



Le Trille

Bulletin N° 18 de l'Association

Euterpe

mars 2009

Association pour les musiciens amateurs et les mélomanes.

Siège social : 13 rue Frédéric Mistral, 85300 Challans. Tel: 02 51 35 36 32, E.mail : glaie@free.fr

SOMMAIRE	LE MOT DU PRESIDENT
Le mot du président p. 1	Comme le veut l'usage, vous n'y échapperez pas, il sera cependant bref compte tenu de la densité de ce numéro du trille.
Bilan de la dernière saison p. 2	Satisfaction est le mot principal pour qualifier cette saison 2007-2008 et début 2009. En effet les prestations des ensembles se produisant sous le label «EUTERPE» se multiplient et sont toujours appréciées en Loire Atlantique, en Vendée mais aussi maintenant en Maine et Loire. De nouveaux musiciens amateurs nous ont rejoint et des musiciens professionnels en retraite trouvent dans nos antennes les occasions de prolonger leur amour de la musique et les liens amicaux qui caractérisent notre association.
La saga de la gamme p. 3	Des liens se tissent avec d'autres associations d'amateurs, l'avenir nous dira quels projets en naîtront.
Offenbach, musicien de salons et compositeur d'opéras bouffes p. 5	Pour l'heure je vous laisse à vos instruments et retourne aux miens.
Discographie Sources p.8	Musicalement vôtre, Philippe Glaie.

BILAN DE LA DERNIERE SAISON

La saison 2007/2008 a été particulièrement riche en événements :

EUTERPE a 10 ans !

Tous les membres se sont réunis chez le président en mars pour fêter l'événement...en musique

Les Concerts :

- Janvier 2008 : Concert à Challans l'occasion de la folle journée
- Février : Animation du cocktail de l'association des commerçants du centre ville de Nantes à la cité des Congrès
- Mars : Dîner concert donné au Prieuré à Saumur
- Mai : Concert à Trentemoult organisé par l'école de musique de La Balinière
- Juin :
 - Concert dans les vignes pour la fête de la musique
 - Fête de la musique au Jardin d'Yves à Machecoul – perturbé par la Météo !
 - Fête de la musique dans les vignes avec dégustations chez un viticulteur d'Anjou
 - concert privé à Missillac
- Septembre : journées du patrimoine :
 - Concerts dans les salons du cercle Cambronne à Nantes

- Animation des visites des caves et du théâtre Bouvet Ladubay à Saumur
- Octobre :
- Concert de la chorale Cantocéane et de l'Association Euterpe à l'église Saint-Hilaire de Château d'Olonne
 - Concert l'église St François d'Assise à Nantes au profit du CCFD
- Novembre : Animation de la soirée des adhérents à la Fnac de Nantes
- Janvier 2009 : Concert J-S Bach pour la Folle Journée à Challans
- Mars :
- Concert à la chapelle de l'institution St-Louis à Saumur organisé par le Lion's Club
 - Concert au Grenier à Musique à Nantes
 - Participation d'Euterpe à une audition de la classe de musique de chambre de l'école de musique de La Balinière

Vous trouverez des Photos et extraits de ces manifestations sur notre site :

www.association-euterpe.org

La saga de la gamme

par Jean-Paul DAVID

Tout musicien, même amateur, est parfaitement familiarisé avec la gamme qui lui est devenue, à force de la fréquenter, une notion allant de soi, à la fois simple et naturelle. Mais les choses ne sont pas aussi simples qu'elles en ont l'air.

Les harmoniques naturelles

Notre gamme provient de la résonance naturelle des corps sonores, cordes vibrantes ou tuyaux. Il faut savoir qu'un son engendre des harmoniques dont les fréquences sont des multiples de la fréquence du son fondamental.

Si on prend comme son fondamental le do grave de fréquence 66 hertz, ses harmoniques auront pour fréquences : $66 \times 2 = 132$, $66 \times 3 = 198$, $66 \times 4 = 264$, etc....

Pour des raisons de commodité de calcul, on considère que le son fondamental est l'harmonique n°1. On obtient ainsi les notes suivantes :

No de l'harmonique	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Fréquence	66	132	198	264	330	396	467	528	594	660	726	792
Note correspondante												

Il se trouve que la 7^e harmonique est une note bâtarde par rapport au do initial. C'est la raison pour laquelle les marteaux frappent les cordes du piano au septième de leur longueur, cela empêche cette harmonique de résonner. De même la 11^e harmonique n'est pas très juste. Elle sonne entre le fa et le fa#. On l'entend dans les instruments comme la trompe ou le cor de chasse qui, n'étant munis d'aucun mécanisme, ne peuvent émettre que des harmoniques naturelles.

D'autre part, on remarque que chaque intervalle est caractérisé par un nombre que l'on obtient en divisant la fréquence de la note aiguë par celle de la note grave ; ou plus simplement en divisant les numéros des harmoniques correspondantes.

Prenons, par exemple, l'intervalle do-mi, qui est une tierce majeure ; le do, de fréquence 264, est l'harmonique n°4, et le mi, de fréquence 330 est l'harmonique n°5. Le nombre attaché à l'intervalle do-mi est donc $330/264$ ou $5/4$.

On retrouve l'intervalle do-mi avec les harmoniques n°8 et 10 et le nombre qui lui correspond est toujours le même puisque $10/8 = 5/4$.

On peut ainsi noter le nombre attaché à chaque intervalle.

Intervalle	Octave	Quinte	Quarte	Tierce majeure	Tierce mineure
Nombre correspondant	2	$3/2$	$4/3$	$5/4$	$6/5$

Cela signifie que si on multiplie une fréquence par 2, on obtient l'octave, si on la multiplie par 3/2 on obtient la quinte etc.

Les différentes sortes de gammes

Parmi les harmoniques naturelles de do, on retrouve essentiellement les notes do-mi-sol qui forment l'accord qu'on appelle *parfait* précisément parce qu'il est naturel.

On y trouve aussi le ré mais pas le fa, ni le la, ni le si. Pour trouver les fréquences de ces notes, on utilise le tableau précédent.

Exemple : pour calculer la fréquence du « la », on remarque que mi-la forme une quarte ; on multiplie donc la fréquence de mi par 4/3 : $330 \times \frac{4}{3} = 440$.

On obtient ainsi la gamme diatonique naturelle dite *gamme de Zarlin*, du nom de Gioseffo Zarlino (XVI^e siècle).

Dans cette gamme, tous les intervalles de même nom n'ont pas exactement la même valeur. Par exemple, les tons doré et ré-mi ne sont pas identiques. Le premier correspondant au rapport 9/8 et le second au 10/9. Cette petite différence est appelée *comma* (c'est le comma syntonique).

On retrouve bien dans cette gamme 5 tons et 2 demi-tons mais ceux-ci ne sont pas égaux exactement à la moitié d'un ton.

Une autre façon de construire la gamme est d'utiliser exclusivement la quinte. On obtient alors la gamme de Pythagore. C'est ce que fait le violoniste lorsqu'il accorde son instrument en quintes successives : sol-ré-la-mi.

Mais le mi obtenu de cette façon n'est pas le même que celui de la gamme de Zarlin, il est légèrement plus haut. La petite différence est le comma vu précédemment (*comma syntonique*).

Si on poursuit la superposition des quintes on peut obtenir toutes les notes de la gamme chromatique. En partant, par exemple, du do le plus grave d'un piano et en montant par quintes successives :

Do – sol – ré – la – mi – si - fa# - do# etc....

On arrive au *do* suraigu. En fait c'est un si# ; on l'assimile au do mais ce n'est pas exactement un do, il est légèrement plus haut. La petite différence qui existe entre ces deux notes est aussi appelée comma mais ce n'est pas le même comma que précédemment : on l'appelle le comma *pythagoricien*.

On peut encore construire la gamme en privilégiant les tierces, c'est-à-dire en faisant en sorte qu'elles soient toutes conformes à celles de la gamme naturelle : c'est la gamme mésotonique. Mais, si l'on veut des octaves justes, toutes les tierces ne pourront pas être justes car en juxtaposant trois tierces, on n'obtient pas exactement une octave. La petite différence est encore appelée comma : c'est le comma *enharmonique*. De même, les quintes seront fausses. Elles seront légèrement raccourcies, sauf une qui sera trop grande : on l'appelle la quinte du loup, c'est-à-dire la quinte qui hurle.

En fait il est impossible d'obtenir une gamme dans laquelle les tierces et les quintes soient toutes justes c'est-à-dire conformes à la gamme naturelle.

Devant cette impossibilité, on peut ne retenir qu'une seule chose : il y a douze notes dans la gamme chromatique donc on divise l'octave en douze parties égales. On obtient alors la gamme tempérée dans laquelle aucune tierce ni aucune quinte n'est juste, bien que l'approximation soit excellente. Elle offre l'avantage d'être parfaitement transposable et a permis le développement de l'harmonie c'est-à-dire de la science qui régit l'enchaînement des accords.

Comment mesurer les intervalles

La division de l'octave en douze parties se fera plus facilement si on définit une mesure des intervalles. Mais cette mesure est d'autant moins évidente que le physicien et le musicien n'ont pas du tout le même langage dans ce domaine.

En effet, le physicien perçoit l'intervalle sous forme d'un nombre qu'on obtient en faisant une division (on divise la fréquence de la note aiguë par celle de la note grave). Par contre, le musicien perçoit l'intervalle comme une distance entre deux notes et la distance se calcule en faisant une soustraction.

Le musicien dira que si on superpose une tierce majeure et une tierce mineure, on obtient une quinte, autrement dit : tierce majeure + tierce mineure = quinte.

Le physicien, lui, travaillera avec les nombres associés à ces intervalles :

5/4 pour la tierce majeure, 6/5 pour la tierce mineure, 3/2 pour la quinte, et il écrira : $\frac{5}{4} \times \frac{6}{5} = \frac{3}{2}$.

Heureusement, les mathématiciens ont inventé une fonction qui va permettre d'accorder ces deux points de vue : c'est le logarithme. Cette fonction, en effet, a pour propriété de transformer une multiplication en addition et une division en soustraction. C'est pourquoi en considérant, non pas les nombres associés aux intervalles mais leurs logarithmes, on pourra mesurer les intervalles exactement comme on mesure des longueurs. Il reste à définir une unité de mesure.

L'octave étant caractérisé par le nombre 2, la mesure de l'octave sera donc le logarithme de 2. Mais quel logarithme adopter ? Il existe en effet une infinité de logarithmes suivant la base utilisée et les logarithmes dans une base sont proportionnels aux logarithmes des mêmes nombres dans une autre base. Ce qui revient à dire que si on multiplie tous les logarithmes par le même nombre, on obtient des logarithmes dans une autre base.

Les unités de mesure des intervalles

Félix Savart (1791-1841) fut le premier à tenter de définir une mesure des intervalles. Il choisit le logarithme de base 10. Le logarithme de 2 est 0,30103. Il a arrondi à 0,3 et multiplié par 1000 ce qui donne 300 : c'est la mesure de l'octave. L'unité ainsi définie s'appelle le savart et elle est utilisée pour mesurer les intervalles de la gamme tempérée. $300/12 = 25$ donc un demi-ton vaut 25 savarts, un ton vaut 50 savarts, une quinte vaut 75 savarts etc.... Cette unité semble tombée en désuétude.

Pour mesurer les intervalles de la gamme de Zarlin, on utilise le logarithme à base 2 et on prend les logarithmes des nombres associés aux trois intervalles qui forment l'accord parfait : la tierce majeure, la quinte et l'octave. Ces rapports sont $5/4$, $3/2$ et 2 et leurs logarithmes sont : 0,321928, 0,5849625 et 1.

Pour que les mesures des intervalles soient des nombres entiers, il faut multiplier ces logarithmes par un coefficient bien choisi. Faisons confiance aux mathématiciens qui ont trouvé que le coefficient le mieux approprié était 53. En effet, on a :

$0,321928 \times 53 = 17,062$, $0,5849625 \times 53 = 31,003$ et évidemment $1 \times 53 = 53$.

Ces nombres sont très proches de 17, 31 et de 53 ; ces valeurs représentent donc les mesures de la tierce majeure, de la quinte et de l'octave. On considère que cette approximation est la meilleure possible et il est maintenant unanimement admis que l'octave se subdivise en 53 parties égales, parties égales appelées commas. Ce comma normalisé n'est pas exactement égal aux commas mentionnés auparavant.

Voici les mesures en commas des intervalles formés par deux notes consécutives de la gamme de Zarlin.

Note	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
mesure		9	8	5	9	8	9	5

Et voici les mesures en commas des intervalles formés par deux notes consécutives de la gamme diatonique de Pythagore :

Note	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
mesure		9	9	4	9	9	9	4

Quand on introduit toutes les notes de la gamme chromatique on s'aperçoit que les notes enharmoniques que l'on confond sur un piano (comme $do\#$ et $réb$, par exemple) diffèrent en réalité d'un comma !

C'est une gamme diatonique non tempérée de ce genre qu'utilisaient très probablement les Grecs. On la retrouve aussi dans la musique grégorienne avec l'adjonction éventuelle du si bémol.

Dans ces types de musique, chaque note peut être prise comme point de départ d'une gamme et cela définit un mode : mode dorien, mode phrygien, mode lydien, mode mixolydien, mode ionien, mode aéolien, ...

On ne peut pas parler de tonalité car cette gamme est intransposable du fait qu'elle n'est pas chromatique et que les tons et demi-tons ne sont pas répartis régulièrement. Les Grecs étaient très sensibles à ces irrégularités. Ils pensaient que chaque mode avait une faculté expressive propre : le mode dorien est viril et grave, le mode phrygien est plutôt guerrier, ...

Conclusion

Certains instruments, utilisés dans le répertoire baroque comme la flûte à bec et l'orgue, utilisent encore une gamme basée sur un tempérament inégal c'est-à-dire une gamme qui essaie de se rapprocher le plus possible de la gamme naturelle. Différents procédés sont employés pour arriver à ce résultat mais le but est toujours le même : préserver les tierces et les quintes parfaitement justes dans les tonalités les plus fréquemment jouées et reléguer les intervalles un peu faux dans les tonalités inusitées. Ces instruments bien adaptés à jouer la musique baroque sont difficilement utilisables pour d'autres genres de musique.

D'une façon générale, la gamme basée sur un tempérament égal s'est imposée petit à petit à partir du XVII^e siècle et on a abandonné les modes pour la tonalité. Cependant, on continuait à parler, notamment chez les romantiques, du caractère propre à chaque tonalité : le ton de sol majeur est joyeux, le ton de mi^b majeur est héroïque, etc...

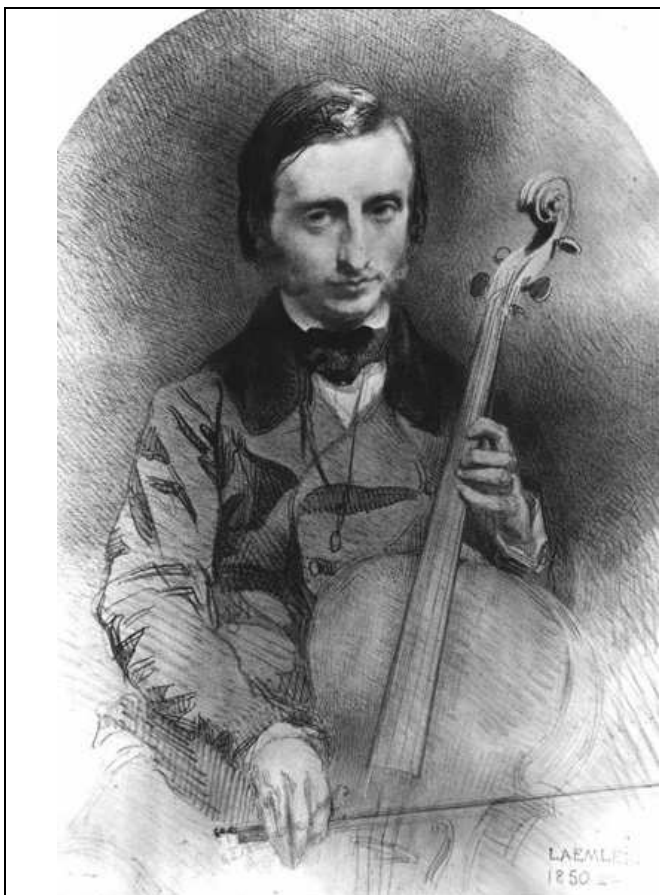
Or dans une gamme tempérée bien régulière, seule la hauteur du son différencie une gamme d'une autre. Cela ne suffit pas à justifier le caractère expressif attribué à une gamme ; sauf si on admet que la gamme n'est tempérée que théoriquement dans la mesure où, comme autrefois, on accorde l'instrument à l'oreille c'est-à-dire en utilisant

instinctivement les harmoniques naturelles. Alors on peut penser que l'on retrouve les irrégularités de la gamme naturelle et que les accords ne sonnent pas de la même façon dans toutes les tonalités.

Maintenant que nous disposons d'appareils qui mesurent les fréquences avec une très grande précision, on peut obtenir une gamme au tempérament parfaitement égal, et c'est cette gamme qui est utilisée la plupart du temps.

La Folle journée 2010 aura pour thème Chopin, Liszt et la musique de salons de 1830 à 1860. Jacques Offenbach a toute sa place dans ce programme. Toute une partie de sa vie est peu connue, durant laquelle il a été pendant 15 ans compositeur et musicien de salons ! C'est pourquoi, nous nous attardons un peu sur les premières années de celui que Rossini appelait le *Mozart des Champs-Élysées*.

Jacques Offenbach (1819 – 1880)



En 1816, Isaac Eberst, violoniste originaire d'Offenbach-sur-le-Main, s'installe, avec sa femme Marianne et ses six enfants à Cologne, après avoir adopté le nom de son village natal : Offenbach. Le 20 juin 1819, Marianne donne le jour à son septième enfant, Jacob. En 1826, Isaac devient chantre à la synagogue de Cologne.

Jacob a dix ans lorsqu'un soir son père rapporte un violoncelle. Aussitôt, il se passionne pour cet instrument : *"J'ai à peine aperçu l'instrument nouveau que je dis mon désir d'abandonner pour lui le violon ; mes parents s'y refusent, prétextant ma santé, inquiets qu'ils étaient de mon apparence chétive. Je feins de me résigner, mais dès lors, je guette chacune de leurs sorties, et, aussitôt la porte de la rue fermée sur eux, je m'empare de la basse et, dans ma chambre verrouillée, j'étudie avec acharnement"*

Dans la famille Offenbach, tous sont musiciens mais le

plus doué est sans doute le jeune Jacob qui fait notamment preuve de dons exceptionnels pour le violoncelle. Isaac songe alors sérieusement à emmener deux de ses fils, Julius et Jacob à Paris, où ils pourront plus sûrement faire reconnaître leur talent.

En novembre 1833, Isaac, Julius et Jacob arrivent dans la capitale française. Le père réussit à faire admettre ce dernier au Conservatoire de Paris à l'âge de quatorze ans, dans la classe d'Olive Charlier Vaslin. Il travaille la composition avec Jacques Fromental Halévy, oncle de Ludovic Halévy, qui deviendra son librettiste.

Tandis que Isaac repart pour Cologne, Jacob (bientôt Jacques) se perfectionne, mais, indiscipliné, il quitte au bout d'un an le Conservatoire dont l'atmosphère ne lui convient guère.

Il obtient une place de violoncelliste à l'Ambigu-Comique, puis à l'Opéra-comique, salle Favart, où il découvre le théâtre. Il y restera deux ans.

Son travail dans la fosse d'orchestre lui laisse le temps d'organiser ou de participer à des concerts et de composer. Le 29 décembre 1836, il accepte d'écrire une valse pour la Société Concordia du Docteur Oppenheim. En 1838, il publie chez Adolphe Catelin son 1^{er} opus qui contient trois romances pour chant et piano: *Pauvre prisonnier*, dédiée au chanteur Ponchard, *Le Sylphe*, dédiée à sa sœur Isabella, et *Ronde tyrolienne*, avec piano et hautbois. Entre 1838 et 1853, il écrira de nombreuses œuvres pour violoncelle, dont 3 concertos, des duos pour 2 violoncelles, des quatuors pour 4 violoncelles et de nombreuses pièces pour violoncelle et piano (voir discographie, ci-après, page 8).

De 1838 à 1840, ses premières compositions (surtout des valses jouées dans l'établissement d'un certain Jullien), ses concerts dans divers salons où il est introduit par son ami Friedrich von Flotow lui assurent un début de notoriété. Leurs nombreuses pièces sont en partie mélancoliques, en partie sensuelles, mais donnent aussi souvent libre cours à la virtuosité. Souvent, l'un écrivait la partie de violoncelle et l'autre la partie de piano. Leurs apparitions en commun leur permettaient de .../..

Survivre à Paris, mais leur procuraient aussi beaucoup de plaisir.

A la fin de janvier 1839, il donne son premier concert public, chez Pape ; sa *Valse lente*, faisant penser à Chopin, plaît aux auditeurs et à la presse qui loue la délicatesse du style. Mais la vraie passion d'Offenbach reste le théâtre. Cependant, deux mois plus tard, il essuie un premier échec au Palais Royal avec un vaudeville : *Pascal et Chambord*, pour lequel il avait composé plusieurs airs nouveaux. Il attendra huit ans avant une nouvelle tentative au théâtre.

Sur les conseils de son père, il se décide à effectuer une grande tournée de concerts en Allemagne, en Autriche puis à Londres.

Sa carrière de violoncelliste dans les salons parisiens débute deux ans plus tard, exactement le 25 avril 1841 : lors d'une audition publique, chez M. de La Corbière, Offenbach interprète trois pièces : *Menuet et Finale* extraits d'une sonate pour violoncelle et piano de Beethoven, avec le très jeune Antoine Rubinstein au piano, et, de lui-même, une *Fantaisie sur des thèmes russes*, et *Le Cor des Alpes*. Son allure svelte, sa conversation vive et agréable le rendent rapidement très célèbre et très demandé : il s'impose dans les salons parisiens comme violoncelliste virtuose.

D'autres concerts sont donnés chez ce même mécène, ainsi qu'en province (à Douai, fin septembre 1843), avant de partir pour l'Allemagne. C'est dans ces années qu'il compose une série de mélodies sur des fables de La Fontaine, accueillies assez froidement par la critique : un Allemand osait toucher au patrimoine classique français ! Nullement découragé, il affronte le public parisien dans son premier grand concert remarqué, Salle Hertz, le 26 avril 1844, avec : *Hommage à Rossini*, pièce sur des motifs de *Guillaume Tell* et *Moïse*, une *Elégie*, morceau dédié à Mme D'Orléans et à la princesse Marie, *Musette*, et *Danse bohémienne*. Son *Elégie* lui vaudra une lettre de remerciements de la part de Louis-Philippe.

Le 14 août 1844, Offenbach, après s'être converti au catholicisme, épouse Herminie de Alcain, fille d'une réfugiée espagnole, rencontrée dans un salon. Il aura d'elle cinq enfants.

Après quelques tournées dans le midi en décembre (Toulon, Marseille), il passe le reste de l'hiver à Paris où la série des concerts à la Salle Hertz se poursuit ; le 19 avril 1845, six pièces d'Offenbach sont au programme : *Le Sylphe*, la *Ballade*, une *Sérénade*, un *Adagio*, et une *Grande Fantaisie sur des motifs de Rossini*.

Le 24 avril 1847, dans la salle Moreau-Cinti, Offenbach fait représenter son véritable premier ouvrage lyrique, une pièce en un acte : *L'Alcôve*; la première partie de cette soirée comprenait entre autres le chœur *Venise*,

écrit par Offenbach et chanté par l'Union chorale, son *2e concerto pour violoncelle*, deux mélodies d'Offenbach : *Le Sylphe des amours*, *Le Muletier* et un *Chant d'Adieu*, pour violoncelle de et par Offenbach. La seconde partie, consacrée à *L'Alcôve*, est un nouvel échec.

Mais ses concerts se prolongent en province : le 10 septembre 1846 chez Mlle Trinquart à Blois, le 4 février chez le docteur Van Nuffel, trois jours après à Orléans pour le concert solennel de la ville, puis à Troyes le 4 février 1848, invité par la Société Philharmonique.

L'année 1848 commence en outre par une nouvelle tentative pour faire jouer dans un grand théâtre une nouvelle pièce : *La Duchesse d'Albe* : « *Je finis par convaincre Adam ; il venait d'obtenir le privilège du Théâtre-Lyrique et me confia un poème du marquis de Saint-Georges ; mais la révolution de 1848 fit fermer le théâtre et je partis pour l'Allemagne où je restai un an.* » *La Duchesse d'Albe*, bien qu'entièrement écrite, ne sera jamais jouée.

Il avait quitté Paris, comme d'ailleurs beaucoup de bourgeois, à l'approche d'une période troublée. De Cologne, il part pour Londres en juin. Là, il nous fait part, le 8 juin 1848, de ses succès : « *Je sais que vous avez déjà entendu parler de mes succès dans la belle ville de Londres. J'ai joué, jeudi dernier, à Windsor, devant la reine, le prince Albert, l'empereur de Russie, le roi de Bavière, etc. Enfin, devant tout ce qu'il y a de mieux à la cour. J'ai eu beaucoup de succès. Cela n'empêche pas que, malgré tous les hommages que je reçois ici, j'aime encore mieux mon joli Paris, j'aime encore mieux me retrouver parmi mes véritables amis : j'aime encore mieux vos jolies petites soirées. Ici, tout est grandiose et froid ; là-bas, au contraire, tout est gracieux, coquet, et... chaud (...)*

La semaine prochaine, j'ai deux fameux concerts, les plus beaux qui se donnent ici. La semaine dernière, j'ai été invité à dîner dans la société des "Mélodistes" qui est présidée par le duc de Cambridge. Eh bien, mon cher, après le dîner, vous pensez bien qu'on a fait de la musique. J'ai joué ma Musette ; ils ont tellement fait de tapage, ils ont bien frappé sur la table pendant cinq minutes, criant à tue-tête : bis, bis. J'ai été forcé de rejouer encore le même morceau. Enfin, vous voyez par tout cela que je n'ai pas moins de succès ici qu'à Paris. (...) »

Revenu en août à Cologne, il joue le 14 août pour la fête donnée en l'honneur du 600e anniversaire de la pose de la première pierre de la Cathédrale.

Il revient à Paris - car cette ville le fascinera toute sa vie - le 9 février 1849. On le rencontre dans les salons de Mmes Léon-Faucher, la princesse de Bergiojoso, aux Italiens au cours d'un concert donné au profit des pauvres du 1er arrondissement, mais aussi, au début de mars, dans une des dernières soirées données par le président

de la république. Ayant évité Paris durant l'été (le choléra y tua quelque 16 000 personnes), sa vie se partage, jusqu'en octobre 1850, entre des soirées musicales à Paris et à Cologne.

Enfin la chance lui sourit en 1850. Arsène Houssaye, administrateur général, à la tête de la Comédie-Française nomme Jacques Offenbach chef d'orchestre de l'illustre établissement. Il y restera jusqu'en 1855 et composera les ouvertures et entractes pour les spectacles du théâtre, ou accompagnera des romances et chansons introduites dans l'action.

Dans un nouveau concert, Salle Hertz le 25 avril 1852, regroupant diverses pièces habituelles, Offenbach fait entendre un sextuor de violoncelles.

La carrière "classique" de compositeur d'opéra dont il rêvait lui étant à peu près fermée, en grande partie à cause de ses origines étrangères, il décide de prendre son destin en main : « *Pendant les cinq années où je restai au Théâtre-Français, devant l'impossibilité persistante de me faire jouer, l'idée me vint de fonder moi-même un théâtre de musique. Je me dis que l'Opéra-comique n'était plus à l'opéra-comique, que la musique véritablement bouffe, gaie et spirituelle, la musique qui vit enfin, s'oubliait peu à peu. Les compositeurs travaillant à l'Opéra-comique faisaient de petits grands opéras. Je vis qu'il y avait quelque chose à faire pour les jeunes musiciens qui, comme moi, se morfondaient à la porte du théâtre lyrique.* »

Pour cela il crée un genre nouveau : **l'opéra bouffe français**. A partir de 1853 Offenbach cherche des salles d'accueil. Ses tentatives pour être joué à l'Opéra-comique ayant échoué, il se tourne vers les théâtres privés où ses premières pièces obtiennent un bon succès auprès de la presse et du public.

Le 6 mai 1853, Offenbach est cité dans *Le Ménestrel*, parmi les compositeurs d'airs de vaudevilles les plus célèbres.

« *Depuis longtemps déjà, Monsieur Jacques Offenbach cherche à nous prouver qu'il est quelque chose de plus qu'un violoncelliste, quelque chose de mieux qu'un maestro de la comédie.* »

Un concert va d'ailleurs lui permettre de franchir un nouveau pas dans l'art théâtral : le samedi 7 mai 1853, une soirée donnée salle Hertz est bien plus qu'un simple concert puisque la seconde partie est un petit opéra-comique, *Le Trésor à Mathurin*, composé et dirigé par Offenbach lui-même.

Toujours au service du Théâtre-Français, composant mélodrames, musiques de scène, il trouve encore le temps de jouer, Salle Pleyel, fin février 1853, aux côtés de Thalberg, puis à Etretat pendant l'été, au bénéfice des

pauvres et à Dieppe pour la Société des Bains de mer.

Mais l'avenir reste incertain : la porte de l'Opéra-Comique demeure fermée. La guerre de Crimée – les troupes françaises partent de Calais le 16 juillet 1854 – incite les gens à économiser. Découragé, Offenbach songe un moment à quitter la France pour l'Amérique. Il confie à sa sœur Netta, le 9 mai : « (...) *L'avenir dont je rêvais ne vient pas et chaque jour s'en va un peu plus d'espoir (...) Les concerts de cet hiver n'ont rien rapporté. Celui qui donne chaque année le meilleur concert n'a pas bien réussi non plus. Les gens économisent leur argent et ne veulent plus aller au concert (...) C'est vraiment une grave décision de partir pour l'Amérique et de me séparer de ma famille, mais il le faut* »

Cependant, en 1855, Offenbach obtient enfin l'autorisation d'ouvrir une salle, au Carré Marigny, proche de l'Exposition Universelle. Et il crée son propre théâtre, les Bouffes Parisiens pour y exécuter ses propres œuvres qui enregistrent de grands succès.

A partir de ce moment, il se consacre exclusivement au théâtre. Ses œuvres sont jouées dans toute l'Europe.

Mais la guerre de 1870-1871 marquera le déclin d'Offenbach. Compte tenu de ses origines, il est injustement victime de la xénophobie au cours du conflit franco-prussien, bien que naturalisé français en 1860. Il se réfugie un temps en Espagne avec sa famille.

Revenu en France au cours de l'été 1871, il se remet immédiatement au travail. En 1873, il prend la direction du théâtre de la Gaîté. Mais *La Haine* sur un livret de Victorien Sardou est un échec retentissant. Il ruine complètement Offenbach qui abandonne la direction du théâtre. Malade, il accepte quand même d'effectuer une tournée de trois mois aux Etats-Unis (1876) où il dirige ses principales œuvres avec succès, ce qui lui permet de rembourser tous ses créanciers à son retour.

Malgré les souffrances occasionnées par la goutte, Offenbach tente d'achever la partition des *Contes d'Hoffmann* commencée quelques années plus tôt, et dont il attend beaucoup. Mais sa santé décline encore et il s'éteint dans la nuit du 4 au 5 octobre 1880 à 61 ans, alors les répétitions pour *Les Contes d'Hoffmann* viennent de commencer. Ils recevront un triomphe sur la scène de l'Opéra-comique le 10 février 1881. Cette oeuvre est un des sommets du répertoire du 19^e siècle et reste aujourd'hui, avec Carmen (de Bizet), l'opéra français le plus joué au monde. Offenbach est enterré au cimetière de Montmartre et son tombeau a été réalisé par Charles Garnier.

Il nous a laissé pas moins de 141 opéras et opérettes !

Discographie :

Duos pour violoncelles :

Etienne Péclard et Roland Pidoux (Harmonia Mundi)

Alain Meunier et Philippe Muller (Arion)

Jacques Pernoo et Raphaël Chrétien (Ligia Digital)

Les Fables De Lafontaine :

François Le Roux, baryton – Jeff Cohen, piano (EMI)

Bruno Laplante (Calliope)

Concertos pour violoncelle :

Guido Schielen, Rundfunkorchester Köln (CPO)

Jérôme Pernoo, Marc Minkowski, dir. (Archiv)

Œuvres pour piano : Marco Sollini (3 CD chez CPO)

Sources : Encyclopédie Universalis,
Encyclopédie Larousse,
Introduction, prière et boléro d'Offenbach pour violoncelle et piano (éd..Lienau),
Wikipedia,
" Offenbach " par Robert Pourvoyeur (Le Seuil),
Biographie d'Offenbach par Philippe GONINET



« Il me sera beaucoup pardonné parce que je me suis beaucoup joué »
Jacques Offenbach