

Voilà au juste pourquoi Parsifal délivre Kundry en la repoussant.

« Wer dir trotzte, lös'te dich frei » (A. II).

Mais, disent certains critiques, par là même Wagner échappe au « pessimisme absolu » de Schopenhauer. Je ferai remarquer que le christianisme a toujours été considéré par Schopenhauer comme une « admirable métaphore ». Les mots de « salut », de « délivrance », qu'aussi bien il emploie sans cesse ne lui déplaisent nullement. Lui demande-t-on : « qu'arriverait-il si l'on met en pratique votre doctrine ? » — il n'hésite pas à répondre avec Saint-Augustin : « multo citius dei civitas completeretur, ut acceleraretur terminus mundi ». Il rejette le christianisme au sens étroit, il l'admet au sens large comme une expression symbolique de la pensée pessimiste — Wagner fait-il autre chose ?

Pour saisir à quel point le *Parsifal* est pessimiste, il suffit de l'opposer au *Faust*. Tandis que ce dernier poème nous montre la lente transformation de l'instinct obscur (Dunkler Drang) en aspiration vers l'idéal (streben), la dernière œuvre de Wagner fait du désir amoureux et de la contemplation du divin deux principes contraires, irréductibles. Jamais la source de mort et la source de vie ne pourront mêler leurs eaux. Il faut que la première se tarisse à jamais.

Die Labung, die dein Leiden endet,  
Beut nicht der Quell, aus dem es fließt.  
Das Heil wird nimmer dir gespendet,  
Wenn jener Quell sich dir nicht schliesst.  
(*Parsifal*. Acte II).

Ainsi donc l'homme ne peut, comme le croyait Goethe, se diviniser peu à peu par le développement naturel de ses propres forces. Un abîme insondable sépare le bien du mal ; il n'y a pas de demi-guérison pour le pêcheur.

Thoren wir, auf Lindrung zu hoffen  
Wo einzig Heilung lindert.

Pour les forces mauvaises, le salut c'est le néant, Kundry, au fond d'elle-même, n'aspire pas à la vie éternelle, mais au repos :

Schlaf — Schlaf —  
Tiefer Schlaf ! Tod !

(*Réveil de Kundry*. Acte II).

N'étant qu'impureté, égoïsme, elle ne peut se sauver elle-même. Mais, en « niant » le mal, le héros sauveur a « nié » toutes les formes de l'égoïsme, la loi de séduction, l'instinct, le sexe. Lorsqu'ayant guéri la blessure d'Amfortas il rend le Graal rayonnant à la contemplation des ascètes du Mont Salva, Kundry tombe inanimée (sinkt entstellt zu Boden) et trouve dans l'éternel sommeil la seule guérison qu'elle pût espérer. Que font les élus ? Ils contemplent le Graal où se trouve condensé le sang divin, symbole à la fois d'éternelle souffrance et de pitié rédemptrice. « La femme est morte et la cité divine est fondée : die Welt ohne Eros ». (1)

André FAUCONNET.

## L'Esthétique de SCHOPENHAUER

(Suite) (1)

Si le rôle métaphysique attribué par Schopenhauer à la mélodie apparaît dès la première édition du « *Monde* », ce n'est que dans « *les suppléments au troisième livre* » que nous rencontrons une définition précise énoncée en termes techniques. Visiblement, le problème a continué de préoccuper le philosophe après l'apparition de sa grande œuvre, et la solution lui a coûté plus d'une heure de réflexion. La Mélodie, nous dit-il, consiste essentiellement dans le désaccord et la réconciliation toujours renouvelés de l'élément rythmique avec l'élément harmonique.

Il y a « désaccord entre les deux éléments, lorsque les exigences d'un seul des deux sont satisfaites ; il y a réconciliation lorsque les exigences des deux sont satisfaites à la fois et du même coup. Si l'on compare ces deux éléments l'un à l'autre, on remarque « que le premier est *quantitatif*, puisqu'il concerne la durée, le second *qualitatif*, puisqu'il concerne la hauteur et la gravité des sons. Mais comment cette réconciliation du rythme avec l'harmonie, c'est-à-dire de la quantité avec la qualité sera-t-elle possible ? Si le philosophe néglige de bien montrer où est la difficulté, il nous fournit par contre les moyens de la résoudre. Rythme et harmonie reposent en effet, remarque-t-il, « sur des rapports de temps, l'un sur la durée des sons, l'autre sur la vitesse relative de leurs vibrations. » Hétérogènes pour une part, ils ont donc pour caractère commun d'être comparables dans le temps. Par la forme, tout au moins, cette manière d'argumenter est bien kantienne : l'esthétique transcendantale nous montre la pensée pure réussissant à lier des éléments hétérogènes qui lui demeureraient autrement irréductibles, grâce à l'homogénéité des parties du temps qui représentent ces éléments ; la métaphysique de la musique fait entrevoir comme possible la synthèse de l'harmonie et du rythme dans la mélodie, parce que ces deux éléments en conflit ont un seul et même substrat : le temps. Mais comment en fait, *in concreto*, cette synthèse s'opère-t-elle ? Comment naît la mélodie ?

Soit l'exemple suivant :



La tonique est *do*. « La succession harmonique des sons rencontre la tonique dès la fin de la première mesure ; mais elle n'y gagne aucune satisfaction, car le rythme se trouve sur le temps le plus faible ». Aussitôt après, dans la deuxième mesure, « le rythme est sur le temps voulu ; mais la série des sons est arrivée à la septième ». Il y a donc là désaccord entre les deux éléments de la mélodie et nous ressentons quelque inquiétude. Dans la seconde moitié

de la période c'est tout le contraire, et sur le dernier son se produit la réconciliation des deux éléments. Les mêmes phénomènes, conclut Schopenhauer, s'observent dans toute mélodie, mais le plus souvent sur une bien plus grande échelle. Il m'a paru indispensable, pour saisir avec sympathie, mais apprécier sans complaisance la pensée de l'auteur, de chercher à ramener une phrase mélodique véritable à l'exemple proposé. Ainsi seulement nous pourrions décider si ces quelques notes schématisent vraiment un fait constant, ou n'ont été inventées au contraire que pour les besoins de l'argumentation. Choisir une phrase de Bach ou de Wagner serait d'une mauvaise méthode. Si étrange que cela puisse sembler, Schopenhauer n'a pas, que je sache, prononcé une seule fois le nom du premier dans toute son œuvre, et nous savons d'autre part son antipathie pour la formule symphonique de Wagner.

La mélodie suivante, au contraire, empruntée à l'un des opéras que Schopenhauer admirait le plus : le *Guillaume Tell* de Rossini, pourra nous permettre d'éprouver dans quelle mesure la pratique musicale s'ajuste aux exigences de la présente théorie :



La seule différence entre le schème proposé par Schopenhauer et la mélodie de Rossini est la note initiale : là c'est la tonique, ici c'est la dominante. Mais cette différence est négligeable puisque, même chez Rossini, l'harmonie nous donne par la dominante le sentiment de la tonique, qui, aussi bien, apparaît « in effectum » en accompagnement à la clef de *fa*. Quant au nombre des mesures qui est de neuf, on remarquera qu'à 3 mesures  $6/8^e$  pour le premier membre de la mélodie répondent symétriquement 3 mesures  $6/8^e$  pour le second membre. La formule de Schopenhauer s'applique donc ici rigoureusement.

Mais la musique italienne n'est pas seule à pouvoir offrir des mélodies réductibles au schème en question. L'exemple suivant, emprunté à la célèbre *Fantaisie* de Mozart pour piano solo, ou plutôt à la sonate en *ut mineur* (C moll) dont cette *Fantaisie* est comme l'introduction, m'a paru particulièrement clair :



(1) Publié avec l'autorisation de Félix Alcan, éditeur.

(1) Ce mot est de Nietzsche.

Les détails précédemment donnés nous dispensent, cette fois, d'insister. Bref, la mélodie comporte deux phrases exactement symétriques, de quatre mesures chacune. La quatrième mesure semble conclure; mais, malgré l'accord de dominante indiqué comme harmonie, elle trompe notre attente par la suspension. Après la seconde phrase, au contraire, après la réponse symétrique, la huitième mesure conclut valablement par le mouvement de la dominante *sol* sur la tonique *do*, c'est-à-dire par la cadence parfaite et le repos sur l'*ut* tonique. Enfin, la septième mesure nous présente l'accord dissonant de septième avant l'octave finale; ce que notre auteur appelle « le paroxysme douloureux du désir avant la satisfaction ». Pour Schopenhauer la mélodie n'est donc ni une « voix », comme disait Bach, ni un « motif » comme dira Wagner, mais une phrase cyclique, fermée, qui part de la tonique, pour y revenir après un repos à la dominante et une suspension avant la cadence parfaite, « une phrase composée de deux parties symétriques » dont la première a la tonique pour point de départ, la seconde la tonique pour point d'arrivée et qui « doivent comporter un nombre égal de mesures ». Il ne faudrait pas d'ailleurs exagérer l'intransigeance de ce « mélodiste à outrance ». Il prend soin de noter que les règles édictées comportent des atténuations. Ainsi le repos à la dominante peut avoir lieu « à la sous-dominante ». Pour que la première partie de la mélodie réalise ses fins il faut et il suffit que « cette série de notes qui s'égareront loin de la tonique atteigne un degré plus ou moins harmonique ». Enfin il ne s'agit nullement de limiter l'échelle de la mélodie, son étendue, ses proportions qui restent libres.

Au demeurant, curieuse par sa manière d'opposer, pour les réconcilier, ensuite le rythme et l'harmonie, originale par sa façon d'offrir une traduction métaphysique des règles musicales qui président à la genèse de la mélodie, cette doctrine, malgré la profondeur de l'analyse psychologique, impose à la réalité vivante de l'art créateur un cadre trop rigide, trop étroit. Nous verrons plus loin comment la musique moderne, comment Wagner entre autres, ne pouvait dès lors se l'assimiler qu'en la transformant.

Mais la difficulté la plus grave qui puisse venir dans ce chapitre troubler le lecteur du *Monde comme Volonté* et même ébranler sa foi dans la sincérité de cette analyse, est d'ordre beaucoup plus général. On la rencontre partout dans la théorie de l'art, mais chaque fois sous une forme nouvelle. Après avoir vu le philosophe constater, comme malgré lui, que la sculpture exalte, affirme la force, la vie et que la tragédie implique une catastrophe triomphale, nous l'entendons maintenant parler des joies ineffables que procure la musique. Nous l'entendons affirmer qu'à l'audition de certaines mélodies sublimes et suaves, l'homme goûte le bonheur parfait. « On ne désire plus rien » dit-il, donc, on est heureux. Le bien est l'éternel écueil du pessimisme, comme le mal est la pierre de scandale des métaphysiciens optimistes. Si le bien seul existe, comment expliquer le mal? si le mal seul est réel, comment rendre compte du bien? On fera parler dans les deux cas, mutatis mutandis, l'erreur de l'intelligence égarée, les méprises du cœur ou de la raison.

Mais faut-il encore, pour nous convaincre, nous fournir une analyse satisfaisante de ces illusions. Nous demandons à l'optimiste de nous montrer clairement que nous nous trompons en croyant au mal; du pessimiste nous réclamons qu'il nous persuade que nous sommes dupes en croyant au bien. Leibnitz nous répondra par des considérations sur les petites perceptions confuses, Spinoza par sa théorie de l'inadéquat « tempus et duratio », mais quels arguments nous opposera Schopenhauer, quand nous lui ferons remarquer qu'il a éprouvé dans sa vie, quoi qu'il en dise, la réalité du bonheur, puisqu'il a pu vibrer à l'unisson du génie de Beethoven.

Les textes dont nous disposons à ce sujet sont trop peu nombreux et trop brefs. Ils fournissent plutôt une déclaration de tendance qu'une véritable réplique. Voici pourtant un passage où Schopenhauer aborde franchement le problème:

« Nous voyons » dit-il, « les émotions transférées par l'effet de la musique dans le domaine de la pure représentation, théâtre exclusif des arts, qui éliminent de leur jeu la volonté elle-même et nous demandent d'être sujets purement connaissant. Aussi la musique ne doit-elle pas provoquer les affections mêmes de la volonté, c'est-à-dire une douleur réelle ou un bien-être réel; elle doit se borner à leurs substituts: ce qui s'adapte à notre intellect sera l'image de la satisfaction du vouloir, ce qui lui résiste plus ou moins sera l'image de la douleur plus ou moins vive. C'est par ce seul moyen que la musique, sans jamais nous causer de souffrance réelle, ne cesse de nous charmer jusque dans ses accords les plus douloureux, et nous prenons plaisir à entendre les mélodies même les plus déchirantes nous raconter dans leur langage l'histoire secrète de notre volonté, de ses mouvements, de ses aspirations... »

Ainsi donc, nous nous trouvons ramenés par les difficultés spéciales, que soulève le problème musical, à l'idée directrice du système tout entier: au Monde comme Volonté s'oppose le Monde comme Représentation, au sujet individuel et volontaire le sujet pur de la connaissance, affranchi de l'individualité, de la volonté, de la douleur, du temps. Le vouloir-vivre, l'Être implique la souffrance, mais, la représentation musicale de ce même Vouloir n'est pas douloureuse puisqu'elle nie le Vouloir par le désintéressement, par la contemplation. Le monde est mauvais parce qu'il implique le désir et la crainte; mais la représentation musicale de ce monde n'est pas mauvaise puisqu'elle n'est accompagnée ni de désir, ni de crainte. Nous apercevons maintenant le danger du langage imaginé de Schopenhauer, quand, incapable de résister au désir d'orner sa pensée du chatoisement de mille métaphores souvent discordantes, il nous montre dans la musique une copie du monde. L'expression est ambiguë et peut égarer le lecteur. Si la musique était au sens littéral une copie du monde, comment pourrait-elle ne pas être cruelle et douloureuse, puisque toute vie implique cruauté et souffrance? Comment l'écho d'une dissonance pourrait-il devenir l'harmonie, et le reflet de la laideur, la beauté?

Mais, plus profondément interprétée, l'Esthétique de Schopenhauer nous montre en puissance dans la Représentation une négation plus

ou moins durable du Vouloir; les deux termes sont l'un à l'autre, non pas comme le modèle à l'image, mais comme le Nolle au Velle. Cependant, dira-t-on, pourquoi, de ces deux termes en conflit, n'est-ce pas le premier qui l'emporte? Pourquoi le musicien de génie, en réalisant l'art total, ne réussit-il pas à « nier » la Volonté, l'existence, à éteindre la vie dans le Nirvâna? Rédempteur du monde, il réaliserait, en créant la beauté parfaite, les fins idéales de l'ascète et du saint. C'est à ce moment précis du système que l'art nous révèle son insuffisance, que le génie s'efface devant la vertu, le beau devant le bien. Et, dès 1817, la doctrine du philosophe était fixée sur ce point. L'artiste, nous dit-il, est captivé par la contemplation de la volonté dans son objectivation; il s'arrête devant ce spectacle, ne se lassant pas de l'admirer et de le reproduire, mais, pendant ce temps, c'est lui-même qui fait les frais de la représentation; en d'autres termes, il est lui-même cette volonté qui s'objective et qui reste seule avec son éternelle douleur. Cette connaissance pure, profonde et vraie de la nature du monde devient, en soi, le but de l'artiste de génie: il ne va pas plus loin... Elle ne l'affranchit pas définitivement de la vie, elle ne l'en délivre que pour quelques instants bien courts... Seule la morale peut définitivement nous affranchir, l'art n'est pour l'homme qu'un jeu, qu'une consolation provisoire.

On voit comment l'auteur cherche à échapper au paralogisme, au « cercle », que nous avons indiqué. Philosophe pessimiste, il peut admettre que l'art triomphe, pourvu que ce triomphe ne dure pas, pourvu que la victoire se change en défaite. Ce qui démontre clairement à ses yeux que le monde est bien foncièrement mauvais, la volonté essentiellement douloureuse, c'est que le plaisir esthétique est éphémère, c'est que les œuvres belles sont destinées à être nécessairement englouties tôt ou tard par l'océan cruel et brutal de la vie déchainée. Si l'humanité ouvre la lutte contre le mal sur ce seul terrain, elle est battue d'avance. Car, les inspirations sublimes du génie n'empêcheront pas les forces aveugles de rester maîtresses du champ de bataille. Le triomphe de l'ascète qui « nie la Volonté » est définitif parce qu'il supprime le temps, parce qu'il éteint l'existence, parce qu'après lui il n'y a plus rien. C'est le néant, le Nirvâna. Le triomphe de l'artiste par excellence, du musicien est illusoire parce qu'il est soumis à la forme du temps, parce qu'après lui la vie continue, l'être subsiste. Vaincre dans la durée, c'est finalement être vaincu. Voilà le sens de cette mystérieuse formule qu'à la fin de « sa métaphysique de la musique », Schopenhauer livre sans commentaire aux méditations de ses lecteurs:

« Et anandroup, quod forma gaudii est, ton pram Atma ex hoc dicunt, quod quocunque loco gaudium est, particula e gaudio ejus est. » Assez obscure pour qu'il ne connaît le singulier latin d'Anquetil-Duperron, cette phrase pourrait se traduire en français: « Ce Pram Atma » ils l'appellent « forme de joie », parce que, en quelque lieu qu'il y ait de la joie, c'est une parcelle de sa joie. » Mais de ce panthéisme bouddhique quel argument Schopenhauer prétend-il tirer à l'appui de sa doctrine du beau? Il

n'y a pas de joie, nous dit le texte cité, en dehors du Pram Atma, principe de toute chose. Point de plaisir esthétique, réplique le philosophe pessimiste, en dehors de la Volonté douloureuse, principe de l'univers. On ne saurait donc lui objecter que sa métaphysique réduit la musique qui semble souvent nous parler d'un monde meilleur, à « flatter le vouloir-vivre » à lui faire désirer puis à lui accorder dans ses mélodies l'image de la satisfaction, de l'apaisement? Dans la mesure où l'art vit et veut vivre, il ne peut trouver sa source que dans la Volonté. Être c'est vouloir, faire de la musique c'est être, c'est donc encore vouloir.

Mais la volonté contemplative se distingue de la volonté active égoïste et aveugle en ce que la première commence à s'opposer consciemment à elle-même, à se nier. La musique, but dernier de l'art humain, marque donc le premier moment d'une conversion à venir et, pour autant, elle est sainte. Le pessimisme peut la déclarer bonne, sans tomber dans la contradiction, puisqu'il ne la déclare bonne que dans la mesure où elle nous affranchit temporairement de la volonté, dans la mesure où elle nous donne le désir d'une conversion, d'une libération plus parfaite, dans la mesure où elle nous parle du non-être, du Nirvâna. Affirmer que le mal est le principe de l'univers n'équivaut-il pas en effet à affirmer que le bien est identique au néant?

Si Schopenhauer nous propose la Sainte-Cécile de Raphaël comme un admirable symbole de sa pensée, c'est qu'elle semble vouloir nous dire: « L'art me montre le ciel, mais seule la sainteté saura me l'ouvrir, la musique est un jeu sublime mais elle n'est qu'un jeu, cultivons-la pourtant, puisqu'elle soutient notre prière, puisqu'elle rythme, berce et accélère notre envolée vers l'idéal: compassion, sacrifice, renoncement. »

André FAUGONNET.



### « La Fille du Figaro »

Sans attendre l'article de notre collaborateur Pierre Kunc, qui paraîtra dans notre prochain numéro, disons aujourd'hui que l'Apollo vient de s'enrichir, avec *La fille de Figaro*, d'une œuvre qui réhabilite en le rajeunissant le vieil opéra-comique français.

Spirituel et amusant le livret puise aux meilleures sources du *Barbier* et des *Noces*, puisqu'il nous restitue *Figaro*, sous les traits de sa fille Figarella, Rosine délivré de son tuteur, Chérubin devenu vieux et Almaviva.

De même M. Xavier Leroux, par d'habiles touches, nous a rappelé discrètement Mozart, Bizet et Rossini, tout en faisant une œuvre personnelle qui lui fait grand honneur.

Interprétation remarquable et succès très vif qui fait présager une longue carrière.

### « La Danseuse de Tanagra »

THÉÂTRE DE LA GAITÉ. — *La Danseuse de Tanagra*, drame musical en 4 actes tiré de l'« *Orgie latine* » de F. Champsaur, par MM. P. Ferrier et F. Champsaur, musique de M. H. Hirschmann.

Le *Monde Musical* a déjà, lors de la création de cet ouvrage à Nice, entretenu ses lecteurs de cette partition. Rappelons donc seulement en peu de mots, que nous sommes à Rome, au temps de Messaline et que Sépéos, chef d'une tribu d'Égyptien est fiancé à la jeune danseuse Carysta, sur qui pèsent les noirs présages de la vieille Géo: La jeune fille dansera trois fois et mourra. Les amants cherchent à fuir ce destin. Mais ils deviennent bientôt la proie de Messaline et du Consul Silius et après diverses péripéties dramatiques, c'est Sépéos qui frappe sa fiancée qu'il croit coupable d'infidélité. Revenu de son erreur, il se frappe à son tour et sur les deux corps, maintenant réunis, Messaline effeuille des roses.

La pièce est bien construite, l'action se déroule rapidement, un peu trop peut-être, car aucun des caractères des personnages n'est développé et l'intérêt s'éparpille un peu.

La musique de M. Henri Hirschmann s'adapte bien à l'action; elle est claire et mélodique et, sans être très originale elle est séduisante. Elle souligne avec charme les chants de la Tanagréenne et revêt un certain coloris oriental dans les danses. Elle s'appuie sur un bon métier d'harmoniste et d'orchestrateur. En un mot, sans « marquer » dans la production contemporaine, elle a toutes les chances de succès auprès du public qui préfère toujours de la musique ordinaire qu'il comprend à de la musique savante, ou soi-disant telle, qu'il ne comprend pas.

Mme Willaume-Lamber a chanté très purement le rôle de Carysta; sa voix est souple et jolie; elle joue et danse avec grâce. Mlle Brozia est une Messaline somptueuse et qui chante très agréablement, mais elle n'a pas les attitudes hautaines et la noblesse de gestes de la fille de César. Mme Mirey a composé le rôle de la vieille prophétesse avec originalité; elle a de la vie et une voix grave et expressive. M. Valette est de tout premier ordre dans le rôle de Sépéos; sa voix est ample et colorée; de plus elle possède une flamme intérieure, qui anime le personnage, composé avec goût et une louable sobriété de gestes.

M. Bertaud est un Silius assez pâle. La mise en scène, les décors, les costumes font honneur à la direction de la Gaité et l'orchestre à celle de son chef M. Amalou.

L. M.

### « La Femme et le Pantin »

CASINO MUNICIPAL DE NICE. — *La Femme et le Pantin*. — 4 actes et 5 tableaux, de M. Maurice Vaucaire, d'après Pierre Louys; musique de M. Riccardo Zandonai (création en France).

Il est dommage que dans son livret M. Maurice Vaucaire, n'ait pas suivi l'exemple que M. Zamacois vient de donner, ici même, dans son admirable « *Seigneur Polichinelle* ». Quel rapport, me dira-t-on, y a-t-il entre un ouvrage

lyrique et une pièce en vers? Mais, un seul: que les deux sont du théâtre et que la fantaisie, le charme, la poésie sont d'aussi précieux facteurs du succès que l'unique « vérité ». Si, encore, il faisait naître sur la scène du vrai « Beau ». Mais qu'y a-t-il d'intéressant, de beau plutôt, à suivre cette Conchita, cigarière de Séville, qui excite le riche Matteo à un brûlant amour, va danser presque nue dans un « Baile », accepte une villa de son amant, puis lui défend sa porte pour se rire de lui dans les bras d'un guitariste (qu'elle n'aime pas non plus) et, finalement tombe amoureuse de Matteo lorsque, fou de rage celui-ci lui administre une volée, qui a le don de provoquer l'hilarité et les bravos de la salle.

Pourtant ce livret a inspiré le musicien au point d'en tirer 4 actes et 5 tableaux et de noyer le tout dans des flots d'harmonie. Et encore, est-ce bien de l'harmonie que ce premier acte, plein de vie, c'est vrai, mais assourdissant, sans une ligne précise, où le dialogue s'échange dans le registre aigu, tâchant de dominer l'orchestre au complet.

Ce dont il faut grandement louer M. Zandonai, c'est d'avoir été sincère et de nous avoir épargné tout l'assortiment de la « couleur locale »: tambourins frissonnants, castagnettes, grelots etc. Et puis cela devient difficile de sortir de la banalité et M. Zandonai a le mérite d'y avoir pleinement réussi en situant la pièce dans une atmosphère originale.

Comme toujours au Casino, l'œuvre fut admirablement présentée. Mlle Bellincioni, Concha étrange, complexe, au tempérament ardent et sincère, au mezzo souple est à l'aise dans ce rôle difficile. M. Devriès, absolument parfait est un Matteo au jeu vrai et puissant dont la voix est aussi belle que facile. Leur succès fut très vif, il est juste d'y associer la troupe du Casino et l'orchestre excellent sous la baguette toujours consciencieuse de M. Miranne. Les décors sont pittoresques, la mise en scène vivante, fort bien réglée par ces artistes véritables: MM. Le Beau, Burguet et Strélski qui tirent les ficelles de ces « pantins ».

O. SYNAVE.

Lyon. — *Parsifal*. — Nous devons rendre grâce à M. Beyle qui vient de nous donner « *Parsifal* » dans de très bonnes conditions. C'est là un gros et sérieux effort, étant données les difficultés de cette œuvre. L'interprétation est hors pair avec MM. Verdier (*Parsifal*), Lafont (un admirable Gurnemann), Riddez (*Amfortas*), Beckmans (*Klingsor*), Beyle (qui se chargea du rôle de Tituel) et Mmes Catalan, Miral, Bergé etc... Les décors faits sur les très belles maquettes de M. Pastel-Bert, sont dignes de notre scène. Au point de vue orchestral, on pourrait certes chicaner certains mouvements et nuances qui dénotent quelque chose de difficilement explicable. Toutefois, reconnaissons que notre orchestre dirigé par M. Bovy, s'est honnêtement acquitté de sa tâche.

— Nous avons eu la bonne fortune d'entendre, grâce à la présence de Mlle Trouhanowa, la réputée danseuse, les deux partitions si curieuses de la *Péri* de Dukas, et de la *Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt. Il faut bien avouer que cette représentation dut être préparée à la hâte, car l'orchestre avait fort à faire, et il ne sut ou ne put pas exprimer tout ce qu'il y a de profonde sensibilité dans ces œuvres si riches en combinaisons polyphoniques, mais si difficiles par l'extrême complication des détails.

A. G.