

LES NOUVELLES MUSICALES

ADMINISTRATION
Rédaction, Publicité :
 40, rue du Colisée, 40
 PARIS (8^e)

Téléphone : Elysées 18-29

ORGANE DE PROPAGANDE

DE
“ LA MUSIQUE POUR TOUS ”

Association ayant pour but le développement en France de l'éducation musicale et du goût de la musique par l'organisation de concerts populaires

Paraissant le 1^{er} et le 15
 de chaque mois

ABONNEMENT : 1 AN

Paris, Seine, Départements 15 fr.
 Étranger. 22 »

Bonnes nouvelles

Nous n'oublions pas notre promesse : nous préparons dès maintenant notre numéro spécial de Noël sur douze pages. Il sera consacré à Palestrina, aux Noëls les plus célèbres depuis l'antiquité ainsi qu'à la Chanson française.

D'autre part, nous pouvons dès aujourd'hui faire connaître les noms des premières salles dans lesquelles les Concerts populaires seront organisés à partir du 2 décembre prochain : Batignolles-Cinéma, Cinéma Récamier, au Foyer de l'ouvrière, rue du Faubourg-Poissonnière et dans les communes de Boulogne, Gennevilliers, Plessis-Robinson, Saint-Denis, Suresnes et Vanves.

D'autres suivront certainement.

Nous avons également engagé des pourparlers très encourageants avec plusieurs groupements ou associations de la Seine qui se préoccupent activement de l'utilisation des loisirs de nombreux travailleurs comme de la pénétration progressive de l'éducation musicale dans les milieux scolaires et postcolaires.

Chaque jour donc amène un progrès dans la tâche passionnante que nous avons assumée.

Le prochain numéro des *Nouvelles Musicales* du 1^{er} décembre sera dédié à Frédéric Chopin.

Les *Nouvelles Musicales* ont honoré dans leurs premiers numéros Gabriel Fauré, Claude Debussy, Camille St-Saëns, César Franck, Charles Gounod, Hector Berlioz, Georges Bizet, J.-S. Bach, J. Massenet, G. Rossini.

SOMMAIRE

	Pages
Jacques Offenbach par Louis Schneider. — Echos harmoniques. — La Musique au Musée du Louvre. — Orgues et carillons hollandais	2
Lettre d'Offenbach au dessinateur Carjat. — Notes sur Offenbach par Reynaldo Hahn. — Les bons mots d'Offenbach ..	3
Jacques Offenbach par Louis Schneider (suite et fin). — Nos comités. — Notre programme	4
Un peu d'histoire de la musique. — Sainte-Océile patronne des musiciens. — Profession de foi musicale d'Offenbach	5
Les insectes musiciens. — Concours des Nouvelles Musicales. — Liste des prix ..	6
Les livres et la musique. — Calendrier de la vie musicale	7
Buletin d'abonnement	8

Jacques OFFENBACH

par Louis SCHNEIDER

Offenbach est, comme on le dit couramment, le père de l'opérette. Il en fut aussi l'incarnation, le génie, mais l'opérette a un autre père : Hervé ; c'est à la collaboration de ces deux musiciens que nous devons la naissance de ce genre éminemment français. L'un, Hervé, a fraternellement prêté la main à l'autre et lui a permis d'être représenté sur son théâtre. Mais Offenbach éclatait d'une telle facilité de production, d'une telle verve spirituelle, que, peut-être, il aurait fait son chemin sans l'aide de personne.

L'opérette est, pour certains personnages graves quelque chose de très inférieur dans l'ordre artistique. Pour un peu on prononcerait le nom de musiquette. Eh ! bien, non, l'opérette n'est pas de la musiquette ; le mot opérette évoque en nous des idées de gaité, de comique, de fantaisie, d'excentricité, qui ne sont pas exclusives de charme ou de sentiment. Nous pensons à de l'anachronisme, à de la parodie ; nous rêvons de drôlerie élégante et nous bannissons la trivialité et la grossièreté qui sont l'apanage de la chanson de café-concert moderne et même parfois de l'opérette telle que la comprennent certains compositeurs avides de flatter les bas instincts du public.

La vraie opérette possède d'authentiques papiers de noblesse. Elle n'est pas née d'hier ; elle a parmi ses ancêtres toutes les productions gaies de nos auteurs d'opéras-comiques du XVIII^e siècle. Ses librettistes s'appellent Sedaine, Anseaume, d'Hèle, sans compter Vadé, Collé, Favart, auteurs joués sur le théâtre de la Foire. Elle a pour musiciens Duni, Monsigny, Dancican Philidor, Dalayrac, Grétry et même Boieldieu. Mais il est de toute évidence que ces œuvres du XVIII^e siècle, comparées à celles du XIX^e, paraissent fades à force d'être jouées. Les premières ont la tranquillité d'un lac ; les autres ont l'impétuosité d'un torrent qui retombe en cascades.

Cette opérette emportée, tourbillonnante, qui a fleuri sous le second Empire, on en a fait le procès. Elle a été chargée de tous les méfaits, on a été jusqu'à lui attribuer les revers de la France en 1870. Francisque Sarcy, avec son bon sens, a défini à merveille, quand il parle des airs d'*Orphée aux Enfers* disposés en quadrille, cette opérette qui est la synthèse de l'époque :

« Ce fameux quadrille d'*Orphée* a emporté dans son tourbillon frénétique toute notre génération. Est-ce qu'aux premiers sons de cet orchestre enragé il ne vous semble pas voir toute une société se soulevant d'un bond et se ruant à la danse ? Elle réveillerait des morts, cette musique ! Comme ses rythmes tantôt sautillants, tantôt furieux, avaient l'air d'être faits pour communiquer une trépidation morale aussi bien que physique à tout ce public pour qui la vie n'était qu'une espèce de danse macabre ! Au premier coup d'archet qui mettait en branle les dieux de l'Olympe et des Enfers, il semblait que la foule fût secouée d'un grand choc et que le siècle tout entier, gouvernements, institutions, mœurs et lois, tournât dans une prodigieuse et universelle sarabande. »

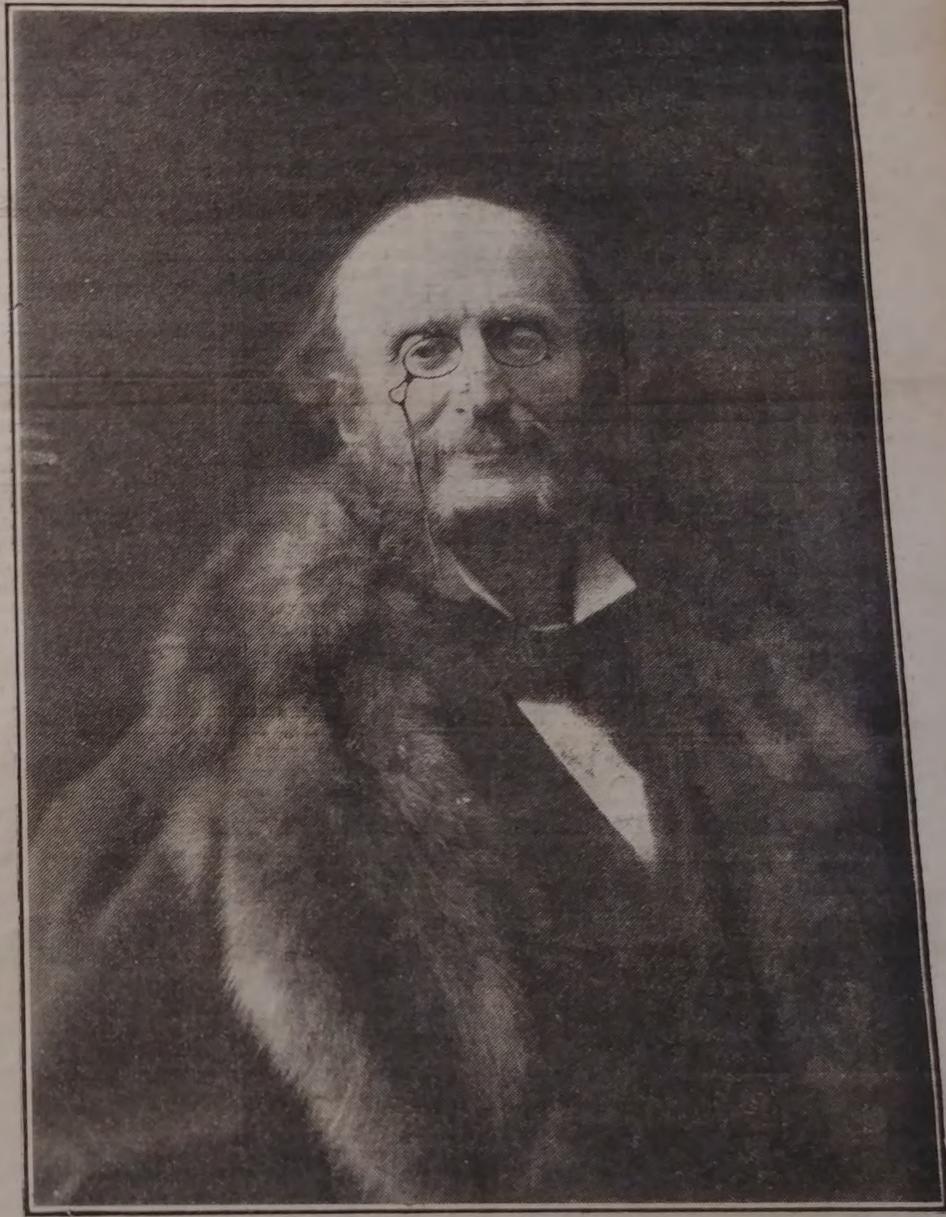
Cette appréciation nous donne une idée exacte de la façon dont nos pères jugeaient la musique d'Offenbach. Mais on aurait une opinion incomplète sur le compositeur si on laissait accroire qu'il a écrit uniquement des airs bouffons, pétillants de gaité et de malice, formidables d'entrain, de cascades et de cabrioles. Offenbach présente aussi de la mélodie exquise et de la tendresse. Wagner, qui n'était pas toujours très bienveillant pour d'autre musique que la sienne, appelait Offenbach « le petit Mozart des Champs-Élysées », parce que les premières opérettes en un acte d'Offenbach avaient été données dans un petit

théâtre qui se trouvait à peu près derrière l'emplacement de l'actuel Théâtre Marigny ; et le nom de Mozart indiquait bien que l'inspiration de son collègue était loin de lui déplaire.

En vérité si l'opérette a triomphé sous

tisme ; la parodie qui cinglait les dieux d'Homère et les héros d'Eschyle ou de Sophocle menaçait, aux yeux de Théophile Gautier et de ses amis, les personnages de Victor Hugo.

On peut dire qu'Angelo, tyran de Pa-



le second Empire, elle le doit certes à Offenbach et à Hervé, créateurs d'un genre qui divertissait prodigieusement leurs contemporains. Et si Offenbach a dépassé Hervé dans le succès qui lui a été réservé par la postérité, il doit cette réussite aux deux librettistes avec lesquels il avait partie liée, Meilhac et Halévy.

Mais la levée des boucliers contre l'opérette tient à plusieurs raisons. On contestait à Offenbach, sans que du reste le grief ait été nettement formulé, le droit de parodier la musique pompeuse, boursoufflée et souvent vide, des opéras en vogue, et particulièrement des opéras de Meyerbeer, juchés sur leur piédestal en carton-pâte. Et les adeptes du romantisme, les révolutionnaires de la littérature et de la peinture, faisaient chorus avec les amis de la tradition. L'indignation de Théophile Gautier à propos de la *Belle Hélène*, par exemple, était née de la peur de voir Meilhac et Halévy s'attaquer aux excès du roman-

douc, est parodié par Hector Crémieux et Ludovic Halévy dans le *Pont des Soupirs*, où le doge Cornarino Cornarini, venu à Venise pour chercher son épouse Catarina à la vertu chancelante, est un proche parent d'Angelo et de la vraie Catarina, sa femme infidèle. Dans les *Brigands*, Falsacappa est un bandit sympathique qui risquait de faire pâler l'auréole d'*Hernani*. Allons plus loin : la Périchole, la chanteuse protégée par le gouverneur de Lima, ressemble comme une sœur à Léonor, la maîtresse du roi Alphonse, dans la *Favorite*. Et la parodie, la musique d'Offenbach s'en charge ; rappelons-nous le chœur des seigneurs du deuxième acte : « Quel marché de bassesse ! » où la musique de Donizetti est fort spirituellement déformée. Mais avec quel tact, quelle malice, Offenbach parodiait le modèle ! Il possédait un doigté merveilleux qui lui permettait de ne jamais outrepasser les limites du bon goût.

D'où lui venait cette mesure ? Comment

cet Allemand, issu d'Allemands depuis toujours, a-t-il pu s'assimiler avec une si parfaite adaptation, la légèreté du génie, car je ne vois pas à ce problème d'authenticité explication possible.

Jacques Offenbach était né, non pas à Cologne, comme l'ont dit la plupart de ses biographes, mais dans la ville d'Offenbach-sur-le-Mein, du grand-duché de Hesse, le 21 juin 1819 ; c'est de là qu'il prit son nom. Le père, qui, plus tard, occupait un emploi de chanteur à la synagogue, y donnait aussi des leçons de violon ; mais Jacques manifesta de bonne heure une préférence marquée pour le violoncelle, et il laissa de côté les cordes soprani pour les cordes graves. Son père l'amena à Paris pour le faire admettre au Conservatoire ; mais l'enfant avait déjà une personnalité trop accusée pour bénéficier de l'enseignement austère de la maison du faubourg Poissonnière. Espégle et sans cesse porté à rire, il s'était habitué déjà à ne considérer la vie que sous le côté plaisant et à défigurer malicieusement les hommes et les choses. Or il fallait d'abord assurer la subsistance quotidienne ; le jeune Offenbach était loin d'être dans l'aisance et son père arrivait avec peine, grâce à des privations, à envoyer de temps en temps de quoi améliorer les modestes repas que pouvait faire son fils. Offenbach ne perdit jamais courage au milieu de ces commencements difficiles : il avait accepté un poste de violoncelliste à l'orchestre de l'Opéra-Comique ; et ces modestes fonctions, si mal rétribuées qu'elles fussent, l'aidèrent à supporter allègrement le fardeau de l'existence ; il riait, il faisait rire ses collègues. Il jouait aussi dans les soirées afin d'augmenter ses émoluments ; il plaçait ses essais musicaux chez les éditeurs ? Ce fut dans un de ces concerts donnés dans le monde, où il se produisait comme violoncelliste humoriste et comme auteur, qu'il rencontra Arsène Houssaye, l'administrateur de la Comédie-Française, et qu'il fut placé par ce dernier à la tête de l'orchestre de la maison de Molière. Il s'agissait de remplacer l'horrible raclerie de tremolos aux moments pathétiques des drames ou aux tirades sensibles de la comédie larmoyante par de la musique originale, appropriée à l'atmosphère des pièces. Son talent fut deviné par Alfred de Musset qui lui demanda de vouloir bien écrire la chanson du *Chandelier* ; mais ce même talent trouva pour adversaires les sociétaires du Théâtre-Français qui n'admettaient pas que la musique prit le pas sur la phrase parlée ; ils le firent sentir en plusieurs occasions à Offenbach.

Celui-ci, bridé, gêné, tracassé de toutes parts et ne pouvant donner libre expansion à ses aspirations, rêvait d'un champ plus vaste. Il se fit directeur pour pouvoir se jouer lui-même. Il avait trouvé aux Champs-Élysées une salle qu'avait été forcée d'abandonner le prestidigitateur Lacaze ; il baptisa ce petit théâtre du nom de Bouffes-Parisiens et il en fit l'ouverture le 5 juillet 1855. Une jolie personne, gracieuse et blonde, s'était présentée à lui pour chanter et jouer des rôles : c'était Hortense Schneider dont le nom est inséparable de celui d'Offenbach ; car il ne suffit pas qu'un auteur ait du génie ; il faut encore qu'il ait sous la main les interprètes capables de traduire ce génie devant le public. Hortense Schneider fut cet intermédiaire révé entre le spectateur et le musicien bouffe. La soirée dans laquelle elle joua le *Violoncelle* marqua pour son directeur et pour elle le succès de deux carrières. Chaleur torride de l'été de 1855 ou fraîcheurs précoces de l'automne, rien n'empêcha le public parisien de se ruer pour aller entendre le *Violoncelle* où chantait la divette et les deux *Aveugles*, qui furent réclamés par Napoléon III pour être joués aux Tuileries à l'occasion du congrès de la Paix.



Et voilà le théâtre des Bouffes qui émigre des Champs-Élysées au passage Choiseul, et marche de succès en succès. Après des œuvres en un acte, autant de petits chefs-d'œuvre du reste, comme *Ba-la-Clan*, *Tremblé-César*, *la Rose de Saint-Flour*, *Mesdames de la Halle*, *le Mariage aux Lanternes* où le charme mélodique de Mozart rivalise avec la cocasserie la plus échevelée. L'opérette éclate hors des limites du cadre que lui assignait l'arbitraire de l'autorité. Quatre personnages seulement étaient tolérés dans une pièce en un acte ; *Croquetier* ou *le dernier des Paladins* en comptait cinq ; les bureaux firent interdire *Croquetier*. Les librettistes Jaime et Crémieux eurent alors une idée originale : ils supprimèrent le cinquième personnage et ils en firent un héros qui avait eu la langue coupée dans un combat. Ce fut dans le public et parmi les hauts fonctionnaires de la censure, le jour de la première, un tel accès d'humilité quand on vit ce muet faire des gestes grotesques sur la scène, que le lendemain, par crainte de ridicule qui allait rejoindre sur eux, Messieurs les bureaucrates reçurent l'ordre d'être plus tolérants en ce qui concernait le nombre des personnages pouvant jouer dans un acte sur le théâtre des Bouffes.

Ce petit fait a l'air de n'avoir aucune importance. C'est pourtant à lui qu'est dû l'essor pris à partir de ce moment par

l'opérette. Comment, par exemple, eût-on pu représenter *Orphée aux Enfers* avec quatre dieux ou déesses ? Ludovic Halévy et Hector Crémieux, qui avaient eu l'idée de ce scénario, n'auraient jamais consenti à faire de l'Olympe un désert.

Orphée aux Enfers marqua un triomphe pour les auteurs et une défaite pour la routine administrative. Ce fut surtout un régal de bouffonnerie où la mythologie grecque subissait de sérieux accrocs dans sa majesté, où les souvenirs classiques de l'Iliade étaient bafoués, parodiés par des maîtres du rire.

Offenbach, qui avait un flair de vrai limier pour découvrir les interprètes de sa musique endiablée, sait aussi dénicher des collaborateurs gais et spirituels, comme lui-même. Il avait déjà éprouvé la finesse mordante et calme en apparence de Ludovic Halévy dans de nombreuses petites pièces en un acte ; il s'adjoignit Hector Crémieux, plus agile, plus spontané, plus trépidant ; puis le délicieux Meilhac, fantasque mais sensible, tendre et sceptique un psychologue animé de la capacité de faire rire ; Meilhac, devinant chez Ludovic Halévy une nature qui compléterait la sienne, se lia avec lui, et de ce mariage intellectuel dont les époux apportaient chacun en dot des qualités de toute distinction et de toute rareté naquirent des opérettes qui, aujourd'hui encore, sont regardées comme des modèles de malice, de bonne humeur primesautière. Après la joie délirante qui avait accueilli la première grande pièce d'Halévy, les deux librettistes précités mirent à nouveau leur verve en commun pour faire se tremousser sur la musique d'Offenbach les légendes de France avec *Geneviève de Brabant* en 1859 ; puis ils revinrent à l'antiquité grecque avec *la Belle Hélène* en 1864 ; de là ils passèrent à l'actualité avec *la Vie Parisienne* en 1866 ; à la parodie du moyen âge avec *Barbe-Bleue* en la même année, à la satire des fanfiches militaires avec *la Grande Duchesse de Gérolstein* en 1867. Puis ce fut *la Périochole* en 1868 où était raillée la faveur exagérée qui s'abattait sur l'entourage espagnol de l'impératrice Eugénie, et enfin les *Brigands* en 1869 où sur le rôle du caissier qui avait mangé avec d'aimables demoiselles l'argent du trésor d'Etat à lui confié, tous les boulevardiers mettaient un nom. Et le pouvoir ne pouvait sévir ni contre les librettistes ni contre le musicien ; c'eût été faire le procès du trésorier-payeur général auquel il était fait allusion.

Sur tous ces livrets Offenbach a trouvé l'occasion de draper l'infinie variété de son inspiration. Qu'il s'agisse d'une page lyrique comme ce bijou dont il a paré *la Chanson de Fortunio*, qu'il soit question de peindre la mort d'Eurydice, qu'il faille chanter la misère amoureuse de la Périochole, le musicien trouve des accents suaves, tendres comme le phrasé de ce violoncelle qu'il savait si bien faire pleurer. Et dans cette note émue, il n'y a jamais rien de trop, c'est une pointe de sentiment légère, à peine perceptible, qui vient apporter de l'humanité à ces motifs. Et pour faire contraste, le rire réapparaît dans la musique au moyen de la parodie des formules anciennes : prenez, par exemple, le chœur solennel des conjurés au deuxième acte de *la Grande-Duchesse* ; il a l'air de faire un pied de nez à la Bénédiction des Poignards des *Huguenots*. Dans *Barbe-Bleue* le rythme syncopé de l'entrée du héros amateur de chair fraîche est claudicant comme le personnage lui-même.

Cette veine heureuse se retrouve même dans les œuvres d'Offenbach qui ont moins bien réussi. Le chœur d'entrée et le final du *Pont des Soupçons*, le duo de *Lisztchen et Fritschen*, le quintette du *Fifre enchanté*, la chanson du Chien du colonel dans *la Romance de la Rose* — et j'en oublie combien d'autres ! — mériteraient d'assurer la durée de ces partitions. Le compositeur a écrit la musique de plus de cent œuvres ; on peut dire qu'il n'en est pas une, même parmi celles qui sont tombées, non, il n'en est pas une qui ne réalise à un moment donné le génie de son auteur.

(Voir la suite à la 4^e page)

A TOI.

Jacques Offenbach

Échos harmoniques Sous d'autres cieux

CALEMBOURS D'ANTAN...

Un compositeur comme Offenbach se fut imposé de toutes façons, mais quel précieux collaborateur il sut trouver en tant que librettistes, dans des écrivains tels que Meilhac et Halévy !

Tourner en ridicule des personnages considérables, des dieux de l'Olympe, devait porter sur le public d'une manière certaine. C'était le règne du calembour. Ainsi dans *la belle Hélène* :

— Quelle différence y a-t-il entre Calchas et un cornichon ?

— Il n'y en a pas ! Il n'y en a pas ! crie le peuple.

— Mais si ! Calchas est confit de la reine et le cornichon est confit dans du vinaigre !

Cela faisait rire nos grands-pères aux éclats. Leurs petits-fils se montrent-ils si difficiles ?

AU CONCERTGEBOUW

A l'occasion de l'inauguration de l'Institut français d'Amsterdam, des concerts symphoniques ont eu lieu dans diverses villes néerlandaises, avec des programmes composés exclusivement d'œuvres musicales françaises contemporaines.

Ces concerts ont surtout obtenu un vif succès.

La plus importante de ces manifestations eut lieu à Amsterdam, où le célèbre orchestre du Concertgebouw exécuta des œuvres de Ravel, de Dukas, de Debussy et de Roussel.



Hortense Schneider dans le rôle d'Hélène de la Belle Hélène qu'elle a créé

Le musée du Louvre ouvre de nouveau ses portes à la Musique

Un événement artistique assez sensationnel est évidemment le retour, après une longue disparition, de la Musique au Louvre.

On sait qu'elle y fut en grand honneur aux diverses époques de notre histoire, jusqu'à ce que Mazarin, grand ministre, qui s'intéressait fort à la musique, décidât d'installer le Théâtre des Machines aux Tuileries, palais qui fut incendié par la Commune en 1871.

Ce retour inattendu ne signifie pas que MM. de Monzie et Bollaert, grands amis de la musique, se proposent d'organiser des concerts ou des récitals dans ce temple désormais consacré aux arts plastiques. Mais, pressentis par M. d'Estournelles de Constant, ancien directeur des Musées Nationaux, directeur de l'Office d'Enseignement par les Musées, au sujet d'un projet qui tend à adjoindre aux conférences d'histoires de l'art, faites chaque année, depuis treize ans, sous l'égide de l'Office, une section spéciale d'histoire de la Musique, ils ont eu la clairvoyance de comprendre que cet enseignement est partie intégrante de l'histoire générale de l'art.

C'est pourquoi, le mercredi 15 novembre commenceront, au Louvre, des Conférences chronologiques d'histoire de la Musique, avec auditions et documentations musicales. Elles auront lieu, 4, quai des Tuileries (tous les mercredis, à 20 h. 45), dans la vieille salle du Louvre, très archaïque, un peu démodée peut-être, mais excellente au point de vue acoustique.

Renseignements et programmes, 4, quai des Tuileries, et grande salle de vente du Louvre (porte Denon).

C'est vers les cieux de Hollande que nous conduirons nos lecteurs. La musique de ce pays a ceci de remarquable que lorsqu'on en étudie l'histoire on s'aperçoit que deux instruments surtout ont intéressé les musiciens des siècles passés : les orgues et les carillons.

Qu'un organiste ait été en même temps un carillonneur s'explique assez facilement si l'on connaît le mécanisme du carillon. C'est un assemblage de cloches de différentes grandeurs, accordées avec précision et qui donnent parfois, en comprenant le jeu des pédales, une étendue de cinq à six octaves. Les plus grands carillons, ceux de Bruges, de Malines, d'Amsterdam, d'Anvers, de Dunkerque, se composent d'environ quatre-vingt cloches, actionnées au moyen d'un clavier manuel et d'un clavier de pédales.

La facture des orgues, où les constructeurs hollandais devaient déployer plus tard tant d'aptitude, était dès le commencement du XII^e siècle, parvenue à un certain degré de perfection. L'orgue de l'église Saint-Nicolas, à Utrecht, daterait de 1120. Plus tard, au XV^e siècle, nous voyons un facteur de Bréda, Johannes, édifier dans l'église peuve de Delft, l'instrument auquel on donna le nom d'*Ursule*, et qui est resté célèbre sous cette dénomination. A partir de cette époque la fabrication des orgues devait être une des caractéristiques de la lutherie hollandaise. Mais on adopta également des carillons dans toutes les églises. L'idée du carillon est très ancienne. Il est possible que les Hollandais l'aient empruntée aux Chinois, qui l'avaient réalisée depuis fort longtemps. En ce qui concerne l'Europe, c'est bien en Hollande, à Utrecht, fut produit pour la première fois le carillon à clavier.

Voltaire a parlé de l'« esprit contentieux » des peuples de l'Occident et du Nord. Il est peu de pays où l'instinct de la controverse ait été aussi développé qu'en Hollande. Une question qui, de même qu'en Angleterre, fut le signal de polémiques prolongées et très aigres, est celle qui se rapporte à l'emploi de l'orgue dans le culte. Le grand savant Huygens se méla de cette querelle. Sur la liste de ses travaux figure sa dissertation relative à l'usage et le non usage de l'orgue dans les églises des Provinces Unies.

Au XVIII^e siècle citons entre autres un carillonneur et organiste réputé, Henri Radeker, dont le fils, Jean, donna en 1775 une *Description historique du grand orgue de Haarlem*. Reynvaan jouait aussi bien l'orgue que le carillon. De plus il écrivit un dictionnaire hollandais de musique, d'après les travaux de Jean-Jacques Rousseau et de Brossard. Carillonneur et organiste, lui aussi, Joachim Hess a donné plusieurs volumes sur la façon de mélanger les registres. Parmi les autres ouvrages traitant à la fois des orgues et des carillons, il faut noter les écrits de Jacobi, qui était moitié Hollandais, moitié Allemand, et par là Hollandais Knock.

Au XIX^e siècle, « l'instrument géant » comme on l'appelait, eut comme virtuoses les Nieuwenhuysen qui jouaient tout aussi bien de l'orgue que du carillon. Brachtzer était aveugle de naissance. Grand amateur de Bach, il fut un improvisateur, première force. Sa mémoire phénoménale lui permettait de retenir toute musique qu'il entendait une fois. Il était à la fois organiste de la Nouvelle Eglise et carillonneur de la Tour de la Montagne.

Nous ne pouvons malheureusement longer cette étude. La Hollande s'est distinguée, à travers les siècles, et jusque nos jours par ses interprètes, son attention, compréhensif, et versé dans choses musicales, plus que par ses compositeurs. Toujours est-il que les Français y ont toujours été fort bien accueillis.

Le lecteur qui se réveillera un beau jour à Amsterdam ou à Utrecht au son du carillon, connaîtra au moins quelque chose sur les origines de cet instrument, par le destin de chanter en plein air.

Les Nouvelles Musicales

sont en vente chez tous les éditeurs de musique et marchands de jouets

Jacques OFFENBACH

(Suite de la 2^e page.)

L'ambition d'Offenbach le portait à regarder toujours plus haut que lui, et l'idée ressuscitée par certains critiques dans leurs comptes rendus que l'opérette est un genre inférieur le hantait de la façon la plus désagréable.

Voilà pourquoi il a été heureux et fier d'écrire pour l'Opéra un ballet, le *Papillon*; voilà pourquoi il a donné à l'Opéra-Comique *Barkouf*, *Robinson Crusoé*, *Verl-Verl*, *Fantasio*, qui n'eurent pas la chance de réussir, et les *Contes d'Hoffmann*, demeurés au répertoire. Et aujourd'hui où l'opérette a élargi son cadre, à chaque reprise de la *Belle Hélène*, de *Madame l'Archiduc* ou de telle autre œuvre, ce sont des fragments du *Papillon* dont est fait le divertissement ou le ballet. Du festin que peut offrir Offenbach les miettes sont encore bonnes.

Quelle souffrance dut être pour ce cerveau dévoré par le besoin de produire le repos imposé par la guerre de 1870 ! Quel supplice ce fut pour ce cœur de patriote (Offenbach s'était fait naturaliser en 1860) quand il fut le témoin des malheurs de son pays d'adoption ! Il comprit que la guerre peserait de tout son poids sur la musique elle-même ; le silence qu'il avait imposé à sa verve lui avait-il fait subir une éclipse ? D'autre part, il s'était fâché avec sa brillante interprète ; ni lui ni elle ne voulurent tenter l'effort utile pour se réconcilier malgré l'entremise d'amis chagrins de cette brouille et qui proposaient de tout tenter pour la faire disparaître. Privé de son étoile, Offenbach tourna son activité vers une direction de théâtre : le fauteuil de la Galté était vacant. Il s'y installa et monta la *Haine* de Victorien Sardou avec une prodigalité de mise en scène qui n'avait reculé devant aucune limite. Le succès fut loin de couronner tant d'efforts. Offenbach fut obligé de passer la main, après une non moins luxueuse reprise d'*Orphée aux Enfers*. Cette gestion de la Galté coûta à Offenbach toutes ses économies, ses droits d'auteur donnés en gage à ses créanciers ; mais le personnel du théâtre, acteurs et employés, et les fournisseurs ne perdirent pas un centime dans cette aventure. Pour refaire sa fortune engloutie, le musicien, qui était populaire dans le monde entier, accepta les propositions alléchantes d'un impresario et s'en alla conduire des concerts en Amérique.

Il ne s'arrêta pas de produire ni avant, ni pendant, ni après ce voyage, *Pomme d'Api*, la *Jolie Parfumeuse*, *Madame Favart* et la *Fille du Tambour-Major*, cette dernière surtout, furent les opérettes qui montrèrent que le compositeur n'avait pas été abandonné par sa bonne humeur, légère et spirituelle ; sa muse s'était seulement assagie, elle était moins endiablée ; le grain de folie avait disparu ; mais avec quelle griserie elle avait su faire vibrer la corde patriotique ! Lorsque le rideau du troisième acte tomba au dernier acte sur l'entrée des Français à Milan, ce fut un véritable délire dans la salle.

Au milieu de cette vie trépidante de labeur, Offenbach s'était usé ; lui, qui avait tant souhaité être jugé par la grande critique musicale, il mourut avant d'avoir pu assister à son apothéose le soir de la première des *Contes d'Hoffmann* à l'Opéra-Comique. En une nuit, le 3 octobre 1880, il mourut terrassé par une crise cardiaque. Cette partition aura été le dernier rayon de soleil d'un génie qui aura symbolisé le caractère français, gai, plein d'entrain, spirituel, blagueur, et surmonté d'un panache, qui raffermait les cœurs quand il en est besoin.

LOUIS SCHNEIDER.

Retenez dès maintenant
chez votre
marchand de journaux
habituel le
**NUMÉRO
DE NOËL**
des **Nouvelles Musicales**

Envoi sur demande de chaque
numéro paru contre la somme
de UN franc

LA MUSIQUE POUR TOUS

Sous le Haut Patronage de M. Albert LEBRUN, Président de la République

SOUS LE PATRONAGE DU MINISTRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

PRESIDENT D'HONNEUR : M. Edouard Herriot.

COMITÉ DE PATRONAGE

Président : M. Henry Rabaud, Directeur du Conservatoire National de Musique,
Membre de l'Institut.

Membres :

MM. Renard, Préfet de la Seine ;
Chiappe, Préfet de Police ;
de Fontenay, Président du Conseil municipal de Paris ;
Béquet, Président du Conseil général de la Seine ;
Charléty, Recteur de l'Académie de Paris ;
André Honnorat, Président de la Cité Universitaire de Paris ;
Widor, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts ;
Alfred Bruneau, de l'Institut ;
Gustave Charpentier, Membre de l'Institut ;
Georges Hué, Membre de l'Institut ;
Gabriel Pierné, Membre de l'Institut ;
Pierre Darras, Directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris ;
Albert Carré, Directeur honoraire de l'Opéra-Comique ;
Henri Büsser, Président de l'Association des Anciens Elèves du Conservatoire ;
Henri Karcher, Maire du 20^e Arrondissement ;
Léo Lelièvre, Président de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de
Musique ;

COMITÉ ARTISTIQUE

Mmes Yvonne Astruc, Lucienne Bréval, Claire Croiza, Gabrielle Gills, Louise Grand-
jean, Hilda Roosevelt.

MM. Bazelaire, Adolphe Boschot, Boucherit, Gustave Bret, Brun, Robert Brussel,
Henri Casadesus, Jean Chantavoine, David, André Dorival, Albert Doyen, Marcel Dupré,
Henry Février, André Gailhard, Philippe Gaubert, Gresse, Reynaldo Hahn, Gérard Hek-
king, Lazare-Lévy, Robert Lortat, Henry Malherbe, Maurice Maréchal, Moyse, Paulet, Guy
de Pourtalès, Maurice Ravel, Riera, Albert Roussel, Florent-Schmitt, Louis Schneider, Fir-
min Touche, André Touret, Vieulle, Vieux, Albert Wolff.

LA MUSIQUE POUR TOUS

ASSOCIATION AYANT POUR BUT LE DÉVELOPPEMENT EN FRANCE DE L'ÉDUCATION MUSICALE
ET DU GOUT DE LA MUSIQUE PAR L'ORGANISATION DE CONCERTS POPULAIRES

Siège Social : 40, Rue du Colisée

Téléphone : ÉLYSÉES 18-29

NOTRE PROGRAMME

- NOUS VOULONS** sauvegarder et, si possible, rendre plus prépondérante la place que la Musique — l'Art le plus humain et le plus expressif — occupe en France parmi les Beaux-Arts.
- NOUS VOULONS** donner à chacun, à quelque classe qu'il appartienne, la possibilité de goûter une heure de détente musicale après le labeur quotidien en lui permettant d'apprécier les nombreux chefs-d'œuvre de la Musique Ancienne, de la Musique Classique, de la Musique Moderne.
- NOUS VOULONS** développer l'éducation musicale et le goût de la Musique auprès du grand public et plus particulièrement parmi la jeunesse, par des auditions alternées d'œuvres françaises et étrangères.
- NOUS VOULONS** que la Musique pure, devenue inaccessible chez nous en raison du prix des places des grandes manifestations musicales, connaisse un nouvel essor.
- NOUS VOULONS** que les artistes musiciens puissent se consacrer à leur Art en toute quiétude et que les occasions leur soient largement facilitées de faire valoir leur talent.
- IL NE FAUT PAS** pour l'honneur de l'art musical français, que la situation déjà si angoissante de tant d'artistes musiciens, victimes des progrès du machinisme, risque de s'aggraver.

LA MUSIQUE POUR TOUS veut être le trait-d'union entre **CEUX QUI AIMENT** interpréter la Musique et **CEUX QUI AIMENT** l'entendre.

Puisque dans une société démocratique bien organisée les livres se trouvent à la portée de tous (librairies, bibliothèques, abonnements de lecture), pourquoi la Musique ne serait-elle pas mise également à la disposition de chacun, grâce à une organisation méthodique et régulière de Concerts Populaires ?

La Peinture, la Sculpture, la Gravure, arts muets par excellence, possèdent leurs musées, leurs expositions où le public sans distinction a le loisir d'admirer les plus grands chefs-d'œuvre et de parfaire ses goûts artistiques.

La Musique, Art vivant par excellence, Art d'interprétation personnelle, ne peut, au même titre, avoir ses Musées.

MAIS LA MUSIQUE DOIT AVOIR SES TEMPLES.

HONORONS la Musique, créatrice d'idéal.
SERVONS la Musique, source de beauté et de bonté.
SAUVONS la Musique, refuge de ceux qui souffrent, de ceux qui espèrent.

LA MUSIQUE POUR TOUS

se charge de grouper les Artistes musiciens,
de composer des programmes appropriés,
d'organiser des Concerts Populaires et d'en assurer l'exécution parfaite.

LA MUSIQUE POUR TOUS

veut être à même de répondre à toute demande en vue de Concerts Populaires.

Pour nous faciliter notre tâche, vous pouvez :

soit nous envoyer votre adhésion, **soit** solliciter notre collaboration, **soit** mettre des salles à notre disposition

EN ADHÉRANT A LA MUSIQUE POUR TOUS

vous collaborerez à une œuvre indispensable de solidarité artistique et de progrès social.

AIDEZ-NOUS à exalter en France le Culte de la Musique et à augmenter chaque jour le nombre de ses adorateurs

TOUTE SOUSCRIPTION, si modeste soit-elle, permettra de faire vivre

LA MUSIQUE POUR TOUS

Puisse cet appel être entendu :

TOUS POUR LA MUSIQUE