Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 1 (1894)
Heft: 2

Artikel: Les idées musicales du temps présent [suite]
Autor: Bellaigue, Camille
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1068524

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GAZETTE MUSICALE

DE LA

SUISSE ROMANDE

Directeur : ADOLPHE HENN

LE NUMÉRO 25 CENTIMES

Rédacteur en chef : GEORGES HUMBERT

Paraissant les 1er et 15 de chaque mois excepté les 15 Mai, Juin, Juillet et Août	Genève, le 1er Janvier 1894 N° 2	ABONNEMENTS A L'ANNÉE Suisse, Fr. 4.- — Étranger, Fr. 5.- France, Fr. 5.50

Tout ouvrage musical dont deux exemplaires auront été envoyés à la Rédaction, aura droit à un compte-rendu.

Adresser tout ce qui concerne la Rédaction et l'Administration (Manuscrits, Programmes, Billets, etc.), Case 4950, Genève.

Les abonnements sont reçus aux adresses suivantes : GENÈVE, Administration, 6, Rue Grenus ; M. HÆRING, magasin de musique, ru du Marché, 20 ; LAUSANNE, MM. FŒTISCH Frères, Rue de Bourg, 35 ; M. SPIESS, Place Saint-François, 2 ; M. SCHREIBER, Rue du Grand-Pont, 2 ; TARIN, Bas Rue de Bourg ; MONTREUX, M. HÆRING, Avenue du Kursaal ; VEVEY, MM. FŒTISCH Frères, Rue d'Italie ; NEUCHATEL Mlles GODET, Rue Saint-Honoré. — Pour les annonces, on traite de gré à gré avec l'Administration.

Toute personne ne désirant pas s'abonner est priée de renvoyer le présent numéro avant le 6 janvier. Nous nous permettrons de faire toucher par la poste, à partir de cette date, le montant de l'abonnement.

Afin d'éviter à notre rédacteur en chef des réclamations mal fondées et des correspondances fastidieuses, nous tenons à prévenir nos lecteurs que, d'accord avec MM. les correspondants et critiques de la Gazette musicale, *ces derniers se rendent entièrement responsables de leurs opinions et de leurs jugements artistiques. M. Georges Humbert ne se porte responsable que des erreurs de fait et des articles non signés ou signés de lui-même.*

SOMMAIRE

Les Idées musicales du temps présent, Camille BELLAIGUE. — Le Vaisseau-Fantôme de R. Wagner, au Grand Théâtre de Genève, Ferdinand HELD. — SUISSE : Chroniques de *Genève*, *Lausanne*. — ÉTRANGER : Lettre de *Berlin*. — Nouvelles diverses. — Biblio-graphie. — Nécrologie.

LES IDÉES MUSICALES DU TEMPS PRÉSENT

par CAMILLE BELLAIGUE.

(Suite.)

Cela est vrai quelquefois, mais non pas toujours. Le plus souvent l'orchestre, dans la conception moderne, n'est pas extérieur aux personnages du drame lyrique ; il est ces personnages eux-mêmes, c'est eux seuls qu'il représente, et à lui seul. Il a, pour y réussir, des facultés merveilleuses. Songez d'abord à la quantité, puis à la qualité des éléments expressifs qu'il possède. Eloquent, s'il le veut, comme la voix, par la mélodie, c'est-à-dire par la suite des sons, il peut l'être par leur combinaison, c'est-à-dire par l'harmonie et par le timbre, c'est-à-dire par leur caractère ou, si vous voulez, leur couleur.

Que d'exemples dans Wagner de sentiments ainsi traduits, et avec quelle vérité ! par les seules puissances instrumentales ! Je sais en maint passage de *Lohengrin*, deux accords, oui deux accords seulement, dont la succession étrangement douce suffit à donner mieux que toute parole, l'impression du lointain, du surnaturel et de l'inconnu. Citerons-nous aussi au début de la *Valkyrie*, l'adorable tableau purement orchestral, de Siegmund secouru par Sieglinde ! Epuisé de fatigue et de soif, Siegmund est venu tomber devant la flamme mourante du foyer. Il demande à boire. La jeune femme l'entend, remplit une coupe, et presque sans mot dire la présente au malheureux. Il la saisit et boit à longs traits. Ici encore c'est l'orchestre qui parle et qui chante. Par lui se traduit d'abord la surprise, l'émoi de Sieglinde, puis son empressement charitable ; par lui encore, par la hâte redoublée de la mélodie, l'impatience de la soif qui attend, qui implore ; par lui toujours, par l'épanouissement des modulations et des accords, par l'effusion des violoncelles, la fraîcheur de l'eau bienfaisante et le soulagement des lèvres désaltérées.

En de telles scènes le rôle de la parole et du geste se réduit à l'indication du sujet. L'orchestre le traite, y répand la vie, y insuffle l'âme. D'où procède cette âme aujourd'hui ? Non plus comme naguère d'une force unique, la voix, mais d'un concours de forces : l'orchestre. La puissance n'appartient plus à l'unité mais au nombre, et c'est ici la première rencontre entre les idées musicales du temps présent, ou plutôt la première réaction des unes sur les autres.

Elle n'a point échappé jadis à votre profond penseur : Amiel. Déjà dans *Tannhaüser* il reconnut l'avènement d'un ordre nouveau. « Les œuvres de Wagner, écrivait-« il en 1857, sont plutôt des drames symphoniques que « des opéras. La voix est ramenée au rang d'instru-« ment, mise de niveau avec les violons, les tim-« bales et les hautbois, et traitée instrumentalement. « L'homme est déchu de sa position supérieure, et le « centre de gravité passe dans le bâton du chef d'or-« chestre. C'est la musique dépersonnalisée, la mu-« sique néo-hégélienne, la musique foule au lieu de la « musique individu. En ce cas, elle est bien la mu-« sique de l'avenir, la musique de la démocratie so-« cialiste remplaçant l'art aristocratique, héroïque et « subjectif... La musique de Wagner représente l'ab-« dication du moi et l'émancipation de toutes les forces « vaincues. »

Musique-foule ! la formule est heureuse. Oui, même en musique, nous assistons à l'avènement du nombre. L'orchestre n'était rien, il a voulu devenir tout. Il a dit à la voix humaine : trop longtemps tu fus seule à chanter, désormais je veux chanter avec toi, ou pour toi. Je te révélerai des accents que tu ne connais pas. Je les ai pris à la nature entière. Les arbres m'ont donné leur cœur, et mes violons entre leurs planchettes frêles et mes hautbois dans leur col allongé gardent un peu du murmure des forêts, de la plainte des vents et de l'âme rustique des solitudes. Accueille-moi, ne méprise pas mes concerts, car moi seul j'ai des voix qui jamais ne se brisent et jamais ne se lassent ; j'ai les flûtes aux lèvres d'argent et les clairons aux bouches de cuivre.

Ainsi parla l'orchestre et la voix humaine crut à sa parole et l'associa à l'empire. Elle expie aujourd'hui sa crédulité ! la révolution est faite, et captive de la foule, écrasée par le nombre, la pauvre détrônée est en train de mourir.

La seconde idée qui régit le drame musical du temps présent est l'idée du *leitmotiv*. Elle dérive de la première. L'orchestre, organe de la symphonie, doit nécessairement parler le langage symphonique. Or, quoi de plus symphonique que le *leitmotiv*, cette forme sonore qui se prête aux innombrables variantes du rythme, du mouvement, de l'harmonie et du timbre ? Deux éléments constituent la symphonie : la pluralité des agents matériels — les instruments — et le développement de la forme immatérielle, c'est-à-dire de l'idée musicale. Or le système du *leitmotiv* n'est que l'appropriation rigoureuse au drame lyrique, de ce second élément, lequel est l'essence et l'âme même de toute musique. Wagner en l'appliquant était donc recevable, dans une certaine mesure, à se réclamer des grands classiques, les Bach, les Beethoven et à se donner, lui, réformateur et révolutionnaire, pour l'héritier de la tradition.

Vous connaissez le *leitmotiv* et vous savez quels services il a rendus à la cause de la vérité. C'est aujourd'hui l'instrument par excellence de l'analyse et de la psychologie musicale. Etant donné un personnage, un sentiment, un objet, on choisit quelques accords ou quelques notes, on les dispose suivant une relation réciproque aussi caractérisée que possible, d'intervalle et de rythme, et on en fait le signe indélébile de l'objet, du sentiment ou du personnage donné !

« Aussi sûrement, comme écrivait, après avoir entendu la *Tétralogie*, un critique d'Allemagne [1], aussi sûrement qu'on sait que, lorsque le soir les tambours et les trompettes de la garde font entendre la retraite militaire, il est neuf heures, et que lorsqu'il est neuf heures, la garde va sonner de la trompette et battre le tambour, aussi sûrement on sait que lorsqu'il est question de l'épée de Siegfried, le motif correspondant se fera entendre et que lorsque ce motif revient, le texte aura rapport à l'épée. La sonnerie de la garde du soir, c'est le *leitmotiv* des militaires qui vont se coucher. »

De ce procédé, Messieurs, vous n'ignorez pas quels effets prodigieux on a obtenus : quelle unité d'abord, le *leitmotiv* demeurant toujours en substance identique à lui-même ; quelle variété aussi, le *leitmotiv* admettant à l'infini les altérations, les accidents et les nuances. Il se plie à tous les détours, il s'abaisse à tous les détails ; il exprime tantôt les entités les plus simples, tantôt les opérations les plus complexes. Tour à tour il agit seul et réagit sur ses pareils, à moins que ce ne soit sur ses contraires, et je sais des pages de Wagner, par exemple l'admirable marche funèbre de la *Götterdämmerung*, dont on pourrait, comme d'une combinaison chimique, et donner la formule et opérer la décomposition.

La première qualité pour le *leitmotiv*, étant donnée sa destination, c'est d'être petit, le plus petit possible, aisément maniable, léger, facile à tourner et à retourner en tous sens. Afin de trouver place partout, il ne faut pas qu'il tienne trop de place, et s'il veut s'entendre avec ses congénères, il ne les doit point gêner. Pour faire un bon *leitmotiv* c'est trop d'une phrase, d'une mélodie ; trois ou quatre notes valent mieux, deux au besoin ; l'idéal serait qu'une seule pût suffire. Oh, alors, que de belles choses on verrait ! on les verra peut-être. Peut-être un jour le *leitmotiv* wagnérien semblera-t-il trop chantant et déplorablement italien. Pour exprimer un sentiment, on trouvera que c'est assez d'une note, et voici, j'imagine, comment procédera le drame lyrique. Supposons qu'il s'agisse de mettre en musique *Oedipe-Roi*. Un *ut* figurera l'inceste ; un *mi* le parricide. La tierce *ut-mi* représentera le double crime et par conséquent l'âme totale du héros ; et si alors, ainsi qu'il est possible, on attribue non-seulement aux notes, mais aux timbres une vertu symbolique, c'est à la clarinette que reviendra l'honneur de servir de leit-instrument au royal aveugle de Thèbes.

J'ai poussé jusqu'à l'absurde, Messieurs ; mais sans aller aussi loin, il est impossible de ne pas constater dans la musique contemporaine l'action d'une force que le temps présent reconnaît pour toute puissante et

[1] M. Paul Lindau.

puissante partout : la force des infiniments petits. Les infiniments petits sont en train de conquérir le monde : le monde intellectuel après le monde physiologique, et, non moins que notre corps, notre pensée. Le microbe est devenu l'élément universel, et la micrographie l'universelle méthode. Les lettres, les arts l'emploient aussi bien que les sciences; non moins qu'à la médecine elle se prête à la psychologie, à l'histoire, au théâtre, au roman et à la musique. Du principe et du procédé infinitésimal voulez-vous des exemples? Lisez un historien comme Taine, un romancier tel que M. Bourget, écoutez le dialogue d'une pièce d'Ibsen, et vous comprendrez aussitôt comment l'œuvre d'art ou de littérature, unité jadis, tend à devenir de plus en plus collection et somme, et comment le menu détail remplace les vastes généralisations d'autrefois. Le drame lyrique de Wagner, cette chose énorme, se compose de toutes petites choses, d'éléments embryonnaires, véritables microbes musicaux. Prenez par exemple l'admirable premier acte de la *Valkyrie*. Sauf le *lied* du printemps, vous n'y trouvez pas un motif qui comprenne plus de quatre ou cinq notes, une mesure, deux à peine. Pas une période de longue haleine, pas une mélodie à proprement parler; rien que des indications, des insinuations, des formules aussi brèves que possible, des parcelles et des germes obscurs. Mais dans le milieu favorable où ils ont été déposés, voici que ces germes entrent en fermentation ; ils croissent, ils se multiplient avec la rapidité et la fécondité des bacilles véritables, ils envahissent l'organisme sonore tout entier, et vous savez alors quelle fièvre ils y allument. Fièvre sacrée et sublime, fièvre qui porte et répand la vie, mais une vie qu'elle puise, comme les fièvres malignes puisent la mort, dans des éléments presque imperceptibles et dans des raccourcis d'atômes.

Enfin, Messieurs, il est une troisième et dernière idée musicale, wagnérienne elle aussi, qui reflète une idée génréale du temps présent : c'est l'idée de la mélodie continue ou infinie. Si vous avez entendu un opéra de Wagner après un opéra de Mozart, de Glück, de Beethoven, vous aurez été frappé d'une chose : chez les classiques, un acte du drame musical se divise et très nettement, en plusieurs morceaux ; chacun de ces morceaux en plusieurs périodes, et chacune de ces périodes mêmes en phrases distinctes et autonomes. Dans l'opéra wagnérien, c'est le contraire. Là, chaque acte forme un tout indivisible ; les scènes, les phrases s'enchaînent, se commandent les unes les autres. Au lieu des mélodies successives, une mélodie éternelle fuyant toujours, toujours poursuivie, jamais atteinte, habile à nous dérouter et à se dérober elle-même, on croit la tenir, l'arrêter enfin ; à la faveur d'une modulation imprévue, d'une cadence évitée, elle glisse, s'échappe et reprend sa course ; on l'a très bien dit : elle ne commence pas, elle ne finit pas, elle dure. Cette mélopée sans repos ni trève, ce discours musical sans paragraphes et presque sans ponctuation, donne l'impression d'une chose non pas faite mais en train de se faire, d'une préparation, d'une tendance d'une évolution et d'un perpétuel devenir. Or le devenir, vous le savez, *l'in-fieri*, voilà encore un des aspects sous lesquels on s'est plu de nos jours à tout regarder : les choses, l'homme et jusqu'à Dieu même [1]. Disciple en cela de la philosophie allemande, et notamment de Hegel, Renan doutait que Dieu fût ; mais il admettait, sans l'affirmer d'ailleurs, qu'un jour peut-être il serait, et cela grâce à nous, le Divin existant déjà en puissance et virtuellement quelque part, ne fût-ce qu'en nous-mêmes, dans notre attente, notre espoir et notre désir de son avènement. Souvent, Messieurs, trop souvent, la musique contemporaine ressemble au Dieu de Renan. En l'écoutant, on pressent l'approche du Dieu *Deus ecce Deus*, plutôt qu'on n'en reconnait la présence. De là notre curiosité, notre impatience, à la longue notre énervement et notre angoisse. Tant pis pour vous, nous dit-on, car en musique autant qu'en métaphysique, là est la vérité, là, est la vie ; c'est pour respecter l'une et pour imiter l'autre que l'art contemporain choisit des formes perpétuellement changeantes, des formes qui ne sont pas mais qui se font, des formes représentatives du devenir plutôt que de l'existence.

— Polyphonie instrumentale,

— *Leitmotiv*,

— Mélodie infinie,

Voilà donc les trois grandes idées musicales du temps présent. Sont-ce là des idées nécessaires et par conséquent immuables, et de leur avènement faut-il conclure qu'elles règneront toujours ? Il est permis d'en douter.

D'abord en nous parlant à satiété de la vérité dans la musique, on oublie trop qu'il ne s'agit et ne peut s'agir que d'une vérité spéciale, plus que toute autre partielle, variable et limitée, ou complétée par une vérité contraire. Nulle part aussi bien qu'ici, ne se vérifie la fameuse loi hégélienne de la thèse et de l'antithèse, de l'identité ou de la conciliation des contradictoires. Les partisans de la vérité dans la littérature et dans l'art, de la vérité à tout prix, avant tout, plus que tout, ont créé sur ce mot, ce grand et beau mot, une équivoque qu'il importe d'abord de dissiper. Il faut distinguer le plus nettement possible, sous peine de tomber dans les pires confusions, la vérité scientifique de la vérité littéraire, et puis et surtout, de la vérité artistique. La première seule est vérité absolue ; la seconde et la troisième plus encore, ne sont que vraisemblance, ressemblance ou analogie. Que les corps célestes, par exemple, s'attirent en raison directe de la masse, et inverse du carré des distances, voilà ce qui est vrai absolument ; mais qu'Oreste, pour l'amour d'Hermione et sur l'ordre de cette princesse en fureur, assassine Pyrrhus, cela, tout en étant vrai aussi, ne l'est point autant ; cela pourrait ne pas être, et tel ou tel autre dénoûment d'Andromaque ne paraitrait pas rationnellement faux. Si telle est déjà, passez moi le vilain

[1]. M. Renan.

mot, la relativité de la vérité littéraire, que sera donc celle de la vérité musicale, et le drame lyrique ne s'éloignera-t-il pas infiniment plus que le drame ordinaire, de la réalité? Infiniment plus en effet. Que Rodrigue et Chimène parlent en vers, c'est déjà une première fiction; c'en est une autre qu'ils chantent, et si je puis dire, beaucoup plus fictive encore, que leur chant d'ailleurs affecte la forme de la romance ou celle du récitatif.

(Reproduction interdite.)

LE VAISSEAU FANTOME A GENÈVE

Après avoir donné successivement *Lohengrin* et la *Walkyrie*, M. Dauphin, directeur du Théâtre, a continué cette année sa belle tâche d'initiateur des drames lyriques de Richard Wagner, en faisant entendre mercredi dernier un troisième ouvrage du maître, le *Vaisseau Fantôme*, monté avec tous les soins et tout l'éclat qui avaient signalé les deux premiers. La réussite a été complète, et notre théâtre a désormais au répertoire trois pièces qui représentent le génie wagnérien dans ses diverses phases. On aurait dit autrefois ses trois manières, mais il est aujourd'hui avéré que la vie artistique de Wagner ne comprend que deux périodes : trente-cinq ans de recherches et d'essais — des *Fées* à *Lohengrin*—, et trente-cinq ans de mise en pratique de son nouveau genre de drame, créé de toutes pièces par lui, — de *Tristan* à *Parsifal*.

Arrivant sur notre scène après la *Walkyrie*, le *Vaisseau Fantôme* — ce troisième essai wagnérien — a offert un grand intérêt au point de vue du style et des idées du maître à son début. A côté de pages où Wagner se sert consciencieusement des formes, rhythmes et conventions alors à la mode, courtisant tour à tour Weber, Meyerbeer, Halévy et les Italiens (tels l'air de Daland et toute la fin du deuxième acte, avec son trio final genre Serment des trois Suisses ; tels encore le chœur du troisième acte et les ensembles dans les divers duos), on y trouve nombre de scènes dans lesquelles Wagner se montre déjà dans toute son originalité. Le monologue du premier acte et la grandiose marine orchestrale qui l'encadre ; le *Songe d'Eric*, traité dans la large manière du récit du Graal de *Lohengrin* ; l'emploi symphonique des *leitmotive* du Hollandais maudit et de Senta rédemptrice, tout cela montre clairement que, dès cette année 1843, Wagner possédait — peut-être inconsciemment encore — le secret du style qu'il devait adopter plus tard. Quant au livret, avec son sujet légendaire et ses grands effets scéniques, ses personnages clairement caractérisés, son habile concision aux situations essentielles, Wagner s'y révèle pour la première fois poète-musicien, tout dans ce drame étant du domaine de la musique, ce qui n'était pas le cas pour *Rienzi*. Il a du reste plus tard développé davantage la psychologie musicale de ses héros, les expliquant et les fouillant plus à fond, et l'on peut voir, dans la grande scène du deuxième acte entre le Hollandais et Senta, qu'il n'est pas encore tout à fait conséquent avec lui-même. En effet, après le dramatique roulement de timbales qui seul accompagne leur première entrevue et leurs premiers regards (à l'époque de *Tristan*, les *leitmotive* auraient pris le rôle psychologique de ce simple instrument), tandis que les spectateurs, se souvenant de *Lohengrin* et de la *Walkyrie*, attendent comme suite immédiate un échange de phrases haletantes et passionnées entre les deux personnages, ceux-ci interrompent leur contemplation pour se tourner vers le public et lui faire part de leur étonnement mutuel, d'abord le Hollandais, puis tous deux ensemble, achevant leurs monologues respectifs par un point d'orgue à entrelacs, dont le caractère conventionnel frappe d'autant plus qu'il n'est pas en situation. Après ce point d'orgue, nouvelle contemplation soulignée par l'orchestre, mais faisant longueur, cette fois, parce que c'est une simple répétition, puis enfin le Hollandais s'approche de Senta (ce qu'il aurait dû faire depuis longtemps) et se décide à rentrer dans la vérité dramatique. Nous citons ce curieux exemple pour montrer à quel point Wagner était, à cette époque encore, aux prises avec les conventions d'opéra, qu'il a plus tard vaillamment jetées par-dessus bord.

Revenons au sujet de cet article, qui doit n'être qu'un compte-rendu de première représentation, en disant quelques mots de l'interprétation des divers personnages. M. Layolle a mis sa belle voix au service du personnage principal. Il a fait une étude approfondie de la musique de son rôle, la nuançant avec soin et cherchant — sans y réussir toujours — à rendre fidèlement les effets de douceur, la note d'émotion et de détente qui alterne avec les cris tragiques et les paroxysmes de cette âme tourmentée. Sa voix se prête surtout à ces derniers, mais il manque parfois de franchise dans l'intonation, surtout dans le bas du registre, et il en résulte une sorte de malaise pour l'auditeur, qui ne perçoit que confusément le contour de la phrase et la mélodie. Ceci s'applique surtout au monologue du premier acte, car aux suivants le chanteur rencontre une musique mieux appropriée à sa tessiture. M. Layolle a de même beaucoup soigné son jeu et ses attitudes, mais — comme Wagner pour la musique de sa pièce — il ne sait pas complètement s'affranchir des conventions, jouant un peu cela comme il jouerait le répertoire. Wagner a indiqué lui-même la façon d'interpréter son sombre héros, qui doit avant tout chercher à éveiller la plus profonde pitié. Pendant l'invocation du premier acte, il faudrait que le public eût davantage l'impression d'un « ange déchu ». Au second acte, après son apparition solennelle, le Hollandais, en découvrant qu'il a enfin rencontré la femme qui doit le sauver, est en proie à une violente commotion morale ; sa prostration tragique fait place alors à une joie fiévreuse dont la musique exprime le transport et qui devrait être mieux marquée par l'artiste. C'est là du reste un terrible rôle dont M. Layolle prendra possession peu à peu ; à la seconde représentation, il était déjà beaucoup plus à son aise et mieux maître de ses effets.

Nous n'avons que des éloges à adresser à Mlle Bossi pour sa très remarquable interprétation vocale de Senta ; elle chante la célèbre *Ballade* en virtuose consommée et sa voix généreuse fait valoir toutes les parties du rôle. Comme on pouvait s'y attendre, elle réussit particulièrement à rendre le côté tragique du personnage, mais n'en montre peut-être pas tout à fait assez le caractère essentiellement naïf, point sur lequel Wagner insiste et qui, selon lui, peut seul expliquer l'amour prédestiné de cette fille du nord pour un héros dont elle ne connait que la légende.

M. Audisio possède une jolie voix dont il ne tire pas encore tout le parti désirable. Elle convient fort bien à la musique sentimentale du rôle d'Eric, mais Wagner prescrit justement de ne pas interpréter le rôle avec sentimentalité ; il voudrait que ce fût là un Norwégien emporté, sombre, violent, et recommande surtout de ne pas chanter la cavatine du troisième acte en amoureux transi. La musique de cette page ne s'y prête que trop, et M. Audisio n'oublie pas assez qu'il a été un excellent Roméo. Il a cependant déclamé avec beaucoup d'intelligence et de vigueur le *Songe d'Eric* au second acte et cette partie de son interprétation fait bien augurer de son avenir.