



LA MUSIQUE

dans l'Enseignement secondaire ⁽¹⁾



..... Dans un projet de règlement soumis au Conseil supérieur de l'instruction publique, et visant à rendre obligatoires et réguliers les exercices de chant choral, écoutez ce qu'osait déclarer le ministre qui présidait hier aux destinées de l'Université : « Quand une matière d'enseignement est reconnue belle et utile, capable d'avoir de bons effets sur la jeunesse, c'est aux programmes à s'adapter à elle, ce n'est pas à elle à se mutiler ou à s'effacer devant les programmes. »

Pour moi, je vous avouerai que c'est justement parce que vos programmes vous ont l'air trop chargés, que je regrette qu'ils ne le soient pas davantage. C'est leur aspect encyclopédique qui me rend cette lacune sensible. Ils semblent inviter notre jeune disciple à proclamer orgueilleusement :

Homo sum : humani nil a me alienum puto.

« Je suis un petit homme : rien d'humain ne doit m'être étranger. » Et c'est, en effet, la devise même des Humanités. L'art n'est-il pas assez humain pour mériter de n'être point exclu des humanités ? C'est Taine, un esprit positif, qui a dit : *L'art résume la vie*. La connaissance théorique de la vie, qui est toute l'instruction secondaire, et une bonne part de l'éducation,

(1) Notre collaborateur, M. André Lambinet, professeur de seconde au lycée de Bordeaux, a été chargé, cette année, du traditionnel discours à la distribution des prix de ce lycée. C'est de son discours, intitulé *De Musica*, que nous extrayons quelques passages dans lesquels nos lecteurs trouveront des idées neuves et originales sur cette importante question de l'enseignement de la musique dans les lycées et collèges. (N. D. L. R.).

ne peut se passer, au moins comme couronnement des études, de la leçon de l'Art.

Aussi bien l'avait-on, avant les dernières réformes, entendu ainsi, pour quelques-uns du moins. Sans parler de l'étude technique du dessin, à laquelle vous restez astreints, ceux d'entre vous qui avaient renoncé aux délices et aux bienfaits du grec et du latin, étaient gratifiés, en récompense, d'une heure hebdomadaire d'Histoire de l'Art en Premières Lettres. « *Ars longa... hora brevis!* » Mais c'était quelque chose. Aujourd'hui, plus rien, que, dans le cours de philosophie, des « notions sommaires d'esthétique » et, dans le cours d'histoire, çà et là, quelques leçons, forcément hâtives, et démunies de l'aide indispensable de bonnes reproductions d'art. Enseignerait-on sans cartes la Géographie.

De quel secours cependant vous serait, pour l'intelligence du passé, pour cette résurrection que voulait Michelet, une étude assidue et pénétrante des grandes œuvres de l'art! « La vie politique d'une nation, a dit un historien, n'est peut-être que ce qu'il y a de plus extérieur et superficiel en elle. Pour la bien comprendre, pour connaître sa vie intérieure, source de ses agitations et de son action, il faut pénétrer jusqu'à l'âme par la littérature, la philosophie, les arts plastiques, la musique, toutes choses où se sont reflétées les idées, les passions, les sensations et les rêves d'un peuple. »

Ainsi la Cathédrale, qui fut, selon le mot célèbre, la Bible de pierre du Moyen-Age, devient pour nous, à notre tour, le livre où s'exprima avec le plus de verve, de splendeur et de sublimité l'adolescence de notre race, et un beau travail comme celui de M. Em. Mâle sur *l'Art religieux au XIII^e siècle*, va au cœur des choses.

Le Parthénon, bien vu, par des yeux avertis et formés à la contemplation réfléchie, est la plus claire leçon d'hellénisme. Ils le savent bien, ceux d'entre vous qui connaissent l'ardente et subtile exégèse qu'en a donnée M. Charles Maurras en son *Anthinea*.

Mais qui de vous ne connaît — ou qui de vous connaît — la *Philosophie de l'Art*, ce livre si savant et si vivant, si profond et si coloré, du grand historien-philosophe que je nommais tout à l'heure? Lisez-le pendant vos vacances, malgré la trompeuse sévérité de son titre, et vous verrez comme l'étude de l'art,

éclairée par l'histoire générale, l'illumine à son tour et jusqu'en ses plus secrètes profondeurs.

J'oserai soutenir d'ailleurs qu'un art, à proportion qu'il est moins intellectuel et explicite, qu'il est plus éloigné des précisions étroites du langage, nous fait plonger davantage jusque dans l'inconscient, d'où surgissent les forces inéluctables. Et c'est pourquoi je déplore que Faine, si passionné pourtant pour la Musique (vous lirez plus tard son *Thomas Graindörge*), n'ait point, dans la *Philosophie de l'Art*, associé dignement la musique à ses sœurs plastiques. Il ne lui consacre que quelques pages et qui ne sont point des plus sûres.

Naguère, en revanche, M. Romain Rolland, dans une conférence qui inaugurerait, à l'École des Hautes Etudes sociales, une série de conférences sur l'histoire de la musique, établissait, avec une double compétence d'historien et de musicographe, l'importance de la musique pour l'histoire générale.

Non moins qu'à vos études historiques, la connaissance et la pratique de l'art aiderait à vos études littéraires et, notamment, aviverait chez vous le sens de la poésie.

Tout le sens des mots ne vous est pas révélé par M. Gazier et son Dictionnaire. Les mots ont un aspect et une sonorité par quoi ils parlent aux yeux et à l'oreille en même temps qu'à l'esprit. Racine est tout plein de ces vers dont la musique fait tout le sens.

Elle pleure en secret le mépris de ses charmes.

Qu'est-ce que cela veut dire ? Sans la musique, cela veut dire qu'Hermione, quittée par Pyrrhus, a un gros chagrin et se cache dans un coin pour pleurer. Mais écoutez la musique :

Elle pleure en secret le mépris de ses charmes.

Quel beau timbre, grave et douloureux, de contralto frémit dans ces syllabes usuelles, et comme cette douleur hautaine devient belle et poignante ! Voilà la vraie harmonie imitative, et non tels jeux d'allitération ostensibles et ridicules.

Le xvii^e siècle, vous le savez, estimait l'éloquence de Bourdaloue à plus haut prix que celle de Bossuet. C'était le siècle de Descartes, et la supériorité de Bossuet est toute esthétique : magnificence colorée du style, jeux d'ombre et de lumière, lyrisme secret. Seuls, des yeux éblouis d'avoir contemplé des

eaux-fortes de Rembrandt s'émerveilleront de l'éblouissante extase de Condé mourant ; et c'est, sur un *pianissimo* soudain, une saisissante modulation, dans l'Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans, quand « du creux de leur tombeau », où les vaincus « rappellent à leur compagnie leur superbe triomphateur », sort « cette voix qui foudroie toutes grandeurs : *Vous voilà blessé comme nous ; vous êtes devenu semblable à nous* ». Etonnant gémissement d'outre-tombe ! Voix hostile qui devient une voix fraternelle au sein de la mort commune ! C'est la musique seule des mots qui, dans la bouche de l'orateur chrétien, donne à l'âpre et vindicative parole biblique ce poignant accent de pitié, d'humanité.

Plus près de nous, pourquoi le style de Villiers de l'Isle-Adam est-il tellement plus beau que celui de Flaubert même ? C'est parce que, également plastique, il est plus musical. La souplesse du rythme y est d'essence lyrique et la splendeur du verbe de caractère orchestral.

Mais que n'aurais-je pas à dire, si je me laissais entraîner sur le domaine de la poésie et de l'art contemporains ? Là, tous les arts se mêlent, se pénètrent, s'exaltent mutuellement. *Romances sans paroles* du poète Verlaine, après les *Emaux et Camées* de Gautier ; *Symphonies en blanc*, *Harmonie en gris et vert* ou *en gris et or*, *Nocturnes* du peintre Whistler ; *Estampes* du musicien Debussy,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent !

Mais je ne veux pas, par l'étalage d'un insolent modernisme, éveiller plus d'inquiétudes que de curiosités. Carguons nos voiles et restons au port. « On s'embarquerait sans le savoir, chante Pelléas à Mélisande, et l'on ne reviendrait plus !... »

* * *

Je ne vous ai présenté la Musique et l'Art qu'en fonction de l'Histoire et de la Poésie. J'ai hâte de vous dire l'intérêt qu'ils offrent en eux-mêmes, au regard de l'éducateur qui n'est pas tout à fait aveugle et sourd.

Leur étude d'abord serait une occasion de plus — et l'on n'en a jamais trop — d'exercer la raison.

L'art a sa logique, et d'autant plus sensible, pour de jeunes esprits, qu'elle est concrète. La création artistique n'est pas

L'œuvre d'une fantaisie capricieuse. Ecoutez un homme de goût critiquer tel détail d'un meuble original : « Ceci n'est pas logique, » dira-t-il volontiers. Le regretté compositeur Ernest Chausson était une nature délicate et noble ; son oreille était, comme son âme, exquise : il eut des sourires tristes qui sont charmants et rêva des sonorités qui sont délicieuses. Son œuvre semble déjà caduque. Pourquoi ? On n'y sent pas cette force souveraine de logique, cette lucide, volontaire, impeccable conduite, qui sacrent pour jamais, comme parfaites œuvres d'art, les meilleures mélodies, où tant de raison s'allie à tant de charme, de M. Gabriel Fauré.

Le développement symphonique est œuvre de logique autant que de sentiment. D'un principe mélodique, le Thème, sorte d'axiome tout plein de vérité musicale, tirer de multiples conséquences, c'est procéder par déduction, faire avec les sons ce que le géomètre fait avec les lignes, le dialecticien avec les jugements. Un maître contemporain, musicien très cérébral, M. Vincent d'Indy, s'avisant de renverser le procédé habituel, a, dans son poème symphonique *Istar*, dégagé peu à peu de la complexité initiale l'idée qui y était enveloppée et qui n'apparaît qu'à la fin, Isis enfin dévoilée, loi découverte et énoncée : c'est une symphonie inductive.

Une symphonie n'est pas une vaste improvisation. Mais que dis-je ? L'improvisation musicale elle-même est un jeu de logique. « Ceux qui se figurent, écrit M. Lavignac, que l'improvisateur s'abandonne sans contrôle au hasard de l'inspiration, qu'il se lance à corps perdu dans l'inconnu, ont de son art la plus fausse notion qu'on s'en puisse faire, la plus mesquine aussi. Le grand improvisateur est, au contraire, le plus pondéré, le plus sage et le mieux équilibré des musiciens. . . . Dans l'improvisation plus encore peut-être que dans la composition écrite, se fait sentir l'importance d'un plan logique servant de guide à l'inspiration, la maintenant dans les limites du bon sens musical et l'empêchant de s'égarer dans les voies sans issue de la divagation. »

Mais l'œuvre par excellence de dialectique musicale, c'est la Fugue. Malheureusement il faudrait, pour le bien faire entendre, entrer dans trop de détails techniques. Représentez-vous tout au moins une discussion engagée entre un *Sujet* et un *Contre-Sujet*, aussi différents que possible l'un de l'autre, mais que leurs divergences (haute leçon sociale !) n'empêchent pas de se bien accor-

der ; l'un et l'autre tire de soi, par judicieux artifice et avec une verve ingénieuse, tout ce qu'il peut réceler de persuasif, présente sous toutes ses faces, selon l'ordre rigoureux d'une savante rhétorique, l'idée qu'il représente, en la colorant des plus spécieuses modulations ; et ce vif débat sonore aboutit enfin, dans la certitude de la tonalité essentielle fortement établie, à une conclusion vigoureusement affirmative : vous aurez une idée de la démarche agile et sûre dont la fugue offre le modèle. *L'Art de la Fugue*, de Bach, est une manière de *Discours de la Méthode* . . .

Les études artistiques et musicales seraient encore le moyen, l'unique moyen, d'exercer, de cultiver ceux de nos sens qui sont d'une culture.

Nous devons honorer notre être, affiner la rudesse de notre nature, ennoblir d'intelligence et décorer de lucidité nos sens obscurs et qui aspirent à l'humaine dignité. Nous avons des yeux pour voir et des oreilles pour entendre. Ne devons-nous nous en servir, comme l'animal, qu'aux fins vulgaires de la vie ? L'animal a souvent des sens plus aigus que l'homme : ne serons-nous que des animaux disgraciés ? Ce que l'animal sait faire de ses sens pour la satisfaction de sa vie animale, sachons le faire, nous hommes, pour l'accomplissement de notre vie humaine : exerçons nos sens à recevoir du monde des impressions que, seuls, des sens humains sont dignes de recevoir, des impressions esthétiques.

Oh ! certes, dans nos villes, heureux les aveugles et bienheureux les sourds — si du moins ils réussissent à ne point se faire écraser ! . . . Mais en revanche, à la campagne, quelle musique, pour une oreille musicale, dans le silence des soirs d'été ! Quel admirable *basso ostinato*, pour la lente passacaille des songeries de vacances, la rythmique rumeur des flots qui se brisent sur la plage en arpèges profonds ! Pour nos yeux, la terre et le ciel, les prés, les eaux, les bois, les nuages, le vaste azur et les crépuscules « d'hyacinthe et d'or », se sont-ils pas, si nous avons la sagesse de les bien regarder, des enchantements qui sont du bonheur ?

Mais, de nous-mêmes, savons-nous regarder ? Non avisés par la vision suraiguë de l'artiste, les regards obtus du vulgaire ne voient que grossièrement la multiple beauté des choses. Aussi, quels étonnements quand l'œil sincère d'un peintre a surpris un aspect imprévu de la réalité ! Les lointains bleus, les ombres colorées, les eaux moirées de taches multicolores, les satins ou

les chairs saturées de reflets, quels rires et quels outrages les ont d'abord accueillis ! Et pourtant c'était la vérité vraie, et pour les ombres colorées, par exemple, les travaux scientifiques de Chevreul confirmaient la véracité de la vision impressionniste. Mais combien, avant *Siegfried*, n'avaient pas entendu les *Murmures de la Forêt* ?...

L'artiste est le révélateur du monde. La science développe le mécanisme de la machine ronde. Elle décrit le corps de l'univers : l'art nous en révèle l'âme. Il nous fait lire sur le clair visage des choses l'obscur secret de leur grâce, le mystère de leur intime beauté. Mais il faut, docilement, écouter sa leçon, et, modeste, ne pas se figurer qu'il suffit d'avoir des yeux, même gros, et des oreilles, peut-être longues, pour bien voir et bien entendre. Il n'est pas d'erreur plus funeste, à la musique en particulier, que cette naïve outrecuidance. Des gens vous disent, avec un calme qui consterne : « Oh ! moi, vous savez, la musique, je n'y connais rien, mais je l'adore. » Hé ! malheureux, contentez-vous de l'aimer et apprenez à la connaître !

Il faut — et de bonne heure, car plus tard, c'est trop tard — se former l'oreille d'abord à l'audition analytique, l'exercer à percevoir distinctement les voix diverses de la polyphonie. Il n'est plus guère aujourd'hui de musique digne d'intérêt qui ne soit polyphonique. Les auditeurs dénués de culture musicale n'entendent, ne comprennent, ne goûtent que la mélodie. Plus l'harmonisation en est pauvre, banale, « plaquée », moins il y a de « dessous », plus c'est vide et nul, plus ils se sentent emplis d'aise. Les pires musicastres d'Italie sont leurs maîtres de prédilection, et on les entend, tout vains de leur infirmité, accabler de leurs ignorants dédains la « musique savante ». Amateurs qui n'aiment pas, connaisseurs qui n'y connaissent rien, ces auditeurs, qui n'entendent pas, laissent un grand vide, quand ils le quittent, à leur foyer...

Il faut aussi — et toujours de bonne heure — former l'ouïe à l'agilité. Un tableau, une statue, un monument, se prêtent à un long examen, et l'on peut sans doute, à loisir étudier une partition de symphonie. Mais l'exécution orchestrale va son train, qu'il faut savoir suivre. Que de fois, à l'audition d'un scherzo presto et fugace, d'un allegro rapide et véhément, nous sentons-nous perdus, déroutés, emportés malgré nous dans la course effrénée des notes, haletants, confus, désespérés, hagards, affolés de bruit

et de mouvement — tels, j'imagine, des automobilistes lancés à travers un beau paysage? — Il faut une oreille aguerrie pour garder son sang-froid dans certaines mêlées. Les gens qui adorent la musique et n'y entendent rien ne se doutent pas de la force d'attention que requiert toute musique digne d'être écoutée.

C'est bien pour cela encore qu'il faut exercer — de bonne heure : c'est mon *leit-motiv* pédagogique — la mémoire musicale. Il est impossible d'entendre intelligemment une fugue de Bach, une sonate de Mozart, un quatuor d'Haydn, une symphonie de Beethoven, si les thèmes, une fois exposés, ne sont pas retenus par une mémoire prompte et fidèle, qui permettra d'en surprendre les transformations, d'en suivre le développement, d'en observer les conflits. C'est faute d'être doués de cette mémoire musicale élémentaire que tant d'auditeurs sont fermés à ces colossales et poignantes créations que sont les drames wagnériens, et que nous avons pu entendre d'honnêtes gens estimer la *Walkyrie* ténébreuse et les *Maîtres Chanteurs* puérils. Le jeu, subtil et profond, mais si clair, de quelques motifs conducteurs, simples et francs, expressifs, parlants, leur avait échappé, et, au lieu de suivre passionnément cette dialectique et cette psychologie musicales, si bien faites pour des cerveaux latins, on les voyait passer lamentablement de l'inquiétude à l'ahurissement, de l'ahurissement à la torpeur, pour, de là, s'abîmer dans les gouffres du plus hermétique sommeil. La plus rudimentaire culture de la mémoire musicale les eût préservés de cette infortune sans grandeur.

(*A suivre*)

ANDRÉ LAMBINET.

Gr



Y a-t-il des leitmotiven dans SIGURD ?

* * *

Tout a été dit, semble-t-il, sur les rapports de *Sigurd* avec les dernières parties de l'*Anneau du Nibelung* : on a discuté et éclairci la question de dates, et montré que Reyer n'avait pu s'inspirer de la Tétralogie, puisqu'il avait achevé son œuvre avant d'avoir connu *Siegfried* et la *Götterdämmerung* : on a établi d'une manière définitive la précellence écrasante du drame wagnérien sur ce qu'on nomme avec un irrespect excessif la *Tétralogie du pauvre*. On a même tranché, sans grande réflexion d'ailleurs, la question de savoir si Reyer avait su manier le difficile instrument qu'est le thème conducteur, et on a conclu avec une entière sérénité de conscience, que seul, Wagner avait usé du leitmotiv, alors que le compositeur français s'en était tenu aux réminiscences. Les admirateurs les plus enthousiastes de *Sigurd*, M. de Curzon lui-même, ont assez mollement protesté, et le débat prend une fâcheuse saveur d'exhumation. Pour si effarant qu'il soit de prendre parti, en apparence du moins, pour le Répertoire contre Bayreuth, j'ai grande envie de relever le gant, et, au risque d'accuser une regrettable propension à découvrir l'Amérique et à enfoncer les portes ouvertes, je suis bien tenté de m'efforcer aujourd'hui à une analyse thématique de *Sigurd*, comme si nous étions encore en 1884, et comme si la question restait entière.

Qu'est-ce, premièrement, qu'un thème conducteur ? Grave et complexe problème à quoi se rattache, sans qu'il y paraisse d'abord, toute l'histoire de la composition musicale, depuis la variation et l'imitation, jusqu'à la réminiscence, au leitmotiv, à la forme cyclique ; je remets à une étude ultérieure la recherche des origines. J'y tâcherai de faire voir que le leitmotiv se rattache à la variation beethovenienne, opposée aux variations de Mozart ou d'Haydn, avec, comme source première, Bach, toujours Bach, et très spécialement sa *Kunst der Fuge*. Il suffit, pour limiter le débat dont est cas aujourd'hui, de distinguer les

éléments constitutifs du thème conducteur que l'on affirme proprement wagnérien, et de la réminiscence qui, seule, apparaît dans *Sigurd*. Or, leurs diagnoses se résument en ceci : la réminiscence est le retour d'une phrase mélodique, ou d'un fragment de phrase, non altéré ; tandis que le leitmotiv est la réapparition d'un dessin, modifié de diverses manières, suivant les significations diverses qu'implique le mouvement de l'action. La réminiscence rappelle un état d'âme ancien, une situation passée, pour les poser en antithèse avec le psychisme actuel, le fait nouveau ; le leitmotiv est la caractéristique d'un personnage, d'un sentiment, parfois d'une idée générale, et il s'altère, se transforme, se mue avec les avatars de l'homme, le protéisme de l'âme, le développement du concept. La réminiscence est la restitution imaginative des heures mortes ; le thème conducteur est la vie même : comme elle, il évolue, fonds reconnaissable aux contours changeants ; l'une est un souvenir fixé dans sa forme, immuablement ; l'autre est un devenir mobile et souple, reflet des sensations qui passent, et des influences qui agitent l'âme et le milieu.

Par quoi, techniquement, la phrase ou l'incidente dont le compositeur a fait la caractéristique d'un rôle ou d'une idée, va-t-elle changer de visage et modifier sa signification ? Par des altérations qui pourront porter soit sur le mode, soit sur la tonalité, soit sur l'instrumentation, soit enfin, et c'est là l'essentiel, sur le rythme. Les modifications tonales et instrumentales, malgré leur indiscutable intérêt, ne présentent en effet à l'auteur que des ressources fort limitées : et si faire passer un thème d'ut en sol bémol, changer une majeure en sa relative mineure directe, donner à l'alto ou au basson, ce qui était au hautbois et à la trompette, constituent des transformations nettement significatives, il n'en reste pas moins que le nombre de ces possibilités est fort restreint, et qu'un thème souvent entendu sans autre déformation, apparaîtra seulement comme une redite lassante. L'altération du rythme, au contraire, offre une inépuisable source de formes nouvelles et de sens variés. Rendre tour à tour une phrase majestueuse, haletante, guerrière, langoureuse, funèbre, passionnée, cela est proprement faire d'une mélodie un thème conducteur. Dans ce but, tout doit être mis en œuvre : passage d'un mouvement à un autre, modification de l'harmonie, artifices du contre-point, rupture des cadences, introduction de

notes étrangères, coupure ou arrêt du thème dont les premières mesures seules apparaissent, trituration du motif avec d'autres pour obtenir une association d'idées ou la représentation d'un psychisme complexe ; tout est licite, tout est permis, tout est bien, pourvu toutefois que le dessin primitif du thème demeure clairement perçu.

Et tout ceci n'est rien sans ce fait nécessaire et primordial : l'adéquation du thème à l'idée, le parallélisme transparent des altérations de l'un avec les modifications de l'autre. Soit un leitmotiv d'amour : la passion est-elle triomphante, le thème sonnera vainqueur, dans un ton clair, une harmonie pleine, une instrumentation brillante ; le doute se glisse-t-il dans l'âme du héros, le rythme deviendra hésitant, la sonorité plus sourde ; le malheur frappe-t-il l'objet de cet amour, les instruments graves diront, sur des harmonies mineures, le thème en un rythme funèbre. Hors de là, pas de motifs conducteurs, des réminiscences seulement, simples artifices de composition dont les modalités et les variations diverses n'ont plus qu'un intérêt technique dépourvu de signification et de vie.

Ceci posé, *Sigurd* apparaît-il comme offrant des exemples de leitmotiven, c'est-à-dire des thèmes altérés dans leur mode, leur ton, leur attribution orchestrale et leur rythme, adéquatement aux modifications des idées qu'ils représentent, ou ne contient-il que des réminiscences particulièrement saillantes et nombreuses. La seule méthode qui permette une réponse précise est l'analyse thématique détaillée de la partition. En voici les résultats :

On peut retenir, je crois, dans *Sigurd*, dix-huit thèmes conducteurs, ou paraissant tels. Six apparaissent pour la première fois dans l'ouverture, six dans le premier acte, trois dans le second, un dans le troisième, deux dans le quatrième. Je vais les passer rapidement en revue, pour m'arrêter avec plus de détails à deux d'entre eux qui m'ont semblé essentiellement caractéristiques du faire de l'auteur.

1. THÈME D'ATTILA (1). — C'est par lui que débute l'ouverture : il s'y développe à diverses reprises ; sa signification apparaît lorsque Rüdiger remet à Hilda l'anneau du roi des Huns, en lui

(1) Page 1, l. 1 (ouverture), *ré* mineur ; p. 6, l. 2 (violons) ; p. 153 « il viendra vous venger » ; p. 322 « un pressentiment horrible a frappé mes esprits » ; p. 484 « Le Rhin en sang verra changer la pure clarté de ses flots » ; p. 498 « Des extrémités de la terre viendront les vengeurs souhaités. »

promettant que toute injure qui lui serait faite sera vengée par Attila. Désormais ce motif passera à l'orchestre pour présager la destruction des Burgondes par les Huns, et le massacre figuré



dans l'apothéose. Il souligne les pressentiments sinistres d'Utah lorsque la fraude de Gunther se découvre, il accompagne les imprécations dont Hilda poursuit son frère meurtrier. Il garde constamment l'allure menaçante et sombre due à ses tierces mineures et à son rythme saccadé (1).

2. THÈME DES GUERRIERS BURGONDES (2). — C'est l'une des constituantes de l'ouverture. Il se retrouve dans l'entrée des guerriers au 1^{er} acte et reparait plusieurs fois dans les dernières



scènes de ce même tableau. Il n'accuse aucune altération de quelque intérêt. Il est assez directement comparable au thème des Gibichungen dans le *Crépuscule des Dieux*.

3. THÈME DE LA WALKYRIE (3). — Là encore, nulle altération. C'est l'air bien connu « La Walkyrie et ta conquête ». Il existe à l'état de préminiscence dans l'ouverture, il reparait ensuite diverses fois au chant ou à l'orchestre, soit entièrement, soit réduit à ses premières mesures.

4. FANFARE DE SIGURD. — C'est une succession d'accords de trompettes, avec une cadence caractéristique. Son apparition symptématise la personnalité du héros. On peut la comparer à

(1) Cf. Dans la *Tétralogie* : Thème de *L'Anneau*, également formé de tierces mineures, et avec une même signification funeste.

(2) P. 8, l. 1 (ouverture) *si* maj. ; p. 63, entrée du roi et de sa suite (morceau symphonique) ; p. 114 ; p. 167, fin du 1^{er} acte.

(3) P. 16, l. 3. Clarinettes (ouverture) ; p. 86, récit de Hagen ; p. 272, l. 2, « La Walkyrie est ta conquête » ; p. 276, cinq mesures seulement ; p. 432 « Mais alors, c'est Sigurd, que tremblante, égarée, j'ai reçu dans mes bras » ; p. 475 reprise de l'air « La Walkyrie est ta conquête ».

l'air du cor dans *Siegfried*. Mais là encore les altérations sont de nul intérêt (1).

5. THÈME DE GUNTHER (2). — Il est caractéristique avec les paroles « Gloire à Gunther ». C'est un court motif à quatre notes : la première et la seconde à intervalle de tierce mineure descendante, les deux dernières identiques à la première. Il présente constamment le personnage de Gunther, et bien que non altéré, revêt un intérêt manifeste parce qu'il indique orchestralement, à plusieurs reprises, l'idée d'un personnage hors de scène.

6. THÈME DES ETENDARDS (3). — Simple réminiscence du chœur par quoi prélude le premier acte, soulignant plus loin un récitatif de Hagen.

7. THÈME DES ENVOYÉS D'ATTILA (4). — On peut appeler ainsi un motif esquissé de façon assez floue à la fin de l'ouverture, et qui à diverses reprises accompagne les offres des messagers Huns ; il se développe d'une façon intéressante au moment du départ de Rudiger. L'altération descendante qu'il présente à une de ses premières apparitions, semble démunie de signification particulière.

(1) P. 2, l. 3, trompettes (ouverture) ; p. 3, l. 3 ; p. 43, l. 1 « le jeune et valeureux Sigurd » ; p. 47 « Par lui les guerriers s'endorment sans nombre sur leurs boucliers » ; p. 48 « Il reprit son chemin glorieux » ; p. 55 « Sigurd ici bientôt viendra » ; p. 57 « Sigurd au cœur fier » ; p. 115, la fanfare annonce l'arrivée du héros ; p. 119, entrée de Sigurd ; p. 125, je suis Sigurd, fils du roi Sigemon ; p. 131 ; p. 185, arrivée des guerriers en Islande ; p. 369, entrée de Sigurd à cheval ; p. 426 « C'est mon époux Sigurd ».

(2) P. 21, l. 1, cors ; p. 27, l. 3 (plus complet) « le roi Gunther suit un cerf aux abois », p. 30, l. 3 ; p. 63, l. 3 (entrée du roi) ; p. 70, l. 1 « gloire à Gunther » ; p. 77 « Au roi Gunther, redis encore... » ; p. 99, l. 2 ; p. 113 ; p. 135, avant le serment ; p. 220, l. 5 « je jure de combler ses vœux » ; p. 287 « C'est Gunther » ; p. 294, « Parais et hardiment réclame son amour » ; p. 297, « Brunchild est à moi ! » ; p. 301, « C'est le palais de votre époux » ; p. 308 « je suis Gunther, roi des Burgondes » ; p. 349 (entrée de Gunther avant le ballet) ; p. 380 « Gloire à Gunther » ; p. 447 « Honte mortelle » ; p. 458 « Gunther, viens sous l'abri de ce portique noir » ; p. 479, avant le chœur « Ah, la nuit sera belle ! » ; p. 481 « A ce perfide, la tombe » ; p. 496 (mort de Sigurd).

(3) P. 21, l. 3 ; p. 23, chœur ; p. 34, récitatif de Hagen : « Voyez à ces parois briller nos armes prêtes ».

(4) P. 20, l. 1 (ouverture) ; p. 102, l. 1 ; p. 103 ; p. 109 ; p. 152, l. 5 (départ de Rudiger).

8. THÈME DU VOYAGE EN ISLANDE (1). — C'est à proprement parler le motif des trois guerriers Sigurd, Gunther, Hagen, unis pour la conquête de Brunehild. Il est fort remarquable par les déformations qu'il subit et par la façon exceptionnelle dont il s'assouplit et se prête aux modifications de l'idée. Lorsque Gunther après avoir juré le pacte d'alliance avec Sigurd lui dit « sans fausser le serment d'amitié qui nous lie, je veux te disputer le radieux réveil de la vierge qui dort d'un magique sommeil », l'orchestre contrepointe ce récit d'une phrase en accords staccato, coupés de silences, dans une grise tonalité mineure. Sigurd s'offre à aider le roi dans cette entreprise en renonçant d'avance à Brunehild et le même motif s'affirme en accords legato du mode majeur. Il y a là une indéniable et très belle opposition du projet ambigu de Gunther et de l'offre loyale de Sigurd, transcrits musicalement par la transformation rythmique et modale d'un thème. Son plein développement est le chant à trois voix : « O Brunehild, o vierge armée ! », dans le tableau de l'arrivée en Islande.

Sans parler de diverses altérations relevées dans les évocations multiples de cette incise mélodique, il faut noter la forme hésitante, haletante, heurtée, saccadée, interrogative, qu'il revêt lorsqu'il accompagne la question de Brunehild : « Mais quel guerrier vaillant et fort, a, par le pouvoir de ses armes, de ma prison rompu les charmes », question à laquelle répond un silence, cause et origine du drame qui va se dérouler ensuite. Il faut opposer encore le gai développement de ce thème avant la marche nuptiale et la forme hachée où il se résout lorsque Brunehild pleure la perte de sa divinité. Ici donc, les altérations rythmiques et modales, s'ajoutent de la façon la plus saisissante aux changements d'instrumentation et de tonalité et cela parallèlement à l'action morale et scénique.

9. THÈME DU SERMENT. — Simple reproduction au chant et à l'orchestre de la phrase pour ténor et baryton qui clôt le premier acte (2).

(1) P. 155, l. 3 ; p. 157, l. 4, p. 185, « O Brunehild, o vierge armée » (*fa* maj.) ; p. 195, *sol* 9 maj. ; p. 201, *fa* 2 maj. ; p. 226, l. 2 « Lequel de vous va marcher vers le palais de feu » ; p. 228, l. 3 ; p. 271, l. 4 « Mais quel guerrier vaillant et fort... » ; p. 350, entrée des personnages avant le ballet ; p. 350 et 351, offrande des armes et du blé ; p. 379, marche nuptiale ; p. 403-404 « O palais radieux ».

(2) P. 136 ; p. 144 ; p. 158. Toujours en *fa* maj. et à 4 temps, avec de simples différences d'accompagnement (chœur et orchestre).

10. THÈME DE LA CONQUÊTE DE BRUNEHILDE (1). — C'est le motif inlassablement répété d'un bout à l'autre de l'ouvrage, toutes les fois qu'il est fait allusion à la traversée du feu par Sigurd et à la conquête de la Walkyrie.

L'orchestre l'expose pour la première fois, à la scène V du 1^{er} acte, après les paroles de Sigurd « Pour conquérir la Valkyrie et briser ses liens, ô, roi, si tu le veux, dans les mêmes périls nous combattons tous deux. » Sa signification de thème de la conquête s'affirme nettement en ce qu'il sonne, non pas seulement à propos de Sigurd, mais aussi dans le duo de Gunther, le faux vainqueur, avec la Walkyrie. Mais ce fait de Brunhilde arraché du sommeil menant toute l'action, il est naturel que ce thème prédomine d'une façon constante : et c'est lui qui clôt l'œuvre. On ne l'entend pas moins de soixante-dix-neuf fois (2), et l'on imagine ce qu'un motif aussi typique et aussi fréquemment répété eût donné dans les mains d'un Wagner : il suffit pour s'en faire une idée de se remémorer les thèmes tétralogiques du *Sommeil de Brünnhild* ou

(1) Voici le relevé exact de toutes les apparitions de ce thème prolix : p. 156, l. 4 « Mais au retour dans ta patrie » *ré* maj., *ré* min., *ré* min. (altér. par modulation) ; p. 217, l. 1 « J'ai gardé mon âme ingénue » *fa* ♯ maj. ; p. 219, l. 5, *si* maj. *mi* maj. *la* maj., *mi* maj., *ut* maj., *ut* min., *sol* maj. ; p. 259, l. 5 (Sigurd entre dans le palais de feu) *fa* ♯ maj., *si* maj. ; p. 265, l. 2, *si* ♮ maj. ; p. 271, l. 2, « Mais quel guerrier ? » *si* maj. ; p. 272, l. 1, *sol* maj. (altér. asc. en *sol* ♯) ; p. 279, l. 5 et 6 (départ de Sigurd et Brunhild), *fa* ♯ maj., *si* maj. ; p. 281 (arrivée de Brunhild chez Gunther), *sol* maj. (2 fois, basson, puis violoncelle), *ré* maj. (2 fois), *la* maj., *ré* min. (2 octaves successives) ; p. 290 et seq. Sigurd remet Brunhild à Gunther, *mi* maj., *ut* ♯ min., *la* min. (altération modulante), *mi* maj. (2 fois), *mi* min., *mi* maj. (altér. asc. de la tonique), *ut* maj. *fa* maj. (2 fois), *ut* maj., *fa* maj. (2 fois), *ré* min., *si* ♮ maj., *fa* maj., *ut* maj., *fa* maj., *ré* ♮ maj., *fa* maj. ; p. 297, l. 2 « Les Dieux ont désigné Sigurd », *fa* ♯ maj., *ré* maj., *ré* min. ; p. 299 « D'où vient que mon époux n'est pas à mes côtés », *mi* min. (altération descendante de la tonique finale, d'une seconde augmentée) ; p. 303, *sol* maj., *mi* min. (altér.) ; p. 311 « Je suis à toi Gunther », *fa* maj. ; p. 314 « Elle est à moi » *fa* maj. ; p. 316, *si* ♮ maj. ; p. 319 (fin du duo), *fa* maj. ; p. 368 « J'obéis aux dieux », *ut* maj., *ré* maj., *ré* ♮ maj. ; p. 359 (entrée de Sigurd à cheval), *mi* maj. (2 fois), *si* maj., *sol* maj. ; p. 373 « O Brunhild, prends leurs deux mains », *mi* min. (2 octaves) ; p. 433 (duo Hilda et Brunhild), *ut* ♯ min. (altér. desc. de la tonique finale), *si* maj. (même altér.), *la* maj. (même altér.), *ut* ♮ min. (altér. asc.), *fa* ♯ min. (même altér.), *si* min. (m. alt.) ; p. 437, *sol* maj. ; p. 441, *ut* ♯ maj. ; p. 457 « Un homme a glissé dans les brumes du soir », *mi* min. (alt. modulante), *ré* ♮ maj. ; p. 492 (mort de Sigurd), *ré* ♯ min. (alt. desc. tonique finale), *sol* ♮ maj. ; *si* maj. (alt.) modulante initiale montée 1/2 ton chromatique, tonique finale descendant d'un ton) ; p. 503 (alt.), *ré* ♮ maj. (2 fois), *sol* ♮ maj.

(2). C'est du moins le chiffre fourni par le relevé sur la partition de piano.

de *Siegfried gardien de l'épée*, d'autant que ce dernier présente avec la contexture de celui qui nous intéresse les plus remarquables analogies. Mais le thème de la conquête revêt-il dans *Sigurd*, le polymorphisme par quoi se singularisent ses congénères de *l'Anneau* ?

De vrai, nous trouvons bien, et à de fréquentes reprises, l'altération mineure (1). Parfois aussi des modifications plus ou moins profondes se produisent dans des passages modulants. Mais ces déformations se présentent avec le caractère de simples variations d'agrément destinées à débanaliser une phrase trop constamment redite: elles ne correspondent à rien dans le développement du drame, et l'on voit à chaque page, les modes majeur et mineur se succéder, s'enchevêtrer, se lier sans cause et sans but, faisant perdre à l'idée mélodique toute fixité et toute précision (2).

Il convient de relever seulement deux formes altérées très nettes celles là, et pleines de sens. Lorsque la Walkyrie réveillée par Sigurd, demande le nom du héros silencieux, sa question se prolonge devant le mutisme du guerrier par une véritable interrogation orchestrale faite du thème de la Conquête, altéré par élévation de sa finale tonique montant d'un demi-ton, et restant ainsi suspendu sans cadence. Plus loin, lorsque Gunther s'affirmera traîtreusement comme l'Eveilleur, l'étonnement, l'inquiétude, le doute de Brünhild se peignent à merveille par le thème de la conquête, exposé dans la tonalité triste de *mi* mineur, et dont la fin se replie anxieusement sur elle-même par une chute de la tonique descendant d'une seconde augmentée. Cette déformation qu'accentue encore le timbre sombre du basson est d'un effet poignant, d'autant plus grand qu'on y est moins accoutumé.

II. THÈME D'ODIN. — Faut-il appeler thème, l'air « Dieux terribles, qui vous plaisez dans les nuages embrasés ». Il revient

(1) Le thème, à son état fondamental, est fait de huit notes : l'initiale est la tonique suivie de la médiante, dans l'ordre ascendant, de la dominante, de la sous-dominante répétée, de la dominante encore, et de l'octave de la tonique deux fois répétée. L'altération modale s'y complique parfois d'une modification ascendante ou descendante de la tonique initiale ou finale.

(2) En résumé les soixante-dix-neuf apparitions du thème de la conquête se groupent ainsi :

Tons majeurs: 58 fois (*ut*, 5; *sol*, 7; *ré*, 5; *la*, 2; *mi*, 9; *si*, 5; *fa* ♯, 4;
ut ♯, 1; *fa*, 10; *si* ♭, 3; *ré* ♭, 5; *sol* ♭, 2.)

Tons mineurs: 8 fois (*ut*, 1; *ut* ♯, 1; *ré*, 5; *mi*, 1.)

Formes modulantes: 13 fois.

sans cesse dans la scène religieuse islandaise au début du second acte. Plus loin il rappellera les menaces des Dieux, lorsque Sigurd part seul vers la Roche du Feu (1).

12. THÈME DES KOBOLDS (2). — Une des phrases du ballet réapparaît avec l'injonction de Sigurd « Kobolds, esprits de l'air, menez nous au burg de Gunther » ; elle avait déjà accompagné l'entrée du héros dans le palais enchanté.

13. THÈME DU RÉVEIL DE BRUNHILDE (3). — C'est l'air « Echangeons nos serments ». Les premières mesures invoquent souvent l'idée du réveil dans les derniers tableaux : elles étaient entendues détachées, déjà, au moment où Sigurd franchit le seuil du domaine magique. Il est significatif et réellement conducteur, mais sans que ses altérations vailent d'être analysées.

14. THÈME DE L'AMOUR DE GUNTHER (4). — C'est la phrase chantée par les cordes après le couplet « O Brunhild, jamais vierge plus désirée ». Elle réapparaît deux fois dans le tableau des noces.

15. THÈME DE LA DOULEUR DE BRUNHILDE (5). — C'est un appel brusque et sourd des instruments graves, rappelant l'appel *ré bémol ut* des trombones dans le *Crépuscule des Dieux*. Sa signification douloureuse et son rapport avec les angoisses de Brunhilde sont fort apparents.

16. THÈME D'AMOUR DE SIGURD ET BRUNHILDE (6). — Ce motif de passion triomphante est celui de la phrase « Oublions les maux soufferts ». Il sert de trame au chœur final.

(1). P. 168, l. 1 et seq. ; p. 215 ; p. 230 « Puisse s'ouvrir pour toi le bras inaccessible. »

(2). P. 243, l. 4 ; p. 260, l. 3 (cor) ; p. 278 « Kobolds, esprits de l'air. »

(3). P. 261, l. r. (clar.) incomplet (notez la parenté évidente, mais évidemment involontaire avec l'esquisse mélodique fl. et hb. p. 41 sous les mots « Depuis qu'il a paru, j'ai perdu le repos » ; p. 262, l. 5, thème complet ; p. 267, « Salut splendeur du jour » ; p. 279, l. 5 (2 mesures) ; p. 280 l. 4 et seq. ; p. 281 (notez le contrepoint) ; p. 290 « Grands Dieux, sous l'abri du bouleau. » ; p. 302 et seq. (duo de Brunhilde et Gunther) ; p. 311 « Echangeons nos serments » ; p. 343, (entrée de Hilda venant annoncer Brunhilde) ; p. 368 « J'obéis aux Dieux, maîtres de mon destin » ; p. 375 « O Sigurd ! quel poison dans mes veines circule » ; p. 437 « Quand j'unis vos mains » ; p. 501 (prélude du chœur final « Oubliez les maux soufferts. »

(4) P. 313, l. 4 ; p. 351 l. 2 (flûtes, clarinettes, bassons) p. 352 (flûtes, violoncelles).

(5) P. 393, l. 2 ; p. 414, l. 2. Après « Pitié, grand Dieu, pitié » ; p. 464 « Vois, Brunhild vers nous s'avance. »

(6) P. 477 « Oublions les maux soufferts » ; p. 501, chœur final.

J'ai gardé pour la fin deux thèmes extrêmement simples, et qui m'ont paru par leur mobilité et leur souplesse, se prêter le mieux du monde à un parallèle avec les leitmotiven tétralogiques, nous les nommerons thème de Hilda, et thème du Philtre.

17. THÈME DE HILDA (1). — Dans son plein développement ce motif constitue la phrase célèbre « Hilda, vierge au pâle sourire ». Mais l'analyse exacte de la partition montre qu'il en existe une forme abrégée, extrêmement malléable et floque, toujours reconnaissable cependant et que proposent pour la première fois les hautbois, les clarinettes et les flûtes au début du premier acte. Depuis, en toute circonstance, les trois notes initiales du



thème passeront à l'orchestre constamment lorsque l'action scénique évoquera l'idée de la jeune reine présente ou absente. C'est ainsi qu'au premier acte cette esquisse de thème, superposée au récit des victoires de Sigurd, s'enchaînera à la mélodie « Je veux vivre à jamais sans amour ». Plus loin le thème entier sera dit par deux flûtes contrepoinçant le chant du héros « Quel trouble nouveau s'empare de mon cœur agité ? » Au 3^e acte Sigurd demande à Gunther le prix de la conquête : « C'est Hilda, c'est ta sœur que j'aime » dit-il, et déjà l'orchestre par les premières mesures du thème avait suscité l'image de la jeune fille. Et c'est encore cette esquisse mélodique qui accompagnera les pleurs de Hilda sur le corps de son époux frappé, et ses imprécations contre son frère : « Ma mère, ô toi qui m'as nourrie, entends ta fille... »

18. THÈME DU PHILTRE. — Ce n'est pas le diabolique triton du philtre wagnérien; mais non moins caractéristique s'avère le balancement en tierces mineures des notes staccato par quoi prélude le chant d'Utah « Je sais des secrets merveilleux ».

(1) P. 4, l. 1 (ouverture); p. 22, l. 2 (clar. et flûte); p. 32 et 39: « Je veux vivre à jamais sans amour »; p. 49 l. 1; p. 103 (entrée de Hilda); p. 154 (2 flûtes); p. 238: « Hilda vierge au pâle sourire »; p. 280, l. 2 (ob. clar.); p. 372 « C'est Hilda, c'est ta sœur que j'aime »; p. 441 « Par quel sortilège as-tu égaré sa raison ? » p. 491 (mort de Sigurd); p. 499 « Entends ta fille ».

Les réapparitions en seront vivement évocatrices. Hilda offre à Sigurd la coupe où le philtre est versé; le thème jaillit de l'orchestre uni à cet autre motif du philtre qu'est le début de la phrase d'Utah. Sous l'influence du breuvage, le cœur du héros se trouble, et superposé au thème de Hilda, le thème du philtre passe, cas unique dans l'œuvre qui nous occupe de trituration de deux thèmes simultanés. Sigurd livre la Walkyrie au roi Burgonde, et le surgissement de l'idée maléfique s'élève de l'orchestre entre les héros. Puis c'est la première forme du motif qui à chaque tournant de l'action dira le malheur où vont tous ceux qu'a perdus l'originelle tromperie : les noces, la rencontre des deux reines sont assombries par le passage frissonnant et sinistre du thème fragmenté (1).



Il schématise et rend sensible le concept fondamental d'antique fatalité, qui est l'essence même du sujet. Il mène l'action, et bien que ses apparitions soient relativement rares, elles sont d'une telle netteté, et si remplies de sens, qu'il est comme l'idée directrice autour de laquelle tout le drame évolue (2).

Je ne pense pas qu'il soit maintenant besoin de se beaucoup appesantir sur les conclusions qu'entraîne une telle analyse. Que

(1) 1^{re} forme : p. 56 (bassons), p. 141, l. 3 (Hilda offre le breuvage à Sigurd) ; p. 153, l. 5 ; p. 154 « Quel trouble nouveau... » (contrepoint, thème de Hilda) ; p. 156 ; p. 282, l. 4 ; p. 375, l. 3 (2 fois) : « Le voile fatal s'est-il donc déchiré ? » p. 377 « O jour de sang ! » p. 437 « L'éclair menaçant qui jaillit dans la nue. »

2^e forme : p. 56, l. 3 « Je sais des secrets merveilleux » ; p. 141, l. 2 ; p. 142 ; p. 152.

(2) Il faut noter encore pour être complet la réapparition de la descente chromatique qui déjà entendue dans l'ouverture (p. 5) accompagne l'entrée de Sigurd dans le palais enchanté (p. 264, l. 2). Et aussi une fanfare assez caractéristique, mais dont le sens en tant que leitmotiv m'échappe absolument : on la trouve (p. 22, l. 4) au début du premier acte *ré* maj., puis (p. 70), à l'entrée du barde (*ré* \flat maj.). Elle revient (p. 445) sous les paroles de Hagen « Compagnons, parmi les halliers... » Elle a quelque rapport avec l'accompagnement du chœur (p. 116) : « Le son belliqueux des trompettes. »

Faut-il enfin, appeler *thème des Nornes* le motif dont se contrepointhe la phrase du grand Prêtre décrivant aux guerriers les menaces dont s'entoure le Roc de Feu, motif qui reviendra lorsque les Nornes tenteront d'effrayer Sigurd en tissant devant lui son linceul.

Reyer ait eu la claire perception de ce que doit être le thème conducteur, cela ne saurait être mis en doute un instant. Quelquefois même, il a eu mieux que l'intuition du rôle que le leitmotiv doit remplir : il a été jusqu'à une pleine et heureuse réalisation : le thème du Voyage en Islande, celui de Hilda, celui du Philtre, certaines formes de celui de Brunehild, en font indiscutablement foi. Mais il aura manqué à ce consciencieux, à ce sincère, la flamme divine qui illumina l'Anneau du Nibelung, et, certainement aussi, un peu du métier, du faire, qui a perdu par son excès plus d'un auteur contemporain. Les thèmes employés d'une main insuffisamment experte s'accumulent parfois lourdement, donnant l'impression lassante d'une répétition que rien ne justifie : et les aspects variés sous lesquels ils se montrent, loin d'éveiller et de satisfaire l'esprit, déroutent l'auditeur par l'impossibilité où l'on se sent d'établir un lien entre les variations musicales et le mouvement de l'action. C'est par cette inhabileté dans l'altération thématique que Reyer reste si profondément en deçà de son inatteignable modèle.

C'est parce que, bien souvent, ses motifs conducteurs sont, non pas évolués avec les situations des personnages, mais modifiés sans cause, non pas transformés conjointement avec les sensations, mais déformés sans but, non pas altérés, parallèlement au drame, mais adultérés sans raison, qu'ils ont pu passer pour de simples réminiscences, pour de pures variations mélodiques, pour des dessins musicaux démunis de signification morale et psychique. Cette œuvre, intermédiaire et moyenne à tant de points de vue, l'est encore en ceci : ses thèmes sont mieux et plus que les réminiscences d'un Meyerbeer ou d'un Gounod, ils sont de véritables leitmotiven. Pour s'égalier à ceux de l'*Anneau* ou de *Parsifal*, il ne leur a manqué que le souffle du génie.

EDMOND LOCARD.





CHRONIQUE MUSICALE

* * *

LES DROITS DE LA CRITIQUE

La presse parisienne tout entière est en émoi : un directeur de théâtre, dont la fortune a jusqu'ici favorisé les audaces, refuse l'entrée gratuite de son théâtre au critique dramatique de l'*Echo de Paris*, coupable d'avoir porté des jugements trop sévères sur ses efforts artistiques.

L'affolement né d'une mesure pourtant bien naturelle et facilement justifiable prouve une fois de plus la haute idée qu'ont les journalistes de leurs droits, droits d'origine divine tout comme, jadis, le pouvoir de nos souverains disparus. Leur prétention à la libre entrée dans les théâtres est curieuse : ils oublient simplement que leurs « coupe-file » ne leur confère libre passage qu'en raison de la faveur des impresarii. Ceux-ci, dans un but d'ailleurs intéressé, reçoivent gracieusement les journalistes dans leurs établissements, et les invitent aux répétitions générales, mais cette facilité apportée à la difficile tâche de la critique est une simple complaisance.

D'ailleurs, cette coutume du billet de faveur pour la presse est ridicule et souvent odieuse. Bien rares sont les critiques totalement indépendants et incorruptibles. Le plus souvent le journaliste est en quelque sorte acheté... ou vendu par le billet de faveur. Il est difficile de ne pas exagérer l'éloge d'un impresario de la grâce de qui l'on tient de bons fauteuils d'orchestre, et, d'autre part, si l'on agonit dans un journal le directeur hospitalier, ou si l'on critique sévèrement ses actes, ne se met-on pas dans la fâcheuse posture du Monsieur mal élevé qui, en sortant de dîner, déclare détestable la chère de son amphitryon ?

Quel journal osera prendre l'initiative du refus des billets de faveur ?... Aucun, soyez-en sûrs ; dans dix ans, dans vingt ans, la presse quotidienne presque tout entière chantera encore la louange des plus médiocres cabots, détenteurs et distributeurs

d'entrées gratuites, de même que jamais elle ne songera à remarquer le piteux matériel et les retards incessants des Compagnies de chemins de fer, généreuses dispensatrices des permis de circulation.



POLÉMIQUES MUSICALES

Le désordre règne au camp des musicographes ; les rédacteurs des deux meilleures (peut-être les seules ?) revues musicales de Paris s'agonisent. D'une part le *Courrier musical*, excellente publication vieille déjà de huit années et solide rempart de ce que nous croyons les bonnes idées musicales puisque ce sont les nôtres. . . ; d'autre part le *Mercur Musical*, né au mois de mai dernier, qui s'avère aussi intéressant et bon journal, encore qu'un peu trop et inutilement fort-en-gueule.

Il y a un mois, sur un mot regrettable de Louis Laloy, rédacteur en chef du *Mercur*, un délicat écrivain et styliste précieux, Camille Mauclair, taxé d'« universelle incompétence », part en guerre et étudie longuement dans le *Courrier* une maladie nouvelle et très contagieuse dont, d'après lui, Louis Laloy serait atteint : la *debussyte*, affection grave, alcoolisme spécial, né d'une hypertrophie et déviation du culte de Debussy et amenant la prompt disparition chez ses victimes de tout sens critique. Dans le courant de cette jolie étude, Louis Laloy et Jean Marnold, son co-directeur du *Mercur Musical*, se voient vigoureusement discutés et traités ironiquement de « professeurs » et « compétents ». Ces termes semblent aux deux critiques aussi injurieux que le paraissent à certaines gens les mots de « géomètre » ou de « cathrèse », et le *Mercur* qualifie de plus en plus Camille Mauclair d'incompétent, incapable, ignorant.

La discussion continue aujourd'hui plus âpre, plus violente, presque haineuse, . . . inutile.

Ces polémiques entre bons musiciens sont infiniment regrettables : le champ de la critique et de l'esthétique musicales est assez vaste pour que puissent s'y utiliser toutes les bonnes volontés et toutes les compétences diverses. Peut-être, serait-il préférable qu'un Camille Mauclair n'ignorât pas complètement la non-existence de la quinte majeure, et qu'un Jean Marnold réduisit un peu l'étendue de sa prolix mathématique ; pourtant

en dépit de son « incompétence », le premier a, sous divers titres (*Eaux-fortes d'après l'orchestre* etc.), écrit de petits chefs-d'œuvre d'émotion et de style capables de séduire tous les vrais musiciens ; et les laborieuses dissertations du second concernant les théories harmoniques de Riemann, pour n'être pas de la littérature à lire en wagon, n'en constituent pas moins de solides et utiles études sur des sujets intéressants quoique abscons.

En critique musicale, les défenseurs des bons principes doivent renoncer, non pas aux discussions courtoises d'où jaillit la lumière, mais aux polémiques personnelles qui ne sauraient réjouir que nos adversaires. C'est contre les mauvais musicastes et les mauvais critiques seuls que doivent s'exercer nos facultés combattives. Ceux-ci d'ailleurs nous facilitent singulièrement notre tâche : les premiers, par le ridicule apparent de leurs ouvrages ; les seconds par le soin qu'ils prennent de nous renseigner eux-mêmes, en des acrostiches justiciers publiés dans leurs propres journaux, sur leur valeur intellectuelle ou humaine.

LÉON VALLAS.



La REVUE MUSICALE DE LYON, dans ses prochains numéros, publiera les études suivantes :

Alexandre ARNOUX : Un avenir possible du théâtre musical.

Paul FRANCHET : Les sonates de Beethoven pour piano et violoncelle.

André LAMBINET : Les sonates de Mozart pour piano.

Edmond LOCARD : La Mort de Brunnhild ; le concept wagnérien de la Rédemption par l'Amour.

L'origine et les aboutissants du Leit-motiv.

Marc MATHIEU : Le répertoire lyrique.

Antoine SALLÈS : Histoire lyonnaise ; l'école de musique Rozet.

Gustave SAMAZEUILH : Un musicien français : Albéric Magnard.

Léon VALLAS : Les maîtres français contemporains du piano.

Le Lied allemand.

La musique grégorienne.

Un siècle de musique italienne.





Chronique Lyonnaise

* * *

Nos Anciens Artistes : VICTOR AUGAGNEUR

Victor Augagneur, maire et député de Lyon, est nommé gouverneur général de Madagascar. Nos journaux quotidiens s'appêtent à chanter la louange de l'homme politique et de l'administrateur ; les journaux de médecine diront les mérites du praticien, du chirurgien et du professeur. Ne convient-il pas de rappeler en deux mots la carrière de l'artiste ?...

Artiste : Victor Augagneur mérite ce titre glorieux. Esprit distingué, il se recommande par ses tendances — je ne dis pas ses manières — aristocratiques, son mépris profond des masses, un sentiment très vif de sa valeur personnelle, et, si ses aptitudes universelles devaient l'amener au métier d'impresario, ses naturelles qualités le prédisposaient au théâtre.

On ignore généralement dans le public la richesse de sa dotation musicale. Fervent de notre art, Victor Augagneur est un baryton distingué. Ses amis se rappellent le temps où, à la fin des repas et banquets intimes, notre maire-député entonnait d'une voix sonore : « O vin, dissipe la triste...esse... », noble inspiration du pur génie qui avait nom Ambroise Thomas ; et Fernand Le Borne nous a souvent conté, avec une émotion peut-être sincère, que, lorsqu'il vint pour la première fois lire à Lyon sa partition nouvelle, *Les Girondins*, Victor Augagneur déchiffra les rôles de baryton de Fonfrède et de Varlet et lut avec une sûreté et une intensité d'expression admirables les brûlantes strophes : « Le sang de nos veines est assez pur pour féconder le sol de la République... »

On se rappelle l'intéressant rapport que présenta Victor Augagneur au Conseil municipal pour décider le vote établissant la régie municipale pour les théâtres, rapport-profession de foi lumineux et hautement louable dont il ne devait d'ailleurs tenir aucun compte dans la suite. Le premier acte de Victor Augagneur, devenu directeur général des théâtres municipaux, fut de choisir, comme directeur artistique de notre scène lyrique, le baryton Mondaud (les loups ne se

mangent pas entre eux) dont la valeur artistique était peut-être discutable, mais dont les capacités administratives ne faisaient de doute pour personne. M. Mondaud nous présenta un ensemble théâtral pitoyable et fut bientôt remplacé par un autre baryton. Ce nouveau baryton l'était... d'opérette... C'est celui qui depuis trois ans, sous le nom de guerre de Broussan, précipite la décadence de notre théâtre; nous avons trop souvent mis en doute sa valeur musicale et directoriale, nous n'insisterons pas là-dessus, non plus que sur sa haute valeur politique; les faits que nous pourrions citer, chacun les a présents à la mémoire.

Victor Augagneur, en l'absence d'un autre baryton capable de remplacer Broussan, sut se contenter de celui-ci et le soutint de toute sa force : l'esprit de suite est une qualité typique des grands esprits.

Notons enfin que Victor Augagneur eut l'ambition de réagir contre l'abus des billets de faveur; il en supprima quelques-uns, mais, par une sage distribution, il sut reconnaître, affirmer ses adversaires, les bons services électoraux de chacun. Ceci est évidemment une basse et haineuse calomnie.

Sous son règne, fleurit ouvertement la politique en matière théâtrale. Des chanteurs « Vénérables » furent hautement cotés, des clarinettes « conservatrices » se virent éliminer d'un orchestre radical; les critiques musicaux eux-mêmes furent classés d'après le ton de leurs comptes rendus, en républicains et réactionnaires. Et ce nous sera un joyeux souvenir du proconsulat d'Augagneur de nous être vus rangés dans le parti clérical, pour avoir osé affirmer bien souvent que nous estimions à un très bas prix le directeur choisi naguère par le nouveau gouverneur d'une grande île.

