera (13 V 1895 r.) i premierę *Śpiewaków norymberskich* (10 XI 1897 r.). 30 XII 1899 r. Eugène Bertrand zmarł, przeziębivszy się tydzień wcześniej na pogrzebie dyrygenta Charles'a Lamoureux. W l. 1900–07 Operę Paryską poprowadził jednoosobowo Pedro Gailhard przy wsparciu Pierre'a-Barthélemy'ego Gheusiego i Victora Capoula. W latach tych wprowadził na afisz Palais Garnier jedną tylko część *Pierścienia – Zygryda* (premiera 3 I 1902 r.).

Tab. 1. *Walkiria* w Operze Paryskiej w l. 1893–1914.

Rok	Liczba przedstawień <i>Walkirii</i> w Operze Paryskiej w danym roku	Liczba przedstawień <i>Walkirii</i> w Operze Paryskiej licząc od premiery
1893	46	46
1894	23	69
1895	10	79
1896	11	90
1897	0	90
1898	7	97
1899	8	105
1900	11	116
1901	6	122
1902	11	133
1903	2	135
1904	7	142
1905	8	150
1906	5	155
1907	18	173
1908	5	178
1909	13	191
1910	8	199
1911	8	207
1912	8	215
1913	7	222
1914	3	225

Przełom wieków, l. 1900–02, obfitował w spektakle, które interesują nas w niniejszym artykule, ale dodajmy od razu: nie tylko w Paryżu i nie tylko w Operze Paryskiej. Francuska premiera *Zygryda*, w przekładzie już nie Wildera, tylko Ernsta,

miała miejsce w Théâtre des Arts w Rouen 17 II 1900 r. w reżyserii Octave’a Labisa³¹. Francuska premiera dzieła Wagnera wzbudziła duże zainteresowanie prasy paryskiej. Opinie dziennikarzy na temat przedstawienia *Zygryda* w Rouen nie były jednomyślne. Stary wagnerzysta, Catulle Mendès opublikował w gazecie *Le Journal* bardzo krytyczny artykuł, w którym przedstawił jednoznacznie negatywną ocenę tej premiery. Bez dogłębnych studiów wagnerowskich tradycji albo „naglego olśnienia” realizatorzy i wykonawcy spektaklu, zdaniem Mendès’a, nie mogli przedstawić *Zygryda*, a jedynie coś „przypominającego w przybliżeniu” ów dramat. Stosunkowo najłagodniej autor artykułu potraktował odtwórcę tytułowej partii, Charles’a Dalmorès’a, chwalać go za młodość, za aparycję. Głos młodego tenora pozbawiony był wprawdzie – w ocenie recenzenta – należytego blasku, ale, jak stwierdził, tę wadę śpiewak w przyszłości będzie mógł jeszcze wyeliminować³².

Surowy głos Mendès’a był odosobniony. Inne recenzje francuskiej premiery *Zygryda* nie były tak krytyczne. Przeciwnie, w artykułach opublikowanych przez dzienniki *Gil Blas*³³, *Le Matin*³⁴, *Le Petit journal*³⁵ znalazło się wiele pochwał pod adresem normandzkich artystów. Entuzjastyczną ocenę spektaklu, jakże różną od kąśliwych uwag Mendès’a, opublikował przede wszystkim w dzienniku *Le Temps* bardzo wymagający zazwyczaj kronikarz muzyczny tej gazety Pierre Lalo, syn kompozytora Edouarda Lalo. Czy prowincjonalny teatr jest w stanie wystawić na satysfakcjonującym poziomie dzieło tak skomplikowane jak drugi dzień *Pierścienia*

31 Tytułową partię wykonywał Charles Dalmorès, dla którego występ ten stanowił przepustkę do wielkiej międzynarodowej kariery. Charles Léopold Brin, który zapisał się w annałach operowych pod pseudonimem Charles Dalmorès, rozpoczął swą karierę muzyczną jako skromny instrumentalista – waltornista i wiolonczelista, występujący między innymi w orkiestrach Edouarda Colonne’a i Charles’a Lamoureux. Po brawurowym występie w roli *Zygryda* z Rouen otrzymał kolejną propozycję, tym razem od dyrektorów Théâtre de la Monnaie, Maurice’a Kufferatha i Guillaume Guidé. W Brukseli w l. 1901–06 powierzono mu liczne role wagnerowskie. W 1902 r., na zaproszenie Alfreda Cortot, wystąpił w majowo-czerwcowym festiwalu lirycznym w Théâtre du Château-d’Eau w Paryżu, interpretując partie *Zygryda* (w *Zmierzchu bogów*) i Tristana. W 1908 r. pojawił się w teatrze na Zielonym Wzgórzu gdzie wykonał partię Lohengrina pod dyrekcją Siegfrieda Wagnera. Tuż przed wojną zadebiutował w Palais Garnier, interpretując partię *Zygryda* w *Zygrydzie* (w 1911 i 1913 r.) oraz w *Zmierzchu bogów* (w 1913 r.). 17 II 1900 r., we francuskiej premierze *Zygryda* w Rouen, partnerowali mu Amélie Bossy jako Brunhilda, Paul Stuart w roli Mimego, Henri-Etienne Grimaud jako Wotan, Féraud de SaintPol w partii Alberyka, Jules Vinche jako Fafner, Eva Romain w partii Erdy i Hermance-Adolphine Lemeignan jako Ptaszek leśny. Orkiestrę Théâtre des Arts poprowadził Auguste Amalou. Znaczenie spektaklu w kulturze francuskiej podkreślała obecność na widowni Georges’a Leygues’a, ministra edukacji i sztuk pięknych, który przy tej okazji wręczył Palmy Akademickie dyrygentowi i odtwórczyni partii Brunhildy, por. na ten temat: *Le Monde artiste* 40 (1900) nr 8 z 25 II, s. 121.

32 Catulle Mendès, „Premières représentations. Théâtre des Arts, de Rouen – *Siegfried*, drame musical, en trois actes, de Richard Wagner, traduction A. Ernst”, *Le Journal* 9 (1900) nr 2700 z 18 II, s. 3.

33 Por.: M.D., „Théâtre des Arts de Rouen. Première représentation de *Siegfried*, drame musical en 3 actes et 4 tableaux, de Richard Wagner, traduction de A. Ernst”, *Gil Blas* 21 (1900) nr 7397 z 17 II, [bez s.].

34 Por.: Robert Gangnat, „Les premières. Théâtre des Arts de Rouen – *Siegfried*, drame lyrique, en trois actes et quatre tableaux, de Richard Wagner”, *Le Matin* 17 (1900) nr 5838 z 18 II, s. 4.

35 Por.: Léon Kerst, „Premières représentations. Rouen : Théâtre des Arts – *Siegfried*, drame lyrique en trois actes; poème et musique de Richard Wagner”, *Le Petit Journal* 38 (1900) nr 13568 z 18 II, s. 2.

Nibelunga Wagnera? Na tak sformułowane pytanie Pierre Lalo odpowiedział twierdząco. Skomplementował orkiestrę i jej dyrygenta Auguste'a Amalou, o którym – jak przyznał – wcześniej nie słyszał, ale nazwisko uznał za godne zapamiętania. Pierre Lalo był pod wielkim wrażeniem „prawdziwego Zygfyda”, Charles'a Dalmorèsa, w którego interpretacji tytułowej partii dramatu nie dostrzegł żadnych słabych punktów. Zachwycony był jego świeżym i mocnym głosem, poczuciem rytmu, intonacją, artykulacją, grą pełną ciepła i uniesienia, jego młodością. Lalo dodał, że o niewielu tenorach można by to wszystko powiedzieć. Kronikarz muzyczny dziennika *Le Temps* pochwalił także innych solistów i z uznaniem wypowiedział się o pięknych – jego zdaniem – dekoracjach i wyśmienitej reżyserii. Lalo nie dostrzegł w spektaklu ani jednej źle odegranej roli, żadnego zaniedbanego szczegółu. W konkluzji recenzent oddał hołd inicjatorowi tego wagnerowskiego święta, dyrektorowi Raoulowi François i zachęcił czytelników swojej gazety do wybrania się na spektakl *Zygfyda* w Théâtre des Arts, zauważając, że Rouen w końcu nie leży tak daleko od Paryża jak Bayreuth³⁶.

Paryska premiera *Zygfyda* we francuskiej wersji językowej Alfreda Ernsta, 3 I 1902 r., była trzecią we Francji inscenizacją tego dzieła (po roueńskiej i lyońskiej). Po dwóch Francuzach, Dalmorèsie i Scarambergu, którzy partię tytułową wykonali w przedstawieniach dramatu na prowincji, w Palais Garnier Pedro Gailhard powierzył tę rolę Janowi Reszke, uwielbianemu przez francuską publiczność i cenionemu przez francuską krytykę, acz niekoniecznie jako śpiewak wagnerowski³⁷. Partnerowała mu nie Lucienne Bréval, wykonująca wcześniej partię Brunhildy w *Walkirii*, lecz jej wielka rywalka, protegowana Cosimy Wagner, Louise Grandjean. Wędrowca tego wieczora śpiewał „etatowy Wotan” pierwszej sceny francuskiej Francisque Delmas. Partię Mimego powierzono Léonowi Laffitte'owi, a Alberyka Jeanowi Noté. Pozostałe role wykonywali Meyrienne Héglon (Erda), Hubert Paty (Fafner) i Bessie Abbott (Ptaszek leśny). Orkiestrę Opery Paryskiej poprowadził Paul Taffanel, a spektakl wyreżyserował Victor Capoul.

Podobnie jak dziewięć lat wcześniej w przypadku *Walkirii*, recenzje tego spektaklu nie były jednomyślne. Pierwsze z nich, tradycyjnie, ukazały się jeszcze przed premierą, po próbie generalnej, która miała miejsce 31 XII 1901 roku. Louis de Fourcaud, jeden z największych autorytetów we Francji w dziedzinie sztuki wagnerowskiej, a zarazem jeden z najbardziej wymagających krytyków muzycznych, pochwalił wszystkich solistów, wyróżniając przede wszystkim Jana Reszke, nie tylko

36 Por.: Pierre Lalo, „Feuilleton du *Temps* du 22 février 1900. La musique. Théâtre des Arts de Rouen: *Siegfried*, de Richard Wagner”, *Le Temps* 40 (1900) nr 14138 z 22 II, [bez s.].

37 Znamienne, że Jan Reszke, ceniony w Londynie i zwłaszcza w Nowym Jorku odtwórca ról wagnerowskich, na różnych scenach paryskich wykonał w trakcie swej kariery, nad Sekwaną rozpoczynając 31 X 1876 r. w Théâtre-Italien (salle Ventadour) barytonową rolę brata Melitone w *Mocy przeznaczenia* Verdiego, liczne partie w operach włoskich, a także francuskich, m.in. w dziełach Masseneta, Meyerbeera, Gounoda. Wagnerowskie partie w Paryżu wykonał tylko dwie: Lohengrina (por.: M.P. Mrozowicki, „Decydująca batalia”, op. cit., s. 33–34) i *Zygfyda* w *Zygfydzie*.

znakomitego śpiewaka, który bez trudu udźwignął wymagającą pod względem wokalnym rolę, ale także zręcznego aktora. Orkiestra pod kierunkiem Paula Taffanela, według sformułowania recenzenta *Le Gaulois*, „zrobiła, co do niej należało”. Louis de Fourcaud sformułował jeden tylko zarzut pod adresem dyrekcji. To, co wzbudziło protest owego starego wagnerzysty, to znaczne skróty, dokonane przez realizatorów tego spektaklu w oryginalnej partyturze dzieła³⁸.

Charles Joly, współpracownik dziennika *Le Figaro*, był pod dużym wrażeniem paryskiego *Zygfyda*. Z entuzjazmem wypowiedział się o odtwórcy roli tytułowej, który potrafił w zręczny sposób zróżnicować interpretację postaci Zygfyda w poszczególnych aktach dramatu, bohatera porywczego w pierwszym, naiwnego i czarującego w drugim, najpierw walecznego, a potem zakłopotanego – po odkryciu dziewiczej Brunhildy za ścianą ognia – w akcie trzecim. Charles Joly stwierdził, że Jan Reszke – Jean de Reszké – w mistrzowski sposób, dobrze znając intencje niemieckiego mistrza, oddał wszystkie niuanse swojej roli. Dziennikarz *Le Figaro* niemniej ciepło wypowiedział się o innych solistach, przede wszystkim o Jeanie-Françoisie Delmasie, podkreślając piękno jego majestatycznego głosu i Leonie Laffitte, z wielkim aktorskim talentem wykonującą charakterystyczną rolę Mimego. Joly zwrócił też uwagę na występ czyniącej, według niego, stałe postępy Louise Grandjean, której występ w trzeciej scenie trzeciego aktu niósł w sobie ogromny ładunek emocji: najpierw patosu, gdy Brunhilda wita słońce i światło po przebudzeniu, a potem namiętności w kończącym dramat Wagnera wielkim duecie miłosnym³⁹.

Charles Joly zabrał głos na temat paryskiej inscenizacji *Zygfyda* ponownie po premierze, która, jego zdaniem, była jeszcze bardziej udana niż próba generalna. Zauważył, że realizatorom spektaklu udało się usunąć drobne usterki, które wcześniej sygnalizował (zwłaszcza jeśli chodzi o oświetlenie) i sukces przedstawienia był ogromny. Dziennikarz raz jeszcze skomplementował solistów, dyrygenta Paula Taffanela i dyrekcję Opery Paryskiej, która przygotowała to wyśmienite przedstawienie⁴⁰.

Kompozytor Gaston Salvayre swą opinię – bardzo pochlebną – o paryskim *Zygfydzie* wypowiedział na łamach dziennika *Gil Blas*, z którym współpracował. Wiele miejsca w swym artykule Salvayre poświęcił Janowi Reszke, którego interpretacja partii tytułowej wzbudziła jego duże uznanie. Dostrzegł w niezbyt już młodym przecież tenorze niebywałą „młodzieńczą żarliwość”, siłę i wdzięk. Reszke, według niego, wspaniale udźwignął przygniatający ciężar partii Zygfyda. Trudno byłoby wprawdzie, zdaniem Salvayre’a, oznajmić, że w roli tej Reszke ujawnił swój artyzm – uczynił to bowiem już wiele lat wcześniej, ale uprawnionym jest stwierdzenie, że śpiewak nie osiadł na laurach, pracując nad swoim głosem, nadając mu większą

38 Por.: Louis de Fourcaud, „Siegfried à l’Opéra”, *Le Gaulois* 37 (1902) nr 7945 z 1 I, s. 1–2.

39 Por.: Charles Joly, „Les théâtres. Opéra – *Siegfried*, drame lyrique en trois actes, paroles et musique de Richard Wagner, version française d’Alfred Ernst”, *Le Figaro* 48 (1902) nr 1 z 1 I, s. 4–5.

40 Por.: Charles Joly, „Courrier des théâtres”, *Le Figaro* 48 (1902) nr 4 z 4 I, s. 4–5.

giętkość, ciepło, szlachetność, czystość artykulacyjną. Wszystkie te zalety, zdaniem Salvayre'a, uczyniły z Jana Reszke wręcz bezkonkurencyjnego tenora. O innych solistach recenzent dziennika *Gil Blas* wypowiedział się zwięźle, ale też pozytywnie. Z równym uznaniem odniósł się do Paula Taffanela i jego muzyków, uznając, że perfekcyjne wykonanie *Zygfryda* 3 I 1902 r. przyniosło im zaszczyt⁴¹.

Paryskiego *Zygfryda*–Jana Reszke wysoko ocenił też dziennikarz tygodnika *Les Annales politiques et littéraires*, Albert Dayrolles. Jego zdaniem, śpiewak nie „odgrywał” tej roli, ale perfekcyjnie utożsamiając się ze swoją postacią, po prostu „był *Zygfrydem*”. Dayrolles nie mniej pochlebnie wypowiedział się o innych solistach, zwłaszcza o Jean-François Delmasie, doskonałym Wędrowcu, o dobrze postawionym głosie, nienagannej dykcji, szlachetnej grze aktorskiej. Dziennikarz nie miał zastrzeżeń do inteligentnej, w dobrym guście zrealizowanej reżyserii, wiele komplementów wypowiedział pod adresem Paula Taffanela i jego muzyków⁴².

Podobny był osąd dyrektora czasopisma *Le Monde artiste*, Paula Millieta. W swojej recenzji komplementował realizatorów i wykonawców przedstawienia *Zygfryda* w Palais Garnier. Szczególnie wiele miejsca poświęcił Janowi Reszke, którego występ w tytułowej partii, podobnie jak pięć lat wcześniej w Londynie, u boku Ady Adini, wzbudził jego zachwyty⁴³.

Arthur Pougin z tygodnika *Le Ménestrel* od kilku dziesięcioleci słynął ze swojego konsekwentnego i radykalnego antywagneryzmu, którego ani trochę nie naruszył przełom roku 1891. W swej recenzji paryskiego spektaklu *Zygfryda* raz jeszcze – i oczywiście nie po raz ostatni – poddał surowej krytyce Wagnera jako kompozytora i jako poetę-librecistę. Natomiast, jak często w jego artykułach na temat paryskich inscenizacji dzieł niemieckiego mistrza, ocena realizatorów przedstawienia i jego wykonawców była łagodna, a miejscami wręcz pozytywna. Pougin między innymi ciepło wypowiedział się na temat Jana Reszke, niedysponującego już wprawdzie tak mocnym głosem jak niegdyś, już niezachwycającego swą młodością – w tym kontekście Pougin wspominał z pewną nutką nostalgii brawurowy występ Jana Reszke w jednej z jego wcześniejszych paryskich ról, w partii Rodryga w światowej premierze *Cyda* Jules'a Masseneta, 30 XI 1885 r., u boku brata Edwarda (w roli Don Diega) i Fidès Devriès w roli Chimeny⁴⁴ – ale wciąż wielkiego artysty, z żarliwością i zrecznością

41 Gaston Salvayre, „Premières représentations. Opéra – *Siegfried*, troisième partie de *l'Anneau des Nibelungen* [sic !], grand drame lyrique en quatre parties; texte et musique de Richard Wagner; version française d'Alfred Ernst”, *Gil Blas* 24 (1902) nr 8083 z 4 I, [bez s.].

42 Por.: Albert Dayrolles, „Musique. Opéra: Première représentation de *Siegfried*, trois actes et quatre tableaux”, *Les Annales politiques et littéraires* 20 (1902) nr 968 z 12 I, s. 24–25.

43 Por.: Paul Milliet, „*Siegfried*”, *Le Monde artiste* 42 (1902) nr 1 z 5 I, s. 3–5, a także Paul Milliet, „Une semaine wagnérienne – *Siegfried* et *Brunnhilde*”, *Le Monde artiste* 37 (1897) nr 26 z 27 VI, s. 410–411.

44 Por.: Edouard Noël, Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique* [z przedmową Charles'a Gounoda] 11 (1886) [za rok 1885], s. 48–54; Arthur Pougin, „Théâtre National de l'Opéra. *Le Cid*. Opéra en 4 actes et 10 tableaux, paroles de MM. Ad. d'Ennery, Louis Gallet et Edouard Blau, musique de M. J. Massenet. 30 novembre 1885”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 52 (1885) nr 1 z 6 XII, s. 1–4.

wykonywającego trudną rolę Zygryda w dramacie Wagnera. Pougin nie szczędził też pochwał pozostałym solistom styczniowego spektaklu w Palais Garnier: Delmasowi, Louise Grandjean, zachwycającej nie tylko urodą, ale i interpretacją partii Brunhildy w trzeciej scenie trzeciego aktu, Léonowi Laffitte’owi, obdarzonemu nie tylko dobrym głosem, ale i talentem aktorskim, tak ważnym w odtwarzaniu roli Mimego. Pougin skomplementował również Jeana Noté-Alberyka, Bessie-Abbott i Meyrienne Héglon, a także paryskiego Fafnera, Huberta Paty’ego. Reasumując, Arthur Pougin uznał paryski spektakl za doskonałe wykonanie... wielce niedoskonałego dzieła⁴⁵.

Entuzjastyczna ocena paryskiej premiery *Zygryda*, jaką zawarł w swych dwóch artykułach Charles Joly, a obok niego Gaston Salvayre, Albert Dayrolles, a nawet Arthur Pougin, była podzielana przez większość ich kolegów, krytyków muzycznych prasy paryskiej, ale gwoli prawdy trzeba odnotować, że wśród paryskich żurnalistów znaleźli się także malkontenci, którym nie przypadł do gustu ów spektakl wagnerowski na scenie Opery Paryskiej. Swoistym dysonansem w chórze pochwał pod adresem dyrektora Gailharda, dyrygenta Taffanella i jego orkiestry, Jana Reszke – paryskiego Zygryda – i innych solistów były artykuły opublikowane przez dzienniki *Le Temps*, *Journal des débats* i *Echo de Paris*, których autorami byli Pierre Lalo, Adolphe Jullien i Henry Gauthier-Villars⁴⁶.

Pierre Lalo w dzienniku *Le Temps*, w odróżnieniu od Adolphe’a Julliena i Henry’ego Gauthier-Villarsa, surowo ocenił nie tylko niektórych solistów (w tym Jana Reszke, Louise Grandjean, Huberta Paty’ego i Bessie Abbott), ale i całość spektaklu, któremu, według niego, zabrakło lekkości, humoru, tego, co w tym dziele, jego zdaniem, jest zasadnicze, a co wcześniej odnalazł w wykonaniu *Zygryda* przez Théâtre des Arts w Rouen⁴⁷.

Dramaturg i librecista André Corneau w recenzji opublikowanej przez dziennik *Le Matin* sformułował retoryczne pytanie, które interpretować można było jako zarzut kierowany pod adresem Pedro Gailharda: dlaczego Opera Paryska wystawia *Zygryda* w oderwaniu od innych części *Tetralogii*, tak jak wcześniej wystawiała samą tylko *Walkirię*? Dlaczego Opery Paryskiej, sceny uważanej za pierwszą scenę nie tylko we Francji, ale może i w Europie, nie stać na wystawienie całego cyklu *Pierścienia*

45 Por.: Arthur Pougin, „Semaine théâtrale. Opéra. *Siegfried*, drame lyrique en trois actes, poème et musique de Richard Wagner, version française d’Alfred Ernst. Première représentation le 3 janvier 1902”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 68 (1902) nr 1 z 5 I, s. 2–3.

46 Por.: Adolphe Jullien, „Feuilleton du *Journal des débats* du 5 janvier 1902 – Revue musicale, Opéra: *Siegfried*, drame lyrique en trois actes, poème et musique de Richard Wagner (traduction d’Alfred Ernst)”, *Journal des débats politiques et littéraires* 114 (1902) nr 4 z 5 I, s. 1–2; Henry Gauthier-Villars, „*Siegfried*, trois actes et quatre tableaux, de Richard Wagner, version française d’Alfred Ernst”, *L’Echo de Paris* 19 (1902) nr 6428 z 4 I, s. 1–2.

47 Por. Pierre Lalo, „Feuilleton du *Temps* du 18 janvier 1901 – La musique – Académie nationale de musique : première représentation à Paris de *Siegfried*, drame lyrique en trois actes et quatre tableaux, de Richard Wagner”, *Le Temps* 42 (1902) nr 14829 z 18 I, [bez s.].

*Nibelunga*⁴⁸? To samo pytanie, ten sam zarzut stawiali i inni recenzenci, na przykład Louis Schneider z *Journal du dimanche*⁴⁹.

W sezonie 1901–02 w Palais Garnier dano dwadzieścia spektakli *Zygfryda*. Szesnaste odbyło się w środę 2 IV 1902 r. i zapisało się w annałach Opery Paryskiej dzięki obecności na widowni Cosimy Wagner, która wielce usatysfakcjonowana tym, co zobaczyła i usłyszała, po przedstawieniu złożyła serdeczne gratulacje dyrektorowi Gailhardowi i wykonawcom z Janem Reszke, „niezrównanym Zygfrydem” na czele, a także dyrygentowi Taffanelowi⁵⁰. W ciągu trzynastu lat – do wybuchu pierwszej wojny światowej – *Zygfryd* miał jednak w Operze Paryskiej zaledwie trzydzieści dziewięć przedstawień, co daje przeciętną trzy przedstawienia rocznie, i nie należał do najczęściej granych na pierwszej scenie francuskiej utworów niemieckiego mistrza.

Tab. 2. *Zygfryd* w Operze Paryskiej w l. 1902–14.

Rok	Liczba przedstawień <i>Zygfryda</i> w Operze Paryskiej w danym roku	Liczba przedstawień <i>Zygfryda</i> w Operze Paryskiej licząc od premiery
1902	20	20
1903	4	24
1904	5	29
1905	0	29
1906	0	29
1907	0	29
1908	0	29
1909	4	33
1910	0	33
1911	2	35
1912	3	38
1913	1	39
1914	0	39

Antycypując, dodajmy, że do końca kadencji dyrektorskiej Pedro Gailharda, czyli do 31 XII 1907 r., próba wystawienia całej *Tetralogii* w Operze Paryskiej nie została podjęta, a w repertuarze pierwszej sceny francuskiej wciąż brakowało *Złota Renu* i *Zmierzchu bogów*. Nie oznacza to, że we Francji dramatów tych w pierwszych latach

48 Por.: André Corneau, „*Siegfried* de Richard Wagner”, *Le Matin*, 19 (1902) nr 6522 z 4 I, s. 4.

49 Louis Schneider, „Chronique théâtrale. Opéra. *Siegfried*, drame musical en trois actes et quatre tableaux, de Richard Wagner”, *Le Journal du dimanche* 56 (1902) nr 3162 z 12 I, s. 5.

50 Por.: *Gil Blas* 23 (1902) nr 8173 z 4 IV, [bez s.].

XX w. nie można było obejrzeć. Francuska premiera *Złota Renu* odbyła się w Nicei 19 III 1902 r., dwa i pół miesiąca więc po paryskiej premierze *Zygfryda*⁵¹. W tym czasie paryżanie *Złota Renu* mogli słuchać jedynie w wersji estradowej na koncertach orkiestry Charles’a Lamoureux, prowadzonej po jego śmierci przez jego zięcia, Camille’a Chevillarda. Natomiast w pełnej wersji scenicznej jeszcze w 1902 r. dzięki energii i „wagnerowskiej” żarliwości Alfreda Cortot, który wcześniej terminował w Teatrze na Zielonym Wzgórzu, i jego współpracownika, brata śpiewaczki Felii Litvinne, Willy’ego Schütza, melomani nad Sekwaną mogli obejrzeć ostatnią część wagnerowskiego cyklu, *Zmierzch bogów*, nie czekając aż dzieło to trafi na afisz Opery Paryskiej. Zorganizowany przez Alfreda Cortot i Willy’ego Schütza „festiwal liryczny” w Théâtre du Château-d’Eau obejmował dwa utwory Wagnera: *Tristana i Izoldę*, co w niniejszym artykule interesuje nas mniej, i właśnie *Zmierzch bogów*. W ramach festiwalu każdy z tych dramatów został pokazany paryskiej publiczności kilkakrotnie. Premiera *Zmierzchu bogów* odbyła się 17 V 1902 r. pod dyrekcją muzyczną Alfreda Cortot z udziałem – w rolach głównych – śpiewaków Charles’a Dalmorèsa (Zygfryd), Felii Litvinne (Brunhilda), Valliera (Hagen), Albersa (Gunther), Challeta (Alberyk) i Jeanne Leclercq (Gutrana). Recenzje – jak zazwyczaj – były zróżnicowane. Louis de Fourcaud skorzystał z okazji, by czytelnikom *Le Gaulois* wyczerpująco przedstawić ostatnie ogniwo wagnerowskiego cyklu. Wykonawcom poświęcił kilka zaledwie zdań. Był pod wielkim wrażeniem Felii Litvinne, pochwalił Albersa, Challeta i Valliera, a także chór, który pojawia się w drugim akcie dzieła. Nie był natomiast zachwycony „niemiecką” artykulacją Dalmorèsa. Nie miał zastrzeżeń do dekoracji i do ich poprawnego oświetlenia. W sumie ton jego recenzji spektaklu był dość pozytywny, ale daleki od entuzjazmu⁵².

Hrabia Eugène d’Harcourt, który w poprzedniej dekadzie zasłynął jako szef tzw. „koncertów eklektycznych”, opublikował w *Le Figaro* recenzję, w której jednoznacznie

51 W rolach głównych wystąpili Edouard Rouard (Wotan), Lina Pacary (Fryka), Etienne Gibert (Loge), Henri Dangès (Alberyk), Mlle Mastio (Freia) i Jules Vinche (Fafner). Orkiestrą Teatru Wielkiego w Nicei dyrygował Ferdinand Rey. Przedstawienie zostało dostrzeżone przez prasę paryską na ogół wypowiadającą się o nim pozytywnie, zob. np.: „Les grandes soirées d’art en province”, *Le Figaro* 48 (1902) nr 80 z 21 III, s. 4; „Courrier des théâtres”, *Le Petit Journal* 40 (1902) nr 14328 z 20 III, s. 4. Jedynie Gustave Bret w dzienniku *La Presse* opublikował korespondencję z Nicei dość krytyczną. O ile orkiestrę pod kierunkiem Reya ocenił raczej pozytywnie, miał spore zastrzeżenia do solistów, wytykając im zwłaszcza nieprawidłową artykulację (por.: Gustave Bret, „Une première. *L’Or du Rhin* en France. A l’Opéra de Nice – l’œuvre de Richard Wagner”, *La Presse* 69 (1902) nr 3583 z 21 III, s. 2). Z kolei anonimowy dziennikarz czasopisma *Le Monde artiste*, wysoko oceniając nicejski spektakl *Złota Renu*, zwrócił uwagę przede wszystkim na odtwórcę partii Alberyka, Henriego Dangèsa. Istotnie, ów trzydziestodwuletni baryton wyróżnił się bez wątpienia w tym przedstawieniu, czego dowodem był chociażby fakt, że już w sezonie 1902–03 tę samą rolę dane było mu wykonać na prestiżowej scenie La Monnaie w Brukseli w pierwszej wagnerowskiej kompletnej *Tetralogii* śpiewanej w języku francuskim pod dyrekcją Sylvaina Dupuis.

52 Zob.: Louis de Fourcaud, „Musique. Théâtre du Château-d’Eau. Festival lyrique: première représentation en France du *Crépuscule des dieux*, drame musical en trois actes et cinq tableaux, de Richard Wagner (Version française d’Alfred Ernst)”, *Le Gaulois* 37 (1902) nr 8082 z 18 V, s. 3.

wyraził swój podziw i swoją wdzięczność dla organizatorów przedstawienia – wspomnianych wcześniej Alfreda Cortot i Willy’ego Schütza, a także pani prezes la Société des Grandes auditions musicales de France, hrabiny Greffulhe – oraz jego wykonawców, których ocenił bardzo wysoko. Pochwalił nie tylko Felię Litvinne, ale też Charles’a Dalmorèsa, przypominając, że ów jeden z wielu paryskich waltornistów, pewnego pięknego poranka obudził się jako tenor w wielkiej operze i stworzył niezapomniane kreacje najpierw w Rouen, a potem w Brukseli. Nie dostrzegając żadnych błędów, niedoskonałości w jego artykulacji, hrabia d’Harcourt pochwalił jego występ w Théâtre du Château-d’Eau, jego metaliczny głos, charakteryzujący się piękną barwą. Recenzent *Le Figaro* pozytywnie ocenił też głos Valliera w partii Hagena, a pewne zastrzeżenia miał jedynie do „obcego” akcentu Rosy Olitzkiej śpiewającej Waltrautę. Recenzent ciepło wypowiedział się o Alfredzie Cortot, który, podobnie jak Dalmorès, przeszedł zdumiewającą metamorfozę: z utalentowanego pianisty przeistoczył się oto w dyrygenta, a do debiutu w tej roli wybrał jedną z najtrudniejszych do poprowadzenia partytur. W zakończeniu artykułu hrabia d’Harcourt wyraził swe dość utopijne życzenie: pragnął mianowicie, by Société des Grandes auditions musicales de France włączyło do swego repertuaru również *Złoto Renu* i by w porozumieniu z Operą (na której afiszu były już przecież *Walkiria* i *Zygfryd*) towarzystwo to wystawiło całość *Pierścienia Nibelunga*⁵³. Oczywiście nic takiego ani w 1902 r., ani później, nie miało miejsca.

Debiutujący za pulpitem dyrygenckim, dwudziestosześcioletni Alfred Cortot zebrał wiele pochwał za poprowadzenie *Zmierzchu bogów* w premierowym przedstawieniu dzieła, ale w trakcie „festiwalu operowego” w Théâtre du Château-d’Eau podczas trzech spektakli tego dzieła pałeczkę dyrygencką przyszło mu powierzyć „groźnemu konkurentowi”, jednemu z największych i najbardziej doświadczonych wagnerowskich kapelmistrzów, niemal sześćdziesięcioletniemu Hansowi Richterowi. Porównania były nieuniknione i ich wynik był łatwy do przewidzenia. Supremacja Richtera w tym nierównym „pojedyнку” dyrygentów nie podlegała dyskusji⁵⁴. Również wśród śpiewaków wykonujących ostatnie ogniwo *Ringu* w ramach festiwalu pojawiło się kilka nowych twarzy (i kilka nowych głosów). W szczególności paryska publiczność ujrzeć (i usłyszeć) mogła alternatywnych śpiewaków w partiach Gunthera (Louis de la Cruz Frölich), Brunhildy (Ada Adini i Marie Brema) oraz Zygfryda (Aloys Burgstaller)⁵⁵.

53 Por.: Eugène d’Harcourt, „Théâtre du Château-d’Eau. – Festival lyrique. Première représentation du *Crépuscule des dieux*, drame lyrique en trois actes et un prologue, poème et musique de Richard Wagner, traduction française de Alfred Ernst”, *Le Figaro* 48 (1902) nr 138 z 18 V, s. 4.

54 Por. np.: Louis Schneider, „Chronique théâtrale. *Le Crépuscule des dieux*”, *Le Journal du dimanche* 56 (1902) nr 3185 z 22 VI, p. 3–4.

55 Por. np.: Albert Dayrolles, „Musique. Théâtre du Château-d’Eau. Représentations wagnériennes données par la Société des grandes auditions musicales. *Le Crépuscule des dieux* et *Tristan et Yseult*, sous la direction de MM. Hans Richter, Félix Mottl et Alfred Cortot”, *Les Annales politiques et littéraires* 20 (1902) nr 992 z 29 VI, s. 408–409.

W maju i czerwcu 1902 r. można było dyskutować o wyższości interpretacji wagnerowskich Hansa Richtera i Feliksa Mottla (w odniesieniu do *Tristana*) nad interpretacją młodego Alfreda Cortot, o wyższości śpiewu Aloysa Bugstallera i Ernesta Van Dycka (w partii *Tristana*) nad wykonaniem Charles’a Dalmorèsa. Te i tym podobne porównania w tamtym czasie nie były najważniejsze: trzeba było oddać hołd organizatorom tego wagnerowskiego święta w Paryżu, podczas którego pokazano publiczności zrealizowane na wysokim poziomie dwa dramaty Mistrza, których Palais Garnier wciąż jeszcze nie miało w swoim repertuarze. Pedro Gailhard w końcówce swojego urzędowania nie odważył się wystawić całego *Pierścienia Nibelunga*, nie zaproponował też swojej publiczności prologu i ostatniej części cyklu, *Złota Renu* i *Zmierzchu bogów*. Uczynią to dopiero jego następcy. Opieszałość Gailharda sprawiła, że to nie w Paryżu odbyła się francuska premiera kompletnego cyklu *Pierścienia*. Najpierw w języku francuskim wystawili to monumentalne arcydzieło Wagnera Belgowie w Théâtre de La Monnaie w kwietniu 1903 r. pod kierunkiem Sylvaina Dupuis⁵⁶, a potem dwukrotnie – w kwietniu 1904 r. – Teatr Wielki w Lyonie pod dyrekcją muzyczną Philippe’a Flona⁵⁷. Lyońską inscenizację wagnerowskiej *Tetralogii* w 1904 r., być może niedoskonałą, ale pierwszą we Francji, przygotował ówczesny dyrektor Grand-Théâtre de Lyon, Leimistin Broussan. 1 I 1908 r. Broussan został powołany przez ministra Aristida Brianda na stanowisko współdyrektora Opery Paryskiej. Jego partnerem, drugim współdyrektorem, został kompozytor i dyrygent, wielki miłośnik sztuki wagnerowskiej André Messager⁵⁸. Jednym z priorytetów pary Messager–Broussan było utrzymanie na afiszu dotychczasowego repertuaru wagnerowskiego Opery Paryskiej (*Lohengrina*, *Walkirii*, *Tannhäusera*, *Śpiewaków norymberskich*, *Zygfryda*, *Tristana*⁵⁹) i poszerzenie go o pozostałe dwie części *Pierścienia Nibelunga*, tak by stało się możliwe wystawienie w Palais Garnier całej *Tetralogii*, a także zaprezentowanie paryskiej publiczności inscenizacji *Parsifala* w pierwszym możliwym terminie, to jest tuż po 1 I 1914 roku. Plan ten konsekwentnie zrealizowali.

André Messager i Leimistin Broussan tuż po rozpoczęciu swojej kadencji włączyli do repertuaru Opery brakujące części *Ringu*, ale, co ciekawe, najpierw – *Zmierzch bogów* w roku 1908, a dopiero rok później będące prologiem wagnerowskiego cyklu *Złoto Renu*.

56 Por.: G.S., „Chronique d’art. Le Ring à Bruxelles”, *Le Vingtième siècle* 9 (1903) nr III z 21 IV, s. 2; S.M., „Soirées bruxelloises”, *Gil Blas* 25 (1903) nr 8663 z 27 IV, [bez s.]. Tybalt, „Etranger – Bruxelles”, *Le Monde artiste* 43 (1903) nr 18 z 3 V, s. 281–282; „Bruxelles”, *Le Guide musical* 49 (1903) nr 16 z 19 IV, s. 353–354; „Bruxelles”, *Le Guide musical* 49 (1903) nr 17 z 26 IV, s. 377–378.

57 Por.: „L’Anneau du Nibelung de Richard Wagner. Création en France: Grand-Théâtre de Lyon – 5–10 avril 1904”, *La Revue musicale de Lyon* 1 (1904) nr 26 z 13 IV, s. 301.

58 Na temat André Messagera, kompozytora, dyrygenta, dyrektora Opery Paryskiej w l. 1908–14, doskonałego interpretatora dzieł Wagnera por.: Christophe Mirambeau, *André Messager – Le passeur de siècle*, Arles 2018.

59 *Latający Holender*, począwszy od 1897 r., znajdował się w repertuarze drugiej sceny paryskiej, Opéra-Comique.

Premiera *Zmierzchu bogów* w Palais Garnier odbyła się 23 X 1908 r., poprzedzona uroczystą „próbą generalną”, która miała miejsce trzy dni wcześniej w obecności licznych przedstawicieli świata polityki, artystów, pisarzy, arystokratów, krytyków muzycznych⁶⁰. Prasa i publiczność zaskoczone były godziną rozpoczęcia spektaklu. Przedstawienia w Operze Paryskiej rozpoczynały się dotąd najwcześniej o godzinie dwudziestej. Tym razem widzów zaproszono na godzinę osiemnastą, a po prologu i pierwszym akcie dzieła, trwającymi łącznie, jak wiadomo, koło dwóch godzin, wzorem Teatru na Zielonym Wzgórzu, przewidziano dłuższy niż zazwyczaj, godzinny „antrakt obiadowy”, by publiczność mogła nabrać sił do wysłuchania dwóch kolejnych aktów. Ta innowacja wzbudziła duże emocje i była żywo komentowana przez prasę paryską⁶¹.

W premierze *Zmierzchu bogów* wzięli udział – obok solistów doświadczonych, znanych od lat ze swoich wagnerowskich ról, Ernesta Van Dycka (w partii Zygryda), Louise Grandjean (w partii Brunhildy), Francisque’a Delmasa (w partii Hageny), Rose Féart (w partii Gutruny), Mme Caro-Lucas (w partii drugiej Norny) czy Antoinette Laute-Brun (w partii Floshildy) – śpiewacy, którzy zadebiutowali w Palais Garnier już za kadencji Broussana i Messagera, a którzy nieraz jeszcze pojawią się na tej scenie w operach i dramatach niemieckiego mistrza: Ketty Lapeyrette (Waltrauta, Woglinda), Yvonne Gall (Walgunda), Marie Charbonnel (Pierwsza Norna), Alice Baron (Trzecia Norna), Marcelin Duclos (Alberyk). Orkiestrę poprowadził André Messager. I to on właśnie był, bez wątpienia, przynajmniej w oczach prasy francuskiej, największym tryumfotorem premierowego przedstawienia. Dziennikarz *Le Gaulois* przytoczył słowa Catulle’a Mendèsa wypowiedziane na gorąco, tuż po spektaklu *Zmierzchu bogów*: „Piękny wieczór, który przynosi zaszczyt Operze, Paryżowi i Francji”⁶². Ów piękny wieczór Opera Paryska, Paryż i Francja, zawdzięczali przede wszystkim właśnie André Messagerowi i to w podwójnej roli: współdyrektora teatru i dyrygenta.

Z podziwem o przedstawieniu *Zmierzchu bogów* w Palais Garnier wypowiedzieli się zarówno krytycy muzyczni będący od wielu lat filarami francuskiego wagneryzmu i szczególnie wymagającymi odbiorcami wagnerowskich inscenizacji – jak Louis de Fourcaud, Catulle Mendès czy Henry Gauthier-Villars, alias Willy, alias „l’Ouvreuse du Cirque d’Été” („Bileterka Letniego Cyrku”) – jak i nieprzejednani antywagnerzyści, tacy jak Arthur Pougin.

Współpracujący z dziennikiem *Le Figaro* kompozytor Gabriel Fauré w artykule opublikowanym 24 października wyraził swój zachwyt nie tylko dziełem Wagnera, ale

60 Por. na ten temat: Edouard Beaudu, Georges Talmont, „L’Opéra – *Le Crépuscule des dieux*”, *Comœdia* 2 (1908) nr 387 z 21 X, s. 1–2.

61 Por. np.: Miguel Zamacoïs („Un Monsieur de l’Orchestre”), „La vie de Paris – L’Opéra au Crépuscule et le *Crépuscule* à l’Opéra”, *Le Figaro* 54 (1908) nr 295 z 21 X, s. 1; „Théâtres. Opéra. Répétition générale du *Crépuscule des dieux*”, *Journal des débats politiques et littéraires* 120 (1908) nr 294 z 22 X, s. 3; F. Mobisson, „Une soirée wagnérienne, *Le Crépuscule des dieux*: à l’Opéra”, *Le Journal* 17 (1908) nr 5865 z 21 X, s. 4.

62 „Vision brève. La première du *Crépuscule des dieux*”, *Le Gaulois* 43 (1908) nr 11333 z 24 X, s. 1.

i jego interpretacją przez paryskich wykonawców, którzy dzięki autorytetowi André Messagera, znającego dogłębnie wagnerowskie partytury, osiągnęli pełną harmonię⁶³.

Adolphe Aderer (pod pseudonimem Montcornet) wypowiedział swoją entuzjastyczną opinię w dzienniku *Le Petit Parisien*. Pochwalił „wspaniały głos i rzadką inteligencję dramatycznego wyrazu” Louise Grandjean, które, jego zdaniem, przyniosły zaszczyt śpiewacze, słusznie nagrodzonej gorąco owacją po spektaklu w Palais Garnier. Van Dycka określił mianem wykonawcy wagnerowskiego par excellence, z szacunkiem nawiązującego do wagnerowskich tradycji. Recenzent *Le Petit Parisien* nie miał też zastrzeżeń do pozostałych solistów, urzeczony w szczególności występem w III akcie Yvonne Gall, Ketty Lapeyrette i Antoinette Laute-Brun w partiach Cór Renu, lecz „wielkim, prawdziwym, niepodważalnym sukcesem tego wieczoru”, w jego przekonaniu, była interpretacja partytury niemieckiego mistrza przez André Messagera i jego muzyków. Dźwięki pełne blasku i najbardziej delikatne niuansy zostały oddane przez tę orkiestrę z niebywałą perfekcją. Nigdy dzieło to nie było, według Aderera, lepiej wykonane i trudno sobie lepsze jego wykonanie w ogóle wyobrazić⁶⁴.

Arthur Pougin, jak miał w zwyczaju, skrytykował niemieckiego kompozytora, wytknął mu w szczególności to, że nie wziął pod uwagę możliwości percepcyjnych publiczności rozciągając niemiłosiernie niektóre sceny⁶⁵. Niemniej jednak paryską interpretację tego „wielce niedoskonałego dzieła” dziennikarz *Ménestrel* uznał za wyśmienitą. Zachwycony był orkiestrą i chórem, a także Ernestem Van Dyckiem i Louise Grandjean w głównych rolach (jeśli chodzi o tę ostatnią, zauważył jedynie, że wykonywanie partii wagnerowskich z takim całkowitym zaangażowaniem, jakie pokazała podczas premiery *Zmierzchu bogów* w Palais Garnier, może zniszczyć jej głos i zmusić ją do przedwczesnego zakończenia kariery scenicznej). Chwalił i pozostałych solistów, w tym Francisque’a Delmasa, jego zdaniem, należycie posępnego i dzikiego w partii Hageny⁶⁶. Artykuł kończyła zdumiewająca – jeśli wziąć pod uwagę tradycyjnie antywagnerowskie nastawienie czasopisma i samego autora – konstatacja:

Reasumując, interpretacja i wykonanie *Zmierzchu bogów* przynoszą najwyższy zaszczyt Operze, i o ile trzeba za to pochwalić wszystkich, trzeba w szczególności pogratulować panu Messagerowi, który spektakl poprowadził, uzyskując rezultat, który każdy mógł docenić⁶⁷.

63 Gabriel Fauré, „Les théâtres. Académie Nationale de Musique: Première représentation du *Crépuscule des dieux*, de Richard Wagner”, *Le Figaro* 54 (1908) nr 298 z 24 X 1908, s. 6.

64 Adolphe Aderer (Montcornet), „Sensationnelle première à l’Opéra – *Le Crépuscule des dieux* de Richard Wagner”, *Le Petit Parisien* 33 (1908) nr 11683 z 24 X, [bez s.].

65 Por.: Arthur Pougin, „Semaine théâtrale. Opéra. *Le Crépuscule des dieux*, drame musical en trois actes et un prologue, paroles et musique de Richard Wagner, version française d’Alfred Ernst (23 octobre 1908)”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 74 (1908) nr 44 z 31 X, s. 347.

66 Por. *ibid.*, s. 348.

67 *Ibid.*: „En résumé, l’interprétation et l’exécution du *Crépuscule des dieux* font le plus grand honneur à l’Opéra, et s’il faut en louer chacun, il faut en féliciter particulièrement M. Messager, qui en avait assumé la direction et qui a obtenu le résultat que chacun a pu apprécier”.

Louis de Fourcaud opublikował swoją recenzję *Zmierzchu bogów* w dzienniku *Le Gaulois*, z którym współpracował od trzydziestu dwóch lat⁶⁸ i któremu pozostał wierny aż do swej śmierci w 1914 roku. Jak zawsze, redagując recenzję spektaklu wagnerowskiego, Fourcaud rozpoczął od obszernego i kompetentnego przedstawienia dzieła: jego poematu i partytury. Drugą część tekstu poświęcił wykonaniu *Zmierzchu* w Palais Garnier. Z uznaniem, jak niemal wszyscy paryscy dziennikarze, ocenił pracę wykonaną przez orkiestrę Opery Paryskiej i kapelmistrza Messagera, chwalać jego elegancję, a przede wszystkim gruntowną znajomość partytury, wrażliwość na szczegóły, niuansy. Zabrakło mu w tym wykonaniu może jedynie „odrobiny ciepła”. Para głównych bohaterów, Ernest Van Dyck i Louise Grandjean, nie budziła jego większych zastrzeżeń, choć ten pierwszy miejscami śpiewał rzekomo swą partię z przesadną dezynwolturą, bardziej pasującą do roli Logego, którą oczywiście znakomity belgijski tenor również miał w swoim repertuarze i w której notabene na deskach Palais Garnier pojawi się także rok później, gdy *Złoto Renu* wreszcie wejdzie na afisz Opery Paryskiej. Louise Grandjean zrobiła na wielkim i wymagającym seniorze francuskiego wagneryzmu (jednym z dwóch w tym czasie obok Catulle’a Mendès’a) duże wrażenie, zwłaszcza w Prologu (w scenie z Zygfydem) i w pierwszym akcie (w scenie z Waltrautą), ale także w akcie drugim i w scenie finałowej aktu trzeciego. Stary wagnerzysta ciepło wypowiedział się i o pozostałych solistach, z wyjątkiem Dinha Gilly’ego, który nie udźwignął, jego zdaniem, powierzonej mu partii Gunthera. Fourcaud w swym artykule poświęcił kilka krytycznych uwag reżyserii, dekoracjom i kostiumom, choć uznał te aspekty przedstawienia za drugorzędne, a mankamenty za mało istotne. W konkluzji artykułu zarzucił dyrekcji Opery – oczywiście nie Messagerowi i Broussanowi, lecz ich poprzednikom – że dzieło takiej wagi pojawiło się w repertuarze tej sceny z tak znacznym, trzydziestodwuletnim opóźnieniem⁶⁹.

Recenzja *Zmierzchu bogów*, którą poeta Catulle Mendès opublikował w gazecie *Le Journal*, była jednym z ostatnich tekstów zredagowanych przez owego wieloletniego wagnerzystę, który zginął tragicznie kilka miesięcy później⁷⁰. Recenzje spektakli wagnerowskich redagowane przez Mendès’a, podobnie jak te, których autorem był Louis de Fourcaud, były zawsze kompetentne, najczęściej bardzo surowe. Mendès był odbiorcą wymagającym. Niemniej inscenizację *Zmierzchu bogów* w Palais Garnier ocenił nadzwyczaj łagodnie, miejscami entuzjastycznie. Poeta rozpoczął swój artykuł od złożenia hołdu dyrygentowi, pozwalając sobie przy okazji na osobisty akcent: wskazując na kompetencje wagnerowskie Messagera, wspominał mianowicie

68 Por.: M.P. Mrozowicki, *Richard Wagner*, op. cit., cz. 1, *La plume*, Lyon 2016, s. 409.

69 Por.: Louis de Fourcaud, „Musique. Académie Nationale de Musique – *Le Crépuscule des dieux*, drame musical en trois actes de Richard Wagner (version française d’Alfred Ernst)”, *Le Gaulois* 43 (1908) nr 11333 z 24 X, s. 2–3.

70 Na temat Catulle’a Mendès’a i jego tajemniczej, tragicznej śmierci w nocy z 7 na 8 II 1909 r. por.: Michał Piotr Mrozowicki, „Le Roi vierge ou quelques insignifiantes remarques sur le duel d’un poète et d’un monarque”, *Cahiers ERTA* (2014) nr 6, s. 177–178.

wspólnie z nim spędzone wieczory – sprzed wielu lat, gdy obaj byli bardzo młodzi – które wypełniali razem studiowaniem przy fortepianie w atmosferze entuzjazmu partytur *Tristana* i właśnie *Zmierzchu bogów*. Od tego czasu, oczywiście, znajomość tych i innych partytur Wagnera u Messagera przerodziła się w „prawdziwą naukę”, w „perfekcyjne ich opanowanie”. André Messager stał się jednym z najwybitniejszych kapelmistrzów wykonujących tę muzykę. I słusznie, zdaniem Mendèsa, publiczność nagrodziła długotrwałą owacją jego interpretację ostatniego ogniwa *Pierścienia Nibelunga* w Palais Garnier⁷¹.

Nie tylko André Messager, według starego wagnerzysty, zasłużył na pochwały. Jego ogólna ocena spektaklu była bardzo pozytywna. Stwierdził, że paryska inscenizacja *Zmierzchu bogów* w niczym nie ustępowała najlepszym niemieckim kreacjom tego dzieła. Z entuzjazmem wypowiedział się o śpiewakach wykonujących dwie główne partie: Ernest Van Dyck, jego zdaniem, podobnie jak niegdyś przedwcześnie zmarły Ludwig Schnorr von Carolsfeld, wykonawca *Tristana* w monachijskiej premierze dzieła, w sposób doskonały oddał w swej interpretacji Zygryda intencje kompozytora. Nie mniej pochlebna była jego ocena występu Louise Grandjean. W jej wykonaniu partii Brunhildy Mendès nie dostrzegł żadnej rysy, żadnej słabości. Stwierdził, że w tej roli jedynie wyniosła i spokojna Felia Litvinne mogłaby jej dorównać. Większość pozostałych solistów również zasłużyła na pochwały recenzenta gazety *Le Journal*. Pewne zastrzeżenia Catulle Mendès miał jedynie do interpretacji ról Alberyka (przez Marcelina Duclos), Gunthera (przez Dinha Gilly’ego) i Francisque’a Delmasa, „etatowego” Wotana, który nieco nieswojo czuł się w partii Hageny, którą przyszło mu tym razem wykonać⁷².

Konkluzja artykułu Catulle’a Mendèsa była entuzjastyczna i nieco patetyczna. Mimo kilku uwag krytycznych pod adresem trójki solistów, uznał wykonanie za najdoskonalszy spektakl wagnerowski we Francji, poziomem swym przewyższający nawet inscenizacje dzieł Wagnera w Monachium i w samym Bayreuth, słowem olbrzymi tryumf dyrekcji Opery, realizatorów, orkiestry i jej znakomitego szefa, a także śpiewaków⁷³.

Na szczególną uwagę zasługuje artykuł Pierre’a Lalo. Kronikarz muzyczny dziennika *Le Temps*, który wcześniej wielokrotnie dawał wyraz swojej niechęci do muzyki Wagnera i zwiastował schyłek francuskiego wagneryzmu⁷⁴, po 23 X 1908 r.,

71 Por.: Catulle Mendès, „Premières représentations. Académie Nationale de Musique – *Le Crépuscule des dieux*, poème et musique de Richard Wagner, version française”, *Le Journal* 17 (1908) nr 5869 z 25 X, s. 3.

72 Por. *ibid.*

73 Por. *ibid.*

74 Por. np.: Pierre Lalo, „Feuilleton du *Temps* du 3 octobre 1899. La musique. Etat présent du wagnérisme en France. Les pèlerinages à Bayreuth et leurs effets. Le public. Les snobs. Les exégètes. Les artistes. Les librettistes. Les musiciens. La question du leit-motiv. La mode nouvelle et l’ancienne mode”, *Le Temps* 39 (1899) nr 13997 z 3 X, [bez s.]; tegoż, „Feuilleton du *Temps* du 23 août 1904. La musique. Etat présent

po *Zmierzchu bogów*, brawurowo poprowadzonym przez Messagera, diametralnie zmienił swoje zdanie na temat niemieckiego mistrza, co jasno wynika z tonu artykułów opublikowanych przez niego w następnych latach. W recenzji, która ukazała się 27 X 1908 r., Pierre Lalo nie tylko oddał hołd André Messagerowi jako wielkiemu mistrzowi batuty, niezrównanemu interpretatorowi wagnerowskich partytur, ale także bezlitośnie skrytykował jego poprzedników (z wyjątkiem Charles'a Lamoureux, który poprowadził *Lohengrina* w 1891 r.), sugerując, że to oni ponoszą odpowiedzialność za niedoskonałe, wadliwe, ułomne, jego zdaniem, spektakle dzieł Wagnera (*Walkirii*, *Tannhäusera*, *Śpiewaków norymberskich*, *Zygfryda*, *Tristana i Izoldy*) w Palais Garnier⁷⁵. Krytyczny wobec Edouarda Colonne'a i Paula Taffanella, Pierre Lalo z entuzjazmem wypowiadał się o maestrrii dyrygenckiej André Messagera, podkreślając, że 23 X 1908 r. w interpretacji wagnerowskiego dzieła po raz pierwszy dało się dostrzec „ducha jedności”, orkiestra zajęła należne jej miejsce i zajęła je w pełni. Nic podobnego, zdaniem Pierre'a Lalo, nie wydarzyło się wcześniej w Palais Garnier, nie wydarzyło się w Paryżu (z wyjątkiem *Tristana* pod batutą Lamoureux w Nouveau-Théâtre w 1899 r.). Interpretacja *Zmierzchu bogów* pod kierunkiem Messagera w niczym nie ustępowała najlepszym interpretacjom tego dzieła na scenach niemieckich, a olbrzymi sukces Messagera wpisał się na trwałe do annałów Opery Paryskiej. Pierre Lalo w wielce elokwentny sposób, nie szczędząc komplementów, opisał zalety tego wykonania, inteligentnego, harmonijnego, precyzyjnego, doskonałego w każdym szczególe. Lalo zwrócił uwagę na fakt, że André Messager w swojej interpretacji wagnerowskiej partytury nie naśladował takiego czy innego kapelmistrza niemieckiego, ale zaproponował jej własne, francuskie odczytanie, od niemieckich „bardziej przejrzyste, spokojne, intelektualne”. Według recenzenta *Le Temps* była to pierwsza w pełni francuska interpretacja dzieła Wagnera. Dodał, że poziomem swojemu dyrygentowi dorównywała orkiestra, ów „instrument”, który staje się niezrównany, gdy tylko umiejętnie jest użyty. Lalo pochwalił również chóry (w II akcie dzieła), śpiewające z niebywałym wigorem i poczuciem rytmu⁷⁶.

Pozostając pod wielkim wrażeniem orkiestry i jej dyrygenta, Pierre Lalo pewne zastrzeżenia sformułował pod adresem odtwórców głównych partii: Ernest Van Dyck, wciąż znakomity pod względem aktorskim, imponujący swoim zrozumieniem

du wagnérisme français. Le wagnérisme à Bayreuth. Le wagnérisme à Paris. La réaction antiwagnérienne”, *Le Temps* 44 (1904) nr 15772 z 23 VIII, [bez s.]; tegoż, „Feuilleton du *Temps* du 20 septembre 1904. La musique. Une lettre sur la musique française et le wagnérisme. L'impartialité et les représentations de Bayreuth. L'état présent du wagnérisme en France. Wagner et M. Debussy. Question de goût et question de fait”, *Le Temps* 44 (1904) nr 15800 z 20 IX, [bez s.]; tegoż, „Feuilleton du *Temps* du 29 août 1905. La musique. Etat de la musique dramatique contemporaine. Les leçons de l'expérience. Le wagnérisme. L'art classique. L'art contemporain. Conclusion”, *Le Temps* 45 (1905) nr 16141 z 29 VIII, [bez s.].

75 Por.: Pierre Lalo, „Feuilleton du *Temps* du 27 octobre 1908. La musique. A l'Académie Nationale de Musique. *Le Crépuscule des dieux*, drame lyrique en un prologue et trois actes, poème et musique de Richard Wagner”, *Le Temps* 48 (1908) nr 17290 z 27 X, [bez s.].

76 Ibid.

roli, identyfikujący się w perfekcyjny sposób z odgrywaną przez siebie postacią, zdaniem recenzenta, jesienią 1908 r. pod względem wokalnym nie zachwycał już tak, jak niegdyś. Louise Grandjean, przeciwnie, śpiewająca poprawnie, zwłaszcza w dwóch pierwszych aktach, raziła Pierre’a Lalo oschłością. W jej interpretacji partii Brunhildy zabrakło krytykowi prawdziwej wrażliwości, spontanicznej emocji, namiętności, płomienia⁷⁷. Opinie Pierre’a Lalo o pozostałych solistach były zróżnicowane. Był oczarowany Córąmi Renu (Yvonne Gall, Antoinette Laute-Brun i Ketty Lapeyrette) pełnymi czaru i dysponującymi wyśmienitymi głosami, wzruszającą Gutruną – Rose Féart. Z trzech Norn przypadła mu do gustu zwłaszcza pierwsza, Marie Charbonnel. Francisque Delmas śpiewał partię Hageny z właściwym sobie autorytetem, pasującym raczej do roli Wotana, która była popisową kreacją śpiewaka, ale zabrakło w jego interpretacji cierpkości, złośliwości, jakich ta partia wymaga. Również Gilly, mało wyrazisty w partii Gunthera, nie odpowiadał w pełni oczekiwaniom dziennikarza.

W odróżnieniu od niektórych swych kolegów Pierre Lalo nie miał zastrzeżeń do reżyserii i scenografii, w tym do rozwiązań zastosowanych w scenie końcowej⁷⁸. Jego zdaniem pokazanie na scenie takiej czy innej wizji pożaru Walhalli ma znaczenie drugorzędne. Cała ta epicka wizja zawarta jest bowiem w muzyce. To muzyka ją przedstawia w sposób idealny, cała reszta jest zbyteczna⁷⁹.

Tab. 3. *Zmierzch bogów* w Operze Paryskiej w l. 1908–14.

Rok	Liczba przedstawień <i>Zmierzchu bogów</i> w Operze Paryskiej w danym roku	Liczba przedstawień <i>Zmierzchu bogów</i> w Operze Paryskiej licząc od premiery
1908	14	14
1909	7	21
1910	3	24
1911	5	29
1912	4	33
1913	3	36
1914	0	36

Szesnaście lat po *Walkirii*, siedem lat po *Zygfrydzie*, rok po *Zmierzchu bogów*, 17 XI 1909 r. Opera Paryska wystawiła Prolog *Pierścienia Nibelunga* – *Złoto Renu*.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Na temat reżyserii (Pierre’a Lagarde’a) i dekoracji (Eugène’a Carpezata, Alberta Dubosqa, Ambroise’a Beluota, Marcela Jambona i Alexandre’a Bailly’ego) premiery *Zmierzchu bogów* w Palais Garnier por. m.in.: Henry Gauthier-Villars, „Théâtre National de l’Opéra – *Le Crépuscule des dieux*, poème et musique de Richard Wagner, version française de A. Ernst”, *Comœdia* 2 (1908) nr 390 z 24 X, s. 2; „La semaine dramatique”, *La Justice* 29 (1908) nr z 25 X, s. 2.

⁷⁹ Por.: P. Lalo, „Feuilleton du *Temps* du 27 octobre 1908”, op. cit.

Kolejność, w jakiej pojawiły się na afiszu pierwszej sceny francuskiej owe cztery części dramatu, była przedmiotem złośliwych uwag paryskich recenzentów, którzy, komentując wprowadzenie Prologu dzieła na scenę Palais Garnier „na samym końcu”, przytaczali chętnie francuskie powiedzenie o wołach umieszczonych za pługiem („mettre la charrue avant / devant les bœufs”)⁸⁰.

W premierowym przedstawieniu *Złota Renu* na pierwszej scenie francuskiej wystąpili śpiewacy starsi i młodszy (niektórzy z rocznym zaledwie stażem na deskach Palais Garnier) – ale wszyscy znani już z wagnerowskich wykonań: Marcelle Demougeot (Fryka), Jeanne Campredon (Freia), Marie Charbonnel (Erda), Yvonne Gall (Woglinda), Antoinette Laute-Brun (Wellgunda), Ketty Lapeyrette (Flosshilda), Ernest Van Dyck (Loge), Francisque Delmas (Wotan), Marcelin Duclos (Alberyk), André Gresse (Fasolt), Marcel Journet (Fafner), Jean Noté (Donner), Paul Nansen (Froh), Henri Fabert (Mime). Orkiestrą, podobnie jak rok wcześniej podczas przedstawienia *Zmierzchu bogów*, dyrygował dyrektor Opery André Messager.

O ile interpretacja dzieła przez orkiestrę pod kierunkiem Messagera i wokalistów nie budziła większych zastrzeżeń paryskiej prasy, dziennikarze – przynajmniej niektórzy – dość surowo ocenili reżyserię, za którą odpowiedzialni byli Paul Stuart i Leimistin Broussan. Błędy w tej reżyserii wytknął między innymi Stuartowi i Broussanowi anonimowy recenzent dziennika *Gil Blas*⁸¹. Dziennikarz ów skrytykował plastyczne, wizualne rozwiązania kluczowych scen dzieła, sceny z Córami Renu i Alberykiem, która otwiera cały *Pierścień Nibelunga*, sceny w Nibelheimie i końcowej sceny *Złota Renu* – sceny wejścia bogów po tęczy do Walhalli. Reżyserię i scenografię dokładnie tych samych fragmentów dzieła, kilka dni wcześniej, po próbie generalnej, skrytykował zresztą recenzent dziennika *Le Journal*, F. Mobisson⁸².

Wielu dziennikarzy paryskich, pisząc recenzję premiery tego dramatu, było „wewnętrznie rozdartych”: nie byli w stanie jednoznacznie ocenić spektaklu, bo pochwalili dyrygenta i jego solistów, zmuszeni byli sformułować „kilka cierpkich słów” pod adresem Leimistina Broussana i Paula Stuarta, potępiając reżyserię, scenografię, dekoracje. Takie rozdarcie nie stało się udziałem dziennikarzy gazety *Comœdia*, a to z tej prostej przyczyny, że Henry Gauthier-Villars zajął się wyłącznie interpretacją dzieła przez orkiestrę i wokali-

80 Por. np.: Henri Gauthier-Villars, „Théâtre national de l’Opéra. *L’Or du Rhin*, poème et musique de Richard Wagner, version française de A. Ernst”, *Comœdia* 3 (1909) nr 780 z 18 XI, s. 1; Arthur Pougin, „Opéra – *L’Or du Rhin*, de Richard Wagner, en quatre scènes, version française d’Alfred Ernst. Première représentation le 17 novembre 1909”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 75 (1909) nr 47 z 20 XI, s. 370; Reynaldo Hahn, „Premières représentations. Opéra – *L’Or du Rhin*, poème et musique de Richard Wagner”, *Le Journal* 18 (1909) nr 6262 z 18 XI, s. 2; Adolphe Jullien, „Feuilleton du *Journal des débats* du 28 octobre 1909. Revue musicale. Opéra, *L’Or du Rhin*, en quatre tableaux de Richard Wagner (traduction française d’Alfred Ernst)”, *Journal des débats politiques et littéraires* 121 (1909) nr 330 z 28 XI, s. 1; Pierre Lalo, „Feuilleton du *Temps* du 23 novembre 1909. La musique. A l’Académie nationale de musique: *L’Or du Rhin*, action musicale en quatre tableaux, poème et musique de Richard Wagner”, *Le Temps* 49 (1909) nr 17680 z 23 XI, [bez s.].

81 Por.: „Les premières. Opéra – *L’Or du Rhin*, drame musical, de Richard Wagner”, *Gil Blas* 30 (1909) nr 11971 z 18 XI, [bez s.].

82 Por.: F. Mobisson, „*L’Or du Rhin*”, *Le Journal* 18 (1909) nr 6259 z 15 XI, s. 4.

stów, a jego kolega Louis Schneider mógł się skupić wyłącznie na pozostałych aspektach inscenizacji. Gauthier-Villars był zachwycony orkiestrą poprowadzoną przez Messagera i chwalił większość śpiewaków. Był w szczególności pod wielkim wrażeniem Ernesta van Dycka w partii Logego i Francisque’a Delmasa, bez wątpienia doskonalszego w partii Wotana niż w partii Hagena w *Zmierzchu bogów*. Zaskakujące było zakończenie artykułu Willy’ego, znanego przecież jako jeden z największych admiratorów Wagnera w Paryżu:

I teraz, gdy znamy w końcu całego Wagnera [oczywiście całego z wyjątkiem *Parsifala!*], młodzi francuscy muzycy, dajcie nam co innego⁸³.

Takiego zakończenia nijak nie zapowiadały wcześniejsze zachwyty słynnego krytyka nad interpretacją wokalnie-instrumentalną *Złota Renu*.

Louis Schneider ocenił surowo reżyserię i dekoracje tego spektaklu. Skrytykował te aspekty nie tylko w pierwszej, trzeciej i czwartej scenie dramatu (jak jego koledzy z innych gazet), ale także w drugiej, w której, jego zdaniem, wszyscy soliści, z wyjątkiem Van Dycka w partii Logego, ewidentnie źle poprowadzeni przez reżysera, zachowują się nazbyt statycznie⁸⁴.

W sumie przedstawienie nie było z pewnością takim, jakie paryżanie mogliby sobie wymarzyć. Niemniej 17 XI 1909 r. stało się faktem, że całość *Pierścienia Nibelunga* po trzydziestu trzech latach od premiery na Zielonym Wzgórzu, znalazła się w repertuarze Opery Paryskiej.

Tab. 4. *Złoto Renu* w Operze Paryskiej w l. 1909–14.

Rok	Liczba przedstawień <i>Złota Renu</i> w Operze Paryskiej w danym roku	Liczba przedstawień <i>Złota Renu</i> w Operze Paryskiej licząc od premiery
1909	11	11
1910	4	15
1911	2	17
1912	2	19
1913	1	20
1914	0	20

Spodziewano się, że już następny rok kalendarzowy przyniesie wystawienie przez Broussana i Messagera całego cyklu⁸⁵. Nie przyniósł. W roku 1910 grano wprawdzie w Palais Garnier wszystkie cztery ogniwa wagnerowskiej *Tetralogii*, ale w sposób nieuporządkowany, chaotyczny, a nie w ciągu pięciu czy sześciu kolejnych dni, jak

83 H. Gauthier-Villars, „Théâtre national de l’Opéra. *L’Or du Rhin*”, op. cit., s. 2.

84 Por.: Louis Schneider, „La mise en scène et les décors”, *Comœdia* 3 (1909) nr 780 z 18 XI, s. 2.

85 Por. np.: „Courier des théâtres”, *Le Petit Parisien*, 35 (1910) nr 12128 z 12 I, bez s. „Paris – Théâtres, Opéra”, *Comœdia* 4 (1910) nr 831 z 8 I, s. 3; „Paris – Théâtres”, *Comœdia* 4 (1910) nr 834 z 11 I, s. 3; „Paris et départements”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 76 (1910) nr 3 z 15 I, s. 23; Henri de Curzon, „A l’Opéra”, *Le Guide musical* 56 (1910) nr 4 z 23 I, s. 67.

to dzieło należałoby zaprezentować. Cztery pełne cykle *Pierścienia Nibelunga* Opera Paryska wystawiła za to w latach 1911 (dwa pierwsze), 1912 (trzeci) i w 1913 (czwarty). Co ciekawe, poprowadzenie trzech pierwszych cykli dyrektor André Messager – by podkreślić wyjątkowy charakter tych wydarzeń – powierzył nie znakomitemu rodzimemu kapelmistrzowi o niepodważalnych kompetencjach wagnerowskich, cenionemu przez krytyków muzycznych i publiczność André Messagerowi, tylko zagranicznym mistrzom batuty. W 1911 r. pierwszy z dwóch cykli, zaplanowany na 10, 11, 13 i 15 VI, miał poprowadzić dobrze paryżanom znany austriacki dyrygent Felix Mottl, jeden z asystentów Hansa Richtera w Bayreuth w 1876 r., który w l. 1886–1906 poprowadził w Teatrze na Zielonym Wzgórzu wszystkie dzieła Wagnera będące w repertuarze, w tym (w roku 1896) *Pierścień Nibelunga*, a który znany był zwłaszcza z mistrzowskiej interpretacji *Tristana*. 6 VI 1911 r. dyrekcja Opery została powiadomiona przez Felixa Mottla, że z powodu choroby zmuszony jest odwołać udział w tym wielkim wagnerowskim świącie⁸⁶. Dyrektorzy Messager i Broussan stanęli wobec konieczności znalezienia nagłego zastępstwa. Ich wybór padł na dyrygenta opery wiedeńskiej i wiedeńskich filharmoników Felixa Weingartnera. I tak oto za pulpitem dyrygenckim Palais Garnier, zamiast emblematycznej figury Teatru na Zielonym Wzgórzu, na początku czerwca 1911 r., pojawił się Felix Weingartner, zauroczony wprawdzie muzyką i dramatami Wagnera, ale krytyczny wobec bayreuckich rządów Cosimy i wobec bayreuckich dyrygentów – Hansa Richtera, Antona Seidla i właśnie Felixa Mottla⁸⁷. Drugi paryski cykl *Pierścienia Nibelunga* w dniach 24, 25, 27, 29 VI 1911 r. poprowadził, tak jak było to wcześniej zaplanowane, węgierski kapelmistrz Arthur Nikisch.

Nie sposób przedstawić wszystkich recenzji tych dwóch cykli *Pierścienia Nibelunga*, obszernie opisywanych przez prasę. Ograniczmy się do zaprezentowania ocen tego ważnego wydarzenia artystycznego sformułowanych przez czterech krytyków: Louis Borgexa z dziennika *Comœdia*, Roberta Brussela z *Le Figaro*, Adolphe'a Julliena z *Journal des débats* i Pierre'a Lalo z *Le Temps*. Borgex relacjonował

86 Felix Mottl, z powodów zdrowotnych, nie przyjechał do Paryża, by poprowadzić pierwszy w tym mieście kompletny cykl *Pierścienia Nibelunga*, ale chorobę swą zlekceważył i mimo złego stanu zdrowia nie odwołał innych występów zaplanowanych na czerwiec 1911 roku. 21 czerwca w Królewskim Teatrze w Monachium, w trakcie pierwszego aktu *Tristana i Izoldy* słynny dyrygent doznał ataku serca. Spektakl dokończył obecny na widowni dyrygent i kompozytor Fritz Cortolezis. Felix Mottl nie odzyskał już zdrowia i zmarł 2 VII 1911 r. w monachijskim szpitalu, zob.: „La mort de Felix Mottl”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1372 z 3 VII, s. 4; Amédée Boutarel, „Nécrologie – Felix Mottl”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 77 (1911) nr 27 z 8 VII, s. 216; „Ceux qui s'en vont – Felix Mottl”, *Comœdia* 5 [1911], nr 1373 z 4 VII, s. 4; Pierre Lalo, „Felix Mottl”, *Le Temps* 51 (1911) nr 18265 z 4 VII, [bez s.].

87 Por.: Felix Weingartner, *Bayreuth 1876–1896*, Berlin 1897. Por. również: „Un libelle antiwagnérien”, *Le Monde artiste* 38 (1898) nr 7 z 13 II, s. 110; „Nouvelles diverses – Etranger”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 64 (1898) nr 4 z 23 I, s. 30; Théodore Lindenlaub, „Félix Weingartner et Bayreuth”, *Le Guide musical* 44 (1898) nr 29–30 z 17 i 24 VII, s. 554–556. Fragmenty broszury Weingartnera o Bayreuth opublikowało w 1900 r. w przekładzie Marie Baertschi czasopismo redagowane przez Edmonda Stoulliga *Revue d'art dramatique* (Felix Weingartner, „Bayreuth”, *Revue d'art dramatique* 15 (1900) nr z maja, lipca i sierpnia, s. 463–467, 635–653, 726–736).

kolejne spektakle obu cyklów „na bieżąco”⁸⁸. W swoich recenzjach bardzo wysoko ocenił oba wykonania wagnerowskiej *Tetralogii*⁸⁹. Chwalił wszystkich solistów, formułując jedynie pewne zastrzeżenia pod adresem Mlle Mati w partii Fryki (w *Walkirii*) i Charles’a Dalmorèsa (w *Zygfrydzie*), młodego, żywego, porywczego, obdarzonego silnym głosem, i który, zdaniem Borgexa, byłby znakomitym odtwórcą partii tytułowej w tym dziele, gdyby nie niewybaczalne u śpiewaka operowego wady artykulacyjne. Dobre wrażenie na dziennikarzu wywarły obie Brunhildy (Lucienne Bréval i Louise Grandjean), a także soliści interpretujący role bliźniaków w *Walkirii*: Belg Laurent Swolfs i Alice Daumas, oraz inny Belg, którego francuska publiczność miała okazję poznać jeszcze w latach osiemdziesiątych XIX wieku, słynny Ernest Van Dyck, który w *Złocie Renu* wystąpił w partii Logego, a w *Zmierzchu bogów* w partii Zygfryda, zastępując Dalmorèsa. Wielką gwiazdą w obsadzie obu cyklów był, zdaniem Borgexa – i wielu jego kolegów – niezrównany Wotan – Francisque Delmas. Tym razem, w czerwcu 1911 r. nie „kazano” wykonywać również partii Hagena, partii, w której nie czuł się równie komfortowo. Tryumfotorem i atrakcją pierwszego cyklu, był jednak nie Delmas, którego brawurowe, szlachetne wykonania roli Wotana w *Złocie Renu* i *Walkirii*, Wędrowca w *Zygfrydzie* publiczność paryska знаła doskonale, a dyrygent Felix Weingartner, którego paryżanie nie mieli dotąd okazji tak dobrze poznać. Wprawdzie w maju 1911 r., a więc zaledwie przed kilku tygodniami, w Teatrze Châtelet poprowadził wszystkie symfonie Beethovena w ramach „festiwalu beethovenowskiego”⁹⁰, ale jego interpretacji wagnerowskich przed czerwcowym *Pierścieniem Nibelunga* nigdy nie słyszeli. Louis Borgex był pod wielkim urokiem austriackiego kapelmistrza. Dobrze to oddają pierwsze słowa artykułu, w którym podsumował pierwszy cykl *Pierścienia*: „Wykonanie było wspaniałe i przynosi największy zaszczyt panu Weingartnerowi”⁹¹. Charakteryzując kunszt dyrygencki Austriaka, Louis Borgex zwrócił uwagę na dwa jego aspekty: tempa i dynamikę. Dziennikarz stwierdził, że nigdy wcześniej nie słyszał w tak mistrzowski sposób zróżnicowanych, zniuansowanych temp (wielkie wrażenie zrobił na nim na

88 Por.: Louis Borgex, „Opéra [*L’Or du Rhin* – F. Weingartner]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1350 z 11 VI, s. 4; tegoż, „Opéra [*La Walkyrie* – F. Weingartner]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1351 z 12 VI, s. 4; tegoż, „Opéra [*Siegfried* – F. Weingartner]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1353 z 14 VI, s. 4; tegoż, „Opéra [*Le Crépuscule des dieux* – F. Weingartner]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1355 z 16 VI, s. 1; tegoż, „Opéra [*L’Or du Rhin* – A. Nikisch]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1364 z 25 VI, s. 4; tegoż, „Opéra [*La Walkyrie* – A. Nikisch]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1365 z 26 VI, s. 4; tegoż, „Opéra [*Siegfried* – A. Nikisch]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1367 z 28 VI, s. 4; tegoż, „Opéra [*Le Crépuscule des dieux* – A. Nikisch]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1369 z 30 VI, s. 4.

89 Jeśli chodzi o wykonawców oba paryskie cykle *Pierścienia Nibelunga* w czerwcu 1911 r. różniły się tylko osobą dyrygenta. W obu występowali ci sami śpiewacy, których pełny wykaz przedstawiamy poniżej w tab. 5.

90 Festiwal Beethovenowski w wykonaniu Orkiestry Edouarda Colonne’a pod dyrekcją Felixa Weingartnera odbył się w Théâtre du Châtelet 2, 5, 8 i 10 V 1911 r. i poza kompletem symfonii mistrza z Bonn obejmował *V koncert fortepianowy Es-dur* z udziałem pianisty Emila von Sauera i *Koncert skrzypcowy D-dur* w interpretacji solisty Georges’a Enesco.

91 L. Borgex, „Opéra [*Le Crépuscule des dieux*]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1355 z 16 VI, s. 1.

przykład w zawrotnym tempie poprowadzony finał I aktu *Walkirii*⁹²). Jeśli chodzi o dynamikę, Weingartner zadbał o to, by pod jego kierunkiem orkiestra, mimo że nie była usytuowana poniżej sceny jak w Teatrze na Zielonym Wzgórzu, nie zagłuszała solistów, by każde słowo przez nich wyśpiewane mogło dotrzeć do publiczności.

W drugim cyklu, prowadzonym przez Arthura Nikischa, właśnie węgierski kapelmistrz wzbudził największe – i de facto jedyne – zastrzeżenia współpracownika dziennika *Comœdia*, któremu nie przypadły do gustu nadmiernie rozwlekłe tempa narzucone orkiestrze dla uwypuklenia wagnerowskich motywów przewodnich⁹³. W tej subtelnej, ale dość anemicznej, interpretacji partytury *Ringu* zabrakło Borgexowi „życia”, które wcześniej z satysfakcją dostrzegł u Weingartnera.

Louis Borgex pochwalił wykonawców obu cykli *Pierścienia* w Palais Garnier. Pochwalił też paryską publiczność, która z niebывалым skupieniem słuchała uroczystego wykonania czterech ogniów wagnerowskiego arcydzieła. Zauważył przy tym, że zupełnie inny jest odbiór każdej z owych czterech części wystawianej osobno, na przykład *Walkirii* granej w Palais Garnier od osiemnastu lat, nieschodzącej z afisza, i która może być postrzegana jako „zwykłe dzieło z repertuaru” tej sceny i owej *Walkirii* przedstawianej wraz z pozostałymi częściami *Pierścienia*, która „w towarzystwie” *Złota Renu*, *Zygfryda* i *Zmierzchu bogów* staje się, według Borgexa, jakby zupełnie innym utworem.

Bilans dwóch czerwcowych cykli *Pierścienia Nibelunga* w Palais Garnier Adolphe Jullien przedstawił dopiero 9 lipca. Większą część artykułu kronikarz muzyczny *Journal des débats* poświęcił dyrygentom, postrzegając owe dwa kompletne wykonania *Tetralogii* jako swego rodzaju pojedynek pomiędzy Weingartnerem i Nikischem⁹⁴. „Czy konieczne było sprowadzanie zagranicznych kapelmistrzów, by poprowadzili pierwsze dwa paryskie wykonania *Ringu*? Czy nie mógł tego zadania, z równym powodzeniem, a może i większym, podjąć się osobiście dyrektor Opery André Messager?” – od tych pytań Jullien rozpoczął swój artykuł. Odpowiedź, jakiej udzielił, była najprostsza z możliwych: zdecydowały względy „marketingowe”, nie artystyczne. Większą atrakcją dla paryskiej publiczności byli ci przybysze z dalekich stron niż rodzimy, choćby najwspanialszy, mistrz batuty. Podobnie jak Borgex, Adolphe Jullien dostrzegł pewne różnice w sztuce dyrygenckiej obu gości, choć zupełnie inaczej je zdefiniował niż jego kolega z dziennika *Comœdia*. Według Julliena, Weingartner dyrygował w sposób „prostszy”, nieco surowy, Nikisch w sposób bardziej „wibrujący”, bardziej uwodzicielski. Pierwszy z nich był ponadto, zdaniem krytyka *Journal des débats*, bardziej „koncertowy”, drugi bardziej „teatralny”. Poza tym, Ad-

92 Notabene właśnie ów pierwszy akt *Walkirii*, zdaniem Borgexa, był najdoskonalej wykonanym fragmentem pierwszego cyklu, por.: Louis Borgex, „Opéra [*Le Crépuscule des dieux* – F. Weingartner]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1355 z 16 VI, s. 1.

93 Zob.: Louis Borgex, „Opéra [*Le Crépuscule des dieux* – A. Nikisch]”, *Comœdia* 5 (1911) nr 1369 z 30 VI, s. 4.

94 Por.: Adolphe Jullien, „Feuilleton du *Journal des débats* du 9 juillet 1911 – Revue musicale. Opéra: Deux exécutions intégrales de l'*Anneau du Nibelung*, sous la direction de M. Félix Weingartner et de M. Arthur Nikisch”, *Journal des débats politiques et littéraires* 123 (1911) nr 188 z 9 VII, [bez s.].

olphe Jullien daleki był od przesadnego akcentowania różnic w obu wykonaniach, gdyż, jak zauważył, dysponując znikomą liczbą prób z orkiestrą⁹⁵, zarówno Weingartner, jak i Nikisch nie byli w stanie odcisnąć „swego piętna” na muzykach orkiestry operowej, którzy w dużej mierze interpretowali partyturę *Ringu* tak jak wcześniej byli nauczeni ją interpretować.

Adolphe Jullien w konkluzji swojej recenzji, w której dość pobieżnie, acz życzliwie, odniósł się do występów wykonawców głównych partii (Laurenta Swolfsa, Charles’a Dalmorèsa, Lucienne Bréval, Ernesta Van Dycka, Francisque Delmasa i Louise Grandjean), a innych jedynie wymienił, obwieścił wielki sukces obu paryskich cykli *Pierścienia Nibelunga* i wyraził życzenie, by w następnym roku, 1912, paryska publiczność raz jeszcze mogła obejrzeć to wagnerowskie arcydzieło w całości, najlepiej znów pod kierownictwem muzycznym takiego czy innego słynnego kapelmistrza zagranicznego.

Pierre Lalo swą opinię o obu cyklach *Pierścienia* wystawionych w Palais Garnier przedstawił w dzienniku *Le Temps* 11 VII 1911 roku. Podobnie jak Jullien, Lalo podkreślił, że poprzedziła je niewystarczająca liczba prób z udziałem Weingartnera i Nikischa, co nie mogło nie odbić się na poziomie spektakli, na ich spójności, na zgraniu orkiestry prowadzonej przez zaproszonych zagranicznych kapelmistrzów ze śpiewakami, z których większość widzieli po raz pierwszy w życiu. Jednym z przykładów takiego niedopracowania opisanych przez Pierre’a Lalo była sytuacja, jaka miała miejsce w przedstawieniu *Zygryda* pod dyrekcją Weingartnera (13 VI): wykonujący tytułową partię Charles Dalmorès (którego interpretację tej samej roli jedenaście lat wcześniej w Rouen, jak była o tym mowa powyżej, Pierre Lalo bardzo wysoko ocenił) od początku do końca dzieła „wyprzedzał” orkiestrę albo – inaczej rzecz ujmując – orkiestra nie mogła za nim nadążyć. Zdaniem dziennikarza *Le Temps*, śpiewaka udało się znacznie lepiej „poskromić” dwa tygodnie później Arthurowi Nikischowi, choć, według Lalo, Charles Dalmorès nie należał do najmocniejszych punktów obu *Zygrydów*. Znacznie wyżej krytyk ocenił Ernesta Van Dycka, który tę partię wykonywał w *Zmierzchu bogów*. W pierwszym cyklu, pod dyrekcją Weingartnera, najbardziej spodobała się Pierre’owi Lalo *Walkiria*. W wykonaniu tego dramatu dyrygent zdołał wydobyć z orkiestry i znakomitych solistów (zwłaszcza Lucienne Bréval i Francisque’a Delmasa) tyle płomienia, ile tylko było możliwe. Lalo był zadowolony dialogami Brunhildy i Wotana w II i III akcie, brawurową interpretacją *Cwałowania Walkirii*, liryzmem solistów i niebywałą energią kapelmistrza w scenie pożegnania Wotana, choć w następującym po niej *Czarze ognia* zabrakło, jego zdaniem, pożądanej subtelności i wielkości.

95 Por. na ten temat: Karine Boulanger, *L’Opéra de Paris sous la direction d’André Messager et de Leimistin Broussan (1908–1914). Edition critique du journal de régie de Paul Stuart*, Paris 2015, s. 78–81 i 84–91 (notatki za rok 1911).

Również w drugim cyklu, pod dyрекcją Arthura Nikischa, Pierre Lalo wyróżnił przede wszystkim *Walkirię*. Z wyjątkiem nie dość żywego, nie dość dynamicznego *Cwałowania Walkirii*, które lepiej wybrzmiało w interpretacji Weingartnera, dziennikarz *Le Temps* był zachwycony wykonaniem wszystkich trzech aktów tego dramatu, a szczególną uwagę zwrócił na niezwykłą więź, niezwykle wprost porozumienie, jakie można było dostrzec pomiędzy dyrygentem Nikischem i odtwórczynią partii Brunhildy, Lucienne Bréval. To właśnie Szwajcarka, obok Delmasa i Van Dycka, była, zdaniem Lalo, wyróżniającą się solistką w nierównej obsadzie paryskiego *Pierścienia*⁹⁶. Konkludując, krytyk muzyczny dziennika *Le Temps* stwierdził, że przygotowane w pośpiechu oba cykle *Pierścienia* niewolne były od usterek inscenizacyjnych, których publiczność, zafascynowana obu dyrygentami, mogła nie zauważyć, albo gotowa była szybko przejść nad nimi do porządku dziennego, ale dyrekcja Opery powinna być ich świadoma, by je wyeliminować w przyszłych spektaklach wagnerowskiego dzieła.

Przed pierwszą wojną światową paryżanie mieli okazję jeszcze dwukrotnie obejrzeć kompletny cykl *Pierścienia Nibelunga*. W czerwcu 1912 r. znów na podium dyrygentkim Palais Garnier stanął Felix Weingartner, a w obsadzie nastąpiło kilka znaczących zmian. Krytykowaną w 1911 r. Mlle Mati w partii Fryki zastąpiły Germaine Le Senne (w *Złocie Renu*) i Ketty Lapeyrette (w *Walkirii*). W roli Donnera, zamiast Roselly'ego, który w pierwszych dwóch cyklach również nie wzbudził entuzjazmu, publiczność paryska ujrziała i usłyszała doświadczonego belgijskiego barytona Jeana Noté. Partię Logego zamiast Ernesta Van Dycka wykonał Charles Rousselière, któremu powierzono również partię tytułową w *Zygfrydzie*. Zygfryda w *Zmierzchu bogów* wykonywał Ivan Altchevsky, który w tej roli debiutował rok wcześniej, 12 VII 1911 r., w „odrębnym” spektaklu tego dzieła. Ernest Van Dyck z kolei, w trzecim paryskim cyklu *Pierścienia*, zaśpiewał Zygmunta partnerując Jeanne Hatto, która zastąpiła Alice Daumas. Wielką atrakcją owego trzeciego cyklu, według zapowiedzi prasy, miało być wykonanie partii Brunhildy w *Walkirii*, *Zygfrydzie* i *Zmierzchu bogów* przez jedną śpiewaczkę, Lucienne Bréval⁹⁷. Ale Szwajcarka tuż przed występami w *Ringu* rozchorowała się i ostatecznie nie zaśpiewała w 1912 r. w żadnej części cyklu, zastąpiona przez Marcelle Demougeot (w *Walkirii* i *Zygfrydzie*) oraz przez Felię Litvinne (w *Zmierzchu bogów*). Negatywnymi bohaterami przedstawienia *Złota Renu*, które 15 VI 1912 r.

96 Por.: Lalo Pierre, „Feuilleton du *Temps* du 11 juillet 1911 La musique. Les représentations intégrales du *Ring* à l'Opéra. Les deux séries de représentations. L'interprétation de M. Weingartner. L'interprétation de M. Nikisch. L'interprétation des chanteurs. Enseignements à tirer de ces représentations pour les représentations à venir”, *Le Temps* 51 (1911) nr 18272 z 11 VII, [bez s.].

97 Por.: Louis Handler, „La *Tétralogie* à l'Opéra. Mlle Bréval va interpréter le rôle de Brunnhilde”, *Comœdia* 6 (1912) nr 1717 z 13 VI, s. 2.

otworzyło trzeci paryski cykl *Pierścienia*, pod względem artystycznym ze wszech miar udanego, byli technicy Opery Paryskiej odpowiedzialni za zmiany dekoracji. To im – a nie solistom czy maestro Weingartnerowi – prasa po tym spektaklu poświęciła najwięcej miejsca. Prowadząc w trakcie przedstawienia głośne rozmowy, które docierały na widownię, niezdarne wykonując swoje zadanie, technicy owi wytrącili z równowagi austriackiego kapelmistrza, który zirytowany na moment opuścił nawet pulpit dyrygencki. Incydent ten wywołał protesty publiczności i żywo był komentowany przez dziennikarzy⁹⁸. Wykonawcy *Złota Renu* nie wzbudzili takich kontrowersji jak obsługa techniczna przedstawienia. Dziennikarze chwalili wszystkich śpiewaków, w tym Charles’a Rousselière’a, posiadającego „jeden z najbardziej ekspresyjnych głosów tenorowych naszych czasów”, jak orzekł recenzent *Le Figaro* Robert Brussel⁹⁹.

Następnego dnia znów rozległy się gwizdy na widowni Palais Garnier. Sprawa była jednak poważniejsza niż w trakcie *Złota Renu*. Tym razem bowiem publiczność nie wyrażała dezaprobaty wobec pełnych dezynwoltury i niekompetentnych pracowników obsługi Opery Paryskiej. Przedmiotem jej negatywnej reakcji był sam Ernest Van Dyck, który po trzydziestu niemal latach paryskiej kariery – zdaniem widzów – nie udźwignął w pierwszym akcie jednej ze swoich popisowych partii, partii Zygmunta. Wyjątkowo blado musiała zabrzmieć tego wieczora *Pieśń o wiosnie*, której wykonaniem słynny Belg tylekroć zachwycał bywalców scen operowych i sal koncertowych w różnych krajach. Niektórzy krytycy paryscy skrytykowali Van Dycka, ale skrytykowali też publiczność za nadmiernie negatywną reakcją na występ słynnego, zasłużonego tenora, który w przeszłości dostarczył im tyle wzruszeń, a którego kariera nieubłaganie dobiegała do końca¹⁰⁰. Inni pominęli milczeniem „wpadkę” Van Dycka i reakcję widowni, koncentrując się na pozytywnych aspektach przedstawienia *Walkirii* w ramach „trzeciego cyklu”. Recenzje Roberta Brussela, w *Le Figaro*, i Louis Schneidera, w *Le Gaulois*, były entuzjastyczne. Obaj dziennikarze chwalili cały zespół śpiewaczy – nie wyłączając Van Dycka – a głównym bohaterem przedstawienia, obok Francisque’a Delmasa,

98 „Courrier des théâtres”, *Le Figaro* 58 (1912) nr 168 z 16 VI, s. 5; „Une mesure pour rien”, *Gil Blas* 34 (1912) nr 12906 z 16 VI, s. 1.

99 Robert Brussel, „Les théâtres. A l’Opéra: La Tétralogie – *L’Or du Rhin, la Walkyrie*”, *Le Figaro* 58 (1912) nr 169 z 17 VI, s. 5.

100 „Une soirée à l’Opéra”, *Gil Blas* 34 (1912) nr 12907 z 17 VI, s. 1; Louis Borgex, „Opéra”, *Comœdia* 6 (1912) nr 1721 z 17 VI, s. 3. W czwartym paryskim cyklu *Pierścienia Nibelunga* w 1913 r., o czym będzie mowa poniżej, Ernest Van Dyck już nie wystąpił. Ale publiczność Palais Garnier, po jego nieudanym i źle – wręcz „mało elegancko”, by użyć eufemizmu – przyjętym występie w *Walkirii*, 16 VI 1912 r., dwa lata później, 10, 15 i 19 VI 1914 r., jeszcze miała okazję usłyszeć go trzykrotnie w partii Parsifala, w której zastąpił młodszego kolegę Paula Franza. Tym razem publiczność paryska przyjęła go ciepło, krytyka – przeciwnie – w jego wykonaniu roli, którą przez wiele lat śpiewał w Teatrze na Zielonym Wzgórzu, dostrzegła szereg niedoskonałości, por. np.: Charles Tenroc, „Paris – Théâtres – Opéra – *Parsifal*”, *Comœdia* 8 (1914) nr 2444 z 11 VI, s. 4.

Marcela Journet (w partii Hundinga) i Marcelle Demougeot, godnie zastępującej chorą Lucienne Bréval, był, ich zdaniem, austriacki kapelmistrz¹⁰¹.

W trzeciej części, *Zygrydzie*, 18 VI, nie doszło już do żadnych incydentów. Nie zawiedli ani technicy, ani wykonawcy. Zarówno wspomniany przed chwilą Louis Schneider, jak i Louis Borgex zachwyceni byli śpiewakami, spośród których wyróżnili Charles'a Rousselière'a i Marcelle Demougeot; podkreślali kunszt dyrygencki Weingartnera, który umiejętnie wydobyl z orkiestry całą poezję tej deskryptywnej muzyki, zarówno w *Szmerze lasu*, jak i w scenie przebudzenia Brunhildy. Weingartner otrzymał po każdym akcie niebawale i zasłużone owacje¹⁰².

Po wspomnianej powyżej niedyspozycji w pierwszym akcie *Walkirii*, Ernest Van Dyck nie zaśpiewał już Zygryda w *Zmierzchu bogów*. Zastąpił go rosyjski tenor Ivan (Jean) Altchevsky, któremu partnerowała – w partii Brunhildy – Felia Litvinne. Pojawienie się obojga słowiańskich śpiewaków w ostatniej części *Ringu* zostało ciepło przyjęte przez paryską publiczność. Przedstawienie było znakomite, a głównym jego bohaterem była orkiestra interpretująca brawurowo – pod dyktando Felixa Weingartnera – partyturę dramatu, nadając w szczególności niezwykle koloryt *Podróży Zygryda* po Renie i po mistrzowsku wykonując cały III akt: scenę Zygryda z Córami Renu i scenę polowania, pełną patosu scenę śmierci Zygryda wraz z *Marszem żalobnym*, celowo spowolnianym przez kapelmistrza, co wywołało, jak stwierdził Louis Schneider w *Le Gaulois*¹⁰³, piorunujące wrażenie na publiczności głęboko poruszonej olbrzymim ładunkiem emocji, zgromadzonym w owym trzecim akcie dramatu.

Kilka dni po trzecim kompletnym cyklu *Tetralogii*, Opera Paryska obdarzyła swą publiczność – zwłaszcza tę jej część, która była rozczarowana wcześniejszą chorobą i absencją Lucienne Bréval, jeszcze pięcioma przedstawieniami dramatów wchodzących w skład arcydzieła Wagnera: *Złota Renu* (24 VI), *Zygryda* (28 VI i 8 VII) i *Zmierzchu bogów* (3 i 12 VII). Dyrygował tym razem dyrektor Opery André Messager. Szwajcarce w partii Zygryda partnerowali Charles Rousselière (w *Zygrydzie*) i Marius Verdier (w *Zmierzchu bogów*). Euforyczne recenzje występów Lucienne Bréval i André Messagera, który na przełomie czerwca i lipca 1912 r. dowiódł niezbicie, że w interpretacji wagnerowskich partytur w niczym nie ustępuje kapelmistrzom niemieckim czy austriackim, opublikował Pierre Lalo w dzienniku *Le Temps*¹⁰⁴.

101 Por.: Robert Brussel, „Les théâtres. A l'Opéra : La Tétralogie – *L'Or du Rhin, la Walkyrie*”, *Le Figaro* 58 (1912) nr 169 z 17 VI, s. 5; Louis Schneider, „Courrier des spectacles – La Tétralogie à l'Opéra – *La Walkyrie*”, *Le Gaulois* 47 (1912) nr 12665 z 17 VI, s. 2.

102 Louis Schneider, „Courrier des spectacles – La Tétralogie à l'Opéra – *Siegfried*”, *Le Gaulois* 47 (1912) nr 12667 z 19 VI, s. 3; Louis Borgex, „Opéra”, *Comœdia* 6 (1912) nr 1723 z 19 VI, s. 3.

103 Louis Schneider, „Courrier des spectacles – La Tétralogie à l'Opéra – *Le Crépuscule des dieux*”, *Le Gaulois* 47 (1912) nr 12669 z 21 VI, s. 3.

104 Zob.: Pierre Lalo, „Feuilleton du Temps du 2 juillet 1912 – La musique. Les représentations du *Ring* à l'Opéra. Mlle Bréval dans *Siegfried*”, *Le Temps* 52 (1912) nr 18627 z 2 VII, [bez s.]; tegoż, „Feuilleton du Temps du 9 juillet 1912 – La musique. Mlle Bréval dans *Le Crépuscule des dieux*”, *Le Temps* 52 (1912) nr 18634 z 9 VII, [bez s.].

W końcu maja i na początku czerwca 1913 r. Opera pokazała czwarty – i ostatni w czasach „Belle Epoque” – cykl *Pierścienia Nibelunga*, który wraz ze spektaklem *Tristana i Izoldy* 23 V 1913 r., wpisywał się w dość skromne zresztą we Francji obchody setnej rocznicy urodzin mistrza z Zielonego Wzgórza. Ów czwarty cykl poprowadził maestro Messenger, a główną – obok osoby dyrygenta – jego atrakcją była śpiewaczka wykonująca partię Brunhildy we wszystkich trzech dramatach, w których postać się pojawia. Nie była nią jednak Lucienne Bréval, jak chcieliby niektórzy, lecz słynna Felia Litvinne. W obsadzie tego ostatniego przedwojennego paryskiego *Pierścienia* warto odnotować ponadto obecność – po roku przerwy – Charles’a Dalmorèsa, śpiewającego partię Zygryfryda zarówno w *Zygryfrydzie*, jak i w *Zmierzchu bogów*, oraz nową rolę Laurenta Swolfsa (Logego w *Złocie Renu*), którego – w partii Zygmunta – zastąpił Marius Verdier. Krytycy muzyczni bardzo pozytywnie ocenili czwartą paryską inscenizację wagnerowskiej *Tetralogii*, chwalili zarówno „rodzimego” dyrygenta jak i wszystkich solistów¹⁰⁵.

Tab. 5. Obsady *Pierścienia Nibelunga* w Operze Paryskiej w latach 1911, 1912 i 1913.

		Pierwszy cykl 10, 11, 13, 15 VI 1911	Drugi cykl 24, 25, 27, 29 VI 1911	Trzeci cykl 15, 16, 18, 20 VI 1912	Czwarty cykl 25, 27, 29 V i 1 VI 1913
	Dyrygent	Felix Weingartner	Arthur Nikisch	Felix Weingartner	André Messager
<i>Złoto Renu</i>	Fryka	Mme Mati	Mme Mati	Germaine Le Senne	Jeanne Kirsch
	Freia	Jeanne Campredon	Jeanne Campredon	Jeanne Campredon	Jeanne Campredon
	Erda	Lyse Charny	Lyse Charny	Lyse Charny	Lyse Charny
	Woglinda	Yvonne Gall	Yvonne Gall	Yvonne Gall	Yvonne Gall

105 Por. np.: Louis Schneider, „Musique. Opéra – Représentation de la Tétralogie: *L’Or du Rhin*”, *Le Gaulois* 48 (1913) nr 13008 z 26 V, s. 3; Henri Quittard, „Courier des théâtres”, *Le Figaro* 59 (1913) nr 146 z 26 V, bez s. Louis Schneider, „Courier des spectacles: *La Walkyrie*”, *Le Gaulois* 48 (1913) nr 13010 z 28 V, s. 3; Charles Tenroc, „Paris. Théâtres. Opéra. *Le Ring. La Valkyrie*”, *Comœdia* 7 (1913) nr 2065 z 28 V, s. 3; Henri Quittard, „Courier des théâtres”, *Le Figaro* 59 (1913) nr 148 z 28 V, [bez s.]; tegoż, „Courier des théâtres”, *Le Figaro* 59 (1913) nr 150 z 30 V, [bez s.]; Charles Tenroc, „Paris. Théâtres. Opéra. *Le Ring. Siegfried*”, „Paris. Théâtres. Opéra. *Le Ring. Siegfried*”, *Comœdia* 7 (1913) nr 2067 z 30 V, s. 3; Charles Tenroc, „Paris. Théâtres. Opéra. *Le Ring. Le Crépuscule des dieux*”, *Comœdia* 7 (1913) nr 2070 z 2 VI, s. 3; Henri Quittard, „Courier des théâtres”, *Le Figaro* 59 (1913) nr 153 z 2 VI, [bez s.]; Eugène Morand, „Académie Nationale de Musique. *La Tétralogie*”, *Gil Blas* 35 (1913) nr 13251 z 2 VI 1913, s. 4; Adolphe Jullien, „Feuilleton du *Journal des débats* du 8 juin 1913 – Revue musicale. Opéra: Exécution intégrale de *L’Anneau du Nibelung*”, *Journal des débats politiques et littéraires* 125 (1913) nr 158 z 8 VI, [bez s.].

<i>Złoto Renu</i>	Wellgunda	Antoinette Laute-Brun	Antoinette Laute-Brun	Antoinette Laute-Brun	Antoinette Laute-Brun
	Flosshilda	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette
	Wotan	Francisque Delmas	Francisque Delmas	Francisque Delmas	Francisque Delmas
	Loge	Ernest Van Dyck	Ernest Van Dyck	Charles Rousselière	Laurent Swolfs
	Alberyk	Marcelin Duclos	Marcelin Duclos	Marcelin Duclos	Marcelin Duclos
	Fasolt	André Gresse	André Gresse	André Gresse	André Gresse
	Fafner	Marcel Journet	Marcel Journet	Marcel Journet	Marcel Journet
	Donner	M. Roselly	M. Roselly	Jean Noté	Jean Noté
	Froh	Paul Nansen	Paul Nansen	Paul Nansen	Maurice Detreix
	Mime	Henri Fabert	Henri Fabert	Henri Fabert	Henri Fabert
<i>Walkiria</i>	Brunhilda	Lucienne Bréval	Lucienne Bréval	Marcelle Demougeot	Félia Litvinne
	Zyglinda	Alice Daumas	Alice Daumas	Jeanne Hatto	Jeanne Hatto
	Fryka	Mme Mati	Mme Mati	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette
	Helmwiga	Antoinette Laute-Brun	Antoinette Laute-Brun	Antoinette Laute-Brun	Antoinette Laute-Brun
	Gerhilda	Caro-Lucas	Caro-Lucas	Caro-Lucas	Caro-Lucas
	Ortlinda	Jeanne Campredon	Jeanne Campredon	Jeanne Campredon	Jeanne Campredon
	Waltrauta	Jeanne Goulancourt	Jeanne Goulancourt	Jeanne Goulancourt	Jeanne Goulancourt
	Schwertleita	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette
	Siegruna	Albertine Dubois-Lauger	Albertine Dubois-Lauger	Albertine Dubois-Lauger	Albertine Dubois-Lauger
	Grimgerda	Lyse Charny	Lyse Charny	Lyse Charny	Lyse Charny
	Rosswessa	Marie-Suzanne Lacombe-Olivier	Marie-Suzanne Lacombe-Olivier	Mary Gauley-Teixier	Bonnet-Baron
Wotan	Francisque Delmas	Francisque Delmas	Francisque Delmas	Francisque Delmas	

<i>Walkiria</i>	Zygmund	Laurent Swolfs	Laurent Swolfs	Ernest van Dyck	Marius Verdier
	Hunding	Marcel Journet	Marcel Journet	Marcel Journet	André Gresse
<i>Zygfryd</i>	Brunhilda	Louise Grandjean	Louise Grandjean	Marcelle Demougeot	Félia Litvinne
	Erda	Lyse Charny	Lyse Charny	Lyse Charny	Lyse Charny
	Praszek leśny	Berthe Mendès	Berthe Mendès	Berthe Mendès	Berthe Mendès
	Wędrowiec	Francisque Delmas	Francisque Delmas	Francisque Delmas	Francisque Delmas
	Zygfryd	Charles Dalmorès	Charles Dalmorès	Charles Rousselière	Charles Dalmorès
	Mime	Henri Fabert	Henri Fabert	Henri Fabert	Henri Fabert
	Alberyk	Marcelin Duclos	Marcelin Duclos	Marcelin Duclos	Marcelin Duclos
	Fafner	Hubert Paty	Hubert Paty	Robert Marvini	Joachim Cerdan
	<i>Zmierzb bogów</i>	Brunhilda	Louise Grandjean	Louise Grandjean	Felia Litvinne
Gutruna		Jeanne Bourdon	Jeanne Bourdon	Jeanne Bourdon	Jeanne Bourdon
Waltraute		Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette
Woglinda		Yvonne Gall	Yvonne Gall	Yvonne Gall	Yvonne Gall
Wellgunda		Antoinette Laute-Brun	Antoinette Laute-Brun	Antoinette Laute-Brun	Antoinette Laute-Brun
Flosshilda		Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette	Ketty Lapeyrette
Pierwsza Norna		Mme Mati	Mme Mati	Lyse Charny	Lyse Charny
Druga Norna		Alice Daumas	Alice Daumas	Alice Daumas	Alice Daumas
Trzecia Norna		Albertine Dubois-Lauger	Albertine Dubois-Lauger	Albertine Dubois-Lauger	Albertine Dubois-Lauger
Zygfryd		Ernest Van Dyck	Ernest Van Dyck	Jean (Ivan) Al(t) chvsky	Charles Dalmorès
Hagen		André Gresse	André Gresse	André Gresse	André Gresse
Gunther		Henri Dangès	Henri Dangès	M. Roselly	M. Roselly
Alberyk		Marcelin Duclos	Marcelin Duclos	Marcelin Duclos	Marcelin Duclos

Pod względem artystycznym był to niewątpliwy sukces Académie Nationale de musique, podobnie zresztą jak trzy poprzednie, lecz pod względem finansowym ów czwarty *Pierścień Nibelunga* w Palais Garnier był sromotną porażką, którą dobrze ilustruje tab. 6.

Tab. 6. Wpływy ze sprzedaży biletów na *Tetralogię* w Operze Paryskiej w l. 1911–13¹⁰⁶.

	<i>Złoto Renu</i>	<i>Walkiria</i>	<i>Zygfryd</i>	<i>Zmierzch bogów</i>
Pierwszy cykl (pod Weingartnerem)	10 VI 1911 – 29 066, 40 franków	11 VI 1911 – 29 268, 80 franków	13 VI 1911 – 29 514, 10 franków	15 VI 1911 – 29 343, 60 franków
Drugi cykl (pod Nikischem)	24 VI 1911 – brak danych	25 VI 1911 – brak danych	27 VI 1911 – brak danych	29 VI 1911 – brak danych
Trzeci cykl (pod Weingartnerem)	15 VI 1912 – 21 144, 20 franków	16 VI 1912 – 20 160, 80 franków	18 VI 1912 – 23 733, 60 franków	20 VI 1912 – 25 898, 40 franków
Czwarty cykl (pod Messengerem)	25 V 1913 – 12 461, 60 franków	27 V 1913 – 14 389, 90 franków	29 V 1913 – 14 367, 35 franków	1 VI 1913 – 16 546, 25 franków

Niepowodzenie finansowe czwartego cyklu *Tetralogii* zapewne przyczyniło się do zmiany dyrekcji Opery, która niebawem nastąpiła. Choć kadencja dyrektorska pary Messenger–Broussan przewidziana była do 31 XII 1914 r., już w ostatnich dniach października 1913 r. Louis Barthou, premier i zarazem minister edukacji i sztuki, podjął decyzję, by jej nie przedłużać i by zarządzanie Operą Paryską powierzyć komu innemu. Nominację dyrektorską od 1 I 1915 r., z kilkunastomiesięcznym wyprzedzeniem (sic!), otrzymał Jacques Rouché. Poirytowany tą decyzją André Messenger, który bez powodzenia starał się o swą drugą kadencję, natychmiast podał się do dymisji. Ostatecznie, pod wpływem nacisków ministerstwa z jednej strony i prośb swych zwolenników z drugiej, nie wycofując swej dymisji, Messenger zgodził się jeszcze poprowadzić w sezonie 1913–14 *Parsifala*, którego premiera była szykowana na pierwsze dni stycznia 1914 r. i którego inscenizacja była podstawowym zadaniem Opery Paryskiej w tym czasie.

W pierwszych sześciu miesiącach 1914 r. to przedstawienia „uwolnionego” *Parsifala* były główną atrakcją w Operze Paryskiej, tak jak na rozlicznych innych scenach europejskich i światowych. Piątego cyklu *Pierścienia* w Palais Garnier w owym 1914 r. nie było. Odchodząca dyrekcja Opery zaoferowała swej publiczności jedynie trzy ostatnie przed I wojną światową przedstawienia *Walkirii* (20 IV, 1 i 9 V) pod dyrekcją Henriego Rabauda z solistami Marcelle Demougeot (w partii Brunhildy), Jeanne

¹⁰⁶ Wpływy z biletów podajemy za Karine Boulanger (*L'Opéra de Paris sous la direction d'André Messenger et de Leimistin Broussan (1908–1914). Edition critique du journal de régie de Paul Stuart*, Paris 2015).

Hatto (w partii Zygliny), Paula Franza (w partii Zygmunta), Francisque’a Delmasa (w partii Wotana) i Marcela Journeta (w partii Hundinga).

Trzy miesiące później wybuchła wojna, w której, tak jak w 1870 r., Francja i Niemcy stanęły po przeciwnych stronach i na kilka lat dzieła Ryszarda Wagnera, w tym i wszystkie części *Pierścienia Nibelunga*, nieuchronnie musiały zniknąć z afiszów francuskich teatrów operowych. Ostracyzm, który we Francji osiągnął podczas wojny i tuż po niej Wagnera, symbolizującego „wszystko to, co germańskie”, nie trwał jednak długo. Jesienią 1919 r. utwory niemieckiego kompozytora wróciły do programów „wielkich paryskich koncertów”, a 5 I 1921 r., po uzyskaniu specjalnej zgody ministra edukacji i sztuki, André Honnorata, Opera Paryska zarządzana od 1 IX 1914 r. przez Jacques’a Rouché, wystawiła pod dyrekcją ówczesnego pierwszego dyrygenta, Camille’a Chevillarda, pierwsze po wojnie dzieło Wagnera – *Walkirię* z Marcelle Demougeot (w roli Brunhildy), stawiającą swe pierwsze kroki przyszłą wielką gwiazdą Germaine Lubin (w roli Zygliny), Paulem Franzem (w partii Zygmunta), „nieśmiertelnym” Francisque Delmasem (w roli Wotana) i André Gressesem jako Hundingiem. W tym samym 1921 r. w Palais Garnier wystawiono jeszcze *Zygfyda* (wznowienie 18 III 1921 r. z Marcelle Demougeot w roli Brunhildy i Mariusem Verdier w partii Zygfyda) i *Złoto Renu* (wznowienie 7 X 1921 r. z Leonem Laffitem w partii Logego). Publiczność miała prawo spodziewać się rychłego wznowienia również *Zmierzchu bogów* i być może piątego paryskiego cyklu całej *Tetralogii*, ale Jacques Rouché ani w 1921 r., ani w kolejnych kilku latach, nie zaoferował melomanom kompletnej inscenizacji *Pierścienia Nibelunga*. Na tę paryżanom przyszło poczekać do 1928 roku. Znamienne, że ani ten piąty paryski cykl wagnerowskiego dzieła, zaprezentowany publiczności Palais Garnier w dniach 20, 22, 25 i 27 II 1928 r., ani kolejny, szósty, który bywalcy Opery mogli podziwiać w dniach 18, 19, 21 i 24 IV 1933 r. nie zostały odnotowane przez Martine Kahane i Nicole Wild w rocznicowym albumie *Wagner et la France*¹⁰⁷. W lutym 1928 r. *Złoto Renu* i *Walkirię* poprowadził François Ruhlmann, a *Zygfyda* i *Zmierzch bogów* Philippe Gaubert. Główne partie śpiewali Marcel Journet (Wotan i Hagen), Ketty Lapeyrette (Fryka), Henri Fabert (Loge w *Złocie Renu* i Mime w *Zygfydzie*), Marcelin Duclos (Alberyk), Germaine Lubin¹⁰⁸ i Marcelle Bunlet (Brunhilda), Paul Franz (Zygmund i Zygfyd), Marisa Ferrer (Zyglynda), Grommen (Hunding), Romain Carbelly (Gunther). Recenzje owego „piątego cyklu” paryskiego *Pierścienia Nibelunga* nie były

107 Por.: Martine Kahane, Nicole Wild, *Wagner et la France*, Paris 1983, s. 170.

108 Germaine Lubin, która wcześniej śpiewała partię Zygliny w *Walkirii*, w 1928 r. wystąpiła jako Brunhilda w *Walkirii* i w *Zygfydzie*, a w *Zmierzchu bogów* w tej samej partii wystąpiła Marcelle Bunlet, która tą rolę w lutym 1928 r. zadebiutowała w wieku 27 lat w Operze Paryskiej.

jednomysłne. Z braku miejsca wspomnijmy tu tylko dwie, obie pióra doświadczonych i wymagających krytyków.

Pierre-Barthélemy Gheusi, pisarz, dramaturg, librecista, „prawa ręka” Pedro Gilharda w Operze Paryskiej po śmierci Eugène’a Bertranda, a później, w l. 1914–18, dyrektor Opéra-Comique, po wojnie również dziennikarz i krytyk muzyczny związany z gazetą *Le Figaro* opublikował jeszcze w trakcie lutowej *Tetralogii*, na podstawie wcześniejszych o parę dni poszczególnych, odrębnych jej części artykułów, pod tytułem *La Musique au théâtre – La Tétralogie à l’Opéra*, w którym krytycznie wypowiedział się o nowej inscenizacji *Pierścienia Nibelunga* i szerzej o kondycji finansowej teatrów operowych¹⁰⁹. Gheusi wyraził ubolewanie, że w Paryżu, gdzie czołowy music-hall wydaje dwa miliony, by wystawić taką czy inną rewię, w Operze środki przeznaczone na inscenizację dramatów Wagnera to środki „dla ubogiego krewnego” („le répertoire de Wagner n’a plus qu’une mise en scène de parent pauvre”). Według byłego dyrektora Opéra-Comique, bez wystarczających subwencji i kredytów, bez wyspecjalizowanych kompetencji, bez – w trzech czwartych – obsady godnej tego wielkiego dzieła, Opera Paryska nie jest w stanie wystawić *Tetralogii* na odpowiednim poziomie, nawiązując do czasów Delmasa i Van Dycka. Wielu lat potrzeba, by stworzyć jednolitą interpretację tego dramatu, by nowych śpiewaków, wkraczających na scenę w miejsce gwiazd la Belle Epoque, nauczyć odpowiedniej artykulacji i deklamacji charakterystycznej dla wagnerowskiego poematu, przetłumaczonego (przez Alfreda Ernsta) na francuszczyznę często chropowatą i dziką, ale z poszanowaniem akcentów muzycznych¹¹⁰. Pierre-Barthélemy Gheusi nie był więc – mówiąc delikatnie – zachwycony ani inscenizacją piątego paryskiego *Ringu*, ani przynajmniej częścią wykonawców. Skrytykował powierzenie w ostatniej niemal chwili partii Brunhildy w *Zmierzchu bogów* nieoświadczonej Marcelle Bunlet, która nie w pełni udźwignęła, jego zdaniem, tę rolę, niegdyś brawurowo wykonywaną przez Lucienne Bréval i Felia Litvinne. W obsadzie wyróżnił jedynie Frykę – Ketty Lapeyrette. Przypomniała mu dawne wagnerowskie spektakle, w których brała udział, i Paula Franza, „jedynego [obecnie] wielkiego francuskiego tenora wagnerowskiego”, choć nie tak doskonałego – jak zauważył – w partii Zygryda jak Jan Reszke (w 1902 r.).

Konkludując, by „postawić kropkę nad i” i do końca „pognębić” twórców piątego paryskiego *Ringu*, Pierre-Barthélemy Gheusi stwierdził, iż ustępuje on znacznie znakomitej kreacji tego dzieła w Tuluzie w 1927 r. pod dyrekcją Aymé Kunca¹¹¹.

109 Pierre-Barthélemy Gheusi, „Feuilleton musical du 21 février 1928 – La Musique au théâtre: La *Tétralogie* à l’Opéra”, *Le Figaro* 103 (1928) nr 52 z 21 II, s. 6.

110 Dodajmy, że w okresie międzywojennym, tak jak wcześniej, w Operze Paryskiej wykonywano *Złoto Renu*, *Zygryda* i *Zmierzch bogów* w przekładzie Alfreda Ernsta, a *Walkirię*, tak jak w premierze, w maju 1893 r., w przekładzie Victora Van Wildera.

111 Nt. *Tetralogii* w Théâtre du Capitole de Toulouse w marcu i kwietniu 1927 r. (20, 21, 23, 25 III oraz 27, 28, 30 III, 1 IV) zob.: L.D., „La *Tétralogie* à Toulouse”, *Comœdia* 21 (1927) nr 5206 z 3 IV, s. 4; L.D., „La *Tétralogie* à Toulouse”, *Comœdia* 21 (1927) nr 5213 z 10 IV, s. 4; E.G., „La *Tétralogie* à Toulouse”, *Lyrice* 6 (1927) nr 62 z IV, s. 962.

Henri de Curzon rozpoczął swój artykuł w *Journal des débats* od uwag na temat reżyserii wagnerowskich dramatów, sugerując (w 1928 r.), że pożądane byłoby stosowanie w tych spektaklach osiągnięć kinematografii. Najwyraźniej nie był zachwycony tym, co zobaczył w Palais Garnier w lutym 1928 r., choć nie sformułował na ten temat żadnych konkretnych zarzutów. Lepsze zdanie miał na temat solistów. Wyróżnił Germaine Lubin, z zadowoleniem przyjmując fakt, że porzuciła rolę Zygliny i przejęła – choć tylko w *Walkirii* i w *Zygfrydzie* – rolę Brunhildy, bez wątpienia w *Tetralogii* ważniejszą i do której wydawała się predestynowana, i Paula Franza – znakomitego Zygmunda i Zygfryda, żałując, że nie zaśpiewał jeszcze partii Logego w *Złocie Renu*, co w pełni by usatysfakcjonowało jego wielbicieli. Henri de Curzon pochwalił też młodzietką Marcelle Bunlet, która po kilku ledwie próbach zadebiutowała – jego zdaniem udanie – w partii Brunhildy w ostatniej części cyklu¹¹². Mocnym punktem owego piątego cyklu była orkiestra pod dyрекcją Philippe’a Gauberta (o François Ruhlmannie, który poprowadził *Złoto Renu* i *Walkirię*, współpracownik *Journal des débats* w swym artykule nie wspomniał)¹¹³.

Atrakcją następnego sezonu była czerwcowy wizyta niemieckich artystów, reklamowanych nieco tylko na wyrost jako „Teatr z Bayreuth”, którzy zaprezentowali publiczności paryskiej – w dniach 20, 21, 22 i 24 oraz 26, 27, 28 i 30 VI 1929 r. – dwa cykle *Pierścienia Nibelunga* w Théâtre des Champs-Élysées przy avenue Montaigne 15¹¹⁴. Paryską (!) orkiestrę Walthera Strarama poprowadził Franz von Hoesslin, od 1927 r. związany z Bayreuth, gdzie również dyrygował właśnie wagnerowską *Tetralogią* (w 1927 i 1928 r.). W 1929 r. festiwalu na Zielonym Wzgórzu nie organizowano. Maestro Hoesslin wraz z reżyserem Wolframem Humperdinckiem (synem Engelberta) i grupą śpiewaków mógł się zatem spokojnie, w czerwcu, wybrać na występy do Paryża, zabierając przynajmniej część dekoracji i teatralnej maszynerii z Bayreuth. Wśród śpiewaków znanych z festiwali wagnerowskich, którzy wystąpili w paryskim *Ringu* w Théâtre des Champs-Élysées, wymieńmy słynną parę Nanny Larsen-Todsen (w partii Brunhildy) i Lauritza Melchiora (w rolach Zygmunda i Zygfryda), a także Emmę Krüger (w partii Zygliny), Josefa Correcka (Wotan i Wędrowiec), Waltera

112 Zapewne to Henri de Curzon trafniej ocenił występ młodej Marcelle Bunlet, która już trzy lata później zadebiutowała w świątyni sztuki wagnerowskiej na Zielonym Wzgórzu, śpiewając partię Kundry w *Parsifalu* pod Arturo Toscaninim.

113 Por.: Henri de Curzon, „Feuilleton du *Journal des débats* du 26 février 1928. Revue musicale. A l’Opéra, *Le Crépuscule des dieux* et l’ensemble de la *Tétralogie* de Richard Wagner”, *Journal des débats politiques et littéraires* 140 (1928) nr 56 z 26 II, [bez s.].

114 Tradycja wagnerowskich przedstawień w tym teatrze sięgała czasów przedwojennych i głośnego cyklu niemieckiego w ramach „sezonu anglo-amerykańskiego” w maju i czerwcu 1914 r., podczas którego w większości niemieccy i austriaccy soliści pod dyрекcją Alberta Coatesa, Felixa Weingartnera, Arthura Nikischa i Eгона Pollaka wykonali – w języku niemieckim – trzykrotnie *Tristana*, trzykrotnie *Śpiewaków norymberskich* i czterokrotnie *Parsifala*. Po wojnie tradycja ta wskrzeszona była już w marcu i kwietniu 1921 r., podczas włoskich i holenderskich przedstawień *Tristana* odpowiednio pod dyрекcją Tullio Serafina i Alberta Van Raalte.

Kirchhofa (Loge), Joachima Sattlera (Froh). Niektórych śpiewaków zabranych przez Franza von Hoesslin publiczność Teatru na Zielonym Wzgórzu nie miała jednak okazji podziwiać ani wcześniej, ani później¹¹⁵. Reklamowanie więc tych przedstawień jako spektaklów paryskich Teatru w Bayreuth w pewnej mierze było jedynie chwytem marketingowym. Recenzje tego *Ringu* w Théâtre des Champs-Élysées były zróżnicowane. Henri de Curzon, jeden z największych autorytetów ówczesnej krytyki muzycznej, wielki znawca interpretacji dzieł wagnerowskich, przedstawił swoją opinię na temat paryskich występów „Teatru z Bayreuth” w czasopiśmie *La Nouvelle revue*. Choć stwierdził na wstępie dość surowo, że w owych niemieckich przedstawieniach *Tetralogii* „głosy były, jakie były” i że nie można od „importowanej reżyserii” wymagać równie wiele, co w rodzimym teatrze, dla którego była pomyślana, dodając, że w Paryżu i słyszano lepsze głosy i widziano lepsze inscenizacje, w jego recenzji znalazło się również kilka pochwał. Entuzjastycznie wypowiedział się o orkiestrze, złożonej zresztą z paryskich muzyków Walthera Strama, ale pod dyrekcją wysoko przezeń ocenionego Franza von Hoesslin. Zauważył, że orkiestra ta grała z niezwykłym polotem, z finezją, z gracją, oddając we wspaniały sposób wszelkie niuansy wagnerowskiej partytury, a przy tym nie zagłuszając, nie przykrywając nigdy śpiewaków, którzy swobodnie mogli interpretować swoje partie. Spośród tych ostatnich Henri de Curzon wyróżnił Waltera Kirchhofa, którego brawurowe wykonanie czterech czołowych partii tenorowych *Pierścienia*¹¹⁶ zrobiło na nim duże wrażenie. Szwedka Nanny Larsen-Todsén urzekła go w *Walkirii* i w scenie finałowej *Zygfryda*, a także w drugim akcie *Zmierzchu*, w którym przewyższała wszystkie artystki, jakie w tym fragmencie dzieła de Curzon wcześniej słyszał. Dostrzegł też i skomplementował Ludwiga Hoffmanna (w partiach Hundinga i Fasolta), Margarete Klose jako Erdę i Sigrid Onegin w partiach Fryki i Waltrauty. Skrytykował natomiast Josefa Correcka w partii Wotana. Śpiewakowi temu zabrakło, zdaniem recenzenta, „autorytetu” koniecznego dla właściwego wykonywania tej roli, autorytetu, jakim zachwycił francuską publiczność jeszcze nie tak dawno Francisque Delmas¹¹⁷.

115 Pełną listę wykonawców „Teatru w Bayreuth” w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu w ostatniej dekadzie czerwca 1929 r. podawał dziennik *Comœdia*, por.: *Comœdia* 23 (1929) nr 5999 z 20 VI, s. 4 (obsada *Złota Renu*); *Comœdia* 23 (1929) nr 6000 z 21 VI, s. 4 (obsada *Walkirii*); *Comœdia* 23 (1929) nr 6002 z 22 VI, s. 4 (obsada *Zygfryda*); *Comœdia* 23 (1929) nr 6004 z 24 VI, s. 4 (obsada *Zmierzchu bogów*); *Comœdia* 23 (1929) nr 6006 z 26 VI, s. 4 (obsada *Złota Renu*); *Comœdia* 23 (1929) nr 6007 z 27 VI, s. 4 (obsada *Walkirii*); *Comœdia* 23 (1929) nr 6008 z 28 VI, s. 4 (obsada *Zygfryda*); *Comœdia* 23 (1929) nr 6010 z 30 VI, s. 4 (obsada *Zmierzchu bogów*).

116 Henri de Curzon napisał swą recenzję po obejrzeniu prób generalnych, w których Kirchhof śpiewał nie tylko Logego, ale i Zygmunda i „obu” Zygfrydów. W przedstawieniach dla „zwykłej publiczności Kirchhof wykonał tylko pierwszą z tych partii, trzy pozostałe pozostawiając Melchiorowi, którego de Curzon nie słyszał i w swym artykule nie wspominał.

117 Henri de Curzon, „La musique – La Tétralogie de Richard Wagner: *L'Anneau du Nibelung*, au Théâtre des Champs-Élysées”, *La Nouvelle revue* 51 (1929) t. 102, s. 154–156.

Recenzja Paula Bertranda w *Le Ménestrel* została zredagowana nie po próbach generalnych, jak ta de Curzona, tylko po pierwszym cyklu. Dziennikarz ten nie mógł w swym artykule pominąć zatem oceny Lauritza Melchiora. Słynny Duńczyk, przypominający Bertrandowi posturą Paula Franza ustępował Waltherowi Kirchhofowi pod względem „scenicznym”, lecz przewyższał go znacznie jakością – siłą i skalą – swego wspaniałego głosu¹¹⁸.

10 II 1933 r., trzy dni przed pięćdziesiątą rocznicą śmierci Ryszarda Wagnera, Jacques Rouché udzielił wywiadu dziennikarzowi gazety *Paris-soir* Jeanowi Rollot. Mowa była oczywiście o Wagnerze i o tym, jak Opera Paryska zamierzała uczcić tę ważną datę. Podobnie jak André Messager dwadzieścia lat wcześniej, gdy świat obchodził uroczyste stulecie narodzin Mistrza, Rouché z okazji rocznicy jego śmierci postanowił zaprezentować publiczności Palais Garnier pełny – szósty już na tej scenie – cykl *Tetralogii*¹¹⁹. Zapowiedziana w tym wywiadzie kolejna paryska *Tetralogia* – kolejna zapomniana zresztą przez Martine Kahane i Nicole Wild pół wieku później! – wystawiona została w dniach 18, 19, 21 i 24 IV 1933 r. w obsadzie podobnej do tej sprzed pięciu lat. Trzeba jednak odnotować, że Germaine Lubin tym razem Brunhildę śpiewała nie tylko w *Walkirii* i *Zygfyrdzie*, ale również w *Zmierzchu bogów*, a Paula Franza, który znów odtwarzał partię Zygmunda i Zygfyryda w *Zmierzchu bogów*, w *Zygfyrdzie* – w roli tytułowej – zastąpił Belg José de Trévi. Marcel Journet śpiewał Wotana w *Złocie Renu* i Wędrowca w *Zygfyrdzie*, ale w *Walkirii* partię Wotana dyrekcja Opery Paryskiej powierzyła André Pernetowi. Dwoma „nowymi twarzami” w obsadzie tej ostatniej przed II wojną światową paryskiej *Tetralogii* byli ponadto Germaine Hoerner i Martial Singher w rolach Gutruny i Gunthera. Drobną roszada nastąpiła też na podium dyrygenckim: Philippe Gaubert tym razem poprowadził trzy części cyklu, pozostawiając Ruhlmannowi jedynie *Walkirię*. Krytyk muzyczny dziennika *Le Temps* odnotował w swoim cotygodniowym felietonie to wydarzenie¹²⁰, ale więcej miejsca poświęcił kompozytorowi i jego dziełu, ograniczając swą recenzję najnowszego jego wykonania do paru zdawkowych, choć pozytywnych uwag na temat solistów i obu dyrygentów. W zakończeniu artykułu skrytykował

118 Por.: Paul Bertrand, „Théâtre des Champs-Élysées. Représentations du Théâtre de Bayreuth. *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner”, *Le Ménestrel, musique et théâtres* 91 (1929) nr 26 z 28 VI, s. 296–298. Na temat *Tetralogii* w Théâtre des Champs-Élysées, zob. również: Charles Gombault, „Le théâtre de Bayreuth va jouer, *La Tétralogie*, pour la première fois à Paris”, *Paris-midi* 19 (1929) nr 1393 z 8 VI, s. 6; André Cœuroy, „Au Théâtre des Champs-Élysées. Bayreuth à Paris”, *Paris-midi* 19 (1929) nr 1406 z 21 VI, s. 7; Raymond Balliman, „Théâtre des Champs-Élysées. *La Tétralogie*”, *Lyrica* 8 (1929) nr 86, s. 1416–17; Henry Malherbe, „Feuilleton du *Temps* du 19 juin 1929. Chronique musicale. A l'Opéra des Champs-Élysées: répétition générale de *l'Or du Rhin* et de *La Walkyrie* de Richard Wagner, par les artistes du Théâtre de Bayreuth sous la direction de M. Franz von Hoesslin”, *Le Temps* 69 (1929) nr 24775 z 19 VI, [bez s.]; Robert Dézarnaux, „La musique. Au Théâtre des Champs-Élysées: *La Tétralogie*, par des artistes de Bayreuth”, *La Liberté* 64 (1929) nr 23691 z 18 VI, s. 2.

119 Por.: Jean Rollot, „M. Rouché nous parle de la *Tétralogie* de Wagner”, *Paris-soir* 11 (1933) nr 3415 z 10 II, s. 8.

120 Por.: Henry Malherbe, „Feuilleton du *Temps* du 26 avril 1933. La musique. A l'Opéra: représentation de *L'Anneau du Nibelung*, fête scénique pour trois jours et une soirée comme prologue, de Richard Wagner”, *Le Temps* 73 (1933) nr 26174 z 26 IV, [bez s.].

skrótów dokonane przez realizatorów w *Zmierzchu bogów*. Wyraził ponadto nadzieję, że *Pierścień Nibelunga* w całości, a nie tylko „w kawałkach”, częściej będzie gościł na scenie Opery Paryskiej.

W tym samym 1933 r., w którym w Palais Garnier pokazano ostatni przed II wojną światową cykl wagnerowskiego *Ringu*, na tej samej scenie przedstawiono „osobne” spektakle dwóch jego części, *Walkirii* i *Zmierzchu bogów*, które warto tu jednak choć krótko wspomnieć ze względu na wykonawców. W czerwcu 1933 r. Wilhelm Furtwängler poprowadził w Operze Paryskiej dwa przedstawienia *Tristana* i dwa przedstawienia *Walkirii*¹²¹. W magicznej obsadzie *Walkirii* 13 i 15 VI, obok śpiewaczek francuskich w rolach *Walkirii*, znaleźli się w głównych partiach Lauritz Melchior (*Zygmund*), Lotte Lehmann (*Zyglinda*), Friedrich Schorr (*Wotan*), Alexander Kipnis (*Hunding*), Frida Leider (*Brunhilda*) i Sabine Kalter (*Fryka*). Frida Leider i Lauritz Melchior – bez pozostałych wymienionych wielkich gwiazd wagnerowskich – powrócili jesienią, by zaśpiewać z francuskimi partnerami, już nie pod batutą maestro Furtwänglera, tylko pod kierownictwem Ruhlmana i Gauberta – *Walkirię* (30 października) i *Zmierzch bogów* (25 października¹²² i 3 listopada).

Tematem niniejszego artykułu były paryskie (i częściowo francuskie) przedstawienia *Pierścienia Nibelunga* pierwszego czterdziestolecia (1893–1933). Ale dla porządku niech nam będzie wolno choć wspomnieć te, które po nich nastąpiły. Delikatny temat funkcjonowania Palais Garnier (w tym wojennych inscenizacji Wagnera) w Paryżu pod okupacją hitlerowską w l. 1940–44 to materia na osobny artykuł. Tutaj zaznaczmy jedynie krótko, że w repertuarze Opery Paryskiej w tym czasie obecne były, wśród innych dzieł Wagnera, dwie części *Tetralogii*, *Złoto Renu* i *Walkiria*, której głośne trzy spektakle miały miejsce w maju 1943 r. dla upamiętnienia – jak głoszono – pięćdziesiątej rocznicy paryskiej premiery tego dzieła. Dyrygował Rudolf Krasselt z opery w Hanowerze, a w obsadzie obok Hilde Konetzni z opery wiedeńskiej (w partii *Zyglindy*), Joachima Sattlera również z opery wiedeńskiej (w roli *Zygmunda*), Marie-Therese Henderichs z opery w Kolonii (w roli *Brunhildy*), Egmonta Kocha z opery w Duisburgu (w partii *Wotana*), wystąpili Francuzi: Hélène Bouvier (w roli *Fryki*), Henri Médus (jako *Hunding*) oraz Jeanne Ségala, Anita Volfer, Germaine Hamey, Suzanne Jugol, Odette Ricquier, Suzanne Lefort i Suzanne Darbans jako *Walkirie*¹²³.

121 Zob. na ten temat np.: Robert Brussel, „La musique au théâtre. Théâtre de l’Opéra: *Tristan et la Walkyrie*, sous la direction de M. Furtwängler”, *Le Figaro* 108 (1933) nr 179 z 19 VI, s. 3.

122 Zob.: Paul Le Flem, „A l’Opéra. Une belle représentation du *Crépuscule des dieux*. Lauritz Melchior et Mme Leider ont remporté un superbe succès”, *Comœdia* 27 (1933) nr 7567 z 28 X, s. 1.

123 Na temat spektakli *Walkirii* w Operze Paryskiej w maju 1943 r. zob. m.in.: A. Michaguine, „La Walkyrie à l’Opéra”, *Paris-midi* 33 (1943) nr 5377 z 23 V, s. 2.

Po II wojnie światowej, po oswobodzeniu Paryża Wagner i *Pierścień Nibelunga* (choć nie od razu w całości) szybko pojawili się na afiszu. *Walkirię* wystawiono już 9 I 1948 r. pod kierownictwem muzycznym Georges’a Sébastiana i w reżyserii Pierre’a Chéreau z udziałem śpiewaków Charles’a Fronvala (Zygmund), Marisy Ferrer (Zyglinda), Henry’ego-Bertranda Etcheverry’ego (Wotan), Suzanne Juyol (Brunhilda), Inès Chabal (Fryka) i André Huc-Santany (Hunding)¹²⁴.

Na kompletny cykl *Pierścienia Nibelunga*, pierwszy powojenny, paryska publiczność musiała poczekać do 1955 r., do gościnnych występów „Teatru w Bayreuth” pod dyrekcją muzyczną Hansa Knappertsbuscha. Wśród „bayreuckich” wykonawców dwóch cykli *Tetralogii* w Palais Garnier w dniach 7, 11, 13 i 18 oraz 21, 23, 25 i 27 maja znaleźli się między innymi: Sigurd Björling i Hans Hotter (Wotan w *Złocie Renu* i *Walkirii*, Wędrowiec w *Zygfrydzie*), Ludwig Suthaus (Loge, Zygmund), Bernd Aldenhoff (Zygfryd w *Zygfrydzie*), Günther Treptow (Zygfryd w *Zmierzchu bogów*), Gustav Neidlinger (Alberyk), Paul Kuen (Mime), Josef Greindl (Fasolt, Hunding, Hagen), Ira Malaniuk (Fryka, Waltrauta), Leonie Rysanek (Zyglinda), Martha Mödl (Brunhilda), Paul Schöffler (Gunther), Marit Isene (Gutruna). W nieco zmienionej obsadzie „bayreuccy” artyści przedstawili Paryżanom w Palais Garnier dwa kolejne cykle *Pierścienia Nibelunga* w maju 1957 r. (3, 10, 17 i 24 oraz 6, 13, 20, 27 maja).

Przez następne przeszło pół wieku, pojawiający się z rzadka na innych scenach i w salach koncertowych Paryża¹²⁵, *Pierścień Nibelunga*, w zdumiewający – i kompromitujący dyrekcję (a właściwie kilka kolejnych dyrekcji) pierwszej francuskiej sceny – sposób zniknął z afisza Opery Paryskiej. W 1965 r. kompozytor Georges Auric, administrator RTLN (La Réunion des théâtres lyriques nationaux)¹²⁶ miał zamiar przenieść na scenę Palais Garnier bayreucką inscenizację *Tetralogii* Wielanda Wagnera. Jednak udało się wówczas wystawić tylko – w międzynarodowej, doborowej obsadzie – *Walkirię* (w 1967 i 1971 r.). Realizację całego projektu, jak twierdzi Mathias Auclair¹²⁷, zatrzymała śmierć Wielanda Wagnera (17 X 1966 r.).

Kolejną próbę wystawienia tego dzieła w kompletnej, czteroczęściowej postaci, podjął dyrektor Rolf Liebermann w sezonach 1976–77 i 1977–78, prezentując

124 Warto odnotować, że 11 III 1949 r. w jednym z kolejnych powojennych spektakli paryskiej *Walkirii* wystąpili gościnnie Kirsten Flagstad (w partii Brunhildy), Max Lorenz (jako Zygmund), Ludwig Weber (jako Hunding) i Paul Schoeffler (w roli Wotana).

125 Wersje sceniczne: 1988 – cykl pod kierownictwem muzycznym chorwackiego dyrygenta Berislava Klobučara w reżyserii Daniela Mesguicha i Michela Vittoza w Théâtre des Champs-Élysées w koprodukcji w operę w Nicei i operę w Oslo; 1994 – cykl pod kierownictwem muzycznym Jeffreya Tate’a w reżyserii Pierre’a Strossera w Théâtre du Châtelet; 2006 – cykl pod kierownictwem muzycznym Christopa Eschenbacha w reżyserii Boba Wilsona w Théâtre du Châtelet; dwie wersje koncertowe pod kierownictwem muzycznym Marka Janowskiego: 1986 – Théâtre du Châtelet i 1892 – Salle Pleyel.

126 „La Réunion des théâtres lyriques nationaux” to była w l. 1939–78 pozostająca pod wspólną administracją struktura łącząca Opéra de Paris (Palais Garnier) i Opéra-Comique (Salle Favart)

127 Por. na ten temat: Mathias Auclair, „L’Anneau du Nibelung (1911)”, w: *Verdi, Wagner et l’Opéra de Paris*, red. Auclair Mathias, Ghristi Christophe, Vidal Pierre, Paris 2013, s. 176.

kilkunastokrotnie z plejadą wagnerowskich gwiazd, takich jak Theo Adam, Hans Sotin, Helga Dernes, Heinz Zednik, Kurt Moll, Matti Salminen, Christa Ludwig, Peter Hofmann, Gwyneth Jones, dwie pierwsze części cyklu – *Złoto Renu* (premiera 6 XII 1976 r.) i *Walkirię* (premiera 18 XII 1976 r.) pod dyрекcją muzyczną Georga Soltiego, Edwarda Downesa i Rolfa Reutera w reżyserii Petera Steina (*Złoto Renu*) i Klaua Michaela Grübera (*Walkiria*). Projekt nie został doprowadzony do końca. Podobno jedną z przyczyn, dla których zaniechano wówczas wystawienia *Zygfyryda* i *Zmierzchu bogów* był brak akceptacji wielkiego dyrygenta Georga Soltiego dla niekonwencjonalnych koncepcji reżyserów, słowem brak jego entuzjazmu dla tego, co zwykło się określać mianem *Regietheater*¹²⁸. Inną przyczyną, dla której w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX w., w stulecie premiery dzieła w Teatrze na Zielonym Wzgórzu Rolf Liebermann nie dokończył ambitnego projektu, mogła być ówczesna sytuacja finansowa Opery Paryskiej¹²⁹.

Nieobecny – w wersji integralnej – na deskach Opery od 1957 r., *Pierścien Nibelunga* powrócił w l. 2010–13 dla uczczenia dwusetnej rocznicy urodzin Ryszarda Wagnera i (przy okazji, choć nie było to specjalnie eksponowane przez prasę) setnej rocznicy pierwszych czterech – wspomnianych powyżej – paryskich cykliów dzieła pod kierownictwem muzycznym Felixa Weingartnera, Arthura Nikischa i André Messagera. W otwartym 13 VII 1989 r. (dla uczczenia innej „okrągłej” rocznicy!) nowym gmachu znanym pod nazwą Opéra-Bastille arcydzieło Wagnera, w kontrowersyjnej¹³⁰ – i nie przez wszystkich widzów ciepło odebranej – reżyserii Günthera Krämera, poprowadził w l. 2010–13 „André Messager naszych czasów” – Szwajcar Philippe Jordan, dyrektor muzyczny Opery Paryskiej.

128 Warto w tym kontekście wspomnieć konflikt Georga Soltiego z Peterem Hallem przy okazji inscenizacji *Ringu* na Zielonym Wzgórzu w rocznicowym 1983 r., konflikt, w którego efekcie w kolejnych trzech latach w Bayreuth tę autorską kreację Halla poprowadził kto inny, Peter Schneider.

129 Por. na ten temat: M. Auclair, op. cit., s. 176–80.

130 Na temat tej realizacji *Pierścienia Nibelunga* por. m.in.: Elisabeth Bouillon, „Où l'on finit en beauté. *Das Rheingold*. Paris (Bastille)”, *Forumopera.com. Le magazine du monde lyrique* (2010), wyd. z 4 III, <https://www.forumopera.com/spectacle/ou-lon-finit-en-beaute>, dostęp 5 V 2019; teje, „La musique au-delà des mots. *Die Walküre*. Paris (Bastille)”, *Forumopera.com. Le magazine du monde lyrique* (2010), wyd. z 31 V, <https://www.forumopera.com/spectacle/la-musique-au-dela-des-mots>, dostęp 5 V 2019; teje, „Envers et contre tous. *Siegfried*. Paris (Bastille)”, *Forumopera.com. Le magazine du monde lyrique* (2011), wyd. z 1 III, <https://www.forumopera.com/spectacle/envers-et-contre-tous>, dostęp 5 V 2019; teje, „Le mot de la fin. *Le Crépuscule des dieux*. Paris (Bastille)”, *Forumopera.com. Le magazine du monde lyrique* (2011), wyd. z 3 VI, <https://www.forumopera.com/spectacle/le-mot-de-la-fin>, dostęp 5 V 2019; Clément Taillia, „Affaire à suivre. *Rheingold*. Paris (Bastille)”, *Forumopera.com. Le magazine du monde lyrique* (2013), wyd. z 29 I, <https://www.forumopera.com/spectacle/affaire-a-suivre>, dostęp 5 V 2019; tegoz, „Où est passée la cervoise fraîche. *Die Walküre*. Paris (Bastille)”, *Forumopera.com. Le magazine du monde lyrique* (2013), wyd. z 17 II, <https://www.forumopera.com/spectacle/ou-est-passee-la-cervoise-fraiche>, dostęp 5 V 2019; tegoz, „J'aime le son du cor le soir au fond des bois... *Siegfried*. Paris (Bastille)”, *Forumopera.com. Le magazine du monde lyrique* (2013), wyd. z 21 III, <https://www.forumopera.com/spectacle/jaime-le-son-du-cor-le-soir-au-fond-des-bois>, dostęp 5 V 2019; tegoz, „Siegfried à la fête de la bière. *Le Crépuscule des dieux*. Paris (Bastille)”, *Forumopera.com. Le magazine du monde lyrique* (2013), wyd. z 21 V, <https://www.forumopera.com/spectacle/jaime-le-son-du-cor-le-soir-au-fond-des-bois>, dostęp 5 V 2019.

Gdy piszemy niniejszy artykuł, Opera Paryska i jej bywalcy szykują się do nowej premiery dzieła w reżyserii Calixto Bieito przewidzianej na rok kalendarzowy 2020¹³¹. Już dziś można przewidzieć, że w Opéra-Bastille panować będzie „religijna” – jak mawiają Francuzi – cisza, pełne skupienie w trakcie przedstawień, że burza oklasków nagrozi paryską orkiestrę, jej wielkiego kapelmistrza Philippe’a Jordana, bez wątpienia jednego z kilku najwybitniejszych żyjących obecnie interpretatorów muzyki Wagnera, a także znakomitych solistów takich jak Jonas Kaufmann, Eva-Maria Westbroek czy Andreas Schager. Potem być może rozlegną się jakieś nieśmiałe buczenia i gwizdy w reakcji na takie czy inne propozycje hiszpańskiego reżysera, niekoniernie miłe dla wrażliwości konserwatywnej części publiczności. Bez wątpienia w 2020 r. Opera Paryska dopisze kolejny rozdział w historii paryskich inscenizacji *Pierścienia Nibelunga* i zapewne będzie to kolejny rozdział znaczący.

ON WAGNERIAN *RING* CYCLE PARISIAN HISTORICAL PERFORMANCES (1893–1933)

Only a few weeks after the world Wagner’s *Ring* cycle premiere in Bayreuth in August 1876, the great French conductor Jules Pasdeloup, who had boycotted the festival on the Green Hill for patriotic but not for artistic reasons, decided to include to the programme of his dominical Parisian concerts the first, short but famous, fragment of this masterpiece: Siegfried’s Funeral March from *The Twilight of the Gods*. He had to face hostile reactions of some spectators who, during its execution, acted like the audience of *Tannhäuser*’s premiere fifteen years before, using their whistles to express their negative attitude to the German composer. Nevertheless numerous other pieces taken from *The Ring of the Nibelung* were going to be performed by Pasdeloup and his musicians as well as by his colleagues Edouard Colonne and Charles Lamoureux in the following years. However the full four parts of the cycle appeared on the stage of The Palais Garnier much later and in unusual order. *The Valkyrie* was performed on 12 May 1893 conducted by Colonne (the cast included Rose Caron as Sieglinde, Ernest Van Dyck, as Siegmund, Lucienne Bréval as Brunnhilde and Jean-François Delmas as Wotan).

131 Zapowiadane premiery: *Złoto Renu* – 2 IV 1920 r., spektakle do 15 maja (w obsadzie m.in. Iain Paterson – Wotan, Norbert Ernst – Loge, Fricka – Ekaterina Gubanowa, Freia – Anna Gabler); *Walkiria* – 5 III 2020 r., spektakle do 27 maja (w obsadzie m.in. Jonas Kaufmann – Zygmund, Eva-Maria Westbroek – Zyglinde, Martina Serafin – Brunhilda, Iain Paterson – Wotan, Fricka – Ekaterina Gubanowa); *Zygfryd* – 10 X 2020 r., spektakle do 18 października (w obsadzie m.in. Andreas Schager – Zygfryd, Gerhard Siegel – Mime, Iain Paterson – Wędrowiec, Martina Serafin – Brunhilda); *Zmierzch bogów* – premiera 13 XI 2020 r., spektakle do 21 listopada (w obsadzie m.in. Andreas Schager – Zygfryd, Johannes Martin Kränzle – Gunther, Ain Anger – Mime, Ricarda Merbeth – Brunhilda). Przedstawienia *Ringu* w Operze Paryskiej ukoronowane będą dwoma cyklami całości: 23 XI, 24 XI, 26 XII, 28 XII 2020 i 30 XI, 2 XII, 4 XII, 6 XII 2020.

Siegfried with the Polish famous tenor Jan Reszke in the title role had its premiere in Paris on 3 January 1902 conducted by Paul Taffanel and it was the last Wagner's musical drama introduced to Palais Garnier's repertoire during Pedro Gailhard's directorship. His successors, Leimistin Broussan – who had previously presented *The Ring* cycle at Lyon's Grand Theatre in april 1904 – and the composer André Messager, the great admirer and connoisseur of Wagner's dramas, put on *The Twilight of the Gods* in 1908 and *The Rhinegold* next year, followed soon by the four full cycles of the Wagnerian *Tetralogy* conducted by Austrian conductors Felix Weingartner (in 1911 and in 1912) and Arthur Nikisch (in 1911) and finally by the co-director of the Paris Opera, André Messager. The paper recalls these historical performances, as well as few other performances of the *Tetralogy* (or its parts) that took place in the following years, especially in 1928, 1929 and 1933.

Concluding the paper written on the eve of the new creation of the Tetralogy at the Opera Bastille (directed by Calixto Bieito, the Spanish artist well known for his controversial opera productions), the author reminds briefly the postwar Parisian productions of the Tetralogy at the Palais Garnier and at the Opera Bastille, as well as these at the Théâtre du Châtelet and at the Théâtre des Champs-Élysées.

Michał Piotr Mrozowicki

Słowa kluczowe / keywords: recepcja Wagnera we Francji / Wagner reception in France, *Pierścien Nibelunga* / *Der Ring des Nibelungen*, historia opery / history of opera

Prof. dr hab. Michał Piotr Mrozowicki jest profesorem literatury francuskiej na Uniwersytecie Gdańskim, twórcą gdańskiej romanistyki. Opublikował kilkadziesiąt artykułów i cztery monografie poświęcone literaturze francuskiej XIX i XX wieku. W ostatnich latach skoncentrował się na badaniu recepcji Ryszarda Wagnera we Francji. Tej tematyce poświęcił kilka artykułów wydanych w Polsce i zagranicą oraz dwie książki: *Richard Wagner et sa réception en France. Le musicien de l'avenir 1813–1883* (Gdańsk 2013) i *Richard Wagner et sa réception en France. Du ressentiment à l'enthousiasme. 1883–1893* (dwa tomy, Lyon 2016). Obecnie na publikację czeka trzeci tom cyklu zatytułowany *La Belle Époque*, poświęcony paryskim – i francuskim – insceniżom dzieł Wagnera w l. 1893–1914.
filmim@ug.edu.pl