



La Saison d'Opérette

au Grand-Théâtre

* * *

Le Grand-Théâtre, sitôt fermé, s'est rouvert avec une saison d'opérette, et les couplets de Madame Angot ont passé gaiement dans cette salle, où l'écho vibrat encore des tragiques accords du *Crépuscule*. Il y a eu un petit instant de surprise effarée, et puis on s'est laissé prendre au charme des musiques reposantes et à la joie des lazzis bouffons. Rire est le propre de l'homme : c'est donc que nulle musique n'est plus humaine que celle qui incite, non aux larmes, mais au rire. Et j'avoue d'emblée que nul spectacle ne m'agrée mieux que celui de l'opéra-bouffe.

J'ai tenté de démontrer ici, à propos de la *Dame blanche*, que l'opérette était la fille légitime du très ancien opéra-comique français et de la buffa italienne, et qu'elle procédait à la fois de Boieldieu et de Mozart, de Paër et de Cimarosa, de Nicolo et de Ricci, c'est-à-dire que le *Nouveau Seigneur du Village*, *Così fan tutte*, *Le Maître de Chapelle*, la *Serva Padrona*, la *Joconde*, *Les Rendez-vous bourgeois* et *Crispino* en sont les formes anciennes. Hérold, Auber, Adolphe Adam, Halévy dévièrent le genre vers des formes prétentieuses et maintenant surannées ; mais les compositeurs d'opérettes du second empire réagirent brusquement dans le sens de la charge, et créèrent cet admirable et joyeux répertoire, dont les maîtres furent Offenbach et Hervé. Tout de suite après, ce fut la décadence, intéressante encore avec Lecocq, Planquette, Audran, Varney, Bernicat, mais avec une tendance fâcheuse vers les redites et la médiocrité. Il semble que nous

assistons aujourd'hui à un renouveau. En face de l'école autrichienne et de Frantz von Suppe, nous avons une école française dont l'initiateur est un lyonnais, Claudé Terrasse, et le chef-d'œuvre cet extraordinaire *Sire de Vergy* que l'on vient de nous donner pour la première fois.

La tendance commune de ces compositions, qu'on les étiquette buffa, opéra-bouffe ou opérette, est d'introduire dans la musique un nouvel élément, que l'ancien opéra-comique avait seulement pressenti : la caricature ou la charge. Car il faut bien établir que le grotesque ne doit pas exister seulement dans la donnée scénique, il doit apparaître dans l'œuvre même du compositeur. Et nous voyons ainsi que le rire soulevé par l'opérette peut avoir une double origine : il peut venir du livret ; il peut être provoqué par la musique.

La buffa italienne était bâtie sur un simple schéma, un scénario de quelques lignes sur lequel les acteurs brodent à leur aise, suivant leur inspiration. Deux ou trois rôles de pitres (buffo cantante, buffo caricato, etc.), ont mission d'introduire dans la pièce des allusions à des faits récents, ou la charge des hommes du jour, et, ainsi, les détails varient d'un soir à l'autre, suivant la verve des interprètes et l'humeur du public. Ce genre a donné quelques chefs-d'œuvre et une incalculable quantité de non-valeurs.

En France, il semble que l'on puisse sérier les livrets d'opérette en trois classes : les sujets d'opéra-comique avec rôles bouffes, les parodies et les données historiques. La première catégorie sert de transition avec le vieux répertoire de Rossini, d'Auber et d'Hérold : il comporte une trame quelconque, à laquelle s'ajoutent, avec plus ou moins de vraisemblance, des scènes comiques, qui ne le sont parfois qu'à demi, et dont l'opposition avec des scènes attendrissantes, rappelle souvent de trop près les antithèses enfantines des mélodrames. Un exemple de ce genre est fourni par les *Cloches de Corneville* où les rôles de Serpolette, du bailli et de Grenicheux sont amusants quand les artistes qui en sont chargés sont gais et spirituels, mais où le rôle de Gaspard n'est qu'un long et insupportable lamento, dont l'agrément se rapproche fort de celui des rôles homologues offerts par les *Deux Orphelines* ou les *Pirates de la Savane*.

Les parodies constituent un genre bien français, et l'on se rappelle les innombrables œuvrettes que cette manie suscita au moment de la révolution romantique. Dans le domaine de l'opéra-

bouffe, quelques-unes sont fort remarquables. Il suffit de citer le *Petit Faust* et *Orphée aux enfers* avec, dans l'un, la ballade du roi de Thulé (qui avait, en souvenir de sa belle, une « paire de bretelles très chic, qui étaient en gomme élastic »), et, dans le second, les réminiscences de « J'ai perdu mon Eurydice ». Mais pour ces œuvres intéressantes, que de médiocrités !

Le drame lyrique moderne n'a pas prêté jusqu'ici à des parodies intéressantes. On a fait de mauvais pastiches wagnériens, où les sujets étaient pris à partie, non la composition. Ceux que j'ai pu entendre étaient ineptes. On imagine cependant les effets admirables que l'on pourrait obtenir en fondant en une opérette-bouffe les thèmes tétralogiques accommodés avec quelques motifs ultra-modernes : la chevauchée dégénérant en cake-walk, et la danse des Filles-Fleurs s'achevant en maxixe. Il y a là une voie nouvelle que je suis heureux de signaler aux jeunes que rendraient jaloux les lauriers d'Offenbach.

La donnée historique me semble, d'autre part, la mine la plus abondante de sujets bouffons. Le librettiste y trouve une ressource incomparable : l'anachronisme ; c'est là un élément caricatural auquel les plus moroses ne résistent pas. Et, de fait, les modèles de l'opérette appartiennent à ce type. Je nommerai seulement la *Belle Hélène*, la *Mascotte* et le *Sire de Vergy*. Faut-il rappeler les rois de la Grèce devinant une charade dont le mot est « locomotive » ; Calchas détachant d'une lettre de Vénus apportée par une colombe, le timbre de Cythère pour la collection de la petite princesse Hermione ; Hélène redoutant, parce qu'elle est la fille d'un cygne, qu'on ne la prenne pour une cocotte ; le Sire de Vergy allant faire la noce dans la capitale au lieu de partir en Palestine, et tant d'autres invraisemblances qui sont d'un effet certain.

* * *

Mais quelle que soit la donnée fournie par le librettiste, si le compositeur n'y ajoute pas sa part de comique, le résultat reste douteux. Il y avait dans le *Chalet*, dans le *Postillon de Longjumeau*, dans les *Mousquetaires de la Reine*, dans le *Pré aux Clercs* des scènes amusantes et des couplets qui prétendaient à faire rire. Mais les mélodies ne recélaient aucune vis comica, à de très rares exceptions près. Il en est de même pour certaines opérettes

modernes, des plus ennuyeuses, où de lourdes plaisanteries ne sont pas animées par une musique naïvement sentimentale. Un grand nombre d'œuvres de Varney sont dans ce cas; et j'y joindrai sans hésitation cette insupportable *Fille du Tambour-Major* qui, bien que d'Offenbach, est presque aussi bête que la *Fille du Régiment* exécutée par Donizetti.

A quoi reconnaît-on une musique drôle? Je répondrai avec M. de la Palisse, à ce qu'elle fait rire. Car il semble vraiment bien difficile de caractériser le comique musical. Certains éléments peuvent, cependant, être discernés. Telle la parodie. On voit très bien que Ménélas, Agamemnon et Calchas soulèvent l'hilarité en chantant : « Lorsque la Grèce est un champ de carnage où l'on immole les maris, tu vis heureux au sein de ton ménage; tu t'fiches pas mal de ton pays », parce qu'ils prononcent ces paroles plutôt solâtres sur l'air du trio de *Guillaume Tell* : « Quand l'Helvétie est un champ de supplices, où l'on immole ses enfants. » Il est clair que les roulades de *Pomme d'Api*, ou les couplets de Babybas dans *Monsieur Choufleuri*, ou la cadenza *ad libitum* de « J'ai tout perdu, ma tête et ma perruque » dans les *Cloches de Corneville*, amusent parce que ce sont des charges très réussies de la vocalise italienne, telle que la pratiquaient le plus sérieusement du monde Bellini ou Porpora. Il n'est pas douteux que l'Orphée d'Offenbach gémissant l'air « J'ai perdu mon Eurydice », n'est comique que parce qu'il ridiculise l'Orphée de Gluck. Mais ce ne sont là que des cas particuliers.

Notez que l'esthétique spéciale du genre n'exclut nullement le soin de la facture. Il y a dans l'opérette la plus bouffe des choses extrêmement fortes. Vous souvient-il de la triple fugue « On sent que sous sa robe sainte », contrepoincée par l'air de Brissac : « Mais vraiment quels dangers je cours dans cette enceinte » au second acte des *Mousquetaires au Couvent*. Avez-vous admiré la polyphonie des trois chœurs des cochers, des servantes et des domestiques au second tableau des *Cloches de Corneville*, ou les contre-chants multiples des héros de la *Belle Hélène* venant constater le flagrant délit découvert par Ménélas. Sans compter la superposition du leitmotiv des Mascottes au thème conducteur de Pipo dans l'ensemble qui précède la réplique « Ah zut! j'ai crevé ma musette ». J'ajoute que le comique n'exclut pas le charme de la mélodie, et ici les exemples sont innombrables : je cite entre mille le *Quanti bacci vorrei dare a te* de *Crispino*, les couplets

des quatre saisons dans le *Petit Faust*, l'idylle de Théocrite dans le *Petit Duc*, la romance dans le *Chapeau de Fortunio*, l'air du travesti au premier acte de *Boccace*, et enfin dans la *Belle Hélène*, le motif « Pars, cher séducteur » qui rappelle si étrangement un des thèmes du *Septett* de Beethoven.

Le rythme comique est donc quelque chose de très indéfinissable : il est plus aisé d'en citer des modèles que d'en expliquer les éléments. Il faut seulement retenir que ce rythme vaut par lui-même, indépendamment des mots et des gestes qu'il souligne ou qu'il accompagne. Le quadrille d'*Orphée* contient dans son seul rythme toute l'ivresse bachique ; le « bu qui s'avance » met l'âme en joie dès qu'il apparaît dans l'ouverture, et bien avant que le défilé des rois de la Grèce ne soit venu en préciser le sens ; le « sabre de mon père » illumine le prélude de la *Grande Duchesse* sans que l'on en sache encore les paroles ; et l'on pourrait trouver cette même valeur intrinsèque au « bruit de bottes » des *Brigands*, au « Portez ma lettre à Métella » de *La Vie Parisienne* au chœur qui termine le premier acte de la *Périchole*, au « crocodile » de *Tromb-al-Cazar*, au « Suresne première » du *Grand-Mogol*. Et ne perdez pas de vue que certaines pages des œuvres les plus larmoyantes possèdent à un haut degré, mais très involontairement cette force comique. Pour ne pas toujours citer « Dieu le veut » des *Huguenots* et « Qu'il reste seul » de la *Favorite*, je vous indiquerai seulement comme un modèle de haute bouffonnerie, l'ensemble qui termine le duo des deux femmes à l'avant-dernier tableau de la *Juive*. On pourrait joindre à cette énumération pas mal de phrases du répertoire Ambroise Thomas, et bien entendu, l'œuvre entière de Donizetti, le maître du rire et de la caricature en musique. *Lucie de Lammermoor*, vue sous un certain angle, rendrait pas mal de points à M. Claude Terrasse.

Vraisemblablement, le rythme comique exige une certaine simplicité d'allure ; il ne se confond pas cependant avec le commun, il est l'ennemi du banal, et l'antithèse du convenu. *La Cigale et la Fourmi*, *la Petite Mariée*, *Miss Helyett*, *l'Amour mouillé* dans l'ensemble, ne sont pas drôles, pas plus que ne l'étaient le *Caïd*, les *Deux Nuits* ou la *Fanchonette*. Tantôt il se reconnaît à sa bizarrerie, tel « bu qui s'avance », tantôt à son entrain, tel le quadrille d'*Orphée*, tantôt à la disproportion entre les moyens employés et l'effet à produire, soit qu'il emploie le

ton dramatique pour des sujets familiers, soit qu'il use du style le plus gai pour traiter de choses fort graves. Dans le premier cas, c'est la noble déclamation de Ménélas, invitant, sur un mode pompeux, Paris à dîner : « Nous dînons à sept heures, nous trempions la soupe à sept heures » ; dans le second, c'est Barbe-Bleue annonçant la mort de sa femme sur un air plein d'animation et de gaieté « Ah, plaignez, madame, plaignez mon tourment, j'ai perdu ma femme bien subitement. Ah! c'est un coup bien rude à recevoir, malgré l'habitude qu'on en peut avoir! »

Mais tout cela ne constitue pas une définition ; et j'avoue pour ma part n'être point capable d'une précision plus grande. Je crois seulement qu'il est bon de retenir ceci : il existe un comique musical indépendant du sujet traité ; ce comique musical, qui tient essentiellement au rythme, et, très incidemment, à la tonalité et à l'instrumentation, se rencontre souvent dans les opéras les plus dramatiques, et pas toujours dans les opérettes les moins sérieuses. Par son adjonction à un livret spirituel ou grotesque il constitue la bouffonnerie lyrique ; il n'est pas seulement une parodie, il forme un genre à part, un répertoire spécial, qui a son esthétique propre, et ses chefs-d'œuvre.



Des œuvres données pendant cette courte saison d'opérette au Grand-Théâtre, deux : *la Fille de Madame Angot* et *les Cloches de Corneville* comptent parmi les plus connues du répertoire : une seule était une création : le *Sire de Vergy* de M. Claude Terrasse.

Né à l'Arbresle, élevé à Lyon, ancien premier prix de cornet à piston et de solfège du Conservatoire, élève de Trillat, ex-trompette au Grand-Théâtre, Terrasse est vraiment des nôtres, et nous pouvons en être fier. Nous ne sommes pas tellement habitués à voir des Lyonnais faire la joie des contemporains, que nous ne devions considérer Terrasse comme gloire fort originale et comme une très heureuse exception. Bien qu'il ait adopté la grave profession d'organiste, l'auteur du *Sire de Vergy* est essentiellement un auteur gai : *Ubu roi*, *les Chansons à la Charcutière*, *le Trio à cordes*, *Panthéon-Courcelles* et *la Fiancée du Scaphandrier*, n'engendrent point la mélancolie. Mais je ne dois parler ici de Claude Terrasse qu'en tant que rénovateur de l'opérette.

Il eut cette chance de rencontrer le librettiste adéquat à son

talent. Comme Meyerbeer avait eu Scribe, comme Gounod avait eu Barbier et Carré, comme Offenbach avait eu Meilhac et Halévy, il eut Robert de Flers et de Caillavet. C'est à ce poète en deux personnes qu'il dut les *Travaux d'Hercule* et *Chonchette* : c'est à eux qu'il doit *le Sire de Vergy*.

Pour ceux qui n'ont pas eu la joie très grande d'entendre cette œuvre maîtresse aux Variétés, ou celle, moins grande, de l'ouïr au Grand-Théâtre, je ne puis résumer ici la donnée très légère de cette pièce qui ne fut pas écrite *ad usum Delphini*. Je dirai seulement que le livret met en scène le sire de Vergy, sa femme Gabrielle et son ami, le sire de Coucy. Tous trois appliquent, le plus sagement du monde, le principe exposé, dans un autre chef-d'œuvre, par l'astucieux Paris :

Quand on est deux l'hymen est une chaîne
Dont il est malaisé de supporter le poids ;
Mais on le sent peser à peine
Quand on est trois.

* * *

Les procédés par quoi se caractérise la musique de M. Claude Terrasse ne sont pas foncièrement différents de ceux employés par Offenbach dans ses œuvres les plus parfaites. Mais je tiens à faire remarquer que, l'un et l'autre de ces maîtres ont le don très exceptionnel et très rare du comique musical, c'est-à-dire que leur composition incite à la joie par elle-même, et indépendamment des paroles auxquelles elle se superpose, et que l'un et l'autre ont su donner aux phrases proposées par les librettistes une allure et une couleur toutes particulières par les déformations rythmiques qu'il leur ont fait subir.

C'est ainsi que le fait de placer le temps fort ou l'accent sur un *e* muet est une faute de prosodie, qui est aussi hilarante lorsqu'elle est bien amenée, qu'elle est odieuse lorsqu'elle vient s'épanouir au milieu d'une phrase dramatique (Voici à ce sujet un nombre regrettable de phrases dans l'œuvre de M. Reyer, dans *Sigurd* et *Salammbô* notamment). Un autre effet, excellent à condition de n'en pas abuser, est l'emploi des mots coupés, dont l'exemple illustre est « Bu qui s'avance », et dont le *Sire de Vergy* nous offre quelques jolis cas, comme dans ces vers exquis :

Nous sommes tous dans le pétrin
Nous sommes tous dans la compote
Pote, pote, pote
Grâce à ce sale galopin
Qui contre notre plan complote
Plote, plote, plote.

Dans le même ordre d'idées, on peut remarquer l'emploi du même mot indéfiniment répété. C'était, dans la *Belle Hélène*, le grincement sans fin du « Pars pour la Crète » ; c'est, dans le *Sire de Vergy*, le final du Un :

Il faut partir rapidement
Filez ! Il n'est que temps

et le chœur du duel : « Du sang ! du sang ! il faut du sang ! ».

On peut rapprocher de ce genre, le procédé de l'énumération cher à Rabelais, dont l'effet se double ici d'un mouvement prestissimo. Tel le récit de Milpertuis : « J'ai mal au cœur, aux côtes, au rein, à l'estomac, au foie, aux pieds, à l'œil, au nez, au râble, au col, au buste, au tronc ; mal au croupion, à mes petits filets mignons, etc. », et la liste culinaire du dernier acte « Est-ce une épigramme d'agneau, un rognon de chevreau brochette, du concombre, du cabillaud, ou du mouton en amourette ? etc. etc. ».

Citerais-je encore l'emploi des onomatopées, dont le chœur des rois de la Grèce est un modèle remarquable, suivi d'assez près dans le final du duo bouffe.

Il était une châtelaine
Ton ton, ton tontaine
Et son cousin Gaston
Tontaine, tonton.

Un autre procédé, d'un meilleur comique, est celui qui consiste à user, comme je l'indiquais plus haut, d'un rythme gai sur des paroles tristes ou d'un air grave sur des paroles plaisantes. Rien de plus réussi dans ce genre que la prière à deux voix :

Seigneur et vous les douze apôtres
Rendez à nos fidélités
Les maris qui nous ont quittés
A moins que dans votre bonté
Vous ne daigniez nous en octoyer d'autres.

dont la mélodie constitue un air d'église qui ne serait déplacé sur aucun orgue.

En dehors de ces côtés amusants, la partition de Terrasse renferme des airs charmants, que je ne puis que signaler ici : la fugue à trois parties de l'ouverture, le duetto de Vergy et Gabrielle « Il faut se la couler douce », la ronde du pont d'Avignon.

Le garçon est pour la fille
La fille pour le garçon
Pour la coupe, l'échanson
Le sein pour le nourrisson
Pour l'escargot, la coquille
Et pour le cé, la cédille
Le garçon est pour la fille
La fille pour le garçon.

Je cite encore, le duo des deux captifs qui obtint à Paris un succès fou, et le récit de Vergy, drôlement ressemblant à Malbrough s'en va-t-en guerre : « Par mon initiative, l'armée surprend Ninive ».

On voit que, par le détail de ses procédés scripturaux Claude Terrasse se rattache directement à la tradition d'Offenbach. Je spécifie d'ailleurs qu'on ne trouve nulle part trace d'imitation, et que l'œuvre de Terrasse est parfaitement individuelle, et neuve en bien des points. Elle vaut surtout par ce qui ne s'analyse, ni ne se définit : la verve et l'invention ; elle est intéressante aussi par la variété des rythmes, et cent détails heureux d'harmonisation, par des façons de moduler imprévues et amusantes, par l'absence complète de banalité. On y trouve abondance de tempi di valzer qui stupéfient par leur peu de ressemblance avec les valse italiennes connues, prévues et convenues : on y rencontre des mélodies exquises et d'un modernisme qui n'exclut pas la grâce. Et c'est pourquoi je conclus comme j'ai commencé, en déclarant que Claude Terrasse est le rénovateur d'un genre charmant, et très français, dont la décadence était fâcheuse, et dont l'évolution sera des plus intéressantes à suivre.

EDMOND LOCARD.





HORS LYON

* * *

LETTRE DE BERLIN

On a coutume de louer la décentralisation artistique de l'Allemagne : sans doute c'est une fort belle chose, à condition que la capitale n'en souffre pas trop, et nous sommes obligés de manifester notre étonnement, en constatant que l'Opéra s'abstient purement et simplement de monter des œuvres nouvelles. Wagner est le seul dieu digne d'être adoré : aussi le joue-t-on en moyenne trois fois par semaine, tout le reste est considéré comme très accessoire. Il est vrai que l'Opéra de Berlin est sur le point de perdre une merveilleuse chanteuse wagnérienne, Emmy Destinn, que New-York enlève à coup de dollars, et on veut garder le souvenir de cette « Eva » peut-être unique, mais enfin cela est insuffisant pour expliquer l'étrécissement de goût qui sévit en ce moment parmi le public berlinois. Il ne faudrait pas lui parler de l'école française ; Massenet, m'a-t-on dit, fait l'effet d'une « petite flûte de champagne », d'Indy et Debussy sont ici d'illustres inconnus.

En ce moment, l'Opéra s'est hasardé à donner quelques représentations d'*Orphée*, mais la délicieuse finesse de la musique de Gluck, quoique bénéficiant d'une interprétation tout à fait supérieure, a été traitée de « superficielle » par des auditeurs par trop habitués à la musique wagnérienne.

Les *Noces de Figaro* ont trouvé le même accueil.

Devant la fâcheuse voie dans laquelle s'engage l'Opéra de Berlin, un intelligent directeur, Hans Gregor, a eu l'heureuse idée de fonder une autre scène lyrique, qui sous le nom d'opéra-comique, est beaucoup plus indépendante et parfois plus intéressante que le théâtre officiel. Il y a quelques mois, elle donnait le *Jongleur de Notre-Dame* ; elle vient de donner sa centième représentation des délicieux *Contes d'Hoffmann* (ne les verrons-nous jamais sur notre scène ?), montés avec un goût exquis et joués par un orchestre comprenant à merveille cette musique à la fois légère et sentimentale. Elle compte parmi ses artistes un des premiers barytons du monde, Theodor Bertram, et enfin, ne craignant pas de monter les *Noces de Figaro* en même temps que l'Opéra, elle a su affirmer son originalité propre, et persuader à un certain public qu'après avoir été impressionné par la puissante orchestration de Wagner, on peut encore trouver quelque charme aux fines mélodies de Mozart, et se laisser toucher par la romance de Chérubin.

Un troisième théâtre musical, le « Theater des Westens », montait il y a un mois, un opéra-comique nouveau de Wolf-Ferrari. La musique en est agréable et légère, bien qu'un peu vide, l'accueil fut assez chaleureux.

* * *

J'ai hâte d'arriver aux grands concerts de Berlin pendant les mois de mars et d'avril, car c'est là véritablement que nous pouvons parler d'originalité et de personnalités vraiment intéressantes : Nikisch et Weingartner, les deux grands kapellmeister rivaux ont donné leurs derniers concerts de la saison. Il nous a été possible de les comparer dans l'exécution de Beethoven. Nikisch ayant donné la *Symphonie héroïque* avec l'orchestre de la Philharmonie, et Weingartner la neuvième symphonie avec l'orchestre de l'Opéra.

Des deux côtés, l'ensemble est impeccable, et ce n'est pas là que nous chercherons un point de comparaison. La caractéristique de Nikisch semble être la force, et cette qualité a trouvé son plein épanouissement dans l'exécution de la quatrième phrase de la *Symphonie héroïque*, dans le crescendo célèbre qui précède la soudaine explosion du motif de l'amour, mais en revanche Weingartner a plus de sensibilité ; c'est un beau spectacle de contempler simplement une telle « force directrice, » si l'on peut s'exprimer ainsi, et l'on se rend compte des frémissements qui agitent cette prodigieuse organisation musicale, lorsque de temps en temps, bien que très sobre de gestes, il lance vers un instrument sa main dont les doigts se contractent nerveusement.

Nous nous contenterons de mentionner la première exécution d'un concerto en *do* mineur pour piano avec orchestre, du baron de Hochberg, ancien intendant des théâtres royaux. Richard Strauss dirigeait l'orchestre et l'œuvre nouvelle fit brillamment ressortir les qualités de virtuose d'une excellente pianiste : Frieda Kwast-Hodapp.

Enfin, grâce à la nombreuse colonie russe qui se trouve actuellement à Berlin, nous avons appris à connaître d'intéressants compositeurs russes. En toute première ligne, il faut citer Ossip Gabrilowitsch, qui vint lui-même diriger la première exécution de sa *Rhapsodie*, donnée en même temps que *Schebezarade*, suite symphonique de Rimsky-Korsakoff. La musique sauvage et rude rappelle souvent Grieg, et Gabrilowitsch, qui est fort jeune, dirige son orchestre avec une fougue et un enthousiasme qu'il sait facilement communiquer à son auditoire. Le nombreux public russe lui fit une longue ovation.

* * *

A part les grands concerts symphoniques, nous avons encore à parler des *Clavierabend* que les Berlinoïis ont en grande affection, et où l'on entend des pianistes de toute nationalité.

Il convient de signaler un Espagnol, Alberto Jonas, qui fit surtout valoir ses merveilleuses qualités de puissance, malheureusement un peu trop dénuée de sentiment, dans le *Roi des Aulnes* et la *Mort d'Yseult* de Liszt, et un Français, Alfred Cortot, qui donna une brillante « soirée romantique » où il joua une sonate de Chopin, une sonate de Liszt et le *Carnaval* de Schumann. Alfred Cortot se fera d'ailleurs entendre, l'an prochain, aux Grands Concerts de Lyon.

Il nous reste encore à dire quelques mots du public berlinois aux concerts, car il est trop curieux pour ne point en parler. Cortot l'a très bien caractérisé lorsqu'il me disait, après son concert où il avait senti un public intéressé mais non pas vibrant : « Ou bien ces gens considèrent la musique comme un ingrédient facilitant la digestion (ex. : les concerts philharmoniques populaires à 75 pfennigs, où l'on peut entendre les *Adieux de Wotan*, admirablement joués, en mangeant des saucisses et en buvant de la lourde bière), ou bien, aux grands concerts, ils arrivent avec des théories bien arrêtées. On ne se sent jamais avec quelque chose qui vibre avec l'artiste, parce qu'ils se préoccupent avant tout de savoir si tel *Scherzo* de Chopin est bien joué dans le mouvement.

Et c'est pourquoi, si Berlin a de très beaux concerts, l'atmosphère où ils se jouent est souvent pénible. Pourquoi ? Parce qu'un Berlinoïis est un composé de chair et d'idées. Si l'on cherche en lui des impressions, des nerfs, on se heurte à du bois.

Et la musique ne s'entend pas avec de la chair et des idées !

Marcel SCHULZ.

Le 25 avril.



LETTRE DE ROANNE

Je lis dans le dernier numéro de la *Revue Musicale de Lyon* une note concernant un concert donné par l'*Union Chorale* de Lyon. Vous constatez que cette société laissant de côté l'ordinaire banalité des programmes de concerts orphéoniques a fait entendre des œuvres de Gluck et de Haydn. Une réunion d'amateurs Roannais, avait précédé la Société Lyonnaise, dans cette voie qu'on ne saurait trop engager à suivre.

Le 11 mars dernier, devant un auditoire enthousiasmé de 1500 per-

sonnes, nous avons pu assister à l'exécution des deux premières parties des *Saisons* de Haydn et de l'intégralité de *Ruth*, la charmante idylle biblique de César Franck.

Les chœurs formés depuis plusieurs mois, par M. l'abbé Pion ont été comme justesse, ensemble et entrain absolument irréprochables. Peut-être pourrait-on souhaiter plus de style et de nuances, mais il ne faut pas trop demander à la fois ; et c'est vraiment merveilleux d'avoir obtenu un semblable résultat avec des éléments n'ayant pas une longue habitude du chant d'ensemble.

Notre Société philharmonique s'était chargée de la partie orchestrale et sous l'intelligente direction de M. Masquelier, son chef ; elle a été à la hauteur de sa tâche et aussi de sa déjà vieille réputation de très bon orchestre d'amateurs.

Les solistes étaient également tous de Roanne et pour parler le langage habituel des concours en pareil cas, il n'y avait dans les 160 exécutants pas un *seul membre d'emprunt*. On me dira peut-être qu'il ne s'agissait pas de concours, et qu'avec de véritables artistes le résultat eût été encore meilleur... C'est de toute évidence ! Mais quand avec ses propres forces on peut arriver à faire un très grand plaisir, même aux plus difficiles auditeurs, il faut bien reconnaître qu'on peut trouver quelquefois chez des musiciens plutôt modestes, des qualités artistiques point du tout à dédaigner.

Une seconde audition a eu lieu quelques jours plus tard et a été, me dit-on, supérieure à la première.

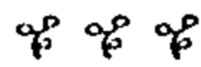
Nous croyons savoir que la formation avec les mêmes éléments, d'une société permanente de chœurs mixtes est en bonne voie d'organisation ; on ne peut que souhaiter la réussite de ce projet.

G. V.

B



ÉCHOS



LE GOD SAVE THE KING. LÉGENDE ET HISTOIRE

Un de nos confrères donnait dernièrement pour véridique l'histoire suivante :

Un jour, Mme de Maintenon, qui, sur le tard, tournait ses regards vers la religion, voulut avoir un joli cantique, paroles et musique, afin de le faire exécuter par les demoiselles de la maison royale de Saint-Cyr, chaque fois que Louis XIV, le roi-soleil, entrerait dans la chapelle. Un désir de la veuve du poète Scarron était un ordre qui fut promptement exécuté et à la première visite de Louis XIV à Saint-Cyr, les demoiselles, de leurs voix harmonieuses, chantèrent le cantique suivant :

Grand Dieu, sauvez le roi !
Grand Dieu, vengez le roi !
Vive le roi !
Que toujours glorieux
Louis Victorieux
Voie les ennemis
Toujours soumis !

A quelque temps de là, l'illustre musicien Hændel entendit à Versailles ce cantique, accompagné d'un brillant orchestre. L'effet puissant et majestueux, produit cependant par des moyens bien simples, le ravit, et il demanda tout aussitôt à la supérieure de Saint-Cyr, l'autorisation de copier cette œuvre musicale, qu'il offrit, dès son retour en Angleterre, au roi Georges I^{er}. Celui-ci, charmé de la composition due à Lulli, en fit le chant de bravoure, l'air national de l'Angleterre, le célèbre *God save the King*, qui sera joué sur tous les points du globe.

Ceci c'est la légende. Voici l'histoire vraie :

C'est un musicien nommé Henri Carrey, qui composa le *God save the King* en l'honneur de Georges II. Il en écrivit les paroles sur de vieux airs populaires anglais. En 1741, à l'occasion de la victoire remportée par l'amiral Vernon, vainqueur des Espagnols à Portobello, et que toute l'Angleterre fêtait, il chanta lui-même cet air en public. Un comédien le transporta à la scène chaque fois qu'au théâtre faisait son entrée le roi ou sa famille.

Ce chant fut imprimé, pour la première fois, dans le *Gentleman's*

Magazine en 1745, sous le nom de son auteur, et dans sa forme à la fois initiale et définitive.

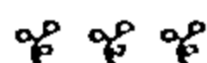
Le *God save the King*, qui n'a rien de commun avec Hændel ne doit rien à Lulli, comme on a essayé fort brillamment de le démontrer.

Faut-il ajouter que l'homme qui a doté l'Angleterre de son chant national en a été si mal récompensé que, pour échapper à la misère, quatre ans après avoir écrit le *God save the King*, il se suicidait ?



LA MUSIQUE EN CHINE

Les Chinois sont, paraît-il, des chanteurs assez habiles, mais ils ont beaucoup de peine à se familiariser avec le système musical européen, si différent du leur. Le *Musical Herald* publie une lettre d'un missionnaire américain résidant en Chine, qui se lamente au sujet des difficultés qu'il rencontre pour faire chanter correctement les hymnes religieux aux jeunes Chinois. Cela se conçoit si l'on songe que notre gamme d'octave comprend huit notes, tandis que la leur n'en comporte que six, et que, par conséquent, les intervalles diatoniques diffèrent essentiellement.



A LA CHAPELLE SIXTINE

La célèbre musique de la chapelle Sixtine avait déjà été modifiée par le Pape. Un nouveau décret vient de la réorganiser sur des bases complètes. Les parties de soprano seront tenues par des enfants au nombre de trente ; la chapelle comprendra, en outre, deux premiers ténors, deux basses, trois seconds ténors et trois secondes basses. La direction est confiée au maestro Perosi, aidé d'un sous-directeur et d'un secrétaire archiviste.



UNE ŒUVRE INCONNUE DE WAGNER

On vient de publier à Berlin un chœur de Wagner intitulé *Chant d'hommage*, resté depuis soixante-trois ans inédit, et, on peut bien le dire, inconnu. Le roi de Saxe, Frédéric-Auguste II, avait chargé Wagner, à l'époque maître de chapelle de la cour de Dresde, et Mendelssohn, de composer chacun une œuvre chorale pour la solennité d'inauguration du monument Frédéric-Auguste I^{er}, dû au ciseau du sculpteur Ernest Rietschel. La cérémonie eut lieu le 7 juin 1843. On exécuta d'abord le chœur de Wagner sous la direction du maître

(97 mesures, 4 temps, mouvement modéré, en *ré* majeur); c'est ce morceau qu'on vient de faire paraître, gravé pour la première fois. L'ouvrage de Mendelssohn termina la fête, mais on n'a pas retrouvé trace de cette composition.



WAGNER ET LA SUPERSTITION DU NOMBRE 13

Dans un petit livre publié récemment à Berne, par M. J. Graf, sous le titre : *Superstition des nombres*, se trouvent les lignes suivantes :

On raconte que Richard Wagner eut, dès son enfance, une grande frayeur du nombre 13, parce qu'il était né en 1813 et que son nom, avec le prénom, renferme treize lettres. Un jour qu'il dînait chez son beau-frère Brockhaus, il fut longtemps à se remettre de son effroi, lorsqu'il s'aperçut que l'on était treize à table. Après l'exécution de *Tannhäuser* à Paris, il écrivit à sa sœur : « Songe donc, pouvais-je avoir quelque joie avec cet enfant de malheur ! Le fatal nombre 13 commence à me poursuivre ; lorsque je traçai la dernière note de la partition et que je voulus mettre la date, je remarquai que c'était le 13 avril. La chose peut s'arranger, pensai-je. Après de longs tiraillements, l'enfant de malheur vient enfin d'être représenté et à quelle date ? Le diable emporte le calendrier tout entier ! C'est encore un 13. N'est-ce pas une malédiction du destin ? »

Si maintenant nous désirons savoir quels sont les faits wagnériens se rattachant à des dates du 13, nous trouverons pour chaque mois :

13 janvier 1879. — La *Walkyrie*, première représentation à Brunswick.

13 février 1875. — Lettre à Emile Heckel, à Mannheim.

13 mars 1861. — Première représentation de *Tannhäuser* à Paris.

13 avril 1845. — Achèvement de la partition de *Tannhäuser*.

13 mai 1881. — Deuxième audition des *Nibelungen* à Berlin. — La *Walkyrie*.

13 juin 1859. — *Tannhäuser*, première représentation à Stuttgart.

13 juillet 1882. — *Parsifal*, répétition du 2^e acte.

13 août 1876. — Première représentation des *Nibelungen* à Bayreuth, l'*Or du Rhin*.

13 septembre 1878. — Lettre à Angelo Neumann.

13 octobre 1828. — Naissance de Johanna Wagner, nièce du maître.

13 novembre 1852. — *Tannhäuser*, première représentation à Wiesbaden.

13 décembre 1875. — Publication de la partition de *Siegfried*.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS