



# La Passion selon saint Mathieu

## A GENÈVE

\* \* \*

A l'occasion de la Semaine-Sainte (13 et 14 avril), la Société chorale suisse, le *Chant sacré*, avait organisé, au Victoria-Hall de Genève, deux auditions de la *Passion selon saint Mathieu*, l'œuvre colossale de J.-S. Bach qu'elle avait déjà fait entendre en 1903.

On sait l'histoire de cette *Passion* : Ecrite en 1728-1729 sur un plan établi avec la collaboration du poète Picander, elle servit d'abord, avec ses éléments principaux, de musique funèbre pour la cérémonie solennelle célébrée à l'occasion de la mort du prince de Cöthen ; et ce fait piquant prouve que le génial « musicien-poète » savait, à l'occasion, accommoder ses principes artistiques aux nécessités de l'existence. La première audition de l'œuvre, sous sa forme définitive, fut donnée à Leipzig, le Vendredi-Saint, 15 avril 1729 ; puis, cette *Passion*, comme celle selon Saint-Jean, fut oubliée.

Cent ans plus tard, Mendelssohn, en faisant exécuter, à la *Sing-Academie* de Berlin, la *Passion selon saint Mathieu*, ressuscita en quelque sorte ce chef-d'œuvre qui, depuis, est chanté, chaque année, dans la plupart des villes d'Allemagne, et est devenu la composition la plus populaire de Bach. En français, la *Passion* n'est presque jamais exécutée, nous verrons tout à l'heure pourquoi : quelques rares auditions parisiennes, quelques-unes à Bruxelles, notamment en 1896 et en 1898, sous la direction de M. Gevaert, celles de Genève sont, sans doute, les seules que l'on puisse relater.

\* \* \*

Dans son plan général, la *Passion* de Bach n'est qu'une forme développée de la *Passion* liturgique chantée à l'office catholique du Vendredi-Saint : ce jour-là, trois diacres interprètent, sous

une forme dramatique, le texte de la Passion selon saint Jean. L'un, ténor élevé, représente le peuple ; un autre, ténor, est l'historien et dit le récit de l'Évangile ; le troisième, basse, est chargé des quelques paroles de Jésus ; chacun des trois personnages chante selon une ligne mélodique spéciale, toujours la même, et l'impression produite par cette réalisation simple est déjà très forte. Peu à peu, la forme primitive se développa : au XVI<sup>e</sup> siècle, Vittoria fit chanter par un chœur la partie du peuple ; à l'époque de la Réforme, on introduisit les chorals huguenots ; puis on y ajouta des méditations lyriques... Bach enfin, pour rivaliser, dit-on, avec le chant catholique de la *Passion* célèbre à Dresde, écrivit ses quatre ou cinq *Passions* et réalisa splendidement la forme définitive.

Bach, dans la *Passion selon saint Matthieu*, accueille tous les éléments utilisés jusqu'alors : le texte sacré, les récits et les airs, les chœurs, les méditations lyriques et les chorals. Il les fond, et établit ainsi un véritable drame musical composé d'abord du récitatif qui n'est autre chose que le récit en prose de la Passion conforme à la Bible luthérienne ; puis des airs, duos et chœurs dont le poème est dû à son librettiste Picander ; enfin de treize chorals simples ou figurés qui devaient, à l'origine, être chantés non par les chœurs réservés au drame, mais par tous les fidèles, ce qui n'est pas étonnant lorsqu'on se rappelle que la mélodie des chorals est empruntée à des chansons populaires familières aux protestants.

Les chœurs eux-mêmes sont divisés en deux groupes ayant chacun leur orchestre et leur orgue d'accompagnement (le plus souvent, comme à Genève, on n'emploie qu'un seul orgue). Le premier chœur représente la multitude, *La Fille de Sion*, personnifiée encore par les solistes, car — particularité curieuse — *La Fille de Sion* s'exprime tour à tour en soli, en duos et en chœurs. Le deuxième chœur personnifie *Les Fidèles*, et il est renforcé au début par un chœur supplémentaire de jeunes garçons. Les orchestres attachés à chaque groupe comprennent seulement le quatuor, deux flûtes, et deux hautbois jouant tour à tour du hautbois ordinaire, du hautbois d'amour et du cor anglais.

Il n'est pas possible de faire, en un article, l'analyse même succincte de la volumineuse partition de Bach. Elle ne comprend pas moins de 78 numéros dont quelques-uns furent coupés à Genève de façon à réduire à trois heures la durée de l'audition.

Ce qui fait surtout l'intérêt de la *Passion* c'est l'opposition constante de l'élément dramatique (récit de l'évangile, intervention vivante des chœurs...) avec l'élément religieux principalement représenté par les chorals dans lesquels le peuple fidèle manifeste son espérance ou épanche sa douleur et sa contrition. Il est difficile de concevoir une opposition plus prenante que celle née de la succession inattendue d'un choral très ample, harmonisé à quatre voix et très carrément mesuré, et d'un chœur plein d'interjections interrogatives ou furieuses traduisant la vie impatiente de la foule. D'ailleurs tous les chœurs sont traités avec une maîtrise étonnante, et leur polyphonie fait souvent penser à certaines pages des *Maîtres-Chanteurs*, tant l'art et la technique de Bach sont modernes en dépit de l'emploi de formes rigoureusement scolastiques.

Une particularité séduisante au premier abord, c'est la variété d'instrumentation qui orne les soli : c'est ainsi que le premier solo de l'alto est accompagné exclusivement par deux flûtes que soutient la basse de l'orgue ; que le premier air du soprano est soutenu par le quatuor seul, et le second par deux hautbois d'amour... Le Maître a ainsi obtenu une richesse et une variété extrêmes.

Pourtant, il faut bien avouer ce que personne n'ose écrire : l'œuvre de Bach semble très longue, et son audition est parfois très monotone. Les raisons de l'indéniable ennui qu'elle provoque à plusieurs reprises sont faciles à découvrir : c'est d'abord la longueur des airs des solistes ; Bach fait répéter pendant dix minutes les trois ou quatre lignes de texte poétique, en variant à peine la ligne mélodique et en maintenant soigneusement la forme de l'accompagnement, et la nature de l'orchestration ; ces hautbois et ces flûtes qui longuement redisent la même formule exaspèrent bien vite nos oreilles habituées à une variété plus grande. Et aussi, les récits de l'Évangéliste semblent interminables ; il sont d'ailleurs d'un intérêt musical discutable ; on ne comprend guère pourquoi le texte sacré est torturé par une déclamation qui ne tient aucun compte du sens, et franchit, sans raison apparente, les intervalles les plus variés, se maintient sans excuse dans les tessitures les plus redoutables ; une déclamation plus simple et plus droite serait bien préférable. Quant aux figures de l'accompagnement, dessins rigoureusement descriptifs qu'un consciencieux et savant commentateur a notés avec un

soin pieux (1), et qui devraient animer la narration, ils passent le plus souvent inaperçus.

Ces remarques ne constituent pas des reproches qu'il serait puéril d'adresser à l'œuvre magnifique de Bach. Elles s'imposent à nos esprits parce que nous écoutons en musiciens seulement une œuvre profondément et essentiellement religieuse, nullement destinée en principe à être exécutée dans un concert laïque, devant des auditeurs profanes. Après avoir entendu pendant son séjour à Berlin, la *Passion selon saint Matthieu*, Berlioz écrivait à un de ses amis :

« Il faut, pour y croire, être témoin de l'attention, du respect, de la piété avec lequel le public allemand écoute cette composition. Chacun suit des yeux les paroles sur le livret : pas un mouvement dans l'auditoire, pas un murmure d'approbation ou de blâme, pas un applaudissement ; on est au prêche, on entend chanter l'Évangile, on assiste en silence non pas au concert, mais au service divin. Et c'est vraiment ainsi que cette musique doit être entendue ».

C'est ainsi en effet que cette musique doit être entendue ; et c'est également ainsi qu'elle doit être exécutée ; c'est pourquoi nous n'entendrons jamais à Lyon cette œuvre colossale ; il faut, pour mettre au point une partition aussi complexe et difficile, une ferveur que l'on peut trouver, en Allemagne et en Suisse, chez des amateurs que soutient la foi calviniste, mais qu'on chercherait vainement chez nos compatriotes qui, par tempérament, ne se prêteront jamais à la préparation laborieuse et longue d'une manifestation à la fois musicale et religieuse.

\* \* \*

L'interprétation genevoise (2) présentait une rare variété d'éléments, allant de l'excellent au médiocre et au pire.

Tout d'abord des chœurs remarquables, nombreux (250 exé-

(1) Cf. SCHWEITZER : *J.-S. Bach, le musicien-poète*.

(2) Pour les auditions de Genève, le *Chant Sacré* utilise la traduction française de Ch. Bannelier conforme, sauf quelques détails sans importance, au texte allemand. Cette traduction, sans être parfaite, est très supérieure à celle publiée dans la grande édition de M. Gevaert. Ce musicien éminent, qui fait autorité en Belgique, a complètement dénaturé le texte musical des récitatifs de Bach. Il est d'ailleurs de tradition chez les Belges de triturer sans vergogne la musique des Maîtres (Cf. Wilder pourtant infiniment moins coupable que le directeur du Conservatoire de Bruxelles).

cutants dont 70 enfants), admirablement disciplinés, sonores; tour à tour vivants et vigoureux, douloureux et poignants; d'un parfait équilibre même dans les doubles ou triples chœurs comme celui du début où les voix mordantes des enfants s'opposaient curieusement aux voix un peu détimbrées des femmes. Et il faut louer, avec la bonne volonté des choristes, la direction entraînant de M. Otto Barblan dont les bras souples aux envolées rythmiques semblaient cueillir les différentes parties et les emporter sans effort.

Les solistes étaient Mmes Auguez de Montalant et Camilla Landi, MM. Cazeneuve et Frölich. La première fut médiocre; la seconde, très aimée à Genève et célébrée comme une artiste incomparable, nous a semblé simplement intéressante; quant à M. Cazeneuve, notre ancien Loge de l'*Or du Rhin*, il est probable qu'il n'osera plus aborder le rôle de l'Évangéliste dont la tessiture très tendue et les mille difficultés ne conviennent pas à sa voix usée. Dans le personnage de Jésus, M. Frölich fut excellent: ampleur vocale, diction précise, interprétation profondément émue, toutes ces qualités coutumières au grand artiste furent mises au service de la traduction la plus simple, la plus musicale et la plus artistique.

Soutenus par l'orgue confié à M. William Montillet, musicien très sûr, chœurs et solistes furent singulièrement desservis par les deux orchestres: l'un, celui du théâtre, suffisant; l'autre, composé d'élèves du Conservatoire, aussi mauvais que possible, qui manifestait clairement non seulement le manque de répétitions, mais aussi l'incapacité de la majorité de ses instrumentistes. Ce fut là le grand défaut de l'exécution genevoise, mais il faut l'excuser en considération des immenses difficultés que présente l'œuvre si considérable de Bach et dont l'ardeur de M. Barblan sut vaincre la plus grande partie.

LÉON VALLAS.





## L'Opéra Populaire en Italie

\* \* \*

Turin, Quâsimodo.

Pâques est loin déjà, et chacun sait que la Semaine Sainte voit ici tous les théâtres clos. Une scène populaire turinoise a cependant entr'ouvert, timidement, ses portes ; et la plèbe avide de spectacle en tout temps et peu soucieuse des *Seasons* mondaines, s'entasse sur les gradins du Vittorio-Emmanuele, un ancien cirque vaguement adapté aux besoins d'une troupe lyrique. Et certes, l'occasion est bonne de saisir sur le vif ce qu'est l'opéra populaire dans cette douce Italia où le goût public n'a guère évolué, en matière mélodique, depuis les époques lointaines où Porpora (le père de l'harmonie, vous savez, ironie délicate) commença d'amenuiser des roulades et de s'ingénier au bel canto.

L'affiche ne donne pas ici de détails bien circonstanciés : elle nous apprend, sans plus, que l'on joue ce soir *Lucia di Lammermoor*, que le maëstro Donizetti perpétra cette œuvre, et que l'interprétation tirera son lustre des qualités vocales de deux ou trois artistes que l'on nomme en caractères visibles de loin. La distribution n'est d'ailleurs pas indiquée : mais nous savons qu'il y aura 40 professori d'orchestre, et que les chœurs ne comprendront pas moins de 30 personnes d'ambo i sessi. Les jours suivants, ce furent *Un ballo in maschera*, puis *Rigoletto*. Précédemment, un certain nombre d'opéras de Bellini et de Verdi avaient été déjà représentés : quelque chose comme *I Puritani*, *I due Foscari*, *I Vespri siciliani*, et, je pense, *Il Trovatore*. Vous voyez que c'est assez pur de toute immixtion, adultération ou compromission : nous avons manifestement franchi les Alpes.

J'y suis allé, et j'y suis retourné. Si nous n'étions pas fort nombreux aux « poltrone » à quatre francs, la densité se maintenait du moins considérable dans les places populaires, et le théâtre n'est pas petit. Ce n'était point, je vous assure, un spectacle banal pour les chercheurs de folklore : la couleur locale y

est intense, et il faut voir les Italiens à l'opéra, comme les Espagnols aux courses de taureaux. Le phénomène le plus notoire est l'alternative de distraction bruyante et d'attention passionnée par lesquelles passe ce public d'afficionados. Pendant les récitatifs on cause, on mange des oranges, on s'interpelle au besoin, on lit *la Stampa* ou la *Gazetta del Popolo*, puis, quand l'acteur s'avance pour chanter son air, subitement le calme renaît, le silence s'établit d'un coup, et, dans un recueillement admirable, les oreilles se tendent. Puis, l'aria terminé, c'est un délire de cris et d'enthousiasme : bravo ! evviva ! bis ! L'artiste sourit, salue, et recommence, et la tempête reprend, hurlante et déchaînée, pour retomber au diapason des causeries mezzo voce, dès que l'action reprend. A la fin de l'acte, les ovations amènent les chanteurs à l'avant-scène sans qu'il soit besoin de relever la toile. Le rideau est fendu verticalement en deux points, à droite et à gauche du trou du souffleur ; les acteurs entrent par une fente, et sortent par l'autre, en se tenant la main ; ils pénètrent de profil et sortent à reculons, sans rompre la chaîne. Si j'étais encore à l'âge heureux où l'on conduit des cotillons, il me semble que j'imaginerais un figure inédite qui se pourrait intituler le rideau à l'italienne.

Ces usages retentissent, naturellement, sur l'interprétation. L'orchestre a le rôle le plus sacrifié. J'ai vu, au Vittorio-Emmanuele, des instruments antédiluviens qui appartiennent à la pré-histoire de l'orchestre. Telles la flûte d'ébène à treize clés, la contrebasse à trois cordes, le trombone-basse à pistons. Le quatuor des cordes est plein d'enthousiasme, sinon de discipline : lorsque ses accords de quarte et sixte, ou le tremolo ostinato soutiennent les récitatifs, il s'accorde quelque approximation ; mais lorsqu'il doit renforcer le chant à l'unisson, à l'octave ou à la tierce, les archets s'animent d'une telle bravoure qu'on en a, je vous jure, un petit frisson émotif. Par contre, les bois et les cuivres donnent plutôt l'impression d'un orgue barbaresque que les intempéries eussent démantibulé. Pour ce que Donizetti leur attribue de choses importantes à dire, vous pensez qu'ils auraient bien tort d'agir autrement. Et je ne sais pas si l'on avait accordé les timbales.

Lorsque, parfois, un entracte s'honore d'un solo instrumental avec fioritures et cadenza ad libitum, c'est pour le professeur chargé de la partie, l'occasion d'un triomphe éclatant. La harpiste

chargée du célèbre interlude de *Lucia* fut acclamée comme un ténor : et le public ne laisse point passer un trait de flûte sans en accueillir la résolution par des applaudissements nourris.

Sur la scène, le drame passe à peu près inaperçu : le dialogue est marmotté dans les parages assourdis de la toile de fond. La mimique est sobre, les jeux de physionomie esquissés, les mouvements scéniques rudimentaires. Un ténor un peu joli garçon, une primadona bien en chair, un baryton cambré galamment, ne quittent point, même pour les malédictions les plus déclamatoires, le sourire qui fleurit leur lèvre carminée. Et, quand vient l'instant des cavatines, c'est aux loges de face qu'ira la déclaration d'amour, c'est au balcon que s'adressera l'aveu, ce sont les galeries que l'amant prendra comme témoins de son ardeur. Si l'artiste a condescendu à chanter dans un fauteuil le couplet qui précède sa mort, attendez-vous, si on le bisse, à le voir retirer d'entre ses côtes le fer meurtrier, et venir, souriant et rose, exhaler, sur le trou du souffleur, un dernier soupir con portamento.

Tout cela, direz-vous, est fort ridicule. Ce le serait à Lyon peut-être : ici, non ; c'est charmant. Je ne dis pas que ce soit du grand art, ni qu'on s'abonnerait à un tel spectacle quotidien. Je ne pense pas que cette excursion piémontaise me dispense de pérégriner dans trois mois à Bayreuth ; mais, vraiment, cette musique sans prétentions a sa grâce. Les chanteurs, assez inexpérimentés à vrai dire, ont de ces voix fraîches et franches comme on en trouve à foison de ce côté du Mont-Cenis, et je garde un souvenir très agréable de ces ténors sans astuce qui donnent des contre-ut simplement, clairement, sans trucs ni ruses. Et si vous saviez comme les voix des petits pages sont gentilles ici.

Notez que ces représentations populaires ne diffèrent pas essentiellement de ce que l'on entendrait à la Scala, à la Fenice, à San-Carlo. Au lieu de plébéiens qui commentent le dernier discours de Ferri en mangeant des oranges, vous verriez des femmes fort élégantes recevoir des visites dans leurs loges blanc et or, causer, flirter, le dos à la scène, l'oreille attentive aux dires de leur patito, sans nulle préoccupation des colères d'Ashton ou des terreurs d'Amelia. Puis, comme à un signal, vous entendriez le silence brusquement s'établir, et, penchées sur les rebords de velours rouge, toutes les femmes écouterait, pâmées, le duo de *Lucia* ou le quatuor d'*Un ballo* :

E scherzo od e follia  
Che da quel labbro uscia :  
Ma come fa da ridere  
La lor credulità.

Il y a quelque temps, la direction de San-Carlo s'obstinait à conserver un ténor dont le public ne voulait pas. Les abonnés prirent le parti de l'obstruction. Croyez-vous qu'ils sifflèrent. Que nenni ! On se contenta, un beau soir, d'accueillir ses airs de bravoure comme de simples récitatifs. On continua de causer dans les loges, tandis que les abonnés de l'orchestre, le dos tourné, s'obstinaient à lorgner leurs flirts. Le lendemain le ténor avait disparu.

La conclusion de tout ceci, est cette vérité peu neuve que chaque chose doit être vue dans son milieu, et qu'il n'est pas de toile qui ne perde à quitter son cadre. Wagner ici serait mal admissible, et il suffit pour s'en convaincre de rappeler l'accueil qu'y obtinrent la *Walkyrie* et *Tannhäuser* ; et, de même, Verdi ne se peut pas entendre dans des pays où l'on prend l'action scénique et l'orchestre au sérieux, et où l'on veut trouver dans *Oberto* ou dans la *Traviata* un drame lyrique auquel Giuseppe n'a jamais songé. Réduit à quelques mélodies chantées par de jolies voix devant un décor absolument quelconque, mais dans cette langue qui est, par elle-même, la plus caressante des musiques, et avec un public qui est, à lui seul, le plus amusant des spectacles, l'opéra italien est une façon fort distrayante de passer sa soirée. Bellini, Rossini, Verdi, les véristes eux-mêmes, ici seulement prennent le relief nécessaire, dû à une optique spéciale et à un éclairage adéquat. Mais n'allez pas entendre Donizetti ; même ici, même en italien, il n'est pas à sa place. Attendez qu'on lui restitue l'emploi auquel il est destiné : quand on le jouera chez Pulcinello, allez l'applaudir : vous comprendrez enfin sa véritable signification.

EDMOND LOCARD.





## *Carnet de voyage : Paris-Bruxelles*

\* \* \*

PARIS, 21 avril.

*Les Maîtres-Chanteurs* à l'Opéra : d'agréables toilettes, de nobles épaules très décolletées, de joyeux potins dans les loges, un escalier justement célèbre.

Mais pourquoi cette maison somptueuse s'étiquette-t-elle pompeusement « Académie Nationale de musique et danse ? » Où donc est la musique ? Sur la scène, où un invraisemblable peuple de faux artistes s'agite prétentieusement autour d'un noble vieillard, Delmas-Hans-Sachs ? dans l'orchestre (ni golfe, ni mystique), où des fonctionnaires sans goût jouent mollement sous la conduite d'un chef sans autorité ? Dans la salle où presque tous les auditeurs s'ennuient manifestement ? Mais c'est bien là, il est vrai, le temple de la danse : des ballerines, au dernier acte du chef-d'œuvre de Wagner, dansent à contre-sens et, dans leur traditionnelle tenue, tutu, jupe épanouie, se mêlent sans étonnement au peuple des rives de la Pegnitz.

Sans doute les vrais musiciens s'abstiennent d'aller entendre, dans cet Opéra, les œuvres défigurées des meilleurs maîtres. Qu'il s'agisse de Gluck ou de Wagner, d'*Armide* ou des *Maîtres*, cette maison nationale mérite toujours les anathèmes justement proférés naguère par Jean d'Udine (1).

BRUXELLES, 21 avril.

Au théâtre de la Monnaie, reprise des *Maîtres Chanteurs* : quel changement !

Parmi les principaux artistes, un seul médiocre : c'est le baryton Albers (Hans Sachs) qui vint, il y a quelques années, à Lyon, chanter Wolfram de *Tannhäuser* pour remplacer M. Mondaud. Les autres artistes sont M. Lafitte (Walther), transfuge de l'Opéra, ténor élégant mais n'ayant rien de la prétention ridicule et inintelligente du fameux Alvarez ; Mlle Donalda (Eva), cantatrice canadienne, voix claire et jeu simple ; Mme Bressler-Gianoli, tant regrettée à Lyon, charmante dans le rôle effacé de Magdalene ; enfin M. Decléry, notre ancien baryton pendant la saison 1900-1901. Celui-ci est chargé du rôle si difficile de Beckmesser, et je ne crois pas qu'il soit possible de rêver une réalisa-

(1) *Les Fastes du Grand Opéra* dans les *Arts de la Vie* (février, mars, avril, mai 1905).

tion plus parfaite de ce personnage complexe, une interprétation plus intelligente, plus fine, plus fidèle au texte et à la partition, plus musicale.

Des chœurs excellents entourent ces artistes ; la figuration est très soignée ; la mise en scène impeccable (on sent l'influence de M. Maurice Kufferath, un de nos meilleurs musicographes wagnériens, devenu, par occasion, directeur de théâtre) ; les décors sont jolis mais exacts, et ne sont pas somptueux à tort et à travers comme ceux de l'Opéra. L'orchestre, enfin, sensiblement plus fourni et plus étoffé que celui de Lyon, est très satisfaisant, M. Sylvain Dupuis, chef consciencieux, dirige d'une façon honorable.

À en juger d'après cette seule représentation, le théâtre de la Monnaie serait, avec l'Opéra-Comique, le meilleur théâtre musical Français.

BRUXELLES, 22 avril.

Une séance des *Concerts Ysaye*, au théâtre de l'Alhambra : Un orchestre excellent et très nombreux ; le quatuor, surtout, très fourni et très (peut-être trop) vibrant. L'ensemble un peu massif sous la direction attentive du violoniste Ysaye. Un détail à signaler : ici, comme à l'orchestre de la Monnaie, on n'emploie que les trombones à pistons ; il est impossible de trouver à Bruxelles des trombones à coulisses ; ceux-ci sont impitoyablement proscrits par M. Gevaert, directeur du Conservatoire.

Le concert est consacré aujourd'hui, en grande partie, à des compositeurs belges.

Tout d'abord, une symphonie en *fa* de Théo Ysaye, frère d'Eugène. Par déférence sans doute pour cette œuvre, le quatuor entier, sauf les violoncelles, joue debout. Les pauvres violons durent être bien fatigués après cette exécution. L'œuvre de M. Théo Ysaye est en effet remarquable surtout par son « importance » : composée de quatre parties, Elle dure exactement une heure ! Elle est aussi remarquable par sa sonorité : les cuivres, renforcés par cinq saxhorns supplémentaires, rugissent presque sans arrêt. Les cors sont les instruments solistes par excellence ; ils exposent leurs thèmes généralement banaux sur les dessins des violons, et ne cessent guère leurs soli que pour céder la parole aux trompettes ; les bois sont très sacrifiés et le quatuor n'est que secondaire. Seul, le *scherzo* est moins cuivré. Il est permis de supposer que cette œuvre lourde, sans élégance ni originalité, avait été primitivement conçue pour musique militaire.

C'est ensuite la *Mort de Tintagiles*, poème symphonique de Ch.-M. Löffler, d'après le drame de Maeterlinck : heureux contraste ; musique délicate et personnelle, orchestration neuve, délicieux fouillis sonore,

agréable utilisation de la viole d'amour que manie admirablement M. Van Hout (nous entendîmes, naguère, à Lyon, ce musicien dans le Quatuor Zimmer).

Pour terminer, deux œuvres sans importance et sans valeur de deux officiers belges : une *Suite* de M. Buffin, et une *Marche Jubilaire*, de M. Deppe.

La séance, malgré les dimensions de la salle de concert, fut tout à fait intime : les compositeurs étaient dans la salle et furent acclamés par le public ; j'avais l'impression d'être de trop dans cette fête de famille.

J'oubliais de noter que le jeune pianiste Backhaus, lauréat du dernier concours Rubinstein, interpréta, à ce concert, le concerto en *sol* de Beethoven, un prélude et une fugue de Bach, et deux pièces de Chopin. Jeu très simple et très musical.

PARIS, 23 avril.

*Festival Weingartner*, deuxième séance : De nombreux auditeurs fêtent bruyamment, après Beethoven, Berlioz. Ce sont deux puissants dieux... Et le public confond, dans une même admiration, deux compositeurs quelque peu différents : le premier, Titan de la musique ; le second, talentueux cabotin. Une fâcheuse *Cléopâtre*, d'un intérêt purement historique (c'est une des cantates écrites par Berlioz pour le Prix de Rome) obtient le même succès que la célèbre *Symphonie fantastique*. Et ces deux œuvres auraient obtenu un succès bien plus vif si elles avaient été dirigées, non par un Weingartner, artiste simple et sincère, mais par un Colonne, mettant des points sur les i, soulignant lourdement les oppositions voulues de cet art peu spontané, et rendant plus artificielle encore cette musique sonore et un peu vide.

PARIS, 26 avril.

Concert d'orchestre de la *Société nationale* : parce que de cette Société sont sortis tous nos musiciens actuels, on est porté à s'imaginer que l'on ne doit entendre à ses concerts que des chefs-d'œuvre. Hélas ! il n'en est rien, et le concert du 26 avril ne présente presque que des œuvres inutiles : d'un copieux programme où sont portées des œuvres importantes de onze jeunes compositeurs, il n'y a peut-être à retenir que le *Noël des Jouets* de Maurice Ravel, charmante amusette musicale avec son piquant crescendo et ses délicieuses trouvailles orchestrales.

Ce qui frappe à l'audition des œuvres diverses de MM. Poueigh, Claude Guillon, Louis de Crèveœur, D. E. Inghelbrecht, Henri Mulet, Louis Aubert, etc., c'est la division très nette des compositeurs en

deux écoles rivales et nettement opposées.; d'un côté la Schola, de l'autre le Conservatoire.

Rien n'est plus fâcheux que cette opposition systématique : pour les uns, l'harmonie est seule une œuvre de vie ; pour les autres, hors du contrepoint, pas de salut ! L'état d'esprit des uns et des autres est également inquiétant ; ces jeunes gens-là ne font pas de la musique ; ils fabriquent *une* musique d'après des procédés opposés, mais utilisent pourtant, les uns les autres, quelques poncifs debussystes, successions jadis audacieuses, ou trompettes bouchées naguère imprévues. D'une part, les disciples de la rue St-Jacques, avec leurs contrepoints outranciers, arrivent à obtenir des masses musicales épaisses et arythmées ; d'autre part, les élèves de la rue Bergère utilisent précieusement des miettes de musique, des paillettes souvent délicieusement polychromes dont ils rehaussent leurs inspirations mélodiques comme les marchands de cartes postales surchargent de poussières colorées leurs créations « artistiques ».

Si un peu d'émotion animait ces masses ou soutenait ces lignes fragiles, ce serait parfait : mais ces jeunes, orchestrateurs habiles, ou contrapuntistes laborieux, négligent la sensibilité pour le procédé, l'émotion pour la facture.

On s'imagine difficilement en province à quel degré est arrivé cet état de choses, et combien la musique est sacrifiée dans ces luttes stériles d'école : je tâcherai, quelque jour, de noter les symptômes principaux de cette épidémie musicale inquiétante...

PARIS, 27 et 30 avril : Concerts Ysaye-Pugno.

Beaucoup de monde, salle Pleyel, pour applaudir les deux illustres virtuoses : le succès est assuré d'avance par les noms d'Ysaye et de Pugno, et la société élégante peut applaudir de confiance.

Et la société élégante applaudit de confiance : il importe peu qu'une sonate de Bach soit jouée avec une fantaisie très personnelle ne tenant aucun compte des phrases, de leurs accents ou de leur ponctuation, avec un laisser-aller vraiment familial, dans un style que M. Gevaert déclarerait parfait et que j'estime discutable ; il n'importe pas davantage que la sonate de d'Indy soit traduite avec une visible indifférence ; l'essentiel, c'est que la séance soit brillamment clôturée : aussi la sonate de Franck est-elle interprétée avec un brio étourdissant, que l'on admire, et un mauvais goût frappant que l'on ne remarquera pas, étant donné l'autorité des deux célèbres artistes.

A un second concert, après une interprétation des sonates de Schumann et de Lekeu qui serait parfaite si M. Pugno, bonhomme, consentait à sortir un peu de sa placidité, c'est la première audition du quintette de Gabriel Fauré avec le concours de l'auteur.

Ce quintette, écrit en partie depuis de nombreuses années, a été refait au cours de l'été dernier ; le Maître est très ému ; on comprend son inquiétude, car un directeur du Conservatoire se doit à lui-même de ne produire que des œuvres définitives (il est vrai que les prédécesseurs, Thomas ou Dubois n'avaient guère cette préoccupation !) Le quintette de Fauré sera-t-il le Quintette-type ? Je ne sais. En tous cas, il est d'une grâce charmante, d'une sonorité exquise, avec, dans la première partie, des envolées d'une vigueur à laquelle le Maître ne nous a guère habitués ; et je ne ferai à l'œuvre nouvelle qu'un reproche, c'est de faire entendre sans une seconde d'arrêt le piano dont les figures d'accompagnement s'imposent trop à l'oreille et l'obsèdent.

PARIS, 20, 25, 27 avril et 1<sup>er</sup> mai.

Le Festival Beethoven, sous la direction de Félix Weingartner, fut continuellement admirable ; mais je me vois contraint, faute de place, à renvoyer au prochain numéro la louange de l'admirable chef dont la direction simple et émue procura aux nombreux fidèles des séances du Châtelet et de l'Opéra d'inoubliables impressions.

(A suivre).

LÉON VALLAS.



## ÉCHOS

☞ ☞ ☞

### LA DIRECTION DU GRAND-THÉÂTRE

La nomination de MM. Flon et Landouzy, officieuse depuis le mois de janvier, vient d'être signée ainsi que l'annonce cet avis publié par le *Bulletin municipal officiel* du 13 mai :

« Par un traité, en date du 7 mai courant, l'exploitation du Grand-Théâtre de Lyon a été concédée à MM. Flon et Landouzy, aux clauses et conditions du cahier des charges, voté par le conseil municipal de Lyon dans sa séance du 26 décembre 1905. »

☞ ☞ ☞

### LES NOUVEAUTÉS MUSICALES EN PROVINCE

Dans notre dernier numéro, nous avons signalé le peu de succès remporté cet hiver, à Lyon, par les œuvres nouvelles représentées au Grand-Théâtre : *Armor*, *Tiphaine*, *la Tosca* et *Siberia*.

Le même phénomène s'est produit, dans les autres théâtres de

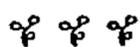
province. Ainsi, à Rouen, *Amica* de Mascagni, *l'Etranger* de Vincent d'Indy, et la *Carmélite* de Reynaldo Hahn n'ont obtenu qu'un petit nombre de représentations.

A Toulouse, la *Reine Fiammette* de Leroux, *l'Etranger* et le *Jongleur de Notre-Dame* ont fait peu de recettes.

A Bordeaux, *Chérubin* de Massenet, les *Girondins* de Le Boine et la *Troupe Joli-Cœur* de Coquard ont passé presque inaperçue.

A Nice enfin, on a joué, sans grand succès, *Siberia*, la *Tosca*, la *Manon* de Puccini, *William Ratcliff* de Leroux, et *Sanga* la dernière production de M. Cohen, dit Isidore de Lara.

Faut-il conclure que rien ne saurait remplacer le Répertoire ?



### LA SAISON THÉÂTRALE A GENÈVE

Voici la statistique des représentations d'opéra données, l'hiver dernier, au théâtre de Genève sous la direction Huguet.

Créations : *Siberia*, 11 (dont dix avec Mlle Claessens); *La Reine Fiammette*, 9; *La Chatte merveilleuse* et *La Fiancée de la Mer*, 2.

Reprises : *Louise*, 6; *La Bobème*, de Leoncavallo, 4; *Carmen*, 8 (dont 5 avec Mme Maria Gay, et 3, les plus fructueuses, avec Mlle Blanche Dalbe à qui les Lyonnais firent cet hiver une réception peu sympathique); *Le Barbier*, 6; *Faust*, *Manon*, *La Fille du Régiment*, *La Vie de Bobème*, 5; *Paillasse*, 4; *Mignon*, *Lakmé*, *Les Dragons de Villars*, 3; *Werther*, *La Traviata*, 2; *Le Maître de Chapeile*, 1.

Parmi les artistes en représentation étaient Mmes Claessens, Dalbe, Maria Gay, Landouzy et Vuillaume.



### UNE SYMPHONIE PASTORALE ART NOUVEAU

M. Gustave Mahler, le directeur de l'Opéra de Vienne, vient de terminer sa sixième symphonie. Elle dépassera, dit-on, comme singularité d'instrumentation tout ce qui a été tenté jusqu'à ce jour. Voici en effet, d'après une information sérieuse, la liste des instruments à percussion employés; ce sont : cinq timbales, tambour, grosse caisse, cymbales, tambourin, jeux de clochettes, carillon de cloches, caisse géante pour produire le bruit du tonnerre, grande variété de cloches des Alpes (il s'agit des cloches de toutes dimensions que l'on suspend au cou des vaches dans les pâturages alpestres, pour faciliter le groupement des animaux et les retrouver aisément lorsqu'ils s'égarèrent), enfin quelques autres engins sonores qui n'ont plus aucun rapport avec la musique telle qu'on l'a comprise jusqu'ici.

Sous toutes réserves !...

## AUTOGRAPHES MUSICAUX

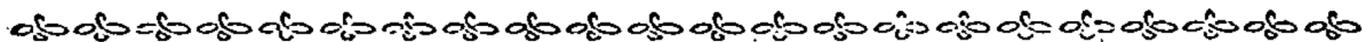
Voici quelques prix d'autographes dans une vente récente en Allemagne :

Feuillet d'album de Sébastien Bach, quelques lignes datées de Leipzig, 2 novembre 1725, 775 francs; lettre de Claude Monteverde 376 fr.; lettre de Beethoven à Zelter, 937 fr.; autre lettre de Beethoven, avec notation dans le texte, 1.000 fr.; lettre de Jean van Beethoven, frère du maître, 75 fr.; lettre du neveu de Beethoven, le jeune homme qui causa tant de chagrins au grand artiste pendant les dernières années de sa vie, 92 fr.; lettre de Bellini, 187; trois lettres de Berlioz, 431 fr.; petit billet de Bizet, 200 fr.; correspondance de Hans de Bülow, remplie de saillies humoristiques, 250 fr.; lettre de Chopin, 1.250 fr.; manuscrit de Gluck, très intéressant, daté de Vienne, 31 décembre 1769, 5.000 fr. (somme colossale pour un écrit assez court en somme, mais les autographes de Gluck sont excessivement rares. Cette pièce et la précédente ont été acquises pour un amateur de Londres). Une lettre de Haydn, très curieuse, a trouvé acheteur pour 2.137 fr.; une carte de visite du même musicien portant un titre de lied autographe, a été payée 102 francs. Nous continuons l'énumération : lettre de Roland de Lassus, acquise pour Bruxelles, 2.562 francs; écrit de la main de Mozart, 1.381 fr.; lettre de Schubert, 2.000 fr.; autre lettre du même, 1.884 fr.; quatre lettres de Wagner, 1.610 fr. etc.



## AU CONSERVATOIRE DE SAINT-PÉTERSBOURG

On annonce l'élection de M. Alexandre Glazounow comme directeur du Conservatoire. Le Conservatoire néanmoins reste encore fermé, et l'on pense qu'il ne rouvrira pas avant le prochain mois de septembre. On assure que MM. Rimsky-Korsakow et Blumenfeld, qui, comme on sait, avaient abandonné l'institution, y reprendront alors leurs fonctions.



## NOUVEAUTÉS MUSICALES

- A. Mariotte : Sonate pour piano (jouée par l'auteur au concert de la *Revue Musicale de Lyon*) ; 6 francs ; chez Janin frères, à Lyon.  
A. MARIOTTE : *Sonatinas d'automne* (I, *Douceur* ; II, *Le Calvaire* ; III, *Brume d'automne*), pour chant et piano ; 5 francs ; chez Demets, à Paris.  
C.-A. COLLIN : *Ad altare Dei*, collection de cent pièces pour orgue ou harmonium, en douze livraisons ; chaque livraison 3 francs ; chez Demets, à Paris.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS