

Mireille : *Oh ! c' Vincent ! comme il sait gentiment tout dire*, qui peint la situation avec vérité et délicatesse ; le grand air de Mireille : *Mon cœur ne peut changer, Souviens-toi que je t'aime*, un des beaux airs du répertoire moderne, enfin le finale du second acte, dans lequel se détache cette phrase inspirée : *Ah ! c'en est fait, je désespère*.

Pourquoi faut-il que je sois obligé de mêler à ces justes éloges une observation qui porte sur un manque de tact dont le maître s'est rendu coupable ? M. Gounod, qui a porté l'habit ecclésiastique et qui doit avoir conservé quelque respect pour les choses religieuses, s'est-il bien rendu compte de ce qu'il faisait en empruntant à la liturgie catholique le chant de la prose *Lauda, Sion, Salvatorem*, pour le faire entendre sur un théâtre ? Je ne dirai pas que c'est une profanation, mais les personnes pieuses ont le droit d'y voir à tout le moins une regrettable inconvenance. Ce chef-d'œuvre de la liturgie ne doit être entendu qu'à l'église. Entonné par les choristes du théâtre Lyrique, il affecte péniblement l'oreille et le cœur des auditeurs catholiques. Le christianisme n'est pas devenu une mythologie où l'on ait le droit de prendre ce qu'on veut pour produire un effet dramatique. Tous les compositeurs, sans exception, qui ont eu à traiter des scènes religieuses, se sont bien gardés de dérober à la liturgie des chants consacrés par le culte public. Meyerbeer dans *Robert le Diable*, Halévy dans *la Juive*, Hérold dans *Zampa*, Auber dans *la Muette*, M. Verdi lui-même, dans *Il Trovatore*, se sont donné la peine d'écrire une musique spéciale pour exprimer l'effet dont ils avaient besoin. M. Gounod aurait dû imiter en cela leur réserve et faire appel, comme ils l'ont fait, à sa propre inspiration.

M. Gounod a été, jusqu'en 1870, le compositeur attitré du théâtre Lyrique : association fort heureuse pour tous les deux. Rien n'a fait plus honneur à l'intelligente initiative de M. Carvalho que d'avoir su attacher un artiste de cette valeur à la scène qu'il a dirigée. Une fois cependant, le maître a porté ses pas du côté de la rue Marivaux, et cette infidélité n'a point appelé sur son œuvre les rigueurs du sort. Loin de là, le public de l'Opéra-Comique a fait à la *Colombe* un favorable accueil (juin 1866). Le livret et la partition n'en étaient pas indignes. Le premier a été tiré, par MM. Jules Barbier et Michel Carré, du charmant conte de La Fontaine intitulé : *le Faucon*. Ils se sont bornés à faire du faucon une colombe, sauf à conserver tous les incidents du récit. La musique est élégante et spirituelle. On a applaudi les couplets : *Oh ! les femmes, les femmes !* et l'air : *Apaisez, blanche colombe, votre faim*, chantés par le petit valet ; la romance d'Horace ; un entr'acte gracieux *con sordini* ; le terzetto et le finale du premier acte ; dans le second, l'air du majordome, un air de Sylvie, et un duo entre Horace et le petit Mazet.

On ne peut s'occuper des opéras de M. Gounod sans tenir un grand compte du littérateur distingué qui a fait les frais de presque tous les poèmes sur lesquels l'auteur de *Faust* a travaillé. Depuis près de vingt

ans, M. Jules Barbier a fait représenter quarante ouvrages lyriques. C'est presque la fécondité de Scribe ; mais là s'arrête l'analogie, puisqu'on trouve dans l'œuvre de M. Barbier des idées originales, des conceptions poétiques, un vers souple et naturel, un usage restreint de ces chevilles qui déshonorent tant de livrets d'opéras-comiques ; le librettiste académicien ne s'en privait pas, spéculant sur l'appât des situations scabreuses beaucoup plus que sur la soif de poésie de son auditoire. Ce sont les qualités contraires qui distinguent la plupart des productions de son successeur. Pour le prouver, il suffit de citer les *Noces de Jeannette*, les *Papillotes de M. Benoist*, et dans un ordre de compositions plus relevé : *Psyché*, *Faust*, les *Noces de Figaro*, la *Statue*, *Mignon*, enfin *Roméo et Juliette*.

Il était digne de l'ambition de M. Gounod de donner un pendant à son *Faust* en s'arc-boutant au seul génie qui puisse peut-être entrer en comparaison avec Goethe. Le musicien a-t-il réussi, et l'opéra de *Roméo* vaut-il celui qui a obtenu un succès si bruyant et si prolongé ? On peut en douter. Cependant, venu après Zingarelli, après Steibelt, après Bellini et Vaccaj, l'artiste a su marquer d'une empreinte originale et faire sien un sujet où d'autres encore pourront aller chercher des inspirations, car il ne sera jamais épuisé. *Pyrame et Thisbé*, *Roméo et Juliette* ! histoire d'hier et d'aujourd'hui ! éternellement chères au cœur humain, aussi longtemps que les hommes connaîtront l'amour, avec les obstacles qui le contrarient, les courages qu'il suscite, les ivresses qu'il cause, et les malheurs qui le punissent !

Je rappellerai brièvement les titres du nouveau *Roméo* à l'intérêt du lecteur. Dans le premier acte, une sorte de chœur-prologue, d'un effet à la fois naïf et saisissant, qui donne au spectateur un avant-goût de l'action, la ballade de la reine Mab : *Mab, la reine des mensonges*, et le duo malheureusement écourté, mais d'une sensibilité exquise, entre Roméo et Juliette. Le second acte est presque entièrement formé d'un duo entre les deux amants ; de temps à autre, des chœurs viennent l'interrompre ou s'y mêler. Le petit chœur des domestiques à la recherche du page est un des morceaux bien réussis de la partition. Le troisième acte débute par la scène dans laquelle le frère Laurent marie secrètement Roméo et Juliette. Ici, les auteurs du livret auraient mieux fait d'imiter la discrétion de l'auteur anglais, qui a eu soin de ne pas faire conférer sur la scène le sacrement de mariage aux deux jeunes gens. Mais, de nos jours, on veut produire de l'effet à tout prix sans avoir égard à aucune convenance. L'ensemble que chantent les nouveaux époux n'a rien de saillant, et même leurs cris ascendants à l'unisson, répétés par trois fois, sont aussi imprudents qu'in vraisemblables dans un moment où ils procèdent à leur secrète union, pendant que la nourrice veille en tremblant au dehors ; l'air gracieux du page : *Gardez bien la belle*, est joliment tourné ; mais la scène de la provocation et le chœur des Capulets et des Montaigus sont d'une beauté achevée ; force dramatique, déclamation vraie, mélodie bien appro-

priée à la situation, tout est à louer dans ce tableau. Je voudrais en dire autant du grand duo du quatrième acte :

It was the lark, the herald of the morn.

JULIETTE.

Déjà partir! déjà! mais le jour est encore loin de paraître! ton oreille épouvantée a cru entendre l'alouette matinale; c'était le rossignol qui chantait. Il vient toutes les nuits chanter sous ma fenêtre; il se cache dans le feuillage de ce grenadier. Mon bien-aimé, crois-moi, j'en suis bien sûre, c'était le rossignol.

ROMÉO.

Non, c'était l'alouette, la messagère de l'aurore! l'alouette et non le rossignol! Vois-tu, bien-aimée, ces rubans de feu qui sillonnent l'horizon à l'orient; ces flammes jalouses qui déchirent les nues! La nuit a brûlé ses derniers flambeaux; le matin joyeux se dresse et rayonne à la cime des monts! Il faut te quitter et vivre, ou rester ici et mourir!

Ici le compositeur semble avoir dépassé le but. Au lieu de cette ivresse pleine de fraîcheur, de jeunesse naïve et de poésie, il a trouvé la note âpre, presque sauvage de la passion effrénée; à la vérité, quelques jolies phrases traversent cette scène, mais les accords de septième renversée, les dissonances prolongées offrent des effets tellement stridents qu'on éprouve du malaise sans compensation; c'est, en un mot, de la musique réaliste; toute beauté, toute conception idéale disparaissent; une sensation pénible et d'un ordre secondaire les remplace. Dans des situations aussi fortes, fendez-moi le cœur, si vous pouvez, mais, au nom de l'art! ne me déchirez pas l'oreille.

Du cinquième acte je ne dirai rien, sinon qu'aux prises avec les situations les plus fortes du drame anglais, le musicien les a interprétées avec une rare intelligence et une science consommées.

Si M. Gounod s'était abandonné plus librement à ses facultés natives, s'il se fût contenté d'être un très-bon musicien, un artiste passionné et convaincu, il est probable qu'il eût donné des ouvrages plus remarquables encore que ceux qu'il a produits, des œuvres tout à fait supérieures et qui eussent défié toute critique; les théories imaginées et propagées depuis vingt ans par quelques gens d'esprit l'ont préoccupé outre mesure, et évidemment gêné et troublé. Dans un sentiment de présomption un peu dédaigneuse à l'égard des maîtres italiens, il a cherché à concilier ce que la tradition musicale a mis à sa disposition avec les hardiesses de la musique dite de l'avenir et d'un ordre d'idées qu'il serait plus juste d'appeler le désordre des idées.

Comme je le disais plus haut, il n'est guère, dans l'art musical, de province qui soit demeurée fermée à M. Gounod. Outre ses opéras et ses opéras-comiques, il a écrit de la musique d'église, des symphonies exécutées avec succès à la Société des concerts du Conservatoire, des chœurs pour l'*Orphéon* dont il a été directeur de 1852 à 1860, enfin des mélodies nombreuses parmi lesquelles il en est plusieurs, *la Sérénade, le Vallon, le Soir*, que tout le monde a chantées et chante encore. Sa musique religieuse est théâtrale; le texte sacré y est exprimé avec emphase et une

recherche trop visible de l'effet. Dans son psaume *Super flumina Babylonis*, par exemple, la partie instrumentale est hors de proportion avec le chant proprement dit. M. Gounod a assez de talent pour se passer de ces moyens factices et extra-musicaux qui peuvent bien captiver des amateurs et séduire surtout les personnes nerveuses par le prestige de la forme expressive, mais dont les vrais artistes tiennent peu de compte. Cette facture qui repose sur des formules qu'on appelait au commencement de ce siècle des *rosalies* (1) est devenue si familière à ce compositeur que, s'il n'y prend pas garde, il n'y aura plus que cela dans sa musique. M. Gounod, qui est infatigable et qui ne néglige aucune occasion de mettre le public dans la confiance de ses impressions, a écrit vers le milieu de l'année 1871 pour l'ouverture de l'exposition universelle à Londres la musique d'une lamentation de Jérémie qu'il a intitulée *Gallia*. C'est un morceau très-dramatique, et traité avec beaucoup de goût. Les versets *Via Sion lugent et Jerusalem, convertere* ont été bien rendus. Les circonstances suffisaient pour donner à cette composition un douloureux intérêt.

Pendant la guerre, le compositeur a habité l'Angleterre et y a séjourné peut-être trop longtemps pour ses intérêts. Il y a fondé des Sociétés de musique; il y a donné des concerts. Membre de l'Institut et très-apprécié dans la société parisienne, il a vu les administrations des théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique admettre dans leur riche répertoire ses ouvrages représentés au théâtre Lyrique. Il a écrit pour la pièce de *Jeanne d'Arc* de M. Jules Barbier une partie musicale très-développée. L'exécution de cet ouvrage a eu lieu au théâtre de la Gaité.

Le dernier opéra que M. Gounod a fait représenter est *Cinq-Mars*, drame lyrique en quatre actes (5 avril 1877). MM. Paul Poirson et Louis Gallet ont tiré leur livret plutôt du roman d'Alfred de Vigny que de l'histoire. C'était sans doute à leurs yeux le seul moyen de rendre le héros de la pièce assez intéressant, mais ils n'y sont pas parvenus. Les invraisemblances sont trop choquantes, même dans un ouvrage joué sur la scène de l'Opéra-Comique.

Une princesse comme Marie de Gonzague, destinée à monter sur le trône de Pologne, ne saurait se montrer isolée au milieu de quarante hommes, errer seule dans les bois, ni entrer à son gré dans la prison où son amant est renfermé. Le rôle du Père Joseph, *l'Éminence grise*, est antipathique et presque odieux. Il était mort d'ailleurs quatre ans avant le dénouement de la conjuration de *Cinq-Mars*. Quant au rôle de de Thou, il manque absolument de caractère, puisque ce personnage blâme avec force la trahison de son ami et cependant la partage. La tâche du musicien était donc ardue et presque ingrate. C'est ici qu'il faut admirer la puissance de l'art musical et l'habileté du compositeur. M. Gounod a su créer des types et, à l'aide

(1) Transposition dans la mélodie d'une phrase de chant à la seconde, à la tierce, à la quarte. La répétition de la même phrase par progression ascendante est perpétuelle dans les ouvrages de M. Gounod.

de quelques phrases d'une expression très-intense, donner une existence en dehors de la vérité historique, à Cinq-Mars, à de Thou, à Marie de Gonzague, au Père Joseph. On remarque dans cette partition des lacunes et quelques passages dénués d'intérêt, qui semblent accuser une certaine négligence ou peut-être de la précipitation. Les morceaux les plus saillants sont l'introduction, sorte de *Lamento* qui annonce le caractère sombre de l'ouvrage, le chœur gracieux *Allez par la nuit claire*, la cantilène de Marie de Gonzague *Nuit resplendissante*, une chanson contre le cardinal dans le style archaïque et dont le refrain chanté en chœur offre une combinaison des voix très-agréable, le chœur des courtisans, l'air de Marion décrivant *la carte du pays de Tendre*, le joli sonnet du berger, une belle phrase inspirée dans le trio *Ah! venez, que devant l'autel*, malheureusement sans développements suffisants, et un excellent chœur de chasseurs. Le dernier duo entre Marie et Cinq-Mars se termine par un *allegro* auquel la forme résolument italienne n'enlève rien de ses accents passionnés.

M. Gounod est un musicien d'un très-grand talent, habile et heureux : un pas de plus, et il sera « de la famille », comme disait de lui-même M. Ingres, en contemplant un tableau de Raphaël. Espérons que l'opéra de *Poliuto* sera l'œuvre qui placera définitivement l'auteur de *Faust* et de *Mireille* au rang que nous voudrions lui voir occuper.

OFFENBACH

(JACQUES)

NÉ EN 1819

La musique a le don d'anoblir tout ce à quoi elle est mêlée. Les paroles les plus fades gagnent de la distinction, les pensées communes perdent de leur bassesse ; le son et le rythme rendent harmonieux et même décents les mouvements du corps qui, privés de cet accompagnement, ne seraient plus que des contorsions intolérables. La danse sans la musique ne peut même être imaginée, tant elle offrirait de grossièreté. Comment des dons si merveilleux sont-ils quelquefois profanés à plaisir et systématiquement transformés en parodies aussi funestes au goût du public que dégradantes pour ceux qui les inventent et en tirent profit? Honte à de tels excès!

Je suis bien éloigné de vouloir proscrire l'opérette bouffe ; c'est un genre dans lequel l'esprit français peut se donner carrière et prendre des

coudées assez franches ; la musique peut le seconder et nous reposer par des mélodies gracieuses, peu développées, par une instrumentation légère et piquante, de la solennité de l'opéra sérieux. Mais il y a des limites en toutes choses, qu'on ne peut dépasser sans faire perdre à ces choses elles-mêmes leur saveur et leur charme.

Offenbach (Jacques) naquit à Cologne, le 21 juin 1819, d'une famille israélite, dont un des membres, chantre de la synagogue de Cologne, a publié dans cette ville, en 1838 les chants commémoratifs de la sortie d'Égypte qui se récitent dans les familles juives, pendant les deux premières soirées de la fête de Matzoth, avec une traduction allemande, une préface et les anciennes mélodies traditionnelles. Jacques Offenbach passa l'année de 1833 à 1834 au Conservatoire de Paris, puis retourna dans son pays, revint à Paris en 1842, et se produisit comme violoncelliste dans les concerts. Déjà à cette époque il me parut manifester son originalité et son goût pour la parodie et les excentricités. Il cherchait bien plutôt à faire des tours de force sur son instrument qu'à en tirer un beau son et de belles mélodies. Ne jugeant pas sans doute le son du violoncelle assez agréable, il exécutait des imitations plus ou moins heureuses du violon, de la vielle et même de la guimbarde. Il abusait surtout d'un effet de cornemuse avec note dormante, assez bien réussi, et qui excitait l'enthousiasme des honnêtes bourgeois formant la majorité dans les concerts de ce temps. En 1847, par le crédit de M^{me} Augustine Brohan, il fut appelé à remplacer M. Barbereau au Théâtre-Français, comme chef d'orchestre.

L'état déplorable où était tombé cet orchestre était devenu proverbial. Offenbach en voulut faire le point de départ de sa fortune. Il remonta le personnel, commença à composer quelques petits motifs gracieux, qu'il fit exécuter pour disposer les spectateurs à entendre les comédies du répertoire. Il préluda à ses grosses farces des Bouffes-Parisiens en parodiant des fables de La Fontaine, telles que *la Cigale et la Fourmi*, *le Renard et le Corbeau*, *le Savetier et le Financier*, *le Rat*, *la Laitière*, et ces publications obtinrent un certain succès. Une chose cependant lui fit honneur à son passage au Théâtre-Français ; ce fut la manière dont il fit exécuter à son orchestre la musique composée par M. Gounod, pour les chœurs de la tragédie d'Ulysse, de Ponsard.

En juin 1855, Offenbach arriva au comble de ses vœux ; il eut un théâtre à lui. Il obtint le privilège des Bouffes-Parisiens qu'il installa aux Champs-Élysées. Il trouva alors des écrivains pour lui faire des pièces, et les Bouffes exécutèrent exclusivement de la musique de l'impresario. On vit reparaitre le genre, depuis longtemps oublié, des théâtres de la foire Saint-Laurent, de la foire Saint-Germain, moins la légèreté, la malice et l'esprit de Riccoboni, de Panard, de Romagnesi, de Le Sage, de Fuzelier, de Orneval. A cette époque, les couplets étaient assurément bien grivois, mais il étaient assaisonnés d'un sel qui en dissimulait le haut goût.