



La Musique d'Eglise et la Séparation

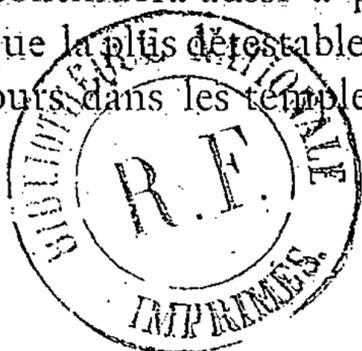
* * *

La musique religieuse, semble-t-il, doit souffrir beaucoup de la récente situation faite à l'Eglise catholique par le vote de la loi de Séparation. Déjà quelques maîtrises ont été dissoutes, certains curés se sont vus obligés de congédier leurs organistes en raison de la diminution des ressources des fabriques et de la suppression de leur traitement personnel ; beaucoup de catholiques prévoient qu'avec la crise actuelle, va disparaître presque entièrement la musique dans les églises.

Cette opinion, très vraisemblable si l'on considère la musique comme un art de luxe, est absolument fautive, au contraire, quand on envisage la question à son véritable point de vue, c'est-à-dire, au point de vue de ce que devrait être la musique religieuse et non de ce qu'elle est malheureusement presque toujours.

Examinons en effet rapidement quelle sera la situation faite dorénavant à la musique dans les églises catholiques.

A la campagne d'abord, aucun changement : les chantres bénévoles continueront à remplir leurs fonctions avec la conviction bruyante et peu artistique qui les caractérise : dans les localités importantes qui possèdent un harmonium, souvent bien inutile, la musicienne dévouée, qui est en même temps chef des chœurs de femmes, continuera aussi à prêter gratuitement son concours, et la musique la plus détestable, malgré les prescriptions papales, fleurira toujours dans les temples campagnards.



Dans les églises des villes, la musique est généralement confiée à l'organiste et à des chantres payés : les uns et les autres seront peut-être contraints de résilier leurs fonctions faute du traitement nécessaire. La disparition de l'organiste serait évidemment très regrettable, mais, le plus souvent, le musicien titulaire d'une charge en somme peu absorbante, consentira, tout en demandant la réduction des heures de service, à prêter son concours gratuit à la paroisse en considération de l'importance que lui donne son titre auprès du public et de la précieuse publicité qu'il en retire comme professeur de musique.

Quant aux éléments exceptionnels utilisés fréquemment dans certaines églises, artistes du chant qui déclament la *Charité* de Faure et l'*Hosannah* de Granier, ou instrumentistes divers qui interprètent avec des pâmoisons pitoyables la *Méditation de Thais* ou quelque andante de Goltermann, ils pourraient disparaître sans dommage, et encore on les entendra trop souvent, tant sont nombreux les amateurs toujours prêts, sous des prétextes variés, à se mettre en vedette au temple et au concert.

La disparition des chantres mercenaires ne saurait non plus être considérée comme un grand dommage artistique ou religieux.

Avec la diminution de leurs ressources, les curés des villes se trouveront donc, comme leurs confrères de la campagne, réduits à leurs propres moyens : la musique, dès lors, cessera d'être considérée, à l'église, comme un art de luxe ; elle redeviendra nécessairement ce qu'elle doit être, c'est-à-dire un art populaire ; elle ne sera plus pour les fidèles, une distraction des dimanches ; pour les indifférents, un attrait artistique ; elle sera simplement une prière et une prière collective.

Mais quels sont les moyens de rétablir, comme il existe dans l'église protestante, le chant en commun, qui doit être désormais presque toute la musique religieuse ? M. Charles Bordes les a naguère indiqués dans la *Tribune de Saint-Gervais*. Il ne faut guère compter trouver des chantres volontaires alors qu'on en trouve avec peine de salariés ; mais, en faisant l'éducation musicale des enfants, garçons et filles, on reviendra vite aux temps anciens où l'on chantait sans livres, et seulement d'après la tradition orale. Il n'est pas difficile de profiter du « catéchisme » pour classer les voix des enfants, et inculquer à ceux qui ne sont pas rebelles au chant, d'abord les formules psalmodiques essentielles, puis certaines antiennes courantes, enfin deux ou trois messes

faciles. Ce travail de préparation, un peu laborieux chez les garçons et les petites filles, est très aisé chez les jeunes filles, dont la plupart connaissent un peu la musique et touchent du piano. La seule difficulté pour l'organisation du chant populaire sera le recrutement des voix d'hommes, et, sans doute, dans bien des cas, faudra-t-il, pour réunir le contingent nécessaire, attendre que les enfants du catéchisme aient grandi ; le goût de la musique se sera certainement développé chez certains d'entre eux, et, dans les patronages, les réunions hebdomadaires seront plus utilement et plus intelligemment employées à l'étude de la musique religieuse et à la préparation des messes qu'à la représentation si fréquente de vagues comédies ou de tableaux vivants. Peu à peu, grâce à ces éléments, la communauté des fidèles apprendra, par répétition, les quelques messes et antiennes essentielles.

Il n'est question ici que de la musique grégorienne, car la musique figurée plus difficile à préparer n'est pas indispensable, et pourra être réservée pour les grandes fêtes et préparée longtemps à l'avance par quelques éléments choisis et soigneusement entraînés.

Ce nouvel état de choses pourra constituer un sérieux progrès au double point de vue artistique et religieux ; il marquera, dans bien des églises, le retour à la vraie tradition musicale, à la pratique courante du plain-chant conformément aux prescriptions, si négligées, du pape Pie X. La vraie musique grégorienne, qui ne ressemble guère à la grossière parodie du plain-chant en usage dans la plupart des églises, est en effet une véritable œuvre d'art composée d'après l'esthétique religieuse ; on ne peut imaginer une musique mieux adaptée à la prière, avec sa mélodie si pure qui respecte toujours le texte, le sens et l'accent des mots, avec sa tonalité franche qui n'a rien de commun avec notre chromatisme moderne, avec son rythme calme qui est la transcription du rythme de la parole ; une musique plus facile à retenir et plus populaire en raison même de la simplicité de son rythme, de sa tonalité, de son dessin.

(*A suivre*)

LÉON VALLAS.





Correspondance de GUILLAUME LEKEU

* * *

Nous reprenons ci-dessous la publication de la correspondance de Guillaume Lekeu que nous'avions commencée, d'après le *Courrier Musical*, au cours de la saison dernière (*Revue Musicale* du 11 février, 15 avril et 1^{er} septembre 1906).

Ces lettres datent de l'époque à laquelle Guillaume Lekeu se présenta au concours pour le prix de Rome (de Belgique).

Mardi, 15 septembre 1891 (A. M. Vincent d'Indy).

Cher Monsieur et Ami,

Le résultat du concours de Rome est connu depuis samedi soir. Le jury m'a accordé un deuxième prix que j'ai refusé, c'est-à-dire que je n'ai pas voulu entrer dans la salle pour m'entendre décerner cette distinction.

Après ce coup de tête, j'ai eu des moments fort noirs pendant lesquels je me suis bien amèrement reproché mon refus, mais maintenant que me voici un peu calmé, je crois décidément avoir bien agi.

Le concours de Rome n'est pas du tout ce que je croyais et je n'ai guère lieu d'être fier de ma place à l'épreuve préparatoire. Je n'ai rencontré là (à une seule exception) que de vieux piliers de Conservatoire qui ne savent pas le quart du métier le plus élémentaire et n'ont absolument pas la moindre idée en tête. Mais ce n'est pas entre eux que le concours a eu lieu, c'est *entre les Conservatoires belges*.

J'ai vu les six travaux soumis au jury. Quatre d'entre eux *n'existent* pas, grâce surtout à l'absence de toute émotion, bien plus que par la pauvreté de l'harmonie. Quant à la polyphonie c'est lettre morte pour ces gens-là, ils en connaissent à peine le nom.

Un jeune organiste de Gand, M. Roels, remettait une œuvre fort intéressante, d'un charme exquis et d'une perfection de forme absolument extraordinaire (Je parle particulièrement de l'écriture chorale).

Pour moi, j'ai eu le rare bonheur d'être fortement ému par le sujet imposé et d'avoir été pendant les vingt-cinq jours de loge, mieux disposé que jamais au travail. J'ai fait le premier ouvrage dont je suis réellement satisfait. Je dois convenir, bien certainement, de nombreuses faiblesses; mais j'ose vous dire, comme à mon meilleur et plus sincère ami, que j'ai écrit là des pages de musique dignes d'un élève de Franck, et où un musicien consciencieux doit reconnaître, dès la première lecture, que j'ai reçu et attentivement écouté vos conseils.

Je n'ai pas eu une seule voix pour le premier prix. Sans aucune hésitation, le jury m'a écarté, et M. Lebrun, de Gand, a eu cette récompense par quatre voix contre trois accordées à M. Smalders de Liège, qui a obtenu cinq voix contre deux pour le second prix.

Roels, n'a rien eu; il a été tout simplement mis à la porte du concours. Et sans aucun doute le même sort m'attendait si je n'avais pas lu vos partitions d'orchestre (la Scène Cévenole et Wallenstein); mais on a craint un peu que je ne parvienne à faire exécuter mon œuvre et on m'a offert le deuxième second prix.

La cause de l'échec de Roels et du mien n'est autre qu'une vieille éternelle rancune qu'ont les Académies musicales pour la musique moderne; mais *pour moi le cas se complique de mon éducation entièrement reçue à Paris et loin de tout Conservatoire.*

N'importe, je crois avoir bien fait en me présentant à ce concours. J'en sors plus fier, plus courageux. J'ai hâte maintenant de travailler à vos côtés, après vous avoir montré ma cantate de concours, que je vais réclamer pour quelque temps au Gouvernement afin de la pouvoir recopier.

Je crois plus clairement que jamais que seuls les jeunes musiciens emportés dans le mouvement moderne qui agite l'art entier, peuvent parvenir à faire des œuvres. Il leur faut surtout beaucoup de courage, mais, quoiqu'il arrive deux d'entre eux ne faibliront pas: Oscar Roels et moi.

J'espère avoir bientôt le bonheur de lire quelques lignes de vous, ne fût-ce que pour me donner ou me refuser votre approbation au refus que j'ai opposé au jury.

J'ai vu en toute évidence que jamais il n'y aurait pour moi le moindre espoir d'obtenir le prix de Rome et j'ai préféré en finir tout de suite.

Croyez, cher Monsieur et Ami, à la profonde et sincère reconnaissance de votre élève bien respectueux.

Lettres écrites à ses parents de 1891 à 1894

16 juillet 1891.

J'ai pu aller ce matin à la bibliothèque du Conservatoire. J'y suis resté deux heures et j'ai lu la première partie de la cantate de Gilson, avec cela une vingtaine de pages d'orchestre de *Parsifal* et le début de la cantate de Tinel, qui a eu le premier prix en 1885, je crois...

Le plus intéressant de tout cela, a été naturellement *Parsifal*. Mais vraiment, je m'attendais à tout autre chose que ce que j'ai trouvé en parcourant la partition de Gilson, surtout après l'éloge que m'en avait fait d'Indy. Je ne sais à qui je parlerais franchement, si ce n'était à toi, n'est-ce pas, chère maman ? Je ne me gêne donc en aucune façon pour te dire que jusqu'à présent (peut-être ce que je verrai demain et samedi me remplira-t-il d'un plus vif enthousiasme), enfin jusqu'à présent, jeudi, quatre heures et demie de l'après-midi, je trouve que la cantate en question est un devoir consciencieusement fait par un élève très, très musicien, et que si, par endroits (très rares), on peut trouver quelque petite recherche d'harmonie un peu curieuse, l'ensemble donne une impression de grisaille ennuyeuse, que ne fait qu'accentuer l'écriture orchestrale, absolument dépourvue de toute espèce d'intérêt. Je donnerais tout ce que j'ai lu ce matin (de Gilson) pour n'importe quelle mesure du *Rêve*, de Bruneau, ô bien facilement ! pour n'importe quelle petite bribe de l'*Eleïson* de Camille Benoît, pour n'importe quel accord du *Wallenstein* de d'Indy. Je le répète, je m'attendais à mieux que cela, à beaucoup, beaucoup mieux. Après tout, la musique est devenue une chose si raffinée, si incompréhensible dans ses diverses appréciations, qu'il se peut parfaitement que cette cantate de Gilson soit l'œuvre d'un génie extraordinaire, auquel cas je demanderai l'autorisation de passer le plus tôt possible mon baccalauréat ès sciences restreint.

La cantate de Tinel m'a paru plus soignée, mais le malheur est qu'elle est construite sur un texte flamand, je ne sais pas du tout de quoi il s'agit et je ne puis en aucune façon me rendre compte de la valeur de la déclamation. L'orchestre m'en paraît proprement travaillé, sans cependant la moindre de ces inventions de timbre superposés que, depuis Wagner, tous les musiciens

devraient rechercher et que d'Indy, Chabrier, Ropartz même, savent trouver avec un si rare bonheur.

Est-ce que l'école belge en musique ne serait qu'une fichue blague ? Je passerai mes vacances à approfondir (bien vainement peut-être) ce douloureux problème.

Nous serons au moins huit candidats, neuf peut-être (c'est un Hollandais qui, depuis deux ans, réclame la naturalisation et veut concourir cette année). On ne peut en admettre que six au concours définitif.

Que « Georges, le héros radieux — et Agnès, la Vierge aux blonds cheveux » me viennent en aide. Là-dessus une phrase magnifique du jeune maître (sans blague) : Alfred Bruneau.

On n'a bien que trois jours pour cette épreuve préparatoire. J'essaierai d'écrire avec une rapidité vertigineuse. On a, ensuite, au moins deux jours de repos, et très probablement, le troisième jour, au matin, on proclame à haute et intelligible voix les noms glorieux des candidats admissibles à passer 27 belles journées d'été en face d'un piano et d'une pile de papier de musique. Je le répète encore, je ne puis que faire des vœux, très sincères, pour qu'on m'admette au nombre de ces pâles imbéciles...

(A suivre.)

Guillaume LEKEU.

~~~~~

## Les représentations d'Opéras Italiens à Lyon

\* \* \*

(SUITE)

Les reprises de *l'Elissire d'Amore*, d'*I Capuletti et I Montecchi*, de *Linda di Chamouni*, de la *Norma* et de la *Sonnanbula*, qui eurent lieu respectivement les 13, 17, 24 juin et 4 juillet valurent à la compagnie italienne le même tribut d'hommages. La presse enregistra toutefois certaines réserves au sujet de celle de la *Norma*, où le ténor, M. Entinno Armandi, assez gravement indisposé, dut réclamer l'indulgence du public, et où le principal rôle féminin fut tenu, dit le *Salut Public* du 5 juillet, « par une cantatrice inconnue, de passage à Lyon, dont M. Lorini avait voulu mettre la réputation à l'épreuve, Mme Cos-

tanza Rambur, dont la voix grêle et fatiguée ne put faire ressortir les admirables pages de la partition de Bellini. » Mais elle fut unanime à louer l'interprétation des autres ouvrages. On me permettra de citer notamment, le compte rendu suivant de la représentation de *Linda di Chamouni*, que publia M. Pérut dans le *Salut Public* du 25 juin.

La soirée d'hier est une de celles, trop rares, hélas ! qui laissent après elles de fort agréables souvenirs ; elle fera époque dans les fastes de l'art musical à Lyon, et tout au moins vivra-t-elle longtemps dans la mémoire du public nombreux qui se pressait sur les banquettes du Grand-Théâtre.

Oui, l'on se rappellera longtemps l'admirable talent tragique de Mme Sofia Vera dans la scène de folie du deuxième acte, où Linda, les yeux hagards, la tête perdue, croit revoir son amant ou son père, et sourit et frissonne tour à tour, livrée, pauvre folle, à toutes les angoisses de son amour trompé, et aux remords, aux terreurs profondes, éveillés par la malédiction paternelle. Ces sentiments si divers si compliqués, si difficiles à exprimer, ont été rendus avec un bonheur inconcevable ; point d'exagération, point de cris inhumains, point de folie furieuse, mais un égarement d'une douloureuse et poignante vérité. A côté de cette scène d'un puissant effet dramatique, nous noterons, comme contraste, le joli duo du premier acte, que l'on a fait bisser à Mme Vera et à M. Calzolari.

Nous venons de nommer ce délicieux Carlo, dont la voix pure et sympathique a su trouver des accents d'une douceur et d'un charme infinis, dans l'air du deuxième acte surtout. On ne se lasserait jamais de l'entendre, cette voix sur laquelle la fatigue ne semble avoir aucune prise, qui devient plus sonore et plus éclatante à mesure qu'elle atteint les notes les plus élevées, et qui demeure enfin toujours juste et bien posée. M. Calzolari laissera non seulement des regrets à ses auditeurs, mais une position difficile au ténor qui viendra chanter après lui, sur notre théâtre, et qui sera bien habile, s'il se fait seulement accepter...

De M. Gaspani (il prefetto) dont on attendait impatiemment le début, nous ne pouvons pas dire qu'il ait dépassé ce que l'on espérait. L'émotion qu'a dû lui causer cette première apparition aux feux de la rampe, a singulièrement paralysé ses moyens. Malgré cela, il a fait, à certains moments, pressentir ce qu'il serait dans quelques jours ; sa voix est fort étendue puisqu'il peut chanter à la fois les barytons élevés et les *bassi profondi*, mais il nous a semblé qu'elle n'avait pas toute la rondeur de celle de M. Gnone...

M. Gnone a exprimé éloquemment l'indignation d'un père outragé

par sa fille, qu'il croit perdue pour l'honneur. Il a fait frissonner l'auditoire à cette phrase : « *l'elemosyna a suo padre* ». Quelle fureur contenue, quel martyre intime ! Ah ! nous avons de bon cœur applaudi M. Gnone ! Et puis c'est un chanteur si remarquable ! s'il ne vocalise pas facilement, il phrase avec ampleur, et la note sort de sa poitrine, toujours vibrante, toujours sonore.

Mais quel est donc, à côté de lui, ce beau marquis tout rond qui rit, qui chante, se trémousse et se démène ? Eh ! eh ! c'est notre admirable signor Rossi !... la physionomie heureuse, et un entrain, une verve, un brio italien, à n'y voir que du feu ! C'est un pétilllement continu, comme, dans le foyer que l'on tisonne pendant les longues soirées d'hiver, celui des myriades d'étincelles qui éclatent de toutes parts, se croisent et voltigent pour laisser les objets environnants dans l'ombre et le silence, lorsqu'elles se sont éteintes. Napoleone Rossi n'a pas seulement fait preuve d'un grand talent d'acteur et de chanteur ; il s'est révélé comme danseur, et Dieu sait s'il a été amusant dans la scène du troisième acte, où il sautait avec ses vassales heureuses de retrouver leur bon seigneur !

Mais au milieu de tout ce monde, nous perdons de vue une charmante actrice, toute jeune, toute mignonne, Mlle Sannazaro, qui avait bien voulu accepter le rôle de Pierotto, quoiqu'il fût beaucoup trop bas pour elle. L'autre jour, elle nous est apparue pour la première fois dans les *Capulets et les Montaigus*, dont les deux premiers actes sont de Bellini, et dont le troisième acte a été écrit par Vaccaï. Mlle Sannazaro n'a pas un organe bien puissant, mais elle a une excellente méthode et un goût parfait. Avec cela on se fait applaudir et la preuve c'est qu'à la représentation de *Roméo et Juliette*, on lui a fait répéter un petit duo qu'elle a chanté au premier acte, avec Mlle Beltramelli ; et qui est tout empreint de la grâce tendre et naïve de Bellini.

Le 25 juillet, la compagnie italienne donna la première représentation du *Nabuchodonosor*, de Verdi, qui n'avait pas encore été joué sur notre première scène, et qui, je crois, n'y a jamais été repris, ni dans la version originale, ni dans la traduction française. Le *Salut Public* et le *Courrier de Lyon* se déclarèrent également satisfaits de l'exécution. M. Sain d'Arod, dans le numéro de ce dernier journal du lendemain 26, déclara « payer un juste tribut d'hommages à Mme Sofia Véra qui, dans le rôle d'Abigaïl, a déployé des ressources vocales et une énergie dramatique, qu'on ne soupçonnait pas encore en elle, même après son éclatant succès dans *Linda di Chamouni* ; à M. Gnone qui a chanté d'une façon supérieure le rôle de Nabucco ; et à

M. Gaspari, qui a pu enfin déployer, dans le rôle du grand pontife Zacarie, et l'ampleur de son bel organe, et tout son art comme chanteur ». Mais, à la différence de son confrère Perrin du *Salut Public* qui reconnaissait « dans cette magnifique partition, d'un style grandiose, tout à fait proportionné au sujet biblique, les combinaisons d'harmonie les plus savantes et les plus ingénieuses, et une instrumentation d'une grande richesse » il était plus sobre d'éloges à l'égard du nouvel ouvrage, qu'il traitait à peu près comme il avait traité l'*Ernani* du même auteur trois ans auparavant.

Parmi les beautés sérieuses qui distinguent plus particulièrement cette partition du maestro Verdi, disait-il dans son feuilleton du 13 août, on peut citer dans le chœur d'introduction en *mi mineur*, des modulations neuves, et dont le mérite serait plus complet, sans un abus de l'emploi de tous les instruments à vent, surtout dans les modulations compliquées dont ils augmentent la rudesse... Mais malgré plusieurs morceaux bien inspirés et habilement facturés, nous ne savons si cette musique est destinée à passer à la postérité comme celle des autres maîtres italiens.

La plupart des musiciens critiques français, allemands et principalement celui du *Times*, se sont accordés à lui reprocher de graves défauts, en la regardant comme une musique *surfaite*, tudesque, dénuée d'inspiration, coupable d'une déplorable influence sur l'école musicale italienne et sur la longévité vocale des chanteurs. Quoiqu'il en soit de l'observation de ces critiques, nous nous plaisons à reconnaître que la partition de *Nabucco* ne manque pas d'une certaine ampleur de style. Les chœurs sont richement facturés, leur rythme vibrant et marqué, produit de l'effet sur les masses, et par conséquent ne peut faire que des partisans au système de M. Verdi ; les mélodies ont souvent du coloris, il est fâcheux seulement qu'elles éprouvent trop fortement les voix dans les passages fréquents où la notation passe avec une brusque rapidité du registre grave aux sons les plus aigus de l'échelle vocale.

M. Lorini avait renoncé, ainsi que je l'ai dit plus haut, à épuiser le programme qu'il avait annoncé et *Nabucco* fut le dernier ouvrage qu'il monta ; mais si les neuf opéras qu'il avait donnés jusque-là lui parurent suffisants pour alimenter son répertoire, il pensa qu'il ne serait pas inutile, pour en raviver l'intérêt au regard du public, d'en renouveler la distribution ; et ce fut alors qu'il fit appel au concours de Mme Anna de La Grange, qui était depuis quelques mois, une des artistes les plus en vedette du Théâtre Italien de Paris.

Cette éminente cantatrice devait sa réputation à son talent exceptionnel, sans doute ; les circonstances particulières, un peu romanesques, qui avaient déterminé sa vocation dramatique, n'y étaient pourtant pas non plus étrangères, et le *Courrier de Lyon*, à la veille de ses débuts sur notre première scène, les rappelait opportunément, d'après un article biographique du *Moniteur Universel* du 30 mars précédent, qu'il complétait lui-même le 13 août suivant. Appartenant à une famille de condition élevée et de fortune brillante, Mme Anna de La Grange, qui était née à Paris d'une mère allemande et avait épousé, par la suite, un gentilhomme russe, n'était pas destinée au théâtre par sa naissance et son éducation. Un soir cependant, dans une réunion mondaine où de vives instances l'avaient décidée à se mettre au piano, Franz Liszt, qui y assistait, lui avait avec une clairvoyance singulière prophétisé le sort brillant qui l'attendait : « Mademoiselle, lui avait-il dit, vous êtes née pour être une grande artiste ; si vous continuez à jouer du piano, vous effacerez tous nos virtuoses ; si vous chantez, musicienne comme vous l'êtes, pour peu que vous ayez de la voix, vous surpasserez bientôt toutes les cantatrices en renom. Dans tous les cas, souvenez-vous bien de ma prédiction ; vous avez un grand avenir, et bien que votre rang et votre fortune semblent vous éloigner du théâtre, vous y serez poussée tôt ou tard par une circonstance imprévue ou par une vocation irrésistible ! » Les événements devaient bientôt après vérifier cet étrange pronostic.

Elle avait commencé, aux environs de 1840, par se faire applaudir sur l'aristocratique théâtre de Castellane, où elle avait pour partenaires les amateurs de talent remarquable, qui s'appelaient le marquis de Candia (le futur ténor Mario), Mme Sabattier, les comtesses Belgiojoso, Merlin, de Sparre. A quelque temps de là, elle avait figuré dans une représentation d'un opéra de Flotow, la *Duchesse de Guise*, qui avait été organisée au bénéfice des Polonais, par des gens du monde et avec leur concours, au théâtre de la Renaissance devenu depuis lors le Théâtre Italien, et elle y avait obtenu un succès très franc enregistré par toute la presse. Ce fut alors que des revers de fortune inattendus l'obligèrent à embrasser la carrière lyrique.

Sur les conseils de Donizetti — c'est M. Sain d'Arod qui parle dans son feuilleton du *Courrier de Lyon*, du 13 août — elle partit pour l'Italie. Elle fit de nouveaux progrès à Milan, sous la direction de Lamberti,

un des plus habiles professeurs de l'Italie ; puis elle demeura deux années à Bologne, où Rossini la perfectionna, et depuis elle chanta sur les principaux théâtres d'Italie, d'Allemagne et d'Angleterre. Il y a trois ou quatre ans, dans une excursion qu'elle fit à Paris, M. Roqueplan parvint à la produire sur la scène du grand opéra. Mais en quittant l'Italie quelques mois auparavant, elle avait épousé un gentilhomme russe, et perdu une partie de ses moyens vocaux. Meyerbeer lui avait destiné le rôle de Bertha du *Prophète* que cette indisposition l'obligea à abandonner. Plus tard, revenue à la santé, elle reprit le cours de ses grands succès à l'étranger, chantant tour à tour en français, en italien et en allemand. L'an passé, elle était à Londres, et si M. Lumley, auquel le talent de la Cruvelli ne suffisait pas pour faire recette, avait pu être sauvé, il l'eût été par Mme de la Grange, qui lui donna vingt soirées. Elle était retournée à Vienne, où ses succès étaient immenses lorsqu'au mois de mars dernier, M. Corti, directeur de l'Opéra Italien, eut la bonne fortune de l'engager pour terminer la saison.

Telle était l'artiste que M. Lorini, à son tour, avait empruntée à M. Corti, pour la série de quinze représentations qu'il lui restait encore à donner sur la scène de notre Grand-Théâtre, et qui y fit sa première apparition, le 5 août 1853, dans *Il Barbieri* de Rossini. C'était précisément, au lendemain d'une exécution de cet ouvrage qu'Adolphe Adam avait été appelé à porter un jugement sur Mme Anna de Lagrange, et voici comment il l'avait appréciée.

En entendant Mme de Lagrange, disait l'auteur du *Châlet*, il ne faut plus songer ici à la Mainvielle-Fodor, ni à la Sontag, ni à la Malibran, ni à la Persiani, ni à aucune des cantatrices qui se sont montrées dans la ravissante création de Rosine. C'est que Mme de la Grange ne peut être comparée qu'à elle-même, que ce qu'elle exécute n'a été tenté par aucune autre, ni ne le sera probablement jamais, parce que c'est impossible. Des traits de sept à huit mesures, tout en staccato, dans un registre de notes qui existent à peine, et seulement par exception et isolées, une douceur et un charme infinis dans ces notes additionnelles, une facilité prestigieuse, et avec cela un style excellent et une manière de phraser parfaite, voilà ce que nous avons admiré et applaudi avec stupéfaction. C'est une flûte, c'est un piano, c'est un harmonica, c'est tout ce qu'on voudra ; c'est plus qu'un instrument et plus qu'une voix, c'est, si l'on veut, une voix avec un instrument au bout ; où finit la voix, où commence l'instrument, je n'en sais rien, car tout cela est homogène et la soudure est parfaite. Il est telle cavatine, où elle parcourt une échelle qui part du sol naturel au-dessous des lignes, pour

s'élever au *mi* suraigu qu'elle prépare par un trille sur le *ré* dièse... J'entendais un critique s'écrier : Pourvu que cela ne fasse pas école !... Thalberg et Paganini non plus ne devaient pas faire école, et quel est le pianiste qui ait rejeté les effets de Thalberg, quel est le violoniste qui n'ait essayé des procédés de Paganini ?...

Les critiques lyonnais ne furent pas moins enthousiastes à l'égard de la débutante, que ne l'avait été leur illustre confrère parisien :

Nous ne pouvons aujourd'hui, disait M. Pérut dans le *Salut Public* du 6 août, que constater l'immense triomphe obtenu hier, devant une chambrée nombreuse et choisie, par Mme de la Grange dans le *Barbier de Séville*. L'illustre cantatrice, qui se recommande d'abord par une grande distinction et par des yeux admirables, a enlevé les bravos par la richesse de sa voix, et les merveilleuses habiletés de son chant ; mais c'est surtout dans le morceau hongrois intercalé par elle, dans le troisième acte, qu'elle s'en est montrée prodigue. Nous ne savons pas s'il y a un violoniste, fût-ce Ernst ou Sivori, qui puisse faire, sur son instrument, ce qu'elle fait avec sa voix ; aussi a-t-on pu craindre un instant que la salle ne croulât sous les applaudissements.

Mme de la Grange a gracieusement fait droit à d'indiscrètes, mais unanimes demandes de *bis*, et l'enthousiasme a semblé redoubler encore à tel point que MM. Calzolari et Rossi, qui avaient secondé l'éminente artiste comme elle méritait de l'être, se sont mis à applaudir aussi. Bartholo, emporté par l'admiration, a même baisé la main de la délicieuse Rosine.

Le *Courrier de Lyon* de la même date s'exprimait ainsi de son côté :

Mme Anna de la Grange a justifié hier, dans le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, sa réputation déjà européenne. Pendant tout le cours de la représentation, elle n'a cessé d'être saluée par les applaudissements et les bravos de la salle entière. La voix sympathique de la cantatrice, son étendue phénoménale, les vocalises brillantes, les cadences suraiguës, les traits en harmonique et les arpèges en staccato qu'elle a exécutés ont excité d'abord la surprise, puis l'enthousiasme de l'auditoire, dont les sensations se sont traduites par d'immenses et unanimes acclamations... Son nom est dans toutes les bouches, et tous ceux qui l'ont entendue une première fois veulent l'entendre de nouveau.

Le 8 août, Mme Anna de la Grange chanta *Lucia*, le 10 l'*Elisire d'Amore*, le 16 *Don Pasquale*, le 17 *La Norma*, le 22 *La Sonnambula*, le 26 *Linda di Chamouni*, et chaque fois, elle

rencontra auprès du public et de la presse le même accueil triomphal.

Le magnifique succès obtenu vendredi dernier par Mme de la Grange dans le *Barbier de Séville*, disait le *Salut Public* du 9 août, faisait pressentir l'ovation presque sans précédent à Lyon, qui lui a été décernée hier. On jouait *Lucia de Lammermoor*, et, il faut bien le dire, Mme de la Grange sous les traits de Lucia, c'était comme une seconde révélation du chef-d'œuvre de Donizetti. Nos dilettantes ont pu croire qu'ils l'entendaient pour la première fois. Aussi aux prodiges de vocalisation qui les jetaient dans des ravissements continuels, ils ont répondu par des transports passionnés, auxquels trois salves d'applaudissements, à chaque instant renouvelées, semblaient à peine une satisfaction suffisante. L'enthousiasme croissant toujours, il a fallu, à la fin du troisième acte, que Lucie oubliât sa propre folie pour se protéger contre le délire du public, et pourvût à la sûreté de sa personne, qu'on menaçait d'ensevelir sous les fleurs. La scène avait disparu littéralement sous les couronnes et les bouquets lancés de tous les points de la salle. L'admirable artiste allait des uns aux autres, cueillant au hasard ; elle a pris de ce faix parfumé tout ce que ses forces lui ont permis ; puis un geste charmant a fait entendre que ce qu'elle ne pouvait contenir entre ses bras, elle le portait dans son cœur. Le rideau, en se baissant nous déroba son embarras ; mais l'assistance à voulu en jouir, et Mme de la Grange unanimement rappelée, a dû apporter à la foule enivrée le remerciement de ses beaux yeux.

La compagnie italienne avait déjà conquis une place à part dans les fastes du dilettantisme lyonnais, on voit que les représentations de Mme de la Grange vont donner des proportions vraiment fabuleuses à cet incomparable succès.

Le 11 août, au lendemain de la représentation de l'*Elissire d'Amore*, le *Courrier de Lyon* donnait la réplique à son confrère dans des termes analogues :

Dans la représentation de l'*Elissire d'Amore* qui a eu lieu hier, de même que dans les précédentes disait-il, Mme Anna de la Grange a été couverte de fleurs et de bravos. Elle avait été prodigieuse de talent dans tout le cours de l'ouvrage ; mais à la fin du troisième acte elle a fait l'impossible, elle a été inimitable. Il faut renoncer à analyser l'agilité, l'audace, la sûreté, la justesse phénoménale des traits qu'elle a exécutés dans une étendue de près de quatre octaves, en chantant une mazurka de Jules Schuloff, dont le motif est déjà compliqué pour l'exécution au piano. On a redemandé ce morceau, qui a valu à la cantatrice un

triomphe incomparable et qui a excité un enthousiasme vraiment indescriptible.

Et le *Salut Public*, revenant à la charge le 18 août, dans son compte rendu de la *Norma*, où il constatait que Mme de la Grange avait eu « tous les genres de succès, succès d'actrice, succès de cantatrice, constatés et proclamés par les mille voix d'un public enthousiaste » résumait ainsi son sentiment sur son compte :

Maintenant, il nous semble que l'on peut, sans crainte d'erreur, porter un jugement sur Mme de la Grange que sa réputation avait, dès longtemps, précédée à Lyon.

Mme de la Grange est, en premier lieu, un charmant phénomène, une de ces créatures si heureusement douées, qu'elles apparaissent à peine à des siècles d'intervalle. Elle possède la voix la plus étendue qu'il soit possible d'imaginer, en sorte que des plus basses notes du registre de contralto elle s'élançe jusqu'au *mi* suraigu, et cela sans effort, sans contorsions, aussi simplement que si elle chantait : *Fleuve du Tage*. Et cette étendue de deux octaves  $3/4$ , elle la parcourt avec une légèreté inouïe, qui n'a de comparable que la sûreté de ses intonations, Que le lecteur se figure, s'il le peut, une voix humaine exécutant des trilles sur des notes qui n'appartiennent pas même aux soprani aigus, se jouant, pour ainsi dire, avec les intervalles de septièmes, d'octaves et de dixièmes, et pouvant enfin changer des arpèges en staccato pendant six ou huit mesures, et c'est à peine s'il se fera une idée de la puissance vocale de Mme de la Grange. Que veut-on de plus ! de la précision, de la justesse, un goût sûr et délicat ? Elle possède tout cela et la preuve c'est qu'elle ne lance pas une fioriture ou un trait sans étonner et charmer tout le monde...

Le 31 août, la Compagnie Italienne faisait ses adieux au public. Au cours de la série de cinquante représentations qu'elle terminait ce jour-là, elle avait joué sept fois le *Barbier*, six fois *Lucia*, *Linda di Chamouni*, et *Nabucco*, cinq fois *Don Pasquale*, la *Sonnanbula* et l'*Elissire d'Amore*, quatre fois *I Capuletti et I Montecchi* et trois fois la *Norma*. Le lendemain, elle se disloquait, une partie de ses membres, M. Rossi, par exemple, rentrant à Paris, les autres appelés par des traités à l'étranger, Mlle Beltramelli à Milan, M. Ferranti à Madrid, Mme Anna de la Grange et M. Calzolari à Pétersbourg, où ce dernier, notamment, venait de conclure un brillant engagement, aux appointements de 80.000 francs, pour la première saison.

(A suivre.)

ANTOINE SALLÈS.



## ” ARIANE ” de Massenet

A L'OPÉRA

\* \* \*

Il est difficile de se faire une idée exacte de la valeur de la nouvelle partition de Massenet d'après les premiers comptes rendus de la presse quotidienne de Paris. La plupart des critiques en effet sont, par quelque point, obligés de chanter, même malgré eux, la gloire du Maître de *Manon* et de *Werther* : les uns sont ses anciens collègues ou ses successeurs au Conservatoire comme M. Gabriel Fauré (*le Figaro*) ou M. Xavier Leroux qui, dans le *Journal*, s'exclame sans réserve : « C'est avec une vive émotion mêlée d'une grande joie que je proclame le triomphe aux allures d'apothéose dans lequel viennent d'être confondus deux des noms les plus glorieux de notre pays, de notre temps. De l'alliance de ces deux merveilleux artistes, Catulle Mendès et Massenet est né un chef-d'œuvre, *Ariane*. L'éclat dont ce non rayonnera lui assure dans l'histoire immortelle de l'Art une place particulièrement brillante »... D'autres sont ses élèves, ses obligés ou ses amis, et tel musicien, toujours très apprécié et très sincère, hésite aujourd'hui à dire le fond de sa pensée.

Aussi, croyons-nous devoir, au lieu de faire, comme pour les autres œuvres nouvelles, un choix d'appréciations diverses, reproduire simplement les passages essentiels du compte rendu que publie, dans l'*Echo de Paris*, avec sa franchise et sa compétence coutumières, M. Henry Gauthier-Villars (Willy) :

« La glorieuse association Mendès-Massenet ayant fait une gageure, si importante que les amis des auteurs tremblaient un peu, vient de la gagner, splendidement.

« On sait quelles inquiétudes assiègent aujourd'hui les « chercheurs d'aurore », les artistes curieux de deviner le point de l'horizon d'où surgira le soleil de demain. Toute une génération s'inquiète, anxieuse de son avenir musical, et dont le byzantinisme se complait à cette

délicate angoisse. Qui remplacera les cultes abolis, alors que tant de fragments d'idoles brisées jonchent les planches des théâtres? Qui de nous, qui de nous va devenir un dieu?

« En quelques années, nous avons épuisé la coupe de l'« action musicale », symboliste, tari l'énorme vidrecome du drame wagnérien et vidé le petit gobelet de la comédie lyrique réaliste. Subtils chercheurs de tares, nous avons impitoyablement découvert tous les défauts de ces formes musicales, dont nos cruautés d'analyses ont eu bien vite raison. L'hypertrophie du sens critique n'est pas pour rien la maladie du siècle!

« C'est ce moment de fièvre et de sensibilité exaspérée qu'ont choisi MM. Catulle Mendès et Jules Massenet pour rallier les chercheurs d'un nouvel idéal lyrique, et, renouant une tradition tricentenaire, nous restituer, avec un hautain parti pris de régression, la vieille formule de l'opéra ancestral. Entreprise dangereuse, mais dont les acclamations d'hier ont proclamé l'incontestable réussite...

« Dans *Ariane*, les costumes, les caractères et le langage des héros sont tels qu'on les concevait sous Louis XIV... Le compositeur affiche un semblable dédain de toute couleur locale. Dans *Ariane*, point de musique antique analogue à celle dont Léon Moreau sut enguirlander, si gracieusement, le *Dionysos* de Joachim Gasquet, mais la langue mélodieuse et passionnée de Charlotte et de Manon, M. Massenet revient, non sans bonheur, à la coupe traditionnelle des airs, des romances, sans oublier d'illustrer chaque acte d'un petit « morceau » particulièrement soigné (*Pensées d'Automne à Naxos* ou *Coccinelles du Labyrinthe*) qu'adopteront demain toutes les mémoires.

C'est là que la gageure devient paradoxale! Je n'aurais pas cru qu'après *Etranger*, après *Pelléas*, on pût employer encore, pour transporter les mélomanes avertis d'une répétition générale, un moyen aussi candide que la romance. Je me plais à confesser mon erreur; la salle m'est apparue bouleversée de joie par le *six-huit* énamouré. « La fine grâce de sa force » qui, repris au troisième acte par l'orchestre seul, la mélodie chantant au violon, a été applaudi avec une sorte de délire. Dans le même ordre d'idées, on peut citer la gracieuse prière « Chère Cypris », qui s'envole sur les harpes et sert, pour ainsi dire, de leitmotiv à toute la partition; la déclaration d'amour de Thésée: « Ariane ô bouche fleurie » délicieusement soupirée par M. Muratore; les chœurs maritimes des petites Athéniennes dressées par M. Puget, le grand duo de la galère « Mais je n'ai pas rêvé » enlacé de violoncelle, les stances d'Eunoé s'accompagnant sur la lyre; les imprécations de Phèdre « Atroce Eros » qui ont valu à Mlle Louise Grandjean un véritable triomphe, etc.

« Toutes ces pages seront illustres demain et feront le tour du monde en moins de quatre-vingts jours, malgré les critiques chagrines

multipliées par les raffinés harmonistes et les érudits contrapuntistes de demain.

« Le style d'*Ariane* demeure le même que celui de tant d'airs célèbres du même auteur ; c'est toujours cet agréable mélange de douces répétitions de notes suivies d'élans passionnés, arpèges brisés en large arabesques expressive, dessins d'accompagnement gracieux et symétriques adroitement rappelés à l'endroit attendu, aimables épanouissements de septièmes ou de neuvièmes de dominante orchestrées « sonore », retours émouvants à la quarte et sixte tonale avant de conclure emploi émotif du violon « vibrato » et de l' « accent » de harpes à pleines mains, grands unissons pâmés des cordes, toutes formules heureuses qui ont fait la fortune de ses œuvres précédentes et que si souvent imitent sans vergogne les élèves du maître, cisalpins ou transalpins.

« Il serait injuste de ne pas signaler quelques recherches d'élégante subtilité. Le début du premier tableau, qui peint l'ondulation de la mer et les sirènes cambrées à la crête des vagues, amusera comme une curieuse transposition parisienne de l'*Or du Rhin*. C'est le même procédé harmonique, le départ d'une pédale de tonique et la lente naissance de toutes les notes étagées d'un simple accord parfait ainsi que dans le fameux « Urmotiv » ; le tout en plus léger, en plus coquet, dans la claire tonalité de *la majeur* au lieu de l'insondable profondeur du *mi bémol* wagnérien. Et vous pensez bien que les Sirènes, qui chantent à trois parties comme les Filles du Rhin, tiennent des propos plus frivoles.

« J'ai beaucoup goûté l'adroite harmonisation des cris de Thésée éperdu : « Phèdre ! Ariane ! » Il y a là dans le ton d'*ut mineur*, une neuvième de dominante empruntée soudain au ton de *la b* et résolue sur une quinte augmentée qui m'a paru d'une belle sonorité douloureuse..... »

L'interprétation est fort intéressante et réunit les noms de Mmes Bréval, Grandjean et Arbell, de MM. Muratore et Delmas. La pièce a été montée avec un soin tout particulier par M. Gailhard qui tient à voir renouveler son privilège de directeur de l'Opéra.





# Chronique Lyonnaise



## GRAND-THÉÂTRE



### *Les Contes d'Hoffmann*

Je suis très au regret qu'une indisposition de notre rédacteur en chef m'ait forcé d'assister pour la première fois de la saison à une représentation du Grand-Théâtre, et de reprendre pour un soir mon ancien métier de chroniqueur. Je me vois ainsi contraint de dire un mal horrible d'un musicien que j'aime et de maltraiter aujourd'hui un maître dont je compte chanter la louange ici même dans un article prochain. Mais vraiment, pour apprécier Offenbach, il ne faut pas aller entendre *les Contes d'Hoffmann*.

La critique de cette pièce pourrait tenir tout entière dans le proverbe latin *Ne sutor ultra crepidam*. Elle donne la fâcheuse impression d'une paysanne endimanchée, dont le charme rustique perd toute saveur dans un accoutrement cérémonieux mal taillé et surtout mal porté.

Le compositeur le plus populaire du second empire, l'homme le plus applaudi et le plus fêté sur la scène, à une époque où le théâtre était la première des préoccupations, l'auteur follement joyeux de la *Belle Hélène*, de *Barbe Bleue*, et d'*Orphée aux Enfers*, le charmeur qui avait écrit les couplets d'exquise tendresse de *Fortunio* et du *Mariage aux Lanternes*, était piqué d'une tarentule : écrire de la musique sérieuse qui fût jouée à l'Opéra-Comique. Et le résultat de cette ambition démesurée fut d'abord de s'adresser, pour le livret, non plus aux amuseurs très fins qu'étaient ses fournisseurs ordinaires, Meilhac et Halévy, mais aux fabricants en gros de mélodrames pour compositeurs, MM. Barbier et Carré. Et encore, dans l'inépuisable stock de bourdes épaisses qui constituait l'importante réserve de ces industriels, Offenbach eut-il la malencontreuse idée de choisir le plus touffu, le plus diffus et le plus confus des sujets, celui que Barbier avait déjà mis à la scène sous forme de drame fantastique.

Le premier acte se passe dans une taverne : Hoffmann raconte à une bande d'étudiants ses amours passées : il a, explique-t-il, aimé trois femmes : une jeune fille, une Vénitienne peu vertueuse, et une artiste, mais les trois n'en font qu'une, et c'est un même amour qui a porté des étiquettes différentes. Sur l'exposé de ce théorème psychologique un peu ardu, et comme Hoffmann ouvre la bouche pour raconter son histoire, le rideau baisse.

Le second acte expose l'aventure du dit Hoffmann épris d'Olympia, que le physicien Spallanzani fait passer pour sa fille. Vérification faite, Olympia est un automate parlant et chantant, qu'un juif marchand de lorgnettes démantibule au baisser du rideau.

Le troisième acte narre la banale histoire d'une quelconque Giuletta, Vénitienne, qui prétend aimer Hoffmann, et qui part tout de même avec un monsieur qui a des diamants comme des bouchons de carafe.

Le quatrième acte est une diablerie où un médecin, le Dr Miracle, apparenté de fort près à Belzébuth, incite une jeune fille à chanter bien qu'elle soit poitrinaire. Elle prend une hémoptysie et décède... sur son clavecin. J'oubliais que cette cantatrice, nommée Antonia, aimait aussi Hoffmann, qui lui avait même prodigué les plus sages conseils d'hygiène.

Et puis le rideau se relève encore : le premier tableau réapparaît, les étudiants n'ont pas cessé d'absorber des moos, et Hoffmann parle toujours. Incidemment il se brouille avec une personne appelée Stella qui se venge avec un vieux monsieur dont le nom, la profession et les rapports avec les autres personnages ne sont pas autrement définis.

Total : trois pièces bien distinctes encadrées d'un avant-dire et d'un après-boire. On pourrait en jouer une quelconque sans le reste, ça n'aurait pas le moindre inconvénient. On comprend bien, à la réflexion, quand on a lu les *Contes d'Hoffmann* (les vrais), et qu'on a un peu le goût de la méditation, que les trois actes intermédiaires sont la réalisation scénique du récit que fait le principal personnage, mais l'abondance de spectateurs ne s'en étaient pas avisés, et, à la fin de chaque tableau, c'était une pluie de « Est-ce que c'est fini ? », suivis d'une irruption vers le vestiaire. Il y a des manteaux qui ont été réclamés quatre fois. Je ne pense pas que les ouvreuses souhaitent le maintien sur l'affiche d'une pièce aussi compliquée.

Je sais bien que les exégètes qui voudraient absolument trouver un sens à cet imbroglio pourraient découvrir dans les *Contes d'Hoffmann* un bien joli symbolisme psychologique. Ils y verraient le cas d'un personnage amoureux de l'amour (pour emprunter au Wilhelm Meister de Goethe un deses plus jolis mots), et cherchant dans une série d'aventure plutôt banales la réalisation de son rêve. Il porte constamment, au moral, les lunettes magiques que le vieux juif lui a vendues et qui

lui font trouver toutes les femmes à son goût. Et ainsi ces verres déformants deviennent un symbole très hardi et très fort dont Ibsen ni Bjørnson ne se sont avisés, et destiné à représenter tangiblement cet état d'âme propre aux amoureux très jeunes qui ne voient dans les femmes que les qualités ou les défauts qu'ils aiment et non les caractères vrais. Puis, le diable s'en mêle, les lunettes se brisent, la femme apparaît sous son aspect véritable, et c'est l'écroulement et le désespoir jusqu'à la récurrence proche. Et comment ne pas admirer la chance de ce bon Hoffmann que Satan sous des aspects multiformes vient délivrer coup sur coup d'une aimée en bois, d'une amie intéressée, et d'une fiancée tuberculeuse. Vive le diable pour simplifier l'ordinaire complication des ruptures.

Mais tout ceci n'est que psychologie de cabinet, c'est de l'interprétation après commentaire, de l'intellection laborieuse. Au théâtre, on se contente de n'y comprendre goutte, et force est bien de se rabattre exclusivement sur la musique, en imaginant que l'on assiste à un spectacle coupé, et que les actes proviennent d'œuvres sans liaison ni rapport.

Malheureusement, la musique date de l'époque douloureuse où Offenbach, tourmenté par de continuel accès de goutte, se survivait à lui-même. Et, dans cette œuvre très longue, il n'y a guère que des longueurs. Lors de la création à l'Opéra-Comique, Carvalho eut, la veille même de la première, le courage héroïque d'amputer un acte pour sauver la pièce, et, à Talazac qui se plaignait, il répondit ce mot trop peu connu : « Vous pouvez bien perdre trois couplets, quand moi, je perds trois décors et cent costumes. » Je ne veux pas dire qu'il n'y ait çà et là de charmantes petites phrases qui rappellent l'Offenbach de la grande époque. La barcarolle « Douce nuit, ô nuit d'amour », le duo d'Antonia et d'Hoffmann « C'est une chanson d'amour qui s'envole triste ou folle », voire même l'air un peu fade « Elle a fui la tourterelle », sont des inspirations heureuses qui suffisent à expliquer le succès obtenu par cet opéra-comique à ses débuts. Mais, dans les premiers actes, on cherche en vain une de ces mélodies faciles ou gracieuses qui firent le succès ininterrompu de l'œuvre offenbachique aux beaux temps de l'opérette.

Mais le défaut essentiel de cette pièce bâtarde, c'est d'avoir voulu atteindre à des effets incompatibles avec le talent si spécial de l'auteur de la *Belle Hélène*. Quand on a écrit « bu qui s'avance » et les couplets de la Boulette, on n'essaie pas de faire du grand opéra. Les tentatives d'impression dramatique risquées dans les *Contes d'Hoffmann* rappellent le tonnerre de Calchas : on sent que ce n'est pas pour de bon, et il faudrait être Ménélas pour les prendre au sérieux. On attend à chaque minute une bouffonnerie, et l'on est déçu d'avoir attendu en vain. Le trio du quatrième acte, avec les déclamations de

Miracle, les essoufflements de la phtisique Antonia et les appels de la Voix, est profondément regrettable, d'autant que l'essai de polyphonie qui en résulte est d'une extrême misère, les thèmes sont banals, et leur trituration contrapuntique inexistante. Où est la science étonnante que révélait l'ensemble des rois de la Grèce, au départ pour la Crète ?

L'instrumentation accuse et exagère ces défauts : les entrées du diable sont soulignées par des grognements de basson et des accords de cuivres graves qui voudraient être sataniques et ne sont que naïfs. Les cors sont maniés gauchement, les tutti sont bruyants sans gaieté. Seul, l'entracte où se développe le thème de la barcarolle est exquis dans la simplicité de ses unissons de cordes sous les batteries des bois à l'aigu et les accords arpégés de harpes. Cet exemple de ce qu'est le bon Offenbach fait ressortir plus cruellement la pauvreté des autres pages.

Je serai bref sur l'interprétation : la manière tout épisodique dont je tiens l'emploi de chroniqueur m'enlevant la faculté de juger les artistes en connaissance de cause. Il m'a seulement semblé que M. Geyre était excellent, comme il l'était l'an dernier dans la *Dame Blanche*. Mme Landouzy a vocalisé avec l'adresse que l'on sait, Mme Lagard m'a paru dénuée de voix, de science du chant et de tenue scénique ; elle est d'ailleurs charmante. M. Javid a joué convenablement une série de rôles démunis de tout intérêt, et M. Gardon a été drôle en domestique fâcheux. J'ai appris avec étonnement tout le parti que l'on pourrait tirer de Mme Fiérens en portrait d'ancêtre.

J'ai eu l'impression que les costumes étaient convenables, et les décors fort malpropres et dépenaillés. Quant à l'orchestre, je le préfère dans *Tannhäuser* et *Lobengrin* (1).

EDMOND LOCARD.

\* \* \*

### *L'Africaine*

Où étaient-ils donc mercredi, ces partisans du vieux répertoire, que des correspondants aussi farouches que peu disposés à se faire connaître accusent de temps à autre les critiques de la presse lyonnaise de sacrifier égoïstement à leur préférences pour un art plus relevé ? Serait ce que les jours où on leurs donne satisfaction, ils s'abstiennent justement d'aller au théâtre ? Ou bien seraient-ils par hasard moins nom-

(1) *Les Contes d'Offmann*, créés à l'Opéra-Comique le 10 février 1881 par Talazac, Taskin, Mmes Norac et Ugalde n'ont jamais été repris depuis à ce théâtre. Joué pour la première fois à Lyon, le 12 avril 1882, sous la direction Campocasso, par MM. Engel, Bataille, Nerval, Mlles Emilie Ambre et Jeanne Achard, l'opéra-comique d'Offenbach n'avait été repris qu'en 1885, sous la Direction Dufour, avec MM. Dupuis, Dauphin, Taillard, Mlles Jacob et Anna Arnaud. Lors de cette dernière reprise, un des petits rôles était confié à M. Javid qui a chanté, cette semaine, le Docteur Miracle ; un autre petit rôle était tenu par le ténor Jérôme dont la carrière a été depuis si brillante.

breux qu'on ne le prétend ? Ce qu'il y a de sûr, c'est que *l'Africaine* a été reprise devant les banquettes qui, sauf au parterre et aux quatrième et cinquième galeries, étaient à peu près complètement vides, et que cette abstention en masse du public a bien une signification dont, à moins d'être aveugle, il est impossible de ne pas tenir compte. Les protestations isolées de quelques retardataires anonymes auront beau faire et beau dire : l'expérience d'hier achève de trancher le différend. La grande majorité des amateurs de théâtre se refuse à subir désormais l'audition d'ouvrages tels que ce prétendu chef-d'œuvre de Meyerbeer, qui n'est qu'une prétentieuse parodie de drame lyrique, sans avoir seulement le mérite de la verve franchement bouffonne des opérettes d'Offenbach.

En attendant le jour vraisemblablement prochain, où *l'Africaine*, si on la joue encore, sera transférée du répertoire du Grand-Théâtre à celui des Célestins ou du Nouveau-Théâtre, c'est notre troupe d'opéra qui était chargée hier de l'interpréter ; mais, vu le succès très limité qui paraît devoir en accueillir la reprise, nous estimons superflu d'en apprécier longuement la distribution.

M. Verdier remplissait le rôle de Vasco de Gama, où nous avons constaté déjà, l'an dernier, qu'il avait été excellent, et où il l'est toujours. N'aurait-il pas pu toutefois l'abandonner à son camarade M. Granier, et se réserver pour des emplois plus intéressants ? Il nous semble qu'il ne doit rien y avoir de particulièrement séduisant et glorieux pour un artiste comme lui à chanter *l'Africaine*.

Mme Fiérens et M. Gaidan, tout à fait à leur aise et à leur place, au contraire, dans les personnages de Sélika et de Nélusko, y ont déployé toutes les ressources de leur puissance vocale et s'y sont fait copieusement applaudir. On a traité de même M. Sylvain, magnifique Don Pedro, et si on a été plus froid à l'égard de Mlle Clerval, dont la voix de mince volume avait peine à tenir tête à ses formidables partenaires, on a du moins apprécié la correction de son style et de sa tenue.

Les chœurs ont eu un succès d'hilarité et le ballet a été, comme de coutume, justement fêté. L'orchestre a été bruyant ; mais ce n'est pas de sa faute et il a traduit, ainsi qu'il convient, la musique de sabbat de Meyerbeer.

ANTOINE SALLÈS.



SPECTACLES PROBABLES DE LA SEMAINE : Dimanche, en matinée, LES CONTES D'HOFFMANN ; le soir, CARMEN ; lundi, relâche ; mardi, LA FAVORITE ; mercredi, SIGURD ; jeudi, LES CONTES D'HOFFMANN.

### *La Commisération d'un Journaliste*

Dans la dernière « Page Littéraire » du *Lyon Républicain* (1<sup>er</sup> novembre), sous la signature de M. L. Leclair-Coste-Labaume, on lisait ces lignes :

On me communique l'article d'une *Revue Musicale*, assurément fort honnête, car elle fait peu parler d'elle, dont l'auteur raille mon « indignation réjouissante » contre les ennemis du vieux répertoire. Le mot d'indignation est exagéré, car l'unique sentiment que m'aient jamais inspiré les détracteurs systématiques et prétentieux de nos chefs-d'œuvre lyrique, est plutôt de la commisération. Ce qu'il y a de réjouissant surtout, c'est de voir des enfants de chœur du mode wagnérien, plus wagnériens que le maître lui-même, entonner prématurément le *De Profundis* d'œuvres toujours très vivantes, puisque depuis plus d'un demi-siècle il n'est pas une scène lyrique de Paris et de province qui ait rayé de ses affiches les noms de Rossini, de Meyerbeer, d'Halévy ou de Verdi. Voilà des morts qui se portent bien.

Je me contenterai de remercier vivement M. L. Leclair-Coste-Labaume de la commisération qu'il veut bien éprouver pour « les enfants de chœur du mode wagnérien », et de lui faire remarquer qu'il est une chose plus réjouissante encore que celle qu'il cite : c'est de lire au dos même de son article (page 3 du *Lyon Républicain*), dans la chronique théâtrale de M. Raoul Cinoh, cette phrase : « Vous parler de l'*Africaine* ? N'y comptez pas, camarades. Ça m'a si bien réussi, il y a deux ans ! Ayant eu l'audace d'écrire que j'avais aimé l'*Africaine*, mais que je ne l'aimais plus, mon article a soulevé de telles rancunes, des haines si féroces, que je ne me sens plus le courage de recommencer... » Plaignons M. Cinoh, qui, une page plus loin, s'entend adjudger la « commisération » de son rédacteur en chef et se fait traiter — suprême injure — d' « enfant de chœur du mode wagnérien ». Exclamons-nous enfin avec lui : « Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots... du vieux répertoire ».

L. V.

### LES CONCERTS

\*\*\*

#### Concert Lamoureux

Ce fut, comme disait le *Journal de Genève*, une soirée de parfaite félicité auriculaire ; des œuvres archi-connues, mais traduites d'une façon exquise : l'ouverture de *Manfred* jouée avec passion, mais avec une passion distinguée ; la *Symphonie pastorale*, interprétée avec une souplesse, une grâce et une précision incomparables, avec, aussi, des finesses de solistes, peut-être même un peu trop de finesses ; la *Fantai-*

*sie hongroise* pour piano et orchestre, intéressante à entendre comme toutes les œuvres de Liszt, dans lesquelles on salue, à chaque page, des figures de connaissances pillées intentionnellement ou « repensées » en réminiscences par nos meilleurs musiciens, Wagner et Saint-Saëns par exemple ; la *Danse macabre*, charmant poème qui n'est en rien terrifiant comme le ferait prévoir le titre, mais où se retrouvent la belle ordonnance, l'adroite orchestration, la clarté essentielle de Saint-Saëns, « clair comme un ruisseau, mais pas plus profond » pourrait-on dire en appliquant au musicien le mot de Mme du Deffand sur Voltaire, cet autre esprit bien français ; les *Adieux de Wotan*, conclusion merveilleuse de la *Walkyrie*, une des pages wagnériennes les plus émues et les plus populaires ; enfin l'ouverture du *Carnaval Romain*, pour la plus grande joie des nombreux berlioziens que réjouira bientôt la mise à la scène de la *Damnation de Faust*.

Ce programme appelle deux observations : la première a été faite par tous les critiques de la presse quotidienne ; c'est l'absence de toute œuvre nouvelle. Mais nous aurons à faire cette même remarque pour toutes les tournées de concerts : les chefs d'orchestre parisiens n'aiment pas à produire en province des œuvres inédites ou peu connues ; d'ailleurs, il est des amateurs qui ne se dérangeraient pas pour entendre une composition inconnue et qui se précipitent au bureau de location dès qu'on annonce une symphonie de Beethoven entendue vingt fois ; et aussi pourquoi les Chevillard ou Colonne se gêneraient-ils puisque, quel que soit leur programme, les amateurs affluent, et que souvent on refuse du monde ? La seconde observation, c'est le choix d'un fragment important d'une œuvre dramatique de Wagner, œuvre jouée trente fois au Grand-Théâtre. Mais, là encore, quelle que soit l'opportunité de l'exécution de ces scènes au concert, il n'est pas douteux que, quoiqu'on fasse, Wagner, même hors du théâtre, nous empoigne et, malgré nous, nous n'avons « épaves consentantes », qu'à nous laisser rouler par son flot irrésistible.

Au reste, le succès de la soirée tout entière fut immense, et on ne peut que proclamer la perfection de l'interprétation de l'orchestre et des solistes. La société Lamoureux est sans doute le meilleur groupe symphonique d'Europe : les Allemands n'ont nulle part d'orchestre semblable à cause de la qualité déplorable de leurs bois, et peut-être ne pourrait-on comparer à l'orchestre Chevillard que quelques sociétés transatlantiques, excellentes car elles réunissent, en un tout bien américain, des « cordes » belges, des « bois » français et des « cuivres » allemands. La sonorité de l'orchestre Chevillard est merveilleusement équilibrée et fondue : bois et cuivres superposent leurs timbres divers à ceux du quatuor sans qu'il se produise la moindre solution de continuité, le moindre heurt ; les phrases en dehors que doivent chanter le hautbois ou la trompette, décrivent leur dessin, leur courbe colorée

sur un fond d'orchestre délicieusement atténué : tout est parfait dans les détails et dans leur mise en valeur. Quant à la précision, elle est également parfaite, et, à peine, l'auditeur le plus minutieusement attentif, a-t-il pu remarquer quelques flottements dans la fugue de la *Danse Macabre*.

Les solistes étaient dignes de l'orchestre et de son chef. C'étaient Mme Thérèse Carêno et M. Louis Frœlich. La première, encore inconnue à Lyon, a révélé une netteté de mécanisme, une précision de rythme remarquables, en même temps qu'une puissance réelle qui, comme chez la plupart des pianistes-femmes, tend à dégénérer en sécheresse et en dureté, et aussi qu'une grande délicatesse de sonorité, dont elle a fait valoir le charme dans une petite valse insignifiante jouée en *bis*.

De M. Frœlich, bien connu à Lyon, surtout comme interprète de Lieder, il y a peu de choses à dire sinon qu'il est un véritable artiste, à la fois chanteur habile et musicien consciencieux : sa voix très belle et très ample, son chant impeccable, sa diction nette, son interprétation émue et prenante, ensemble des qualités les plus précieuses et les plus rares, lui valurent un véritable triomphe. L. V.

\* \* \*

## Concert Kneisel

Le 26 octobre, le « professeur » Kneisel donnait à la Salle Philharmonique un récital de violon annoncé seulement trois jours à l'avance : une dizaine d'auditeurs payants et une centaine d'invités étaient venus entendre cet artiste inconnu : pourtant M. Kneisel avait déjà donné à Lyon, à la fin de novembre 1893, un concert avec le concours du jeune et brillant pianiste Gaston de Mérindol, qui venait d'achever, en même temps que Edouard Risler, son éducation musicale auprès de Stavenhagen. M. Kneisel, ancien directeur d'une école de musique qu'il avait fondée à Bucarest, fut professeur de deux violonistes, diversements célèbres, le jeune compositeur Enesco, et le fameux Kubelik ; il rappelle ce dernier par plus d'un point. S'il ne possède pas une sonorité très agréable, il a du moins un mécanisme extrêmement brillant, un coup d'archet remarquable, léger, précis, vigoureux, ses harmoniques sortent clairs et faciles ; il peut sans peine, comme son illustre élève, surajouter aux plus redoutables doubles cordes des pizzicati de la main gauche ; en somme, sa virtuosité est étourdissante et lui permet l'exécution des plus paganiniques acrobaties.

Naturellement, l'interprétation de ce brillant tzigane est d'un mauvais goût effroyable : tous les mouvements sont dénaturés, des ralentissements ridicules achèvent les phrases, des pâmoisons arrêtent les mouvements, des cadences personnelles ornent chaque

ligne des œuvres de Tartini et de Sarasate comme de celles de Beethoven dont le long concerto fut illustré notamment d'une série de gammes chromatiques en tierces et sixtes inattendues. Enfin, M. Kneisel termina le concert par l'exécution d'une de ses œuvres jouée sur le violon placé entre la baguette et la mèche de l'archet, exploit qui relève plutôt du music-hall.

M. Mariotte avait eu le dévouement et la charité de se charger d'accompagner au piano le malheureux virtuose ; sa tâche n'était pas facile !

L. V.



CONCERT YSAYE aux Folies-Bergère, le jeudi 8 novembre, avec le concours de Mme Marie Mayrand et de M. Théo Ysaye. Œuvres de Bach, Hændel, Mozart, Chausson, Fauré, etc. (V. le programme dans la REVUE MUSICALE du 21 octobre).



Premier concert de la SOCIÉTÉ DES GRANDS CONCERTS, le Mercredi 14 Novembre, avec le concours de M. Raoul Pugno.





## ÉCHOS



### LA RETRAITE DE LA PATTI

Au mois de décembre prochain, la baronne de Cederström, autrement dit, Mme Adelina Patti, donnera à Londres un grand concert d'adieu, après lequel elle n'acceptera plus aucune invitation de chanter en public, sauf pour des œuvres de bienfaisance.

D'une statistique récente, il résulte que de 1871 à 1881 Mme Patti a tiré annuellement de l'exercice de son art de 750 à 875.000 francs. En 1888 sa tournée dans la République Argentine lui a rapporté 1.250.000 francs. La fortune amassée par Mme Patti dans ses années de gloire dépasse 18 millions. Adelina, fille du Catanais Salvatore Petatti et de Caterina Chiesa, accomplira le 19 février prochain sa 64<sup>e</sup> année.



### LE TREMBLEMENT DE TERRE DE SAN-FRANCISCO

Chaque année, M. Conried, le directeur de l'Opéra de New-York, après sa saison, fait un voyage dans les Etats-Unis avec sa troupe. Au printemps dernier, un jour après son arrivée à San-Francisco le tremblement de terre détruisit son théâtre. Les entrées avaient été encaissées pour la location de 108.000 dollars, et M. Conried décida de les rembourser. Un concours énorme de spectateurs se présenta à ses bureaux pour demander la restitution des loges et des fauteuils. Mais beaucoup déclarent qu'ils avaient perdu le reçu de l'abonnement. Comment faire ? Le célèbre directeur, sans se déconcerter, donna cet ordre au caissier : Remboursez tous ceux qui jureront qu'ils ont payé.

Ainsi furent restitués 22.000 dollars sur parole...



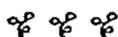
### Mme CHARLES GOUNOD

Mme Charles Gounod, la veuve de l'illustre auteur de *Faust*, vient de mourir à l'âge de 78 ans. Sa vie d'affection, de culte et d'abnégation auprès du grand musicien mérite tous les hommages et tous les respects. Elle était la troisième fille de Zimmermann, qui fut célèbre sous le premier Empire comme professeur et pianiste-virtuose.



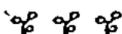
### KUBELIK CAPITALISTE

Le jeune violoniste hongrois Kubelik est vraiment aimé des dieux. Voici qu'après avoir amassé, en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, une fortune considérable à l'aide de son talent, une autre, dit-on, se présente à lui par l'effet du hasard. On raconte, en effet, que M. Kubelick, lors de sa grande tournée américaine, eut la fantaisie d'acquérir, dans l'Etat d'Arizona, un terrain d'une étendue de 600 hectares. Or, on ajoute aujourd'hui qu'on a découvert dans ce terrain des gisements d'or et de cuivre dont la valeur s'élève à plusieurs millions de dollars, et que déjà un consortium anglais se serait constitué pour organiser l'exploitation régulière de ces richesses inattendues.



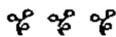
### LA CORRESPONDANCE DE WAGNER

On annonce la prochaine publication à Berlin d'une nouvelle collection de lettres de Richard Wagner à différents membres de sa famille.



### UN NOUVEL OPÉRA DE STRAUSS

Il paraît que Richard Strauss, après avoir écrit *Electra* et *Salome*, aurait été séduit par la poésie du Nord, et qu'il songerait à tailler un opéra dans l'œuvre si émouvante du poète Ibsen.



### LA SONATE OP. 53 DE BEETHOVEN

Le manuscrit original de la sonate pour piano de Beethoven, op. 53, appelée communément *l'Aurore*, se trouve en ce moment dans le magasin de M. Hiersemann, antiquaire à Leipzig, qui l'offre pour la vente. Ce manuscrit, dont M. J. Kafka de Vienne était possesseur il y a quelques années, porte l'inscription « Grande sonate » tracée par une main étrangère. La plus ancienne édition de l'œuvre, qui parut en

mai 1805, a pour titre : *Grande sonate pour le pianoforte composée et dédiée à M. le comte de Waldstein, commandeur de l'ordre teutonique à Wirnsberg et chambellan de Sa Majesté, par Louis van Beethoven, op. 53. A Vienne, au Bureau des arts et de l'industrie.* « Le premier et le troisième morceau, dit la *Gazette Musicale* de Leipzig de 1806, figurent parmi les pièces les plus réussies, les plus originales, que nous devons à Beethoven ; mais ils sont pleins d'étranges caprices et d'une exécution très difficile. »



#### QUESTION DE LUTHERIE

Un jugement intéressant les violonistes et les amateurs de violons anciens vient d'être rendu par le tribunal civil de Francfort-sur-le Mein dans les circonstances suivantes : Une artiste violoniste connue avait acheté il y a quatre ans, chez un luthier, au prix de 6.250 francs, un violon de fabrication italienne garanti ancien. Après avoir utilisé pendant trois années l'instrument, elle apprit d'un expert qu'il valait tout au plus 1.000 francs parce que ce n'était qu'une imitation d'après un modèle ancien. N'ayant pu amener son vendeur à se prêter à une transaction, elle l'assigna en résiliation du marché, offrant d'ailleurs de conserver l'objet du litige si l'excédent du prix payé sur la valeur établie par l'expertise lui était restitué. Le tribunal après avoir discuté la question de savoir si, malgré le silence gardé par la demanderesse pendant plus de six mois (ce délai de six mois établi par la loi allemande s'applique dans un grand nombre de cas), la prétention pouvait être accueillie, s'est prononcé pour l'affirmative. Le marchand a été condamné à rendre la somme de 5.250 francs constituant l'écart entre le prix payé pour l'instrument garanti authentique et la valeur réelle de cet instrument reconnu maintenant de fabrication récente.



#### " SALOMÉ "

Un journal italien a interviewé le compositeur Richard Strauss, au sujet de son opéra de *Salomé*, dont le succès doit le consoler de la chute de son premier ouvrage dramatique, *Feuersnot*, et rapporte ainsi les paroles de l'artiste :

« Après cet insuccès, dit celui-ci, je pris le théâtre en dégoût, et je retournai à la musique pure. Mais au bout de quelque temps se réveilla en moi, avec beaucoup de force, l'esprit batailleur, et je voulus prendre la scène d'assaut. La *Salomé* m'avait séduit par son ardeur maligne et

par l'opulence de sa couleur orientale. J'aurais voulu mettre en musique intégralement le drame d'Oscar Wilde, mais je m'aperçus promptement de la nécessité de quelques modifications.

« Le Théâtre-Royal de Dresde donna un baptême triomphal à mon enfant terrible. Toutes les principales grandes scènes allemandes l'accueillirent avec un égal applaudissement. Le chemin, toutefois, ne lui est pas facile. L'empereur Guillaume est contraire à ma *Salomé* : son idéal artistique est contraire au mien. La censure royale s'est souvent exercée avec vigueur contre cette créature perverse ; mais d'autres censures royales, particulièrement dans les Etats méridionaux, ne s'en sont pas offensées. D'ici peu, mon opéra commencera ses pérégrinations à l'étranger. Il sera représenté à Bruxelles, et ensuite à l'Opéra de Paris (?). En Italie, Turin est la première ville où je me rendrai, en décembre prochain. J'ai un engagement avec cette ville et avec le maëstro Toscanini. Je suis très heureux d'avoir Mme Bellincioni comme protagoniste. Le rôle est très élevé, mais le talent de cette insigne cantatrice italienne est incomparable. La *Salomé* a besoin d'une grande expression plastique. »



#### LES TOURNÉES DE RAOUL PUGNO

Voici la liste des villes dans lesquelles Raoul Pugno donnera des concerts pendant la fin de 1906 :

27-28 octobre, Bruxelles ; 3 novembre, Metz ; 5, Mulhouse ; 7, Colmar ; 9, Strasbourg ; 10, Neuchâtel ; 14, Lyon ; 17, Elberfeld ; 19, Prague ; 1<sup>er</sup> décembre, Londres ; 10, Arnheim ; 11, Haarlem ; 12 et 13, Amsterdam ; 15, la Haye ; 18, Paris ; 23, Angers ; du 27 décembre au 13 janvier, concerts sur le littoral méditerranéen.



#### L'ANNUAIRE DES ARTISTES

L'*Annuaire des Artistes* (20<sup>e</sup> année), rue Montmartre, 167, Paris, prépare sa prochaine édition.

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

Moyennant l'envoi de 5 francs avant le 15 novembre, tout souscripteur recevra franco l'*Annuaire* richement relié, contenant 1,500 pages et 500 gravures.



## BIBLIOGRAPHIE

\* \* \*

*Le langage musical et ses troubles hystériques*, par le Dr J. Ingegnieros, professeur à l'Université de Buenos-Aires (1 volume grand in-8°, 6 fr. Félix Alcan, éditeur).

L'étude autonome de la psychophysiologie du langage musical a son complément dans l'étude de ses troubles pathologiques. Guidé par cette idée M. Ingegnieros, professeur à l'université de Buenos-Aires, vient d'essayer la systémation des aphasies musicales ou amusies, au double point de vue clinique et psychologie.

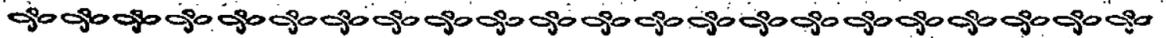
Avant d'étudier les troubles du langage musical, l'auteur traite des trois problèmes fondamentaux de la psychophysiologie musicale : l'origine et la fonction du langage musical selon la psychologie biologique, la psychophysiologie de l'émotion musicale et l'évolution de l'intelligence musicale. M. Ingegnieros s'est préoccupé d'apporter à ces études préliminaires une grande clarté et des renseignements bibliographiques très complets.

La partie spéciale de l'ouvrage, qui étudie le langage musical et ses troubles hystériques, commence par en fixer la psychophysiologie, en démontrant le parallélisme génétique et fonctionnel entre le langage courant et le langage musical, la formation de ses centres cérébraux, ses voies d'association, l'influence de l'éducation sur son développement et les types psychologiques individuels par rapport à la musique. Sur cette base, l'auteur résume les connaissances actuelles sur la pathologie du langage musical, pour conclure à la corrélation clinique entre les aphasies et les amusies. Après quoi il consacre cinq chapitres d'observations personnelles à l'étude des troubles du langage musical chez les hystériques, créant les lignes de ce nouveau côté de la pathologie du langage presque inconnu jusqu'à présent par les neurologistes et psychologues. Parmi les faits cliniques décrits, il y a quelques-uns uniques et plusieurs très rares. Dans le dernier chapitre l'auteur détermine la psychopathologie des aphasies musicales hystériques, selon les plus récentes interprétations de la pathogénie de l'hystérie.



### *Petite Correspondance*

A PLUSIEURS ABONNÉS. — La *Revue Musicale* a été mise à la poste, la semaine dernière, samedi avant midi. Elle aurait dû être distribuée le samedi soir. En réalité elle a été distribuée, dans quelques quartiers, le dimanche matin, et, dans la plus grande partie de la ville, lundi matin seulement. Malheureusement, toute réclamation à l'administration est à peu près inutile, et les fantaisies des Postes deviennent chaque jour plus désagréables.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS.