

palmes académiques, la médaille de la société protectrice des animaux.

Carafa ne sortait guère que pour promener son vieux cheval légendaire et se rendre à la villa Rossini. La mort du maître l'affecta profondément. Des douleurs rhumatismales, fruit de ses campagnes, précédèrent une paralysie qui l'obligea à ne plus quitter la chambre. Pendant le siège de Paris, M<sup>me</sup> Carafa, née Daubenton, donna un exemple touchant d'amour conjugal. Elle tomba si gravement malade qu'elle comprit que ses jours étaient comptés. Elle savait aussi que sa mort porterait à son mari un coup cruel qu'il ne pourrait supporter. Sa tendresse lui suggéra un pieux stratagème. Elle convint avec le médecin qu'on laisserait ignorer à Carafa les progrès de sa maladie et même sa mort; qu'on lui ferait croire que pour la soustraire aux suites de l'investissement, on était parvenu à la faire sortir de Paris et à la transporter dans une propriété de famille où elle devait rester jusqu'à la fin de la guerre. Des lettres datées à l'avance avaient été préparées. Elle mourut; les lettres furent remises à des intervalles déterminés au compositeur paralytique qui ignora de cette manière la mort de sa femme jusqu'à ce qu'il succombât lui-même, le 26 juillet 1872. Ses obsèques eurent lieu en l'église de la Trinité; peu de personnes y assistèrent; quelques parents, de rares amis et une députation de l'Institut. On exécuta deux morceaux de sa composition: une marche funèbre et un motet pour orgue, ténor et harpe.

Carafa avait un esprit droit et ouvert, un cœur excellent. Sa conversation était émaillée d'anecdotes piquantes qu'il racontait d'une voix sonore et sympathique.

Il avait supporté avec philosophie ses échecs et les injustices du sort. Il accueillait cordialement le mérite modeste, mais il traitait sans ménagements l'artiste infatué de lui-même.

## HÉROLD

NÉ EN 1791, MORT EN 1833.

Hérolf fut un compositeur gracieux, souvent inspiré, toujours intéressant et ingénieux. Son instrumentation est fine, fringante et colorée. Possédant à fond toutes les ressources de son art, il écrivit d'excellente musique sur les sujets qui lui étaient proposés, et il ne lui a peut-être manqué pour atteindre à la perfection que d'être un peu moins musicien. Ce reproche, étrange à première vue, demande une explication. Je veux dire



HEROLD

qu'attentif à rendre les situations d'un livret par les moyens que lui suggéraient un sens exquis, une veine mélodique inépuisable et une habileté consommée, l'auteur de *Marie*, de *Zampa* et du *Pré aux Clercs* n'apoint eu ce vigoureux coup d'aile qui emporte un génie puissant hors des limites étroites où le librettiste prétendait circonscrire son vol. Ses opéras laissent l'oreille charmée, le cœur ému, l'intelligence satisfaite, mais il leur manque *l'au delà*, l'ouverture sur l'infini.

Je constate ce qu'Hérold a été, non ce qu'il aurait pu être si une mort prématurée ne l'eût enlevé à l'âge de quarante-deux ans, au moment où son talent, arrivé à la pleine conscience de lui-même, promettait de nombreux chefs-d'œuvre à nos scènes lyriques. Si courte qu'ait été sa vie, le regrettable maître n'en a pas moins eu la gloire d'avoir élevé de plusieurs échelons le genre de l'opéra-comique. On sait ce qu'était la musique de l'ancien Feydeau : gaie, vive, prime-sautière, avec un grain de sensibilité conventionnelle qui était comme l'uniforme du lieu. Tout en s'appropriant les qualités du vieux répertoire, l'auteur de la *Dame blanche* avait déjà essayé de les modifier par un mélange d'accents plus vrais, plus naturels. Il était réservé au successeur de Boieldieu, à l'élève de Méhul, de poursuivre cette révolution, et sur une scène vouée jusque-là au rire facile, aux larmes vite essuyées, de faire prédominer la note émue, vibrante, passionnée. A cet égard, *Zampa* et le *Pré aux Clercs* sont plus que des chefs-d'œuvre, ce sont des dates qu'il ne faut pas perdre de vue, si l'on veut se rendre compte du chemin que l'Opéra-Comique, infidèle à ses origines, a parcouru depuis Philidor et Grétry jusqu'à nos jours.

Ferdinand Hérold naquit à Paris le 28 janvier 1791, d'une famille qui depuis plusieurs générations cultivait la musique avec succès. Son père, professeur de piano distingué, avait été l'élève de Charles-Emmanuel Bach. L'enfant ne tarda pas à entendre la voix du sang ; dès l'âge de six ans, guidé par son instinct, il composait de petites pièces pour le clavecin. En même temps, il faisait preuve de l'intelligence la plus ouverte et la plus heureuse. A l'institution Hix, où il fut mis à l'âge de onze ans pour faire ses études classiques, il figura constamment parmi les plus forts de sa classe, et remporta quatorze prix depuis la sixième jusqu'à la rhétorique ; tout cela sans préjudice de ses progrès en musique. Il étudiait alors le piano avec son parrain Louis Adam, père de l'auteur du *Chalet*, et suivait un cours de solfège fait par Fétis dans l'institution.

Hérold ayant perdu son père au mois de septembre 1802, ce malheureux événement faillit le détourner de la voie où il devait s'illustrer ; car, livrée à ses seules inspirations, c'est-à-dire à celles d'une tendresse inquiète, M<sup>me</sup> Hérold craignit pour son fils les chances incertaines de l'existence artistique, et parut plus disposée à lui chercher un emploi dans une carrière administrative, qu'à encourager ses goûts naissants. Mais, avant de rien décider, on eut la bonne pensée de consulter Grétry sur la valeur

d'une composition que le jeune élève de l'institution Hix avait fait entendre à la distribution des prix. Le compositeur calma les inquiétudes de la pauvre veuve en se portant garant du bel avenir musical réservé à son fils. Celui-ci reprit alors le cours de ses études classiques, et après les avoir terminées, il entra au Conservatoire le 6 octobre 1806.

Ce grand établissement comptait à cette époque plusieurs professeurs excellents : c'étaient Louis Adam pour le piano, Catel pour l'harmonie, Fétis pour le solfège, Kreutzer aîné pour le violon. En 1810, Hérold remporta le premier prix de piano en exécutant, chose remarquable, une sonate dont il était l'auteur. Au mois d'avril de l'année suivante (1811), il étudia la composition avec Méhul à qui il garda toujours les plus vifs sentiments de reconnaissance et d'affection respectueuse. Il entra en loge en 1812 et concourut pour le grand prix de Rome. Après avoir triomphé de ses rivaux par une cantate intitulée : *Mademoiselle de La Vallière*, il se rendit en Italie (novembre 1812). De Rome, où il resta environ un an, il alla à Naples. Sa qualité de Français le fit bien accueillir dans la capitale du roi Joachim, et il donna même des leçons de musique aux princesses de la famille royale. Tourmenté par un besoin irrésistible de produire, le jeune artiste ne craignit pas de faire représenter un opéra italien dans une ville où les Paisiello et les Zingarelli régnaient par le souvenir de leur gloire passée, et où le compositeur en vogue était Meyer qui devait bientôt s'éclipser devant Rossini. Tant de hardiesse n'était pourtant point de la témérité; et la preuve, c'est que l'événement lui donna raison.

En effet, la *Gioventù d' Enrico Quinto*, opéra buffa en deux actes, représenté à Naples en 1815, obtint un succès d'autant plus flatteur que les Napolitains s'enorgueillissaient alors d'être le public le plus difficile de l'Italie. Cependant, il ne faudrait pas croire, d'après ce début, que les sympathies du musicien fussent pour la musique italienne; ses préférences étaient, au contraire, en faveur des œuvres allemandes, qu'il brûlait de connaître *de auditu*, par un séjour plus ou moins prolongé dans leur patrie originaire. En conséquence, Hérold n'a pas plus tôt constaté l'heureux sort de son opéra à Naples qu'il repart pour Rome où il s'arrête à peine quelques jours, pour assister aux cérémonies de la semaine sainte et de Pâques. Quand il a entendu les magnifiques offices de la chapelle Sixtine dont il comprit peu le sens et les beautés par suite des lacunes de son instruction musicale et de son éducation religieuse, le voilà de nouveau en route et bientôt on le retrouve à Venise. Il semble mettre une sorte de précipitation à fuir l'Italie, tout entier à sa soif d'admirer sur place les chefs-d'œuvre de Beethoven et de Mozart. Par malheur, le moment était mal choisi pour entreprendre, à travers l'Europe, un voyage d'agrément ou d'utilité artistique. Le retour de Bonaparte de l'île d'Elbe avait rallumé la guerre générale et l'administration autrichienne renchérrissait sur ses défiances habituelles à l'égard des étrangers. Lassé d'at-

tendre à Venise des passe-ports qu'il demandait depuis quinze jours, Hérold prit la résolution de s'en passer et de poursuivre sa route vers Vienne au risque de tout ce qui pourrait lui arriver. Le pire était d'être pris pour un espion et fusillé comme tel; mais notre artiste avait vingt-quatre ans, et un danger entrevu est souvent un attrait de plus pour la jeunesse. Du reste, le pensionnaire de l'Académie de Rome n'eut pas à regretter d'avoir contrevenu aux règlements de la police impériale : si la route de Venise à Vienne aggravée des détours qu'il faisait pour échapper à la douane dut lui paraître longue et fatigante, du moins était-il sauf lorsqu'il toucha au terme de son voyage.

Dans la capitale des Habsbourg, nouvelles perplexités, nouveaux ennuis. Faute de papiers qui établissent son identité, Hérold était dans le cas de se voir interdire comme vagabond le séjour de la ville. Pour sortir d'embaras, il s'adressa à Salieri qui le présenta au prince de Talleyrand. Les difficultés s'aplanirent dès que notre chargé d'affaires eut pris en main la cause de son compatriote, et le musicien put dorénavant se livrer à l'étude des maîtres germaniques, sans crainte d'être troublé au milieu de ses chères occupations par un arrêté d'expulsion.

Après trois années de studieux loisirs (1812-1815), le futur auteur de *Marie* revint à Paris, ne rêvant plus qu'un livret qui lui permit de se manifester au public. Mais il ne tarda pas à s'apercevoir que ce qui était si aisé à un étranger en Italie rencontrait beaucoup plus de difficultés en France. Nos littérateurs ne voulaient collaborer qu'avec des hommes déjà en possession d'une certaine notoriété, et le succès de la *Gioventù d' Enrico Quinto* n'avait pas franchi les limites du Napolitain. De guerre lasse, se voyant obligé d'attendre, Hérold dut accepter un emploi au théâtre Italien dont le privilège était alors entre les mains de M<sup>me</sup> Catalani. Lorsque la célèbre cantatrice résigna ses fonctions, laissant la caisse du théâtre dans un état déplorable, elle songea à emmener avec elle dans ses tournées musicales le jeune artiste dont l'engagement n'avait été conclu que pour un an et qui allait se trouver sans position. Au lieu de ronger son frein à Paris, de se consumer dans une inaction stérile, sans autre perspective prochaine que l'espoir très-vague d'être nommé chef de la musique du duc de Berry, que ne cherchait-il dans les voyages l'occasion de retremper son imagination, d'alimenter en lui une source d'impressions toujours nouvelles? Ces considérations que Méhul faisait valoir aux yeux de son ancien élève resté son ami l'auraient probablement emporté, si, à la veille de se déterminer, Hérold n'eût reçu de Boieldieu une lettre qui leva tous ses doutes et le fixa à Paris.

L'auteur de *Ma tante Aurore* lui proposait de collaborer à l'opéra de *Charles de France*. C'était un ouvrage destiné à célébrer le mariage du duc de Berry. L'administration en avait naturellement chargé le compositeur charmant qui jouissait alors d'une grande vogue.

Mais Boieldieu souffrait d'une sciaticque qui lui rendait le travail pénible; la maladie lui procurait l'occasion de faire une bonne action : cet homme excellent n'avait eu garde de la laisser échapper.

Qu'on se figure la joie d'Hérold, hier dévoré par une activité qui ne trouvait point d'issue, abattu, découragé, bref, sur le point de s'expatrier; aujourd'hui associé aux inspirations d'un maître glorieux, et, sous le couvert d'un tel patronage, faisant son apparition sur la scène française.

Jamais depuis il n'oublia celui qui avait été le premier instrument de sa fortune, et la vive gratitude qu'il témoigna toujours à Boieldieu n'est pas un des traits les moins honorables de sa trop courte carrière.

*Charles de France* fut représenté à l'Opéra-Comique le 18 juin 1816. Je n'ai pas à parler ici de succès. Ces pièces de circonstance réussissent toujours. Leur aurore est brillante, mais elles n'ont pas de lendemain.

Qu'importait d'ailleurs au jeune compositeur? L'essentiel, c'était que le premier pas fût fait. Maintenant les librettistes accourent à lui, et, sur un livret de Théaulon, il écrit la partition des *Rosières*, opéra-comique en trois actes donné à Feydeau en 1817.

Dans l'année de sa représentation, cet ouvrage a été joué quarante-quatre fois, chiffre considérable pour le temps. Des qualités qui plus tard se sont fort accrues s'y montrent déjà plus qu'en germe. Les morceaux les plus saillants sont l'ouverture, les couplets de Florette : *De ce village tous les garçons*, le chœur final du premier acte; au second, la marche des gardes-chasses; enfin au troisième acte le duo de Bastien et Florette. Reprises en 1860, les *Rosières* l'ont encore été en 1866 au théâtre des Fantaisies-Parisiennes, mais sans succès, à cause de la faiblesse de l'orchestre.

L'auteur dédia sa partition à Méhul. Il entreprit ensuite la musique de la *Clochette*. L'histoire de cette clochette, mise en trois actes par Théaulon, n'est autre que celle de la *Lampe merveilleuse*, légèrement déguisée. Nicolo avait pris les devants. Comme on savait à l'Opéra-Comique qu'il préparait pour l'Opéra un ouvrage intitulé *Aladin*, il s'agissait de le gagner de vitesse en lui empruntant son sujet, très-favorable à l'effet scénique et à la magnificence des décors. En cette concurrence, les derniers venus furent les premiers arrivés, car Hérold et Théaulon firent jouer leur œuvre le 18 octobre 1817, tandis que l'opéra de Nicolo, retardé par divers obstacles, ne put être donné que le 6 février 1822, après la mort du maître dont la production inachevée fut complétée par Benincori. Dans la pièce représentée à Feydeau, Aladin s'appelle Azolin et la fameuse lampe est remplacée par une clochette. Mais si le librettiste ne s'était guère mis en frais d'invention, le musicien avait dépensé beaucoup de talent dans son instrumentation, neuve, riche et élégante, dans l'air d'Azolin et dans le motif gracieux de l'air : *Me voilà, me voilà*.

Pour employer le langage d'une feuille de l'époque, le son argentin de

la *Clochette* attira la foule. Toutefois il est permis de penser que cette foule était plus sensible à l'éclat de la mise en scène qu'aux beautés d'une partition trop forte pour elle.

En apprenant, sur son lit de mort, le succès de la *Clochette*, Méhul s'écria : « Je puis mourir; je laisse un musicien à la France. »

Malgré ce *Nunc dimittis* prophétique, il se passa près de dix-huit mois avant qu'Hérold pût mettre la main sur un poème d'opéra. Faisant de nécessité vertu, il écrivit durant ce temps force morceaux pour piano; enfin fatigué d'attendre, il se résolut à travailler sur un livret des plus ingrats : *le Premier venu*, paroles de Vial et Planard, représenté à l'Opéra-Comique le 28 septembre 1818. La pièce était spirituelle, mais nullement propre à favoriser l'inspiration du musicien. Aussi l'ouvrage n'obtint-il qu'un succès d'estime. Les