

LE SENS ET L'EXPRESSION

DE LA MUSIQUE PURE

La relation du Congrès International de Musique tenu à Londres en 1911, a fait l'objet d'un gros volume qui vient d'être édité, avec les plus grands soins, par MM. Novello.

Il contient, en plus de tous les documents relatifs à l'organisation du Congrès et aux réceptions, fêtes et concerts donnés à cette occasion, les rapports présentés par les délégués des différents pays. L'un des plus curieux et des plus réfléchis est celui de M. Maurice Griveau, bibliothécaire à Sainte-Genève sur le *Sens et l'Expression de la Musique pure*. Nous sommes heureux de pouvoir le reproduire *in extenso* :

I

1. Le mystère musical: sa définition.

Dans un livre fort remarquable, et dont l'auteur est un Anglais, Sir Henry Russell, (1) je trouve cette interrogation: « Quelle plume définira jamais cet art plein de « mystère et de tendresse ? »

Tout le monde, comme Sir Henry Russell, sent, plus ou moins, la tendresse qui est dans la musique; mais tout le monde n'y aperçoit pas le mystère. C'est que, pour s'étonner de l'inconnu, il ne faut pas que l'inconnu devienne familier; en effet, l'accoutumance engourdit la curiosité, qui songe, à part les philosophes, à se poser des questions sur le ciel, et les nuages, les montagnes, les êtres vivants, et tant de merveilles qu'on voit chaque jour, et qu'on touche du doigt?

Cependant moi-même, certain jour, je fus vivement frappé de la puissance mystérieuse de l'art musical. C'était à je, ne sais plus quel concert; l'orchestre exécutait une symphonie. Tout à coup, je ressentis une inquiétude bizarre à me surprendre écoutant avec attention ce jeu de pures sonorités, sans paroles. Et cette foule qui m'entourait était venue, comme moi, pour suivre le fil d'un discours logique et convaincant, sans idées définies — et toujours émouvant, bien qu'indéfinissable! Qu'était-il donc, ce langage dont les inflexions seules nous satisfaisaient, sans que nous cherchions à traduire? Et qu'avait-il de commun avec les arts plastiques, pour qu'on put entendre parler, ici, de ligne et de dessin mélodique, — ou de coloris instrumental? A vrai dire, la musique n'est point le seul art qui soit mystérieux dans sa signification, dans son expression: l'architecture d'un édifice, examiné dans ses lignes mêmes, et abstraction faite de sa destination, est-elle donc plus claire, plus précise? Et les formes d'êtres ou d'objets que la sculpture, ou la peinture interprète, peuvent-elles, en dehors de leur fonction, de leur espèce connue, être définies dans l'expression mé-

me de leurs contours? De même pour les arts littéraires, qui désignent nettement les idées comme les objets, mais ne révèlent pas leur secret.

Toutefois, le langage — ou le dessin mélodique, comme on le nomme aussi volontiers, a quelque chose en lui qui pique, intrigue davantage... C'est que, notez-le, il ne représente — ou n'indique rien d'extérieur ou de familier, ne signale aucune contingence, aucune espèce; — c'est, de plus, qu'il ne remplit aucun office matériel — ou même intellectuel bien déterminé: la cathédrale est un toit sublime, mais un toit; le discours ou le poème est une parole idéale, mais une parole. Seule, une sonate, une symphonie ne sert à rien autre chose qu'à nous plaire, à nous émouvoir. C'est la plus inutile des œuvres d'art, — et, par cela même, la plus élevée.

Et c'est aussi la forme d'art la moins précise en son expression, et celle dont l'interprétation est la plus malaisée.

Mais justement, par ce fait qu'elle laisse planer l'expression générale sur l'expression particulière et contingente, et qu'elle s'offre à volonté, comme un dessin, une peinture, même une architecture mouvante (Novallis), ou bien un discours, un poème, la musique supporte à merveille un parallèle avec les autres arts; et ce parallèle peut être un moyen efficace de révéler sa nature propre, sa fonction, d'éclaircir le mystère de son charme. C'est la méthode que nous adoptons, et qui doit nous amener, finalement, à une définition « intégrale » de la musique.

2. La Musique sous son aspect formel et graphique.

Il faut que l'œuvre musicale ait un côté graphique ou plastique bien évident, pour que le langage, d'instinct, parle de ligne ou de contour mélodique, d'un dessin de hautbois ou de violoncelle, du coloris de l'instrumentation, des nuances... De quelle façon, dans notre esprit, les représentations du temps et de l'espace, comme les images sonores et graphiques — peuvent-elles s'identifier? — c'est là un problème de psychologie que nous n'avons pas le loisir d'aborder. Je me contente de vous rappeler les nombreux travaux sur l'assimilation du timbre au coloris, et du rythme à la proportion des figures (1). Et je m'arrête

(1) Voir mon article sur « Le rythme défini dans ses aspects vivants », paru dans le numéro du 2 juin 1911 de la « Revue du temps présent » (chez Henri Falque, 86 rue Bonaparte, Paris), p. 526.

un peu sur cette idée, qui m'est propre d'un axe longitudinal et d'un axe transversal dans la partition. Le premier est représenté par la mélodie; le second, par l'harmonie. J'ai montré ailleurs (1), la curieuse analogie qu'offre le développement de la phrase ou de la période musicale avec celui d'un rameau végétal vivant. Tout comme ce dernier, la ligne sonore est droite ou sinuée; elle émet transversalement, de part et d'autre, ces appendices qui, feuilles « opposées », sont les accords, et, feuilles « alternes », les imitations au grave, à l'aigu, les motifs inversés, les arpèges. Même périodicité, même symétrie, même tendance, dans l'art comme en la vie, à passer du simple au complexe, et de l'espacement des rythmes — ou des intervalles — à leur resserrement, de manière à former un bourgeon, un nœud terminal, puis à s'épanouir, à fleurir en quelque sorte (comparez le mot « fioriture » qui signifie étymologiquement, « petite fleur »).

Cette image du rameau, stylisée, nous mène au rinceau.

Le dessin d'une « suite » musicale soutient la comparaison avec le dessin d'une « frise », d'une « ferronnerie », d'une « page de missel », d'une « bande de guipure »; le motif, qu'il soit brodé à l'aiguille, — ou par la voix, l'instrument de musique, se répète fidèlement — ou varie, se métamorphose en chemin; il procède par lignes droites, brisées ou sinuées, monte et descend, s'interrompt, change de rythme ou de coloris, redevient à la fin ce qu'il était au début, se termine brusquement ou par un détour. Et dans sa course anguleuse ou sinuée, plus ou moins « Grecque » ou « Rinceau », Flots » ou « Torsades », il s'accompagne d'autres motifs qui courent sur ses pas, strictement, le suivent ou le précèdent, gardent vis-à-vis de lui leurs distances — ou, comme dans le style fugué, font un jeu de « chassé-croisé » perpétuel.

Si donc la musique est assimilable au dessin, c'est au dessin « courant », et non pas « dormant », au décor plutôt qu'au tableau. Nous sommes contraints d'ajouter que, fonction exclusive du temps, le « rinceau sonore » ne revient jamais sur lui-même; il ne se ferme pas. Les figures fermées, même géométriques, n'ont pas d'existence possible en musique (2).

L'esthéticien allemand Hanslick, en son bel ouvrage « Du beau dans la musique », avait adopté ce point de vue physique, un peu trop exclusivement peut-être.

C'est la théorie célèbre de l'arabesque. Ce n'est là, comme nous le verrons, qu'un aspect de la vérité; l'autre, plus important, nous sera donné par l'illustre philosophe Herbert Spencer: c'est la théorie de l'inflexion vocale

(1) Voir mon livre intitulé « Histoires d'Art », paru à Paris, chez Alphonse Lemerre (passage Choiseul), en 1908, p. 123.

(2) Elles peuvent, toutefois, être évoquées par un artifice. Pour savoir comment la musique, bien qu'irréversible, peut exprimer, la sensation du recul, voir mes articles dans la « Rivista musicale italiana » (Bocca frères, à Turin). Tome III, fascicule 1, année 1896, et tome IV, fascicule 4, année 1897.

(1) Souvenirs d'un montagnard, 2^e éd. Pau, impr., Vignancourt, 1908.

amplifiée. Nous en reparlerons à propos du langage.

En attendant, permettez-moi de faire remarquer qu'il existe un genre musical assez conforme à la théorie de l'« arabesque sonore » : c'est ce qu'on appelle un peu dédaigneusement la musique décorative. Certains morceaux de Rossini, par exemple, font l'effet de fresques ornementales. Ils illustrent plutôt le drame, qu'ils ne le commentent...

Mais les lignes ou les couleurs de fantaisie, qui ne représentent rien de connu, de vivant, ne sont-elles pas en soi, déjà expressives? Et l'arabesque, ici, me fait penser à l'art arabe, à ses entrelacs sans signification, — et qui font rêver...

3. La Musique sous son aspect expressif.

Si la musique est un dessin « courant », comme nous l'avons dit, c'est aussi un dessin fugace, éphémère. Observez, en effet, qu'une mélodie, s'égrenant pour ainsi dire à notre oreille, note par note, ne peut subsister, et faire un tout dans notre esprit, que grâce au secours de la mémoire. Au fur et à mesure qu'elle s'évanouit dans le silence, la persistance en nous des images sonores en conserve une trace.

Ainsi pour le brandon vivement agité, qui, grâce à la persistance des images lumineuses, nous donne l'illusion d'un trait de feu continu.

L'arabesque sonore, toute subjective, et produit merveilleux de notre propre activité mentale, appartient donc à la catégorie des formes que j'appellerais « cinématiques », c'est-à-dire engendrées par un mouvement rapide, à trace éphémère. Elle devra donc évoquer, avant tout, les formes de cette catégorie.

C'est ainsi que des traits brusques, espacés, de violon, « brillent » comme des éclairs; que certains arpèges, que termine un point d'orgue, avec la cadence obligée, sont la représentation sonore de ces fusées ou « chandelles romaines », jaillissant en pointillé de feu pour retomber en pluie d'étoiles.

De ces gestes de feu, plus ou moins instantanés et traçants, on passe, par une transition insensible, aux gestes de l'eau. Celle-ci, soulevée par le vent, laisse, un instant, ses bûches instables dressés sous nos yeux, et la vague, avant de verser, subit un moulage presque sculptural. N'y a-t-il pas quelque chose de cela dans la cadence d'une phrase adagio, dans sa chute en volute mélodique et majestueuse?

De degrés en degrés, on arriverait, des « formes de mouvement », — aux mouvements plastiques, générateurs de formes; et de là, aux mouvements réalisés par la forme elle-même, cette fois stable, cohérente: balancement de feuillages, ondulation d'étoffes; puis aux gestes vitaux, « énergétiques » ou « signalétiques »; enfin, aux gestes expressifs, attitudes et jeux de physionomie, — ceux-là révélateurs de l'âme.

Le tableau que je mets maintenant sous vos yeux rassemble dans un ordre naturel, hiérarchique, tous les genres connus de mouvements.

Or, on peut déjà le constater, la musique peut les représenter tous, — et sans évoquer précisément chacun d'eux en particulier.

Mouvement d'oscillation du Pendule

MOUVEMENTS Concrets, dans le temps et dans l'espace	latents	sans trace : vibrations lumineuses ou sonores (mouvements pendulaires).		
		avec trace : mouvements plastiques, générateurs des formes (naturelles ou factices).		
	évidents ou patents	naturels	physiques ou cosmiques ¹ (solides—fluides—gaz)	astronomiques—météorologiques— sismiques. (ignés—aquatiques—gazeux).
		artificiels	psychique industriels ou mécaniques artistiques	

Abstrait : Musique et Poésie (se déroulant dans le temps et comme en un espace idéal)

Pure et symphonique, en effet, elle s'offre comme le miroir de la création; — miroir à vrai dire, assez singulier, ne reflétant que la mobilité, non le mobile. Assis au concert, nous assistons à la gravitation des sphères célestes — sans les sphères; au déchaînement d'un orage — sans les nuages qui roulent, ni les arbres qui frissonnent. Nous avons le tableau de jets de flamme — sans flamme, et de flots liquides — sans l'élément liquide.... On le verra, plus loin, la langue musicale ne connaît point de substantif.

4. Le Pendule ou « Fil à plomb », et l'oscillation mélodique.

Pourquoi, demanderez-vous, avoir mis en tête du tableau qui comprend tous les mouvements de la nature, un phénomène tout artificiel et provoqué par l'homme; celui du pendule?

Je répondrai ceci: Si j'ai choisi l'oscillation pendulaire comme type initial, c'est que c'est le mouvement le plus simple que l'on connaisse, — et c'est celui dont les phases sont le plus faciles à saisir. Au surplus il se trouve, comme vous l'allez voir, qu'il explique le jeu même de la mélodie, en révélant la loi des cadences et de ce que l'on appelle, par intuition, « attraction » tonale.

Ajoutez encore ceci, qu'à l'état infinitésimal et latent, ce mouvement pendulaire existe, sous le nom de vibration, dans le monde extérieur; et qui plus est, un de ses grands rôles est justement d'engendrer le son musical. Il sera piquant de prouver que la mélodie, née de l'oscillation pendulaire, suit, à plus grande échelle, les lois de cette oscillation.

Je remets à un autre le soin d'établir le parallèle, fort instructif, entre les modalités de la vibration sonore et celles de la mélodie musicale. Aujourd'hui, je voudrais vous exposer la curieuse analogie que j'ai découverte, et

qui rattache la dynamique toute idéale de la gamme à celle d'un engin matériel comme le fil à plomb (1).

(Voir ci-dessous, figure A).

L'observation du fil à plomb qu'on fait osciller révèle les faits mécaniques suivants.

Une force d'attraction ou gravitation qui, d'abord, retarde l'impulsion donnée par main, la ralentit, — puis fait redescendre le pendule, l'entraîne dans la direction opposée, le fait tendre vers la position d'équilibre stable, ou point mort.

Une autre force, ou « vitesse acquise », faisant dépasser au plomb ce point mort, et le faisant monter, le tendant vers l'autre côté, d'où la gravitation déjà nommée le fera redescendre, et ainsi de suite.

Dans le langage scientifique, on a coutume de représenter les choses ainsi: l'énergie tend successivement, du point d'inertie, vers deux potentiels de sens opposé, d'où elle « se dégrade », pour se régénérer ensuite, etc. C'est en d'autres termes, une alternative entre la tension et la détente, sorte de crise mécanique dont l'issue, le terme final, est le retour au repos parfait, à la position d'inertie, à l'équilibre stable, au « point mort » (2).

Si vous considérez une seule oscillation, elle comprend quatre phases, deux de ralentissement, quand le plomb monte à ses « potentiels », et deux d'accélération, lorsque la pesanteur

(1) J'en ai fait le sujet d'une communication spéciale, ce printemps, à la Société de Psychologie.

(2) Du moins dans l'air, car dans le vide, il n'y a pas de terme (au moins théorique) aux oscillations du pendule. C'est, d'une part, la résistance du fluide aérien, — et de l'autre, le frottement au point d'appui — qui ralentissent graduellement le mouvement du pendule, et finissent par l'aboîr.

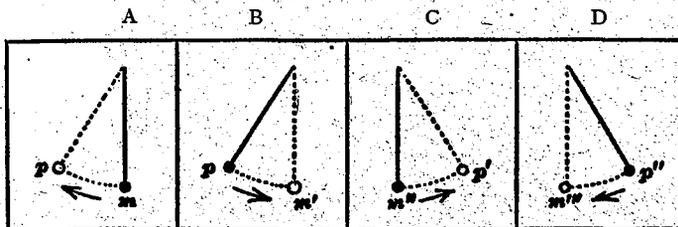
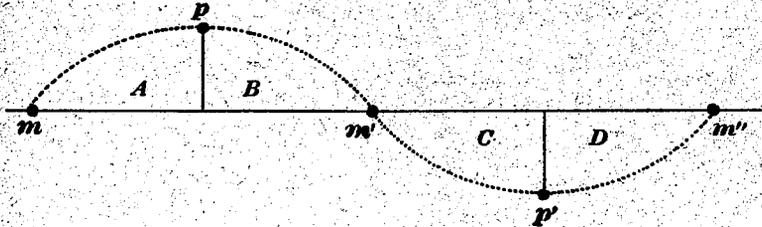


Fig. A

(ou gravitation), l'entraîne vers le point mort.

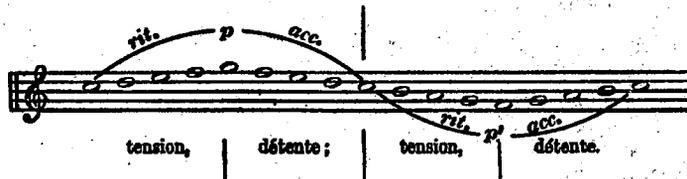
Que si, maintenant, vous embrassez la série des oscillations toute entière, elle vous offrira le tableau d'une amplitude toujours décroissante, et d'une accélération graduelle — jusqu'au moment où les oscillations, devenant très petites, se font isochrones. Voici le graphique de l'oscillation pendulaire développée: —

Fig. B.



Le graphique suivant fournit la transition entre l'oscillation mécanique et « muette » du pendule — et l'oscillation mélodique (idéale et sonore) qui — le langage et la notation musicale en témoignent — se développe, aux yeux de notre esprit, en ligne continue fonction du temps, représentée par un schéma commun à l'espace).

Fig. C.



C'est, vous le voyez, la traduction libre, mais exacte, de l'inflexion géométrique par une inflexion mélodique correspondante. Or, la gamme ainsi obtenue devient très précieuse — je ne dis pas aux pianistes, — mais aux musiciens philosophes qui cherchent une base ferme à l'interprétation du jeu mélodique, à ce qu'on appelle la « dynamique musicale ».

Effectivement, dans les quintes supérieure et inférieure qui forment les limites de cette gamme (ou mélodie-type), on retrouve les « points potentiels » de l'oscillation pendulaire. Ici, ce sont des limites également bien définies, — non pour l'oreille, assurément, mais pour ce sens mathématique intuitif qui pose, en deçà comme au-delà de la tonique, des bornes à la tension (1). De l'un comme de l'autre de ces

(1) Nous devons ajouter, pour éviter tout malentendu: à la tension relative, et proportionnelle. Quelle que soit, en effet, la base tonale, le centre qu'adopte, pour s'équilibrer, le sens musical, — ce système d'équilibre est toujours contenu dans les bornes d'une octave, puisqu'en deçà comme au-delà de toute gamme, le nombre 2, le nombre exactement double (ou 1/2) de vibrations, crée un nouveau système d'équilibre, supérieur ou inférieur au premier, et qui lui est absolument similaire. Or, dans ces bornes fatal de l'octave, c'est la quinte, répondant au rapport de vibrations 3/2, qui forme la limite extrême de tension, parce qu'elle représente pour notre sens intime, le point de contraste maximum. Ceux qui méconnaissent la rigueur de ces limitations, et prétendent renverser ce qu'ils appellent des barrières fac-

« potentiels sonores », la mélodie-gamme « se détend », soit en redescendant, soit en remontant, sur cette « tonique », qui représente le point d'équilibre stable, ou « point-mort ». Si ce dernier est couramment dépassé par l'élan mélodique, c'est en vertu d'une vitesse acquise analogue à celle que vous venez de voir dans le fil à plomb, et qui régénère l'énergie « dégradée ».

L'analogie, d'ailleurs, se soutient jusqu'au bout: cette diminution graduelle de l'amplitude qui resserrait les oscillations toujours davantage, jusqu'au zéro, — ne la retrouvez-vous point à l'état d'épisode en la décroissance de l'ambitus? Car la mélodie peut se tendre à des « potentiels » moins élevés, tels les intervalles de quarte, de tierce, ou même de seconde. Elle exprime alors un degré d'énergie de plus en

plus faible.