* * *

Une personnalité à qui ses relations permettent d'être bien informée, nous affirme que M. Broussan, directeur artistique de notre Grand-Théâtre, est d'ores et déjà désigné comme directeur des théâtres de Tananarive et Tamatave, en remplacement de M. Maurice Dupuis, démissionnaire.

Il était à prévoir que M. Augagneur ne pourrait se séparer de son fidèle collaborateur lyrique.

Toutes nos félicitations à nos frères inférieurs, Malgaches, Hovas, Sakalaves et Betsiléos.

LÉON VALLAS.



GRAND-THÉÂTRE

Mignon

C'est un geste inélégant de frapper un cadavre; mais la plus populaire des œuvres de notre grand Thomas national évoque par trop l'image d'un diable défunt qui sortirait de temps à autre de son sarcophage. Il est donc besoin de peser encore sur la pierre d'où sort plus souvent qu'il ne conviendrait ce mort récalcitrant.

Et d'abord, en quelles lamentations ne se doit-on pas répandre à voir le livret bête en quoi s'est mué le livre divin de Goethe? Et quelle affreuse pauvreté, quelle banalité navrante dans cette musique sans idée et sans âme. Il semble d'ailleurs, à voir le public clairsemé des soirs où *Mignon* sévit, que les admirateurs de cette feue musique s'éliminent petit à petit par voie d'extinction. Alors pourquoi reprend-on les vocalises de Philine?

Les malheureux condamnés au sauvetage de cette vieille défroque ont d'ailleurs fait preuve du plus généreux dévouement. M. Geyre, excellent ténor, mais comédien un peu froid, M. Sarpe dont la diction n'est pas déparée par un rien d'accent croix-roussien (est-il lyonnais? est-ce une simple coïncidence?), M. Lafont, dont on regrette de voir le réel talent et la voix charmante fourvoyées dans cet emploi, ont été fort applaudis. Mme Fobis meilleure cependant que dans le *Chalet* et Mme Rigaud-Labens toujours lamentablement mièvre et démunie de voix et de goût ont été le côté faible d'une interprétation, en somme, assez satisfaisante.

* * *

L'Africaine

Par une délicate attention, le sympathique directeur du Grand-Théâtre faisait représenter, le jour même où nous apprenions la nomination à Madagascar de M. Augagneur, une œuvre toute pétrie du souvenir ému d'un des plus justement appréciés prédécesseurs de notre illustre maire et député dans la Grande Ile : le regretté Vasco de Gama.

C'est peut-être parce que la joie qu'exhalait cette fête de famille troublait les interprètes, peut-être un peu aussi parce que l'on avait insuffisamment répété, mais cette reprise de *L'Africaine*, la plus parfaitement détestable qu'on ait vue depuis un nombre incalculable d'années, n'aura guère contribué, je pense, à établir la pérennité déjà chancelante de l'œuvre meyerbeerienne. Des bourgeois endurcis, des tenants irréductibles de l'ancien répertoire, ont concédé, non sans larmes, que « chantée comme ça », *L'Africaine* était un peu ennuyeuse. Délicieux euphémisme!

Il est vrai d'ailleurs, qu'en dehors de M. Verdier, lequel suppléait M. Jérôme avec son entrain, son intelligence scénique et son succès coutumiers, l'interprétation a été tout à fait médiocre. La présence de M. Echenne qui ne nous a pas fait grâce d'un seul de ses couacs ordinaires, les approximations de M. Alberti, dont la voix serait délicieuse si elle n'était pas étranglée à l'aigu, vacillante au médium et inexistante au grave (ceci pour le *Chalet* comme pour l'*Africaine* où il a seulement fait montre d'une assurance à toute épreuve), les regrettables fausses notes des chœurs, décimés par la main parcimonieuse de M. Broussan, et fort mal préparés, semble-t-il, n'ont pas peu contribué sans doute à égarer d'excellents artistes que nous eussions été heureux d'applaudir. Aussi me garderais-je bien d'apprécier sur cette seule audition ceux des interprètes qui débutaient ce soir-là. De telles représentations (exécutions serait plus exact) servent seulement à enlever au Répertoire ce qui lui reste de prestige. Doit-on s'en plaindre?

EDMOND LOCARD.



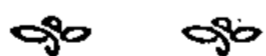
LA CRÉATION DE L'AFRICAINNE A LYON

Lorsque *L'Africaine* fut montée à Lyon, en 1867, le personnel fut augmenté de 173 sujets se décomposant de la façon suivante :

30 choristes supplémentaires; 6 musiciens supplémentaires à l'orchestre; 25 musiciens militaires (musique du 6^e lanciers); 26 nouvelles figurantes pour la marche indienne; 10 danseuses de plus pour le corps de ballet; 35 comparses militaires; 20 comparses civils; 10 machinistes supplémentaires; 6 habilleurs supplémentaires; 5 habilleuses supplémentaires.

Certains détails de mise en scène — la lumière électrique, en particulier — firent l'admiration des spectateurs. Enfin, les journaux firent remarquer comme un fait extraordinaire, que Mlle Meillet, la principale interprète, touchait par représentation un cachet de cinq cents francs!

Qu'est-ce, aujourd'hui, qu'un cachet de cinq cents francs pour une artiste en représentation et que sont devenues les splendeurs d'autrefois?



L'ORCHESTRE DU GRAND-THÉÂTRE

D'une des *Feuilles volantes* que publie régulièrement, dans le *Lyon Républicain*, notre spirituel confrère, Raoul Cinoh, nous extrayons les renseignements suivants sur la composition de l'orchestre du Grand-Théâtre et l'ancienneté de ses musiciens.

L'orchestre, en temps ordinaire, est composé de cinquante-sept instrumentistes : dix premiers violons, neuf seconds, six altos, six

violoncelles, cinq contrebasses ; voilà pour le quatuor. A l'harmonie, nous avons : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux pistons, deux trompettes, quatre cors, trois trombones, un tuba et un timbalier. Pour les représentations wagnériennes, il est sensiblement renforcé surtout à l'harmonie et aux cuivres.

Le doyen de l'orchestre est M. Couard, qui, à vrai dire, a quitté son pupitre de violoniste pour devenir troisième chef d'orchestre. Il est entré à l'orchestre en 1842, c'est-à-dire, il y a plus de soixante-trois ans. Il faillit voir la première des *Huguenots*, qui eut lieu le 5 avril 1837. L'orchestre alors était dirigé par J. Hainl, l'ainé, et parmi les solistes on remarquait le violoncelliste Georges Hainl, qui ne va pas tarder à prendre le bâton et dirigera plus tard l'orchestre de l'Opéra ; le violoniste Baumann, père du violoncelliste qui resta si longtemps à son pupitre et qui vit toujours ; deux trompettistes fameux : le grand père et le père d'Alexandre Luigini.

Après M. Couard, viennent, à l'ancienneté : l'alto Renaudet (1859), les violonistes Moya (1865), Lespinasse (1867) et Allemand (1870), les violoncellistes Pio Bedetti (1868) et Ugo Bedetti (1872), l'alto-solo Vanel qui débuta comme premier violon (1873), la contrebasse Gayraud (1878), le basson Terraire (1883), un des peintres de l'orchestre (avec feu Adolphe Appian qui fut piston, Lespinasse, Perrachio, et le clarinetteste Pourteau qui périt dans le naufrage de *La Bourgogne*). De vingt à vingt-cinq ans de service, on trouve les trois cors Schvinzer, Nardon et Gastaldi ; le premier violon Philibert et le trombone Laroche. De vingt à quinze : l'alto Chevallier, les premiers violons Jouet, Boursier et Chabert, les seconds violons Genin et Perini.

On voit par cette liste d'*anciens* que l'atmosphère des théâtres n'est pas aussi viciée qu'on le croit.

Enfin, voici par ordre de date les différents chefs d'orchestre qui se succédèrent depuis 60 ans. Georges Hainl, Joseph Luigini, père d'Alexandre ; Mangin, fondateur du Conservatoire de Lyon, aujourd'hui à l'Opéra ; Guille, qui ne resta que trois mois ; Momas, et, en 1878, Alexandre Luigini. Enfin, tout près de nous, Miranne, Amalou, Rey et Philippe Flon. Comme sous-chefs, Couard, Kiémlé, Eugène Arnaud-Picheran, Gerin, prédécesseur d'Archimbaud.



ORCHESTRES D'AMATEURS

Nos deux orchestres d'amateurs, *Symphonie Lyonnaise* et *Symphonie classique* annoncent la reprise de leurs répétitions. Le premier concert de la *Symphonie Lyonnaise* est même annoncé pour le 15 novembre.

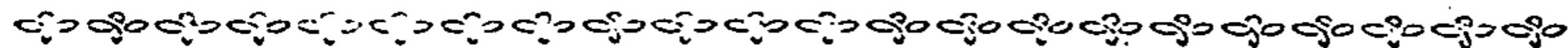
La fondation de la Société des Grands Concerts ne nous semble pas

devoir causer la disparition des deux Sociétés d'amateurs. Le but de ces deux sortes d'orchestre étant bien différent ; nos amateurs n'ont pas la prétention de donner des exécutions parfaites ; ils cherchent avant tout des programmes intéressants qui permettent à leurs sociétaires d'approfondir les chefs-d'œuvre classiques, que l'on ne connaît jamais trop, ainsi que les belles œuvres modernes. En même temps que leurs sociétaires, ils espèrent intéresser également leurs amis et les amis de la musique, en leur donnant de ces œuvres, des exécutions suffisantes pour raviver en ceux qui les connaissent, le souvenir des émotions éprouvées à de précédentes et meilleures auditions, suffisantes aussi, à ceux qui les ignorent, pour leur y faire goûter et leur inspirer le désir de les mieux connaître.

On ne peut que féliciter les membres de ces deux Sociétés et encourager leurs louables efforts.



L'article de notre correspondant de Paris rendant compte de la réouverture des Concerts Lamoureux et Colonne et de la première audition de LA MER de Debussy nous étant parvenu trop tard, nous le publierons dans notre prochain numéro.



ÉCHOS



LES DÉBUTS A ROUEN

L'ouverture de la saison au théâtre des Arts, de Rouen, a été l'occasion d'un tumulte effroyable et de violentes manifestations qui ont presque totalement empêché la représentation des *Huguenots*. Le maire de Rouen a adressé, à ce sujet, au public rouennais la communication suivante qu'il a fait placarder dans les couloirs du théâtre et publier par les journaux :

« Le maire de Rouen a l'honneur d'informer le public qu'à la suite des incidents regrettables qui se sont passés au Théâtre des Arts, lors de la soirée d'ouverture de la saison, incidents qui ont amené la résiliation de la chanteuse falcon (Mme Minnie Tracey) avant qu'elle ait pu se faire entendre, il a cru devoir donner des ordres très sévères à la police, afin que des faits de cette nature ne se renouvellent pas.

« Il rappelle au public qu'il a le droit incontestable de refuser un artiste une fois ses trois débuts effectués ; mais l'exercice de ce droit comporte de sa part le devoir de juger avec conscience, c'est-à-dire après l'avoir entendu dans la plénitude de ses moyens.

« Or, vendredi dernier, quelques spectateurs, plus bruyants que nombreux, oubliant les traditions les plus élémentaires de la galanterie française, n'ont pas craint, par leurs interruptions déplacées, d'intimider une artiste au point de la priver de ses moyens et d'exiger sa résiliation sans l'avoir pour ainsi dire entendue.

« C'est là un fait regrettable pour le renom de notre première scène. Aussi, le maire de Rouen confiant dans l'esprit sage et pondéré du public rouennais, l'engage-t-il vivement à ne pas se laisser faire la loi par quelques meneurs. Il sait qu'il peut compter sur lui pour l'aider à faire respecter les droits de chacun: »



LA MUSIQUE DRAMATIQUE EN FRANCE PENDANT L'ANNÉE 1904

Voici l'état de la production musicale nouvelle des théâtres de Paris et des départements en 1904.

OPÉRA : *Le Fils de l'Etoile*, d'Erlanger.

OPÉRA-COMIQUE : *La Fille de Roland*, de Rabaud ; *Le Cor Fleuri*, de Halphen ; *Féminissima*, de G. Lemaire ; *La Cigale*, de Massenet.

VARIÉTÉS : *Monsieur de la Palisse*, de Claude Terrasse.

THÉÂTRE D'ARRAS : *Le Jeu de Robin et Marion*, d'Adam de la Halle, adaptation de Julien Tiersot ; *La Fête des Roses*, de Julien Tiersot.

BESANÇON : *Paula*, de Ratez ; *Maguelonne*, de Missa.

BONNELLES : *La Légende des Fées*, de G. Lemaire.

BORDEAUX : *Thamyris*, de Jean Nouguès.

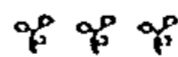
MARSEILLE : *Le Maître de Ballet*, de Pierné ; *Ecossais et Ecossaises*, de Silver.

NEUILLY : *Héros*, de Lambert.

TOULOUSE : *Mimosa*, de Clérice.

VALENCE : *Jack l'empereur*, de Puget.

On voit, par cette liste que nous croyons complète, que la production lyrique de nos musiciens français est bien peu importante, ou du moins que leurs œuvres sont accueillies sans enthousiasme par les directeurs de théâtre.



A BAYREUTH

Voici les dates des représentations wagnériennes de Bayreuth pour 1906 :

Tristan et Isolde sera joué les 22 et 31 juillet, les 5, 12 et 19 août ; *l'Anneau du Nibelung*, du 25 au 28 juillet et du 14 au 19 août ; *Parsifal*, le 23 juillet, 1^{er}, 4, 7, 8, 11 et 20 août.

STATISTIQUE.

Mme Melba, pour avoir chanté quatre petits morceaux chez le milliardaire américain, M. Astor, qui l'avait fait venir à sa maison de campagne de Clivedon, a reçu un honoraire de 25.000 francs, soit, si l'on s'en rapporte au calcul d'un amateur de curiosités statistiques, environ 1.250 francs par minute. Le fait n'est pas sans précédent, car M. Paderewski aurait touché une somme égale du même M. Astor, dans des conditions identiques, sauf qu'il a joué plus longtemps que la cantatrice n'a chanté et son exemple est cité souvent dans les traités de droit. Tout récemment Mme Emma Calvé a touché en Amérique 8.750 francs par soirée, pour interpréter des chants nationaux et des mélodies populaires en portant le costume des habitants des pays d'origine.



LA SAISON MUSICALE A L'ÉTRANGER

A Milan. — Au théâtre de la Scala, la saison s'ouvrira, comme d'ordinaire, le 26 décembre, et durera quelques semaines de plus que de coutume, pour permettre de poursuivre les représentations jusqu'à l'ouverture de la future exposition.

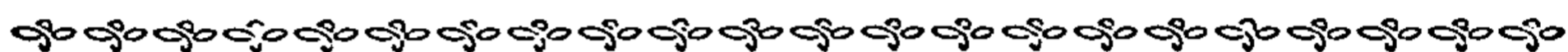
On pense que le répertoire comprendra au moins neuf ou dix pièces. Parmi celles déjà choisies définitivement, on cite : *Fra Diavolo*, *La Traviata*, *La Dame de Pique*, de Tschaiïkowski ; *Loreley*, d'Alfred Catalani ; *Resurrezione*, d'Alfano, le nouvel opéra de M. Alberto Franchetti, écrit sur l'adaptation lyrique du drame de M. Gabriele d'Annunzio, *La Figlia di Jorio*.

Au théâtre lyrique, la saison durera du 1^{er} octobre au 10 décembre et on ne jouera que des œuvres d'auteurs étrangers encore inconnues à Milan. Parmi celles-ci, *Mauru*, de Paderewski, *La Fiancée vendue*, de Smetana, et *Le Jongleur de Notre-Dame*.

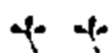
Au théâtre Dal Verme, deux saisons : une en octobre et novembre, avec *Madame Butterfly*, *La Juive*, *Lucrece Borgia*, et deux nouveautés : *Albatro*, de Pacchieroti, et *Jana*, de Virgilio. Le répertoire de la deuxième saison (Carnaval), comprendra : *Carmen*, *Mignon*, *Cendrillon* et *André Chénier*.

A Leipzig. — L'Opéra de Leipzig se propose de monter, pendant la saison prochaine, les œuvres suivantes : *Werther*, de Massenet ; *Béatrice et Bénédict*, de Berlioz ; *Les Femmes curieuses*, de Wolf Ferrari ; *Roland de Berlin*, de Léoncavallo ; *Le Mariage forcé*, de Humperdinck ; *Salomé*, de Richard Strauss ; *Enoch Arden*, de Rud. Reimann, et *La Danseuse*, de Arthur Friedheim. Enfin, un cycle d'œuvres de Gluck, dirigé par Nikisch.

A Varsovie. — Même, en dépit de l'émeute endémique, on s'occupe de la saison lyrique au théâtre Impérial. Comme opéras polonais, on compte donner *Aldona*, de Stanislas Zelenski; *Marie*, de Romain Statkowski, et *Le Décret*, ouvrage inédit de Sigismond Noskowski. On donnera aussi, en langue polonaise, quelques ouvrages étrangers : *Les Femmes curieuses*, de Wolf-Ferrari, dont le succès a été vif à Berlin; *Le Juif Polonais*, de Carl Weiss, et *Siegfried*, de Wagner. Puis on jouera, en italien, *Iris*, de Mascagni, sous la direction de l'auteur, avec, dans le rôle principal, M^{lle} Géraldine Farrar, qui sera aussi la *Louise*, de Gustave Charpentier; *Andrea Chenier*, de Giordano; *Werther*, de Massenet, et *La Muelle de Portici*, d'Auber. Parmi les artistes qui composeront la troupe italienne, on cite les noms de M^{mes} Gemma Bellincioni, Géraldine Farrar, Rina Giachetti, MM. Géraldoni, Anselmi, Mattia Battistini, etc.



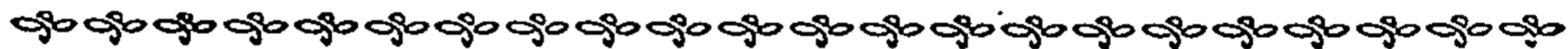
PETITE CORRESPONDANCE



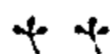
E. B. St-Laurent du Jura. — Nous publierions bien volontiers dans chaque numéro la liste des spectacles de la semaine au Grand-Théâtre s'il nous était possible de les connaître le vendredi, jour d'impression de la *Revue Musicale*. Malheureusement, en raison de notre indépendance, nous n'avons jamais eu aucun rapport avec l'administration ou la direction du théâtre; d'ailleurs M. Broussan lui-même ignore probablement huit jours à l'avance ce qu'il fera jouer.

G. V. — C'est à l'imprimerie Waltener, 3, rue Stella, qu'il faut s'adresser pour l'administration et la publicité de notre Revue.

Un Wagnérien. — 1^o M. Verdier a chanté à Anvers, à Nantes et à Nice. Oui, il a chanté le Répertoire, de *Guillaume Tell* aux *Huguenots*. 2^o M. Roselli est engagé pour cette saison à Anvers; il fit partie, il y a quelques années, de la troupe de la Monnaie de Bruxelles, sous le nom de Grousseaux. 3^o M. Dangès s'appelle en effet Guillermin et a porté, au Grand-Théâtre, il y a huit ans, le nom de Stilmans.



BIBLIOGRAPHIE



L'Annuaire des Artistes (20^e année), 167, rue Montmartre, Paris, prépare sa prochaine édition.

Les Artistes, Professeurs, Sociétés musicales, etc., sont priés d'adresser leurs noms, adresses ou modifications les concernant qui seront insérés gratuitement.

Moyennant l'envoi de 5 francs avant le 1^{er} novembre, tout souscripteur recevra franco l'*Annuaire* richement relié, contenant 1.500 pages et 500 gravures.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS.