

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<sup>me</sup> 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.

Ils étaient encore assez littéraires pour qu'on les retint par cœur. Le trait de la fin était spirituel et devenait bien souvent une locution proverbiale. Peut-on leur comparer les quelques ignobles et stupides refrains qui témoignent si tristement de la gaieté française? *Les deux Aveugles* et *Une nuit blanche* inaugurèrent le nouveau théâtre.

*Les Deux Aveugles* surtout obtinrent un des grands succès de notre temps, dû aussi, il faut le dire, à la bouffonnerie des deux artistes qui les interprétèrent, Berthelier et Pradeau.

Cette opérette, dont les paroles sont de M. Jules Moinaux, fut représentée pour la première fois, le 22 février 1856.

Dans sa pau...vre vi' malheureuse,  
Pour l'aveugle, point de bonheur ;  
Toujours sous les ténèbr's affreuses ;  
Ah ! combien qu'il a de malheur !  
Que les cha...ritables personnes  
Jett'nt une au...mône au malheureux.  
L'aveugle à qui qu'on fait l'aumône  
N'est point z-un faux nécessiteux,  
N'est point z-un faux né...  
Un faux né... un faux nécessiteux.

Le reste est de ce goût, ni plus, ni moins. Ainsi que le livret, la musique échappe à l'analyse ; elle ne se compose que de quelques motifs de danse qui ont fait le tour du monde.

Avec l'été, allait disparaître la prospérité des Bouffes-Parisiens ; M. Offenbach s'installa pour l'hiver en plein cœur de Paris, au passage Choiseul, dans ce petit théâtre qui avait popularisé, avec ses pièces enfantines et sa fantasmagorie, le nom de M. Comte. Le 25 décembre 1855, la nouvelle salle, restaurée à neuf, était ouverte aux Parisiens. Le fécond compositeur y donna successivement, en 1855, *Ba-ta-clan* et le *Violoneux*. Dans ce dernier ouvrage, dont les paroles étaient de MM. Mestépès et Chevalet, on a remarqué les couplets : *Conscrit, conscrit, je suis conscrit*, la ronde du violoneux, et un duo militaire. En 1856, *Tromb-al-Cazar*, le *Postillon en gage*, la *Rose de Saint-Flour*, le *Financier et le Savetier*, la *Bonne d'enfants*, les *Trois baisers du diable* défrayèrent la nouvelle salle des Bouffes.

Toutes ces pièces ont un caractère de parenté, quant aux livrets et quant à la musique ; ce sont les mêmes bouffonneries littéraires et musicales. Par exemple, dans la *Rose de Saint-Flour*, opérette en un acte dont les paroles sont de M. Michel Carré, la soupe aux choux, qui est le mets de résistance de l'action, n'a pas été assaisonnée de sel attique ; car Marcachu le chaudronnier y a jeté un des souliers apportés en cadeau à Pierrette par son rival Chapaillon, en y ajoutant un paquet de chandelles en guise de lard. On sent assez le parfum de ce potage rehaussé par une chanson auvergnate, avec ce refrain connu :

Nous n'étions ni hommes ni femmes,  
Nous n'étions que des Auvergnats!

Chapaillon est le préféré de Pierrette. La colère de Marcachu, l'Achille de Saint-Flour, se manifeste par la destruction des meubles et de la vaisselle. Au milieu d'un tel vacarme, on a distingué avec quelque peine une romance et un duo final pas trop désagréables.

Si nous continuons à parcourir le répertoire fourni par M. Offenbach à son théâtre, nous y trouvons des ouvrages dont quelques titres indiquent suffisamment le caractère.

*Le 66!* opérette en un acte (31 juillet 1866), est une gentille pièce où le sentiment ne fait pas trop défaut. Le Tyrolien Franz croit posséder le numéro gagnant à la loterie, l'heureux 66, et s'empresse de faire mille folies, d'oublier même sa fiancée Gretty ; mais il se trouve qu'il a pris à la hâte le numéro 99 pour le 66. Adieu tous ses projets de grandeur, et toutes ses fantaisies. Il ne lui reste plus que la honte ; ses bons amis le consolent et lui pardonnent un moment d'oubli. La musique est agréable ; il y a surtout une romance mélancolique et une joyeuse tyrolienne qui forment un contraste gracieux.

Quant à *Croquefer ou le Dernier des paladins*, cette bouffonnerie en un acte a paru fastidieuse et a peu déridé le public, malgré les excentricités de l'écuier Boutefeu, du baron Mousse-à-mort, de l'amoureux Ramasseta-tête et de la belle Fleur-de-soufre. La partition a été traitée *con amore* par l'impresario compositeur. L'instrumentation en est travaillée ; on y a même remarqué un quintette assez habilement écrit.

Nous arrivons à *Orphée aux enfers*, qui fut joué le 21 octobre 1858. C'est une parodie grossière et grotesque qui commence par transformer Orphée en maître de violon, courant le cachet, pour finir par la danse la plus indécente ; voilà le cadre. Cet ouvrage a obtenu un succès immense, universel, succès qui s'est prolongé jusqu'à ce jour. Cette pièce ayant valu à ses auteurs des avantages de toute espèce, même les faveurs honorifiques que les gouvernements décernent volontiers au succès, sinon toujours au beau, au bien et à l'utile, a servi de signal pour la fabrication de pièces du même genre, et tous les théâtres en ont été inondés, au grand détriment du goût, de l'esprit et de l'art. On n'a pas tardé à s'apercevoir qu'on était entré dans une voie funeste ; mais l'impulsion avait été trop fortement donnée pour y mettre un frein. Ce genre de bouffonnerie à outrance remplaça de parti pris les plaisirs de l'esprit et de l'oreille, les émotions du cœur par les sensations et les excitations les plus malsaines. On a dansé partout sur les motifs principaux de la partition d'*Orphée aux Enfers*. Plusieurs de ces mélodies ne manquent pas de charme ni d'originalité ; on leur accorderait volontiers un mérite artistique si elles n'étaient associées au souvenir des scènes les plus grotesques et les plus indécentes.

M. Offenbach donna ensuite *Daphnis et Chloé*, opérette en un acte (27 février 1860) ; c'est une parodie de la charmante pastorale de Longus.

Quelques mélodies ont cependant trouvé grâce auprès des gens de goût, entre autres l'air d'entrée de Chloé, la jolie romance : *Même en fermant les yeux*, la chanson de Néréa et le trio de la leçon de flûte.

Je ne dirai rien des pièces suivantes : *le Mariage aux lanternes*, *la Chatte métamorphosée en femme*, *Mesdames de la Halle*, *Geneviève de Brabant*. Mais la *Chanson de Fortunio*, qui est l'opérette la plus populaire de l'impresario, m'arrêtera un moment ; les paroles sont de MM. Crémieux et Jules Servières ; elle fut représentée le 5 janvier 1861 ; malgré la donnée commune du livret, il y a çà et là quelques mélodies agréables. La chanson de Fortunio qui est devenue populaire a été écrite sur les vers d'Alfred de Musset :

Si vous croyez que je vais dire  
Qui j'ose aimer,  
Je ne saurais, pour un empire,  
Vous la nommer.

*Le Pont des soupirs* fut représenté le 23 mars 1844. Il suffit de dire que les scènes les plus désopilantes répondent à ce titre lugubre. Les noms de Cornaro-Cornarini, de Fabiano Malatromba, donnent une idée de la gravité des personnages. Plusieurs des motifs ont paru jolis, entre autres la romance : *Ah! qu'il était doux, mon beau rêve*, et les couplets : *Je suis la gondolière*. Le *Carnaval de Venise* sert de finale à cette pièce en se transformant en bacchanale échevelée, comme toujours. M. Offenbach donna encore *Apothicaire et Perruquier*, le *Voyage de MM. Dunanan père et fils*, opéra bouffon en deux actes qui fut représenté le 22 mars 1862. La barcarolle : *A Venezia la bella* a laissé des souvenirs exhalants.

*Il signor Fagotto* fut représenté le 11 juillet 1863, à Ems, sur le théâtre du Cursaal, et ensuite à Paris, aux Bouffes-Parisiens. On peut citer le quatuor d'entrée, et le sextuor final dont la composition est attribuée au signor Fagotto.

Le *Roman comique* fut joué le 10 décembre 1866. On n'a guère conservé de l'œuvre de Scarron que le titre et les noms de quelques personnages. Plusieurs morceaux ont été écrits avec verve par le compositeur, notamment le finale : *Exécutons presto, presto!*

M. Offenbach, qui avait eu la singulière idée d'ouvrir des concours et d'offrir des prix et des primes, avait, avec sa troupe, parcouru l'Angleterre en 1857, et l'Allemagne en 1858. En 1860, il se hasarda à aborder l'Opéra avec un ballet ayant pour titre : *le Papillon* ; cet ouvrage n'eut aucun succès.

*Barkouf*, risqué en 1861 sur la scène de l'Opéra-Comique, eut l'accueil qu'il méritait sur ce théâtre où il s'était fourvoyé. Mais Scribe pouvait revendiquer une bonne part de l'insuccès ; n'avait-il pas eu l'idée singulière de choisir pour le héros de la pièce... un chien ? Les habitués de l'Opéra-Comique, gens devenus cependant bien peu difficiles, protestèrent contre cet emprunt fait au théâtre de Guignol. Scudo, dans la *Revue des Deux-*

*Mondes*, s'est montré sévère à l'endroit de cet ouvrage qu'il appelle « une chiennerie en trois actes. »

Après avoir quitté, pendant quelque temps, la direction des Bouffes-Parisiens, M. Offenbach la reprit et y donna plusieurs pièces parmi lesquelles je citerai surtout *Lischen et Fritzchen*, opérette en un acte dont les paroles sont de M. Paul Dubois, qui fut représentée le 5 janvier 1864. Cette petite pièce a obtenu un franc succès. Fritzchen, pauvre domestique alsacien, estropié si outrageusement le français que son maître l'a mis à la porte. Au moment où il exhale sa douleur en plaintes comiques, il rencontre Lischen, jeune marchande de petits balais. Tous deux parlent un langage si extravagant qu'ils s'en effarouchent mutuellement ; mais entre compatriotes la paix est bientôt faite et un temps de valse les a aussitôt réconciliés. Le duo qu'ils chantent sur les paroles : *Je suis Alsacienne ; je suis Alsacien*, est d'une mélodie agréable. Le public s'est associé de bonne grâce à leur belle humeur. L'ouverture a de la gentillesse. L'air de la marchande de balais, la fable : *Le rat de ville et le rat des champs*, dite par Lischen en langue franco-allemande, sont, avec le duo, les morceaux les plus amusants de cette opérette.

J'aurais encore à parler de la *Belle Hélène*. Cette composition burlesque, jouée au théâtre des Variétés depuis 1864, a eu un succès inouï que rien ne saurait justifier et qui, assurément, ne fait pas honneur au goût français de notre époque. A part l'introduction instrumentale où l'on remarque un joli solo de hautbois, tout le reste n'offre que des motifs de danse et des drôleries musicales. La musique est d'ailleurs en harmonie avec les paroles ; et son caractère de charge grossière rivalise de précision avec les bas instincts de la gaminerie parisienne. On se sent honteux d'assister à de telles pièces. Pour se justifier, on cite deux ou trois lazzi amusants ; on envoie ses amis et connaissances les entendre ; on éprouve le besoin d'avoir des complices. Dans un certain monde, l'auditoire de M<sup>lle</sup> Thérèse et de M<sup>me</sup> Judic s'est recruté de cette manière.

*La Grande-duchesse de Gérolstein* a eu aussi le privilège d'attirer la foule, quoique la musique soit encore moins intéressante que celle des ouvrages précédents du compositeur. Tel a été l'engouement que cette pièce a causé, qu'à l'époque où l'Exposition universelle de 1867 amenait à Paris la plupart des souverains de l'Europe, la *Grande-duchesse de Gérolstein* a reçu les visites les plus inattendues.

On peut appliquer au genre inauguré par M. Offenbach le portrait que trace Boileau d'une littérature de décadence :

Au mépris du bon sens, le burlesque effronté  
Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté.  
On ne vit plus en vers que pointes triviales ;  
Le Parnasse parla le langage des halles :  
La licence à rimer alors n'eut plus de frein ;  
Apollon travesti devint un Tabarin.  
Cette contagion infecta les provinces,  
Du clerc et du bourgeois passa jusques aux Princes.

Encouragé par des succès qui seront considérés dans l'histoire de l'art comme la honte de notre temps et en particulier de notre pays dont il est l'enfant adoptif et l'amuseur privilégié, M. Offenbach refit la partition de sa *Geneviève de Brabant* et la fit exécuter au théâtre des Menus-Plaisirs en décembre 1867. Cette bouffonnerie réussit et prouva que le public entendait que son compositeur favori ne s'écartât pas de son genre familier et ultra-burlesque, car en même temps *Robinson Crusoé*, opéra comique en trois actes dans lequel il y avait un assez bon quatuor et quelques jolies choses, ne put se soutenir. Le *Château à Toto* (1868) eut un plus grand nombre de représentations au Palais Royal. On a remarqué que ces drôleries sont aussi jouées dans d'autres pays et que la France n'en a pas le monopole exclusif. Cela est vrai, puisque la *Vie parisienne* a eu deux cents représentations à Berlin; mais il y a dans cet empressement plus de curiosité et de mépris pour le public français que de sympathie pour des œuvres de ce genre.

Les collaborateurs littéraires du musicien de Cologne sont nombreux, car le métier paraît lucratif. Je n'ai pas à m'occuper ici des insanités qu'ils livrent au compositeur et des complaisances de leurs plumes. Doué de verve grotesque et d'une grande facilité naturelle accrue encore par l'habitude d'écrire, mais paraissant étranger à tout scrupule par rapport aux convenances scéniques, telles qu'on les a pratiquées depuis l'origine de l'opéra bouffon, même sur les théâtres de la foire Saint-Germain et de la foire Saint-Laurent, M. Offenbach aurait pu utiliser ses talents sur des canevas moins grossiers, et certainement il se serait élevé au ton de la vraie comédie musicale. Le jugement de la postérité l'aurait récompensé de cet effort. Il a préféré jouir du présent, exploiter une société dépravée et en démence; son imagination ne s'est donné carrière que dans un cercle d'exercices étrangers à toute poésie, à tout idéal, à tout bon sens. Lorsqu'il a voulu en sortir, il a échoué. C'est ainsi que nous avons vu M. Offenbach, favorisé au point d'être préféré à plusieurs artistes consciencieux et sérieux, être admis à faire représenter successivement quatre ouvrages en trois actes à l'Opéra-Comique: *Barkouf* (1861), *Robinson Crusoé* (1867), *Vert-Vert* (1869), *Fantasio* (1872), et de ces douze actes, ne pas faire surgir une mélodie, un duo, un chœur, une ouverture.

Pour clore ce triste chapitre de l'histoire de la musique, je mentionnerai les titres des dernières productions de cette muse qui a préféré à la lyre d'Orphée le cornet à bouquin.

*L'Île de Tulipatan, la Périchole* (1868), *la Diva, la Princesse de Trébizonde, la Romance de la rose, les Brigands* (1869); *Boule de neige* (1871); *le Corsaire noir; le Roi Carotte* (1872); (le livret de ce dernier ouvrage a pour auteur M. Victorien Sardou); *les Braconniers, la Jolie Parfumeuse, Pomme d'api* (1873); *Bagatelle* (1874); *La boulangère a des écus, la Créole, les Hanneçons, la Permission de dix heures, le Voyage dans la*

*lune, Wittington et son Chat* (1875); *la Boîte au lait* (1876); *Maître Perronilla* (1878).

On objectera que, depuis la fin du dix-huitième siècle, il y a eu des petits théâtres, des fabricants de pièces burlesques et un public aux instincts lubriques et au goût grossier. Je l'admets, avec des réserves toutefois; mais ce qui est absolument vrai, c'est que nul compositeur n'a joui à aucune époque ni dans aucun pays d'un succès comparable à celui de M. Offenbach, dont les opérettes, qui ont en réalité les proportions d'œuvres lyriques en trois et quatre actes, ont été jouées pendant des années, et le même soir, sur sept théâtres différents à Paris. Cette vogue s'est étendue dans toutes les villes de l'Europe et jusqu'en Amérique.

Ni Boieldieu, ni Auber, ni Hérold, ni Rossini, ni Meyerbeer, ni Félicien David, ni M. Victor Massé, ni M. Gounod, n'ont obtenu les marques d'un succès aussi populaire et n'ont occupé pour l'exécution de leurs œuvres tant de directeurs, d'auteurs, de musiciens, de chanteurs, de danseurs, de figurants, de costumiers, de décorateurs, de machinistes, d'allumeurs de gaz, de journalistes, d'agents dramatiques, que le signor maestro Offenbach. On ferait une bibliothèque de tout ce qui a été imprimé à sa louange dans les revues et journaux, même les plus austères. Ne faisant pas partie de ce groupe d'admirateurs, je m'arrête, en invitant le lecteur à réfléchir un instant sur un tel état de choses, qui a duré un quart de siècle, et à en tirer les conséquences au point de vue de l'état de l'art musical dans notre pays et du caractère actuel de la civilisation en Europe.

## MASSÉ

(VICTOR)

NÉ EN 1822.

Massé (Félix-Marie-Victor) naquit à Lorient (Morbihan), le 7 mars 1822. Il entra, le 15 octobre 1834, au Conservatoire de Paris, où il obtint de nombreux succès, qui furent couronnés, dix ans après, par le premier grand prix de composition de l'Institut.

M. Massé alla passer deux ans à Rome, parcourut ensuite l'Italie et l'Allemagne et revint à Paris. Quelques compositions de peu d'importance, des romances, des mélodies sur quelques *orientales* de Victor Hugo, ne laissèrent pas d'attirer sur lui l'attention, qu'éveilla tout à fait, en 1852, la *Chanteuse voilée*, opéra-comique en un acte représenté à l'Opéra-Comi-