Vous touchez là du doigt, Messieurs, le premier anneau de la chaîne, dont le dernier, l'anneau terminal, porte (permettez cette métaphore), la clef de toute signification, et de toute expression musicale. Il n'y a presque rien à changer dans la terminologie mécanique. Voyez, par exemple, ce mot d'énergie. Il s'applique aussi bien au domaine moral qu'au matériel, — au « sentiment » d'un morceau de musique, qu'à la manifestation d'une force aveugle, à son action sur la matière inerte. Cela vient en définitive, de ce que l'esprit, justement, pour se manifester à son tour, a besoin d'un moyen matériel: or, si complexe et perfectionné que soit celui-ci, son jeu reste soumis aux lois physiques.

Ainsi la pesanteur, qui règle l'essor du pendule, se retrouve dans la vie, sous le nom d'attraction, pour déterminer la reproduction des cellules, inspirer la genèse des formes organiques; et ce terme se retrouve jusque dans le vocabulaire passionnel. Vous constatez que les musiciens l'emploient couramment et d'instinct, pour désigner cette force mystérieuse qui fait tendre plus ou moins énergiquement

tices, confondent les vecteurs d'Hamilton avec les scalaires, et semblent ignorer que, dans l'appréciation d'un ensemble, l'esprit substitue, d'instinct, à l'infinité des représentations, — les représentations les plus différentes possibles entre elles. — (Voir Ch. Henry, passim.)

tous les degrés de la gamme vers la note de repos: la « tonique » (ou note tonale).

Cette force, n'est-elle pas vraie? — vous paraît, à présent, moins mystérieuse; au moins, ses origines profondes vous sont décelées. Et, dans les cadences alternativement « suspensives » — et « résolutive », qui sont le nerf du discours musical, vous reconnaîtrez les phases de tension et de détente du fil à plomb. En disant cela, je ne rabaisse point la musique au niveau de la mécanique; mais c'est la mécanique, au contraire, que je hausse jusqu'à l'art musical.

Vous venez de voir la mélodie, sous sa forme élémentaire et rigide, la gamme, adopter les allures du mouvement oscillatoire classique, et suivre ses lois.

Dans ses formes plus libres, expressives, et vraiment artistiques, elle ne cesse pas, la mélodie, d'obéir à ces mêmes lois d'attraction, d'impulsion, de tension et de détente alternées, de vitesse acquise. Seulement, elle ne le fait plus d'une façon « périodique », mais « épisodique »; et même, le plus souvent, avec tant d'apparente fantaisie, qu'elle ne paraît plus soumise à des lois, et prend des airs d'indépendance absolue.

Ces formes mélodiques soi-disant libres, et si variées, elles sont, pour nous, généralement expressives. Mais de quoi? Qu'est-ce donc qu'elles expriment au juste? Nul n'a pu jusqu'à présent le déterminer: les interprétations que l'on a hasardé sont toujours, ou trop générales, et flottantes, ou trop particulières, et contingentes.

Je crois apporter ici quelque précision, en faisant voir en ces mélodies libres, expressives, « d'esthétiques déformations de la gamme ». Est-ce que les attitudes les plus gracieuses et les plus touchantes ne naissent point d'un « dérangement harmonieux », si j'ose dire, du jeu mécanique de nos membres?

Alors, comme la gamme elle-même répond à la période oscillatoire simple (pendulaire), tout dessin mélodique qui en varie le contour uni, l'accidente, devra correspondre à la période d'un pendule composé.

Soit un pendule de ce genre: il est constitué par un fil portant, en chapelet, plusieurs plombs superposés. Je mets cet appareil en branle; son mouvement total sera, n'est-il pas vrai? la résultante de ceux des différents tronçons qui le composent; — et si je développe son tracé d'après les procédés ordinaires, j'obtiens forcément une courbe au profil festonné.

Me basant ici sur le théorème de Fourier (1), je crois pouvoir considérer l'onde mélodique, en son artistique complexité, comme formée, théoriquement, d'ondes composantes au contour uni, qui seraient ici des gammes d'un ambitus plus restreint.

Que représenteraient donc ces mélodies particulières, pendulaires? Les éléments premiers du « travail mécanique », ou de la crise passionnelle. Coïncidant en leurs phrases, elles s'ajouteraient, pour relever le profil total; opposant leurs courbures, au contraire, elles aplaniraient, par interférence, ce profil; ainsi la mélodie, as-

(1) Voir Helmholtz: « Théorie physiologique de la Musique », (traduction Guérout), 1868. Paris, Masson, p. 44.

similaire à la vibration, serait plus ou moins riche en « harmoniques », plus ou moins « timbrée » (1).

5. La Musique représentative du mouvement sous toutes ses formes.

Vous prévoyez la fécondité de ce point de vue pour l'esthétique musicale. Que si le tracé simpliste de la gamme représente un mouvement rigide, aveugle, indéfini, comme le va et vient du pendule, le tracé complexe et plus ou moins accidenté des mélodies nous déroulera le tableau, — schématique, bien entendu, de mouvements définis, spéciaux, et de toute espèce. Je dis « schématique », en songeant que ces mouvements du monde extérieur passent, pour être sentis, et musicalement exprimés, par la filière de notre système nerveux, et de notre faculté mentale d'abstraction.

La restriction faite, on peut soutenir qu'une mélodie, par son tracé, se rapproche plus ou moins de tel ou tel mouvement connu, naturel ou artificiel, industriel ou d'art, — cosmique, vital ou physiognomique. Ainsi la musique, en général, est représentative de toutes sortes de phénomènes, — et chaque individu mélodique, en particulier, peut se ramener à quelque geste matériel, de vie, ou de pensée, qu'il évoque en ses traits les plus essentiels, — et sans l'image de son substratum.

L'aspect mystérieux d'une mélodie, justement vient de ce qu'elle exprime l'espèce de mobilité sans désigner l'espèce de mobile.

De là l'ambigüité, préoccupante seulement pour ceux qui s'obstinent, et bien vainement, à trouver, sous les formes sonores, des contingences (2). Eh! qu'importe, en définitive? Au concert, avons-nous donc souci des genres, des espèces? Ce rythme bien scandé, persistant, retrace-t-il la forge, ou la grange à l'air battue des fléaux? Ces arpèges ascendantes et descendantes figurent-elles des vagues, ou le tangage des navires que ces vagues bercent? Ce trille est-il un frisson de feuillage, un frémissement, ou bien un rire?

Une âme vraiment musicienne ne se pose point la question; elle jouit de tous ces tableaux sous un angle inconnu du peintre et du poète, à l'état abstrait, et comme d'un jeu d'idées générales.

Ajoutons ceci: l'Art sonore, qui ne laisse pas distinguer les objets les uns des autres, ne sépare point davantage, dans une action, le sens propre et le sens figuré. L'auditeur est incapable de déterminer si tel ou tel passage symphonique représente le tourbillonnement d'un flot, ou d'une foule; le jaillissement d'une source ou d'une pensée; l'épanouissement d'une fleur, d'une gerbe d'artifice, ou d'un sentiment; une chasse, ou la poursuite d'un problème (3). En l'absence d'un programme

qui fixe bien artificiellement d'ailleurs, et arbitrairement, la pensée, les seuls éclaircissements qu'on puisse attendre sont l'association d'idées et l'onomatopée musicale (harmonie imitative). Vous allez voir, dans le parallèle que nous allons esquisser de la musique et du langage, s'il n'est pas possible, sans rien forcer, d'obtenir plus de précision.

Auparavant, on peut résumer tout ce côté de la question en disant, avec M. Jean d'Udine (1), que la Musique est une traduction sonore du geste. Il faut seulement attribuer à ce mot de geste le sens le plus étendu (geste physique ou mécanique; geste vital; geste « dynamique » comme la marche, le saut, le jet, le coup; et geste « expressif » ou significatif, tel que le salut, le hochement de tête, le croisement de bras, le rire et le sanglot). Et, de plus, on devra « subjectiver » tous ces gestes extérieurs, perçus par les yeux, se les représenter comme « digérés », pour ainsi dire, par le musicien, passant par la filière de son système nerveux, et de son âme. Un morceau de musique, tout aussi bien qu'un paysage, est « un état d'âme », en définitive.

Or, puisque tout état d'âme (sentiment, idée — ou simple représentation) se traduit par la parole, et que celle-ci prend pour instrument ce « geste sonore » qu'est la voix — nous voici tout naturellement amenés à reconnaître dans la musique un langage.

6. La Musique et le langage.

Ce nouvel aspect de l'Art musical a été mis en relief, de la manière la plus saisissante, par votre compatriote Herbert Spencer. A ses yeux (et c'est la façon la plus directe d'envisager cet Art), la mélodie n'est pas autre chose que le « chant » de la parole, amplifié, précisé dans son rythme, ses inflexions, et comme on dit aujourd'hui: « stylisé ».

Cette théorie de Spencer est, en somme, la justification d'une formule courante: « La Musique est la langue du sentiment ». Vous allez voir que cette formule a besoin d'être complétée par les mots suivants: « du sentiment bien ordonné, logique, et souvent tout intellectuel ». De cette manière, l'art d'un Beethoven se trouvera, à son tour, justifié.

Remarquez ici le libre-échange de termes qui s'opère, spontanément, entre musique et littérature. N'entendez-vous pas dire, tous les jours: le discours mélodique, une phrase de hautbois ou de cor, l'exorde ou la péroraison d'une symphonie, la ponctuation musicale, un

« motif ». Ce dernier, lorsqu'il n'est que rythmique, analytique encore, et fait de progressions de gammes, ou de séquences similaires, représente plutôt le fait matériel et concret (jet liquide, « fluctuation » au sens littéral, conflit d'éléments), tandis qu'organisé, comme enfermé dans un tour mélodique, le motif musical exprimera plutôt le fait abstrait, moral, et prendra le sens métaphorique (jaillissement d'une passion, ou d'une pensée, fluctuation d'âme, conflit intellectuel ou sentimental). C'est qu'alors il perd plus ou moins la caractéristique aveugle, strict et fatal des phénomènes, et prenant, pour ainsi dire, un pli de conscience et de volonté, se rapproche du geste humain, et de la parole.

(1) Voir le livre très remarquable de Jean d'Udine, intitulé « l'Art et le geste » (Alcan).

dialogue d'instruments, une réplique? Ne juge-t-on point le morceau de concert obscur ou lumineux, logique ou décousu, d'un tour éloquent, spirituel, ou bien insignifiant, « sans idée »? On a pu comparer le quatuor classique à quelque conversation bien conduite: une question — c'est le motif initial, est posée, « mise sur le tapis », source de développements étendus qu'alimentent la fantaisie, l'érudition, le désir de convaincre — ou de briller. La thèse appelle la contradiction, l'antithèse. Le sujet, qui paraissait simple et fermé, s'ouvre et se ramifie; des contre-sujets le compliquent; des épisodes l'entrecoûpent, des digressions le font dévier; des « conduits », des transitions, le ramènent. La discussion, tantôt alternée et tantôt « mêlée », s'élève ou s'abaisse de ton; elle s'exaspère, puis s'apaise; et finalement le thème du début, ayant subi l'épreuve de tant d'analyses, d'objections, de contradictions, reparaît pur, définitif, incontestable. C'est la synthèse.

Déjà, par sa forme toute extérieure et sonore, sa phonétique, le langage conventionnel que nous parlons se rapproche du processus musical; c'est ce qu'on nomme l'accent (ethnique, ou bien oratoire); c'est l'immense variété d'inflexions logiques ou passionnelles (1); c'est aussi l'interjection, l'onomatopée, et ce que j'ai baptisé du nom de « musicalisme » (mironton, ton-ton, mirontaine; landerirette; trala-la, etc.).

Mais l'analogie la plus importante, — et la moins connue, se trouve dans le fond même, et dans les éléments idéologiques, c'est-à-dire sur le terrain de la « morphologie grammaticale » et de la « syntaxe » (2).

A proprement parler, la langue musicale n'a rien qui corresponde aux mots, à ce que les grammairiens appellent « les parties du discours ». Cependant, dans une suite d'articles parus jadis en la « Revista musicale italiana », (3), j'ai pu faire entrevoir, sous la trame sonore d'une mélodie, comme un reflet (ou, si vous préférez, comme une ombre) de ces choses précises et bien limitées que sont le verbe, l'adjectif, l'adverbe, l'article, le pronom, la préposition, la conjonction et l'interjection.

(1) Les inflexions logiques, moins connues, mériteraient d'être plus étudiées. C'est l'élévation, ou l'abaissement de la voix pour exprimer, instinctivement, une différence de niveau: son allure vive, — ou traînante, pour traduire la rapidité, ou la lenteur du temps. C'est un phénomène, — son circuit hésitant pour définir, avec ou sans paroles, l'incertitude.

(2) M. Elie Poirée, dans son article récent (S.I.M., Revue musicale 15 mai 1911), écrit ceci: « Ce que le poète dit en quelques lignes, le musicien le développe symphoniquement en une immense phrase, dépassant de beaucoup les dimensions des plus longues périodes du discours; mais la phrase poétique et la phrase musicale peuvent être rapprochées; elles ont la même origine psychique, avec une syntaxe et des procédés d'application différents.

Pour la méthode d'analyse des mélodies, la plus parfaite qu'on ait encore trouvée, je renvoie aux « Essais de technique et d'esthétique musicale », par Elie Poirée, en deux séries, chez Fromont, à Paris, et à Londres, chez Schott (1898 et 1902). C'est un ouvrage de première importance.

(3) Voir: tome I., fasc. 4, année 1894; tome III., fasc. 3, année 1896; tome IV., fasc. 2 et 4, année 1897.

(1) Cf. le terme d'« aigu », qui s'applique au sentiment comme aux angles d'une ligne flexueuse.

(2) Lire, à ce propos, l'ingénieuse fantaisie d'Edouard Ourliac, intitulée « Maître Stranz » (dans son recueil de Nouvelles).

(3) Ce qui distingue, musicalement, la nature vivante de l'agent, de sa nature inerte, et la nature psychique de l'acte, de sa nature purement physique, c'est, me paraît-il, le degré d'achèvement, ou de différenciation du « mo-

Seul, le substantif ne trouve pas ici d'équivalent. Nous l'avons dit plus haut; la musique exprime le genre de mobilité, mais ne désigne point l'espèce de mobile. Si, en effet, le discours musical trahit l'existence abstraite du verbe par des cadences « impératives », « indicatives », ou conditionnelles », ou par tels tours de phrase qui sentent l'optatif s'il exprime la modalité d'une action par la nature des accords, sortes d'adverbes de manière, ou par des flexions diverses d'un même thème mélodique, — il n'a guère de ressources pour désigner, même indirectement, le sujet, l'auteur même de cette action. Oui, la langue musicale est sans substantif, parce qu'elle est insubstantielle; et cependant, une étude patiente, et faite de plus près, nous permettrait sans doute, en bien des cas, de distinguer l'espèce du sujet anonyme, son « genre » (sexe) et son nombre. Et comment cela? — De la manière que nous reconnaissons, au seul son de la voix ou bien aux jeux d'ombre ou d'étoffe, si le personnage que cache un rideau est un homme ou une femme, un enfant ou un vieillard, — un être humain ou quelque animal de telle ou telle catégorie; si c'est un être isolé, ou bien un groupe.

Mais le terrain le plus ferme où puisse s'exercer le parallèle entre les deux langues, c'est la syntaxe. Car si le motif, en soi, ne répond pas au mot, — la « phrase » musicale, suite de motifs enchaînés, imite la période littéraire; et même le morceau symphonique, dans son ensemble, reproduit les phases du discours. Il faut noter ceci, que la mélodie classique, dans sa structure, se rapproche plutôt des formes analytiques, un peu comme la poésie, d'ailleurs. Je vous rappelle ces vers de Malherbe: —

*« C'est Dieu qui nous fait vivre.
C'est Dieu qu'il faut aimer ».*

En prose, — dans le style moderne, on écrirait plutôt, d'un seul tenant:

« Il faut aimer Dieu qui nous fait vivre », tour plus serré, synthétique et savant, mais moins ingénu, moins touchant.

Or la phrase de Haydn, de Mozart, ou de Beethoven, si touchante et si délicieusement ingénue (genuine) nous prodigue ce procédé de répétition, cette parité symétrique des deux membres antécédents, tandis que les « consécutifs » seuls varient. C'est l'image du « radical », constante linguistique, et des « flexions », les variables.

Remarquons ici que, de ces deux flexions sonores différentes, la seconde est conclusive, l'autre étant « suspensive » — ce qui rend les deux cadences, ainsi dépendantes l'une de l'autre, homologues du déterminant — et du déterminé de la phrase littéraire.

D'autres fois, la répétition du début, dans le style poétique, ne comporte pas de lien logique, et n'est qu'un procédé de simple insistance (anaphore). Ainsi dans l'« Andromaque » de Racine: —

*Faut-il que mes soupirs vous demandent sa vie?
L'aut-il qu'en sa faveur j'embrasse vos genoux?»*

Cette insistance de la pensée, qui ne craint pas de se redire, est ici toute passionnelle; il n'est donc pas surprenant de la retrouver à chaque pas, dans le langage par excellence

de la passion, en la mélodie.

Il existe d'ailleurs, dans le répertoire, une très grande variété de coupes mélodiques. Je suis persuadé que toutes, plus ou moins analytiques ou synthétiques, à segments homonomes — ou hétéromes, comme chez les organismes vivants, peuvent se rapporter à quelque type de phrase littéraire, ou de période oratoire.

On voit que si l'art du langage, au moins dans ses formes primitives et poétiques, « musicalise », — l'art musical, de son côté, par son évolution vers le plus complexe, tend à fusionner ses segments, à les différencier; il « littéralise ».

Mais un trait d'union plus strict encore entre les deux langues, est la logique de la phrase ou proposition. Plus rigoureuse que la syntaxe même, elle enchaîne trois termes consécutifs qui, dans le langage usuel, s'appellent thèse, antithèse, synthèse, et prennent, en musique, les noms de motif initial ou direct, de motif inverse, et de reprise. Cela peut s'exprimer, schématiquement, par une onde entière suivie d'une moitié d'onde.

Forcé d'abréger, Messieurs, cette étude déjà trop longue, je ne saurais entrer ici dans des explications pourtant bien utiles. Qu'il vous suffise de constater que le schéma de l'oscillation pendulaire, auquel nous voici revenus, s'applique non seulement à la dynamique des formes sonores, mais encore à celle des idées que ces formes représentent.

Vous le voyez, la musique est plus qu'une langue « sentimentale »; c'est aussi bien une langue logique. Et sa logique n'est si conforme à celle du langage que nous parlons, que parce qu'elle est un cas particulier de cette logique générale, universelle, qui régit toutes choses, les idées comme les mouvements vitaux, les gestes expressifs comme les élan purement mécaniques.

Et c'est ce qui concilie, sans fausse condescendance, et naturellement, les trois théories dont chacune envisage un côté de l'art musical, — et n'en explique que ce côté: celle de Hanslick ou de l'« arabesque », celle de Jean d'Udine, ou du « geste sonore »; enfin celle de votre compatriote H. Spencer, ou de « l'inflexion vocale amplifiée ». La voix, prototype des instruments et source immédiate de toute musique pure, instrumentale, — mais n'est-elle pas un geste laryngé profond et subtil, qui vient parfaire l'œuvre de tous les autres, et donner, si je puis m'exprimer ainsi, le dernier « coup de pinceau » au tableau de l'expression mimique et physiologique? Et le geste superficiel, à son tour, n'est-il pas, un fait mécanique à destination idéale? Mais il y a plus. Toute forme perceptible à la vue étant, en somme, un mouvement arrêté, fixé dans l'espace, ou qui se fixe dans la mémoire, on voit que l'« arabesque » mélodique se présente aux yeux de l'esprit (influencé, peut-être, aussi par la notation) comme le tracé, plus ou moins eurythmique et décoratif en soi, du geste sonore et vocal.

7. Eclaircissement du mystère de l'expression musicale.

Le mystère du sens rationnel et de l'expression, dans un langage aussi peu définissable que la musique, n'est donc pas spécial à

cet Art, il s'étend au geste, au jeu de physionomie, même à l'aspect des formes et des attitudes inorganiques. Si vous me demandez ce que traduit au juste l'andante de telle symphonie, je répondrai à cette question par une autre: — Qu'est-ce que la pensée peut saisir de précis, vous dirai-je, dans l'attitude et la physionomie de la Joconde? A plus forte raison, pourrez-vous jamais « raconter » la série de motifs d'une frise ornementale, une bande de guipure, ou même les figures de feuilles et de fleurs vivantes que cette frise ou cette guipure reproduit.

Ainsi le problème de l'expression plane sur tous les arts, comme du reste sur toutes les manifestations du « beau » dans la nature. Mais, il faut l'avouer, il s'étend de préférence sur la musique; et cela, parce que la musique, au moyen des symboles sonores, est apte à représenter tous les genres de phénomènes. Or c'est justement cette immense capacité d'expression qui nous laisse pénétrer son secret, et fournit la clef du mystère. En effet, nous présentant des images de tout, elle ne nous présente que des images sommaires, « schématiques », des images simplifiées par l'abstraction mentale, et juste assez significatives pour atteindre cette partie profonde de l'esprit qui se satisfait pleinement avec les idées générales. Résumant la chose d'un mot, je dirai que le plaisir musical est « une sensation centrale ». Pour être intégral et parfait, il exige un effort pour ainsi parler « encyclopédique », un effort prodigieux de sythèse. Le génie créateur le réalise, en ramenant sur le plan sonore, auditif, les plus beaux traits dispersés sur les plans visuel, olfactif, et tactile; et le goût, à son tour, opère passivement, chez l'auditeur, cette espèce de « polarisation ».

Pour arriver à une définition de la musique, intégrale, « définitive », but et terme de cette étude, il ne reste qu'à rappeler le caractère « subjectif » de son expression; car vous savez déjà qu'elle ne peint pas le ciel, les eaux, ou les arbres, ou les traits d'une physionomie, les gestes d'un être animé, — mais bien « l'état d'âme où ces choses nous mettent »: à la condition qu'on ne restreigne pas ce mot d'état d'âme aux pures émotions sentimentales, et qu'on l'étende aux « représentations ».

Alors on pourra définir, avec sécurité, la musique: « une transcription sonore idéale, et systématisée, de tous les mouvements secrets provoqués en nous, soit par la perception du monde extérieur, — soit par celle de nos propres états, physiologiques ou psychiques ».

Joubert a écrit cette phrase admirable: « Les idées claires servent à parler, mais ce sont les idées sourdes qui mènent la vie ».

Or la musique, justement, note ces « idées sourdes »; elle les énonce au moyen du même son dont use la parole, mais qui, pour la parole, n'est qu'un véhicule conventionnel; elle leur donne un lien fictif, artistique, et les revêt d'une figure qui nous séduit, parce que nous y reconnaissons, d'instinct, notre nature idéalisée. Langage à la fois primitif et transcendantal, antécédent à la parole, elle exprime, par cela même, ce que celle-ci ne peut rendre; et lors que la langue superficielle se déclare impuissante à traduire un sentiment, et se rejette sur des mots tels qu'indicible, inexprimable, in-

descriptible, — c'est au tour de la langue profonde de s'y appliquer.

Même, suivant les opinions de H. Spencer et de Richter, l'art musical irait plus loin: jusqu'à réveiller des sentiments inconnus, à nous parler « de choses que nous n'avons pas vues, et ne verrons jamais », au moins ici bas.

Ce dernier trait élargit encore le champ déjà si vaste de la musique: ce n'est plus seulement le souvenir de l'en-deçà; c'est l'intuition, aussi, d'un « au-delà ».

Maurice GRIVEAU.

Les Bühnenfestspiele de Bayreuth

La saison de Bayreuth présentait cette année un intérêt particulier, à cause de l'incertitude qui plane sur l'avenir de « temple » wagnérien. Les droits d'auteur appartenant, à la famille Wagner vont disparaître avec l'année 1913, qui verra l'œuvre du Maître tomber dans le domaine public. Vainement une campagne a-t-elle été menée pour obtenir du Reichstag que la durée des droits d'auteur fut portée en Allemagne de 30 à 50 ans. En 1914, *Parsifal* pourra être joué sur toutes les scènes.

Qu'advient-il alors du théâtre de Bayreuth? Nul ne peut actuellement le savoir, et cette situation apportait une certaine mélancolie aux fêtes du mois dernier.

Chacune des 3 séries de représentations comprenait la *Tétralogie*, les *Maîtres Chanteurs* et *Parsifal*. Nous avons assisté au 3^e cycle.

Sauf quelques faiblesses de Sieglinde, les représentations de la *Tétralogie* ont touché à la perfection. Toutefois, pourrait-on reprocher à l'interprétation un peu de froideur. Certes la déclamation et le jeu des artistes sont impeccables, l'orchestre et les chœurs, d'une discipline rare chez nous. Mais il manque à *Flamme*. Chacun paraît surtout préoccupé de remplir exactement et sans faute la tâche assumée.

Certains Français, revenus de Bayreuth, prétendent qu'il est impossible de bien connaître Wagner, sans l'avoir entendu en Allemagne. Nous sommes loin de partager cette opinion. Il est incontestable que les représentations de Bayreuth sont beaucoup plus parfaites que celles que nous donne en temps ordinaire notre Opéra. Mais nous avons vu maintes et maintes fois, soit grâce à Lamoureux, soit en 1900 au Château-d'Eau où M. Cortot avait fait venir Hans Richter et Mottl pour diriger le *Crépuscule* et *Tristan* soit, même à l'Opéra, toutes les fois qu'un effort spécial a été fait, des interprétations très remarquables et tout imprégnées de la pensée du Maître. Pour n'en citer qu'un exemple, rappelons-nous l'apparition de la Walkyrie à l'Opéra, avec Mmes Bréval, éclatante Brunnhilde, Rose Caron, Deschamps-Jehin et MM. Van Dyck, Delmas et Gresse. Il y avait là une élite à tous les points de vue, et tous apportaient avec leurs dons naturels et leur talent un enthousiasme et un sens artistique que nous n'avons point retrouvé au même degré chez leurs confrères allemands.

Ces réflexions s'appliquent surtout à la *Tétralogie*, car les représentations de *Parsifal*

et surtout des *Maîtres Chanteurs* furent splendides.

Parsifal donna une impression presque religieuse. C'est le Drame sacré, qui eut été à sa place dans l'église du Moyen-Age. En décrire toute la beauté poétique et musicale nous entraînerait trop loin et tout a été dit avant nous sur ce sujet. Bornons-nous à reconnaître que la mise en scène et l'interprétation de Bayreuth, sont vraiment dignes de l'œuvre. Tout y est noble, élevé; le goût et la sobriété dans les moindres détails concourent à une beauté d'ensemble que nous ne retrouverons sans doute pas dans les théâtres ordinaires où les habitudes des choristes, des artistes, des figurantes, aussi bien, que le peu de recueillement des abonnés ou des spectateurs hétéroclites ne permettent jamais une manifestation aussi purement esthétique.

Si belle qu'ait été cette représentation de *Parsifal*, elle fut encore dépassée par l'éclat prodigieux de celle des *Maîtres Chanteurs*, dirigée par Hans Richter. Il est impossible d'imaginer une interprétation plus éblouissante que celle-là. L'étincelante comédie musicale y brillait de mille feux. Chaque détail apportait un ravissement nouveau.

Que d'esprit, de fantaisie, d'imagination charmante dans cette partition! Et avec quelle prodigieuse adresse Hans Richter en fit valoir toutes les merveilles! Un tel chef devient pour l'auteur un vrai collaborateur. Aussi, l'enthousiasme des spectateurs fut-il indescriptible. Pendant plus d'un quart d'heure après la représentation, tous étaient debout, applaudissant criant et réclamant celui auquel ils devaient de telles jouissances. Il fallut, contrairement à l'usage du lieu relever le rideau afin que M. Siegfried Wagner remerciât et expliquât par geste son impossibilité d'amener Hans Richter. L'ancien secrétaire de Wagner, respectueux de la tradition instituée par le Maître, et interdisant aux artistes de venir saluer le public, s'était enfui en voyant la tournure que prenait l'enthousiasme de la salle.

Parmi les artistes que nous avons particulièrement admirés, citons Mme Gulbranson, remarquable Brunnhilde, Mme Schumann-Heink, magnifique cantatrice, dont la voix profonde et la puissance d'expression donnent, aux apparitions d'Erda une grandeur et une émotion inoubliable, Mme Lily Holfgren-Waag, la grâce et le sourire de cette élite, Freia incarnant vraiment la jeunesse, Eva exquise à la fois comme femme, comme comédienne et comme chanteuse, — Mme Bahr-Mildenburg, magistrale Kundry. — MM. Jacob Urtus, Alfred Bary, Siegmund et Siegfried à la voix un peu métallique, — Kirchoff, élégant et harmonieux Walthar, — W. Soomer, excellent Wotan, mais surtout admirable dans le rôle de Hans Sachs, dont il composa avec le plus grand talent la magnifique figure — Hans Breuer (Mime), Richard Mayr (Gurnemanz), — Schultz (Beckmesser), etc. Il faudrait les citer tous si nous voulions énumérer tous ceux qui se sont brillamment acquittés de leur tâche.

MM. Balling et Much conduisaient l'orchestre, l'un pour la *Tétralogie* et l'autre pour *Parsifal*. Tous deux apportent le même souci des moindres nuances et la même perfection.

Jamais l'orchestre ne couvre la voix. Mais la médaille a son revers. Les instrumentistes sont un peu trop enfoncés et recouverts. Certaines pages orchestrales comme la Chevalerie des Walkyries, la Mort de Siegfried, le Réveil de Brunnhilde ne produisent certainement pas tout l'effet qu'en tirent les orchestres de l'Opéra et surtout des Concerts Colonne ou Lamoureux.

Les chœurs sont admirables. Très nombreux, doués de fort belles voix, disciplinés, ils prennent vraiment part à l'action et contribuent puissamment à l'éclat des représentations.

En résumé, le théâtre de Bayreuth mérite toujours largement sa réputation. C'est là qu'on peut avoir, grâce à un ensemble de conditions exceptionnelles la plus forte impression de l'œuvre colossal laissé par Wagner. C'est là que se conserve intacte la tradition et c'est en ce lieu qu'il faudra toujours revenir pour contempler dans son ensemble et sans entrave aucune, toute la beauté de la plus grandiose conception dramatique que présente l'histoire de la Musique.

Henri HIE.

CONCERTS

Nantes. — Direction de M. Rachet (2^e année).

Chef d'orchestre: M. Fr. Ernaldy.
Tableau de la troupe: MM. Razavet, Rubeau, Maury, ténors; Grimaud, Leterre, Daryton; Lasserre, Euryale, basses; Mmes Mancini, Lily Dupré, Sancya, Treslin, Dijoud, etc.
Créations annoncées: *Myriade*, 5 actes de Moreau; *Sonia*, 3 actes de M. Ph. Gaubert; *L'Etranger*, *L'Enfant prodige* (Debussy), *Noël* (Fr. d'Erlanger), *La Divorcée*, *Le Comte de Luxembourg*.

Bordeaux. — Voici le tableau de la troupe du Grand Théâtre. — Ténors: MM. Carrère, Mario, Denizot, Videau, Raynaud, Varennes. Barytons: MM. Barral, Cazeaux, Héraud, Dambry. Basses: MM. Caravia, Lausal, Krauss, Davidson, Ballande fils. Chanteuses: Mmes Panis, Victoria Fer, Billard, Parys, Laborde, Rambly, Dupont, Billault, Rigaldi, Nyelson, De Nove, Deball, Férial.

Chef d'orchestre: M. Montagne.
Créations annoncées: *Le Roi malgré lui* (Chabrier), *Elsen* (A. Mercier), les *Trois Masques* (I. de Lara), *L'Aigle* (Nougues), la *Fille du Far-West* (Puccini).

Lyon. — Voici la remarquable série d'œuvres que M. Gaston Beyle, notre sympathique directeur, se propose de donner cette année: *Fervaal*, *Don Quichotte*, *Boris Godounov*, *Le Vieux roi*, légende en 1 acte, poème de Remy de Gourmont, musique de A. Mariotte, *La Lépreuse* de S. Lazzari, *Les Trois Masques* d'Isidore de Lara, *Le Bohème Jadis* de Dalcroze, *Sous les scellés* de Leo Blech. Parmi les reprises: *L'Or du Rhin*, *Alceste*, le *Rêve*, *Phryné*, *Gwendoline*, la *Walkyrie*, le *Chemineau*, *Orphée*, *Salammbô*, *Lohengrin*, *Louise*, etc., etc... Voilà certes, à une ou deux exceptions près un programme de haute tenue artistique.

Dans le tableau de la troupe, nous relevons les noms suivants:

Chefs d'orchestre: MM. Bovy et Ryder.
Soprani dramatiques: Mmes Pacary et Catalan.
Soprani légers: Mmes Massart, Rosetzky et Nelsen.

Contralto: Mme Lacombe, *Galli-Marsi*, M. Miral.
Dugazons: Mmes Dubreuil, Alda, Dcrytho, Rambaud.

Ténors: MM. Verdier, Milhau, Trantoul, Revaldi, Schmidt, Brun.

Barytons: MM. Teissie, Closset, Sylvani.
Basses: MM. Paty (basse noble), Drufin, Aquistapace, Van, Laec, Dubos, Cadoux.