

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'autre 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, occupa un emploi de chantre 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 violoncelle à l'orchestre de l'Opéra-Comique ; et ces modestes fonctions, si mal rétribuées qu'elles fussent, l'aidaient 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 violoncelle 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 râclerie 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 La-caze ; 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 rêvé 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 chantaient 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 émitre des Champs-Élysées au passage Choiseul, et marche de succès en succès. Après ces œuvres en un acte, autant de petits brefs-d'œuvre du reste, comme *Ba-ta-Clan*, *Rambol-Cazar*, *la Rose de Saint-Flour*, *esdames de la Halle*, le *Mariage aux Lanternes* où le charme mélodique de Mozart se mêle avec la cocasserie la plus échevelée. L'opérette éclate hors des limites du théâtre que lui assignait l'arbitraire de l'autorité. Quatre personnages seulement sont tolérés dans une pièce en un acte ; quefer ou le dernier des *Paladins* en était cinq ; les bureaux firent interdire quefer. Les librettistes Jaime et Crémieux eurent alors une idée originale ; ils rimèrent le cinquième personnage et il s'agit d'un héros qui avait en la lan-coupée dans un combat. Ce fut dans blic et paroi les hauts fonctionnaires censure, le jour de la première, un cès d'hilarité quand on vit ce muet des gestes grotesques sur la scène. Lendemain, par crainte de ridicule fait rejouir sur eux. Messieurs les crates reçurent l'ordre d'être plus ts en ce qui concernait le nombre ronnages pouvant jouer dans un r le théâtre des Bouffes.

Il fut fait à l'air de n'avoir aucune nce. C'est pourtant à lui qu'est dû pris à partir de ce moment par

l'opérette. Concomitant, 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 balayés, parodiés par des maîtres du rire.

Offenbach, qui avait un flair de vrai limier pour découvrir les interprètes de sa musique enlaidie, 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 agité, 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 déli-rante 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 fantoches militaires avec la *Grande Duchesse de Gérolstein* en 1867. Puis ce fut la *Périorité* 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 met-taient 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 *Périorité*, 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 Soupirs*, le duo de *Lisztchen et Frischchen*, 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)



Jacques Offenbach

Échos harmoniques

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 dans 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 partout 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 Mouzie et Bolleart, grands amis de la musique, se proposent d'organiser des concerts ou des récitals dans ce temple désormais consacré aux arts plastiques. Mais, pressenti 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).

Sous d'autres cieux Orgues et carillons hollandais

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 tant tardant 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 Breda, Johannes, édifier, dans l'église neuve 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 mêla 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 le 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. Brachtzyer était aveugle de naissance. Grand amateur de Bach, il fut un improvisateur de 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 Monnaie.

Nous ne pouvons malheureusement prolonger cette étude. La Hollande s'est distinguée, à travers les siècles, et jusqu'à nos jours par ses interprètes, son public attentif, compréhensif, et versé dans les choses musicales, plus que par ses compositeurs. Toujours est-il que les œuvres françaises y ont toujours été fort bien accueillies.

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

W. G.

Les Nouvelles Musicales
sont en vente
chez tous les éditeurs
de musique
et marchands de journaux