

LE MENEESTREL

4426. — 83^e Année. — N^o 8.

Vendredi 25 Février 1921.

ÉDOUARD LALO

- 1823-1892 -

Conférence prononcée aux Concerts historiques Padeloup
(Opéra, 23 décembre 1920). (1)

(Fin)

UNE des légendes les plus répandues en Bretagne, écrit Ernest Renan, est celle d'une prétendue ville d'Ys qui, à une époque inconnue, aurait été engloutie par la mer. On montre à divers endroits de la côte l'emplacement de cette cité fabuleuse et les pêcheurs vous en font d'étranges récits. Les jours de tempête, assurent-ils, on voit, dans le creux des vagues, le sommet des flèches de ses églises; les jours de calme, on entend monter de l'abîme le son des cloches modulant l'hymne du jour. Il me semble souvent que j'ai au fond du cœur une ville d'Ys qui sonne encore des cloches obstinées ou convoque aux offices sacrés des fidèles qui n'entendent plus.

Ce sont ces mêmes tintements nostalgiques que Lalo dut percevoir dans les battements de son cœur, lorsqu'il composa la partition du *Roi d'Ys*. A l'entrée de son œuvre, il équilibra une Ouverture impressionnante comme un pœcile, primitive et lourde de souvenirs comme un dolmen. Dans le majestueux portique, le musicien apparaît, entouré de ses instrumentistes, pour esquisser le drame musical qu'il va développer au cours du spectacle. « Voilà ce que je vais vous raconter », s'écrie-t-il d'une voix inflexible.

C'est l'orchestre des Concerts-Padeloup qui, le 14 novembre 1876, exécuta en première audition, l'ouverture du *Roi d'Ys*. Lalo devait ensuite la modifier. Le chant du violoncelle et l'allegro des cuivres subsistèrent seuls dans la version définitive.

Le 29 avril 1876, le baryton Manoury chante à la Société Nationale un air du *Roi d'Ys* intitulé, pour la circonstance, « *Veille de Combat* ». Et, en 1880, M^{me} Édouard Lalo, qui possédait une fort belle voix de contralto, et M^{me} Fuchs y interprétaient le duo de Margared et de Rozenn.

(L'orchestre exécute l'Ouverture du *Roi d'Ys*, M^{lles} Lapeyrette et Borello chantent le duo de Margared et de Rozenn.)

L'Ouverture du *Roi d'Ys* que vous avez écoutée est naturellement composée des motifs de la partition. Le retour de Mylio est interprété par la clarinette dans l'andante à trois-quatre. L'allegro et l'allegro appassionato peignent le désespoir de la farouche Margared. Le chant du violoncelle à six-quatre nous dit la chaste mélancolie et la douceur rêveuse de Rozenn. Enfin un retour magistral de l'allegro nous restitue le chant

(1) Voir le *Ménéstrel* du 18 février.

de guerre de Mylio. Le duo, si remarquablement interprété par M^{lles} Lapeyrette et Borello, dessine à larges traits les visages des sœurs ennemies.

Le Roi d'Ys ne put être joué que le 7 mai 1888. Il fallut un directeur novice de l'Opéra-Comique, M. Paravey, pour créer l'ouvrage. C'était la première pièce qu'on montait dans un nouveau théâtre sous une nouvelle direction. On avait lancé partout des invitations. Mais on avait oublié de numéroter les places! Près de 3.500 personnes se pressaient dans une salle surchauffée qui pouvait à peine contenir 2.000 spectateurs. Personne n'avait confiance dans la réussite de la pièce. Les invités, qui ne savaient où se placer, étaient furieux. Le succès au premier acte fut douteux. Mais, dès le second acte, se déclencha un tumulte enthousiaste, malgré la détestable mise en scène de Paravey. L'air de Rozenn fut trissé, tous les morceaux de la partition bissés. En moins d'un an, *le Roi d'Ys* fut joué 60 fois. (L'œuvre fut reprise en 1902, à l'Opéra-Comique, avec une nouvelle mise en scène de M. Albert Carré. Elle a atteint aujourd'hui 350 représentations.) Mais Lalo avait 65 ans. Il devait mourir le 22 avril 1892.

L'aubade de Mylio, que va interpréter M. Laffitte, est d'une exquise élégance. A la scène, elle s'intercale entre des chœurs dialogués d'une fraîcheur d'inspiration et d'une grâce heureuse incomparables.

(M. Laffitte chante l'aubade du *Roi d'Ys*.)

* * *

Des critiques fantasques ont prétendu que Lalo était wagnérien. Les pages que vous venez d'entendre ont, sans doute, fixé votre opinion à ce sujet. La connaissance que Lalo avait de l'art de Wagner ne l'a point influencé. Mylio n'est pas le frère de Tristan ni de Siegfried. Sans doute, par de certains côtés, il est Tristan. Mais un Tristan de France, un ancêtre héroïque et tendre de notre Cid. Il est l'incarnation majestueuse et passionnée de la généreuse âme française. Lalo, qui pendant de longues années s'était fait l'interprète des grands classiques, procède plutôt de Weber, parfois même de Mozart. Le leitmotiv ne se retrouve dans ses partitions que trois ou quatre fois. Son orchestration, nourrie, savante, riche, est coupée d'accords brusques, comme dans les œuvres classiques. Il peint à fresque, avec fougue. Aucun développement inutile. Une écriture cursive, synthétique, mais d'une incomparable élégance. Une nerveuse et étincelante puissance. Plus de déclamation pompeuse, prétentieuse, si souvent grotesque. Un sens du goût exquis et rare. Cette musique du *Roi d'Ys* a je ne sais quoi de royal. Et, cependant, tout le désespoir qui monte de la lande bretonne, le flux et le reflux des grandes solitudes glauques de l'abîme, cet air vif, iodé, salé qui brûle les lèvres et les yeux, et, enfin, l'écume et les embruns et toute l'atmo-

sphère tragique de cette Baie des Trépassés sont redites en musique avec la perfection minutieuse et nuancée qu'on découvre dans les descriptions de Bretagne d'Ernest Renan.

La partition du *Roi d'Ys* est une magistrale leçon de musique française de théâtre. Lalo nous offre ainsi le tracé idéal de notre drame lyrique. Voici les préceptes impérieux que j'y puise et que j'offre à la méditation de nos compositeurs :

- 1° Agrandir la signification du sujet qu'on traite ;
- 2° Épuiser techniquement, mais sans complaisances brillantes, les motifs qu'on aborde ;
- 3° Peindre à larges touches l'atmosphère locale ;
- 4° Faire dominer, à l'orchestre, la psychologie des personnages, dont on dessine, d'un trait violent et sûr, les caractères ;
- 5° Faire jouer le drame à l'orchestre avec plus d'intensité que sur scène, de telle sorte qu'un auditeur puisse suivre, sans voir les chanteurs, chaque péripétie de l'intrigue ;

6° Un récitatif simple, humain, haletant, rapide ;

7° Toute musique doit avoir sa valeur propre, sa valeur pure en dehors de la valeur du texte, et un fragment jugé indigne de figurer au concert ne devra jamais se trouver dans une partition théâtrale.

Il n'est pas inutile d'affirmer ici ces principes, trop souvent ignorés sinon dédaignés. La formule de ce qu'on appelle railleusement la musique de théâtre ne doit pas tenir prisonnière l'inspiration de nos compositeurs. Une industrie scénique qui ose se réclamer de la musique ne craint pas de flatter la sottise d'un public ignare. Elle est, ces dernières années, descendue à une bassesse d'accent, à une manière de courtoisie éhontée. Ces détestables habitudes ont été ainsi prises. Le public inculte manifeste des enthousiasmes indécentes pour des productions totalement étrangères à la musique. Je ne veux pas citer ici les noms de ces ouvrages grossiers qui encomrent les affiches de nos théâtres et même de quelques concerts et qui ont donné un si déplorable goût à la foule. Mais le scandale doit cesser. Une scène lyrique de Paris ou de province est avant tout un centre d'éducation musicale. Elle est destinée, par principe, à la musique pure et non au mélodrame amphigourique, à l'opérette fade et niaise, à la sottise prétentieusement étalée.

Édouard Lalo a sauvegardé, lui, la dignité de la musique de théâtre dans un temps où tout artiste original et sincère était banni de la scène. Nous avons vu quelles vicissitudes il traversa à l'époque du *Roi d'Ys*. Vaucorbeil, malgré l'admiration

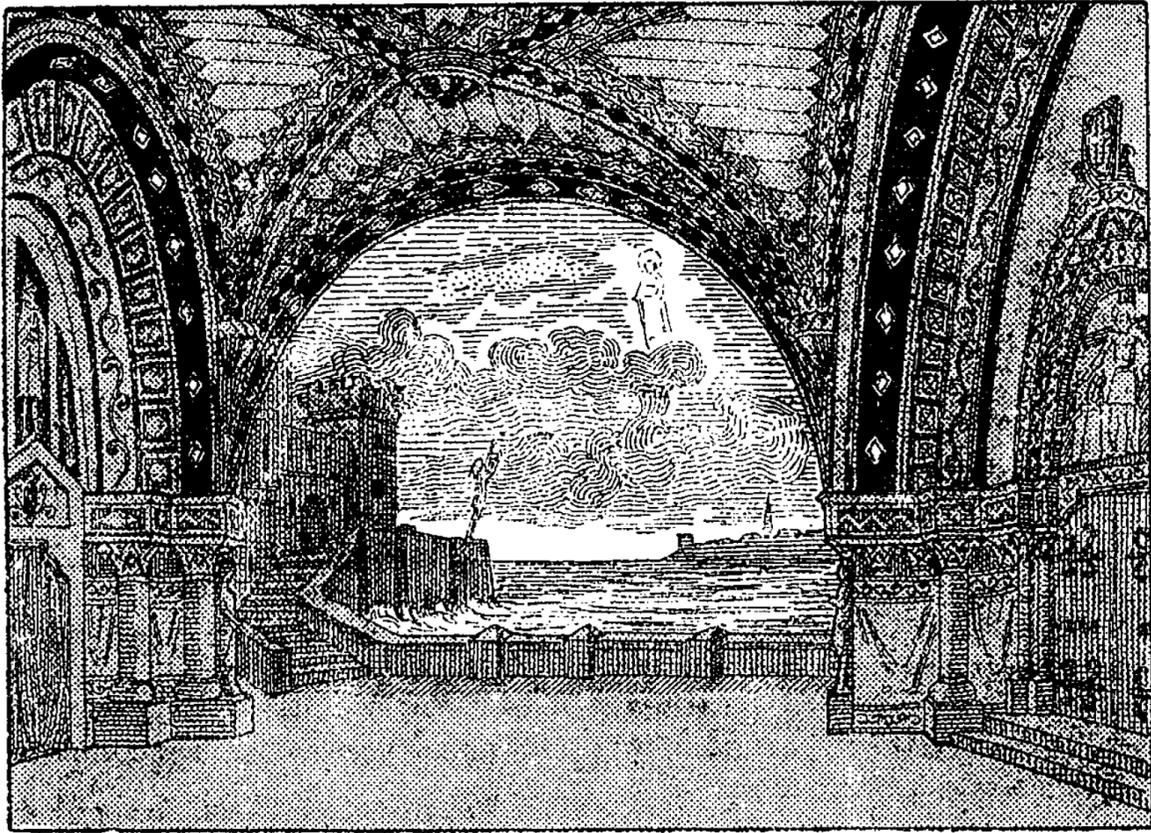
qu'il lui portait, dans un rapport officiel, avait refusé de monter l'ouvrage. En guise de consolation, il demanda à Lalo un ballet. Et le compositeur, attristé, découragé, dut accepter cette proposition. De Nutter prit le sujet de *Namouna* dans les *Mémoires* de Casanova. Et en quatre mois, l'une des partitions les plus pimpantes, les plus fleuries, un chef-d'œuvre frais et rare était éclo.

Lalo travaillait quatorze heures par jour. Le danseur Mérante lui conseillait d'écrire comme Adolphe Adam. Indigné, le compositeur lui répondit :

— Croyez-vous donc que je vais vous faire la musique de *Giselle* ?

Cet esprit indépendant devait lui créer, à l'Opéra, d'irréconciliables ennemis. L'enthousiaste Vaucorbeil reçoit, avec une froideur glaciale, le manuscrit de *Namouna*. Il demande des corrections. Pendant la maladie de Lalo, Gounod, dont l'autorité, au théâtre,

était toute-puissante, accepte d'orchestrer les dernières scènes. Chaque jour, il soumet, avec une attentive humilité, une page à Lalo, dont il essaie de s'assimiler la façon d'instrumenter. Quelques gazettes impriment déjà : « La musique de *Namouna* est insuffisante, M. Vaucorbeil y renonce. » Le corps de ballet, habitué aux fadaises de Métra et d'Adolphe Adam ne trouve pas la musique de Lalo de son goût. Les répétitions commencent, mais dans



Le *Roi d'Ys*. — Décor du 3^e acte.

une atmosphère d'hostilité et de dénigrement. Aussitôt les ennemis de Lalo suscitent des incidents.

C'est M^{lle} Sangalli qui fut désignée pour créer le rôle de *Namouna*. Au premier acte, dans une scène de séduction, elle devait fumer une cigarette en dansant. Petipa avait réglé spirituellement cette scène, sur un délicieux gazouillis de flûte. Mais le Directeur de l'Opéra fait valoir de fallacieux risques d'incendie et veut supprimer cette scène plaisante et inédite. D'autre part, Mérante affirme que fumer une cigarette en dansant est un jeu de scène qui lui appartient, qu'il existe dans une de ses propres productions et menace d'intenter un procès en contrefaçon ! Après d'âpres discussions, on autorise la ballerine à rouler une cigarette, sans la fumer. Sur ces entrefaites, le malheureux Lalo tombe paralysé. Par des soins assidus, on le guérit incomplètement. Et M^{lle} Sangalli s'écorche un pied à la répétition générale. Les répétitions sont interrompues. Une cabale se monte. Partout on répand que *Namouna* ne sera pas jouée. Des intervieweurs complaisants vont trouver M^{lle} Sangalli. Mais celle-ci, farouchement, réplique : « Je répéterai *Namouna* samedi 4 mars et, le lundi 6, je danserai, ou je serai morte ! »

Enfin la première représentation a lieu. Mais les

LA SEMAINE MUSICALE

abonnés sont furieux. Ils tournent ostensiblement le dos à la scène et personne n'applaudit. C'est un désastre. Léo Delibes, reconnu dans la salle, est salué d'acclamations. L'œuvre, dirigée froidement par Aldès, interprétée par des instrumentistes distraits, nonchalants ou ironiques, s'effondre. On lui consacre des articles d'une violence absurde. Seuls, quelques musiciens admirent *Namouna*. Claude Debussy, le génial musicien de *Pelléas* qui venait souvent chez Édouard Lalo, écrira plus tard : « Parmi trop de stupides ballets, il y eut une manière de chef-d'œuvre, la *Namouna* de Lalo; on ne sait quelle sourde férocité l'a enterré si profondément que personne n'en parle plus. »

Le compositeur dut étouffer la voix d'or des fanfares, modifier « le Carnaval à Corfou » et replacer l'Entr'acte en tête de l'ouvrage. *Namouna* se traîna, avec une langue tout orientale, pendant quelques représentations, puis disparut de l'affiche. Il y a une dizaine d'années, on la ressuscita. Depuis, elle s'est de nouveau évanouie.

M. Pierre Lalo, l'éminent critique du *Temps*, de qui je tiens tous ces détails, n'a pu se défendre d'une grande émotion en évoquant ces douloureuses étapes de la glorieuse carrière de son père. Elles troubleraient les sensibilités les plus indigentes.

En réalité, l'appréciation de Claude Debussy, que son admiration pour *Namouna* avait failli chasser du Conservatoire, n'est pas éloignée de la vérité. *Namouna* est un chef-d'œuvre. Qui de nous ne se rappelle cet admirable thème de la tartane développé par tout l'orchestre pour le débarquement de *Namouna* et d'Ottavio? Vous verrez avec quelle maîtrise cette page est traitée. Vous entendrez les répliques de l'harmonie à ces premiers appels de cors sur la dominante, le motif d'orchestre exposé dans l'aigu par les violons et les harpes, pendant que s'insinue un chant de violoncelle, repris par la contrebasse et, dans une progression prestigieuse, l'entrée des cors et des trombones. Et les notes d'or des fanfares qui se croisent se joignent et se délient sur des harmonies, toujours ingénieusement différentes, pendant que coule le contrechant d'Ottavio. C'est là l'un des morceaux souverains de la musique française.

Lalo voulut encore écrire une partition sur un *Savonarole* d'Armand Silvestre. Il emprunta les motifs de *Fiesque* pour composer *Néron*, qui fut représenté à l'Hippodrome. Il écrivit enfin le premier acte de *la Jacquerie* qui fut terminée par M. Arthur Coquard et jouée à Monte-Carlo.

Toujours, il pensa avec mélancolie à *Namouna*. C'est cette esclave d'Orient, avec sa coiffure aux sequins d'or, et spirituelle et fastueuse, que j'évoque moi-même aujourd'hui. Petit fantôme ambitieux, voluptueux et furtif d'un rêve jamais assouvi... Édouard Lalo, qui avait retrouvé dans ses plus lointaines hérédités des accents inoubliables pour l'appeler et l'exhorter à le suivre, ne l'a jamais conquise. Elle lui a manqué toute sa vie. Un jour, peut-être, elle viendra, soumise enfin, rêver sur sa tombe. (L'orchestre joue *Namouna*.)

Henry MALHERBE.

Notre Supplément musical

(pour les seuls abonnés à la musique)

La première d'*Antar* n'ayant pas eu lieu au jour fixé, nous offrons à nos abonnés une mélodie de Reynaldo Hahn dont la musique est pour tous nos lecteurs l'amie des bonnes comme des mauvaises heures, car elle réjouit et console.

Gaité-Lyrique. — *Nelly*, opérette en trois actes, de MM. Jacques BOUSQUET et Henri FALK, musique de M. Maurice LATTÈS.

C'est un charmant spectacle, qui tient à la fois de l'opérette, du vaudeville et de la revue, et qui se trouve ainsi agrémenté, le plus heureusement du monde, de jolies mélodies écrites de façon piquante, de quiproquos hilarants que rehausse un dialogue assaisonné de beaucoup d'esprit et d'une verve satirique qui s'exerce à souhait aux dépens de personnalités fort connues qu'un voile transparent dissimule à peine.

Nelly, une charmante petite main de la couture, ressemble étonnamment à Maud, une célèbre étoile du cinéma. Son ingénieux parrain Jim, qui a fait un peu tous les métiers et s'est provisoirement échoué comme garçon d'ascenseur, a précisément un ami qui, lui, a réussi : Galichon, le célèbre lanceur de plages. Jim met à profit la ressemblance en question pour procurer à *Nelly* le moyen de passer quelques jours à Bainville, en la faisant passer pour Maud. *Nelly* est éprise d'un jeune mondain, qui s'affiche avec une théâtreuse, mais finit par s'éprendre d'elle en croyant courtiser l'étoile du cinéma, quand la vraie Maud arrive, et le subterfuge est découvert. Mais tout s'arrange, dans une ferme où le toujours ingénieux Jim exploite les snobs et fait concurrence au Casino. Bien entendu, le traditionnel mariage survient au dénouement.

La musique de M. Lattès, pas très neuve ni très originale au premier acte, se distingue ensuite par des rythmes heureux, des mélodies bien venues, orchestrées avec goût et distinction, de spirituelles parodies d'opéras ou d'opéras-comiques célèbres, et, à la fin, par une note sentimentale, émue et discrète, qui a beaucoup plu.

M. Oudart anime toute la pièce dans le rôle à transformations de Jim, qu'il joue avec un entrain endiable et une rare souplesse de moyens. M^{lle} Exiane fait preuve d'un fin tempérament et chante avec charme. M. Defreyn est, comme toujours, un agréable jeune premier, d'une élégance irréprochable bien qu'un peu apprêtée. M. Henry Jullien est un amusant tenancier de grande station mondaine. M^{lle} Denise Grey joue, comme toujours, dans un excellent mouvement.

Des décors et un ballet fort réussis contribuent à l'agrément de l'ouvrage, dont le succès a été vif.

PAUL BERTRAND.

Théâtre des Champs-Élysées. — *Ballets Suédois*.

Saluons avec satisfaction le retour des Ballets Suédois qui ajoutent à leurs précédents spectacles un élément nouveau : *la Boîte à Joujoux*, l'exquise pantomime enfantine dont Claude Debussy composa la musique d'après les malicieuses images de M. André Hellé, et dont l'éphémère Théâtre-Lyrique du Vaudeville nous donna, en décembre 1919, une ingénieuse adaptation scénique, due à M. Quinault. La chorégraphie de M. Jean Borlin, plus naïve, moins fine peut-être, ne manque cependant pas d'un charme réel, et la musique de Debussy, aux touches si discrètes, n'a rien perdu de sa séduction.

Le reste du programme de cette nouvelle saison est formé des divers ouvrages déjà représentés par la troupe des Ballets Suédois, il y a quelques semaines (1). P. B.

(1) Voir le *Ménestral* des 29 octobre, 19 et 26 novembre 1920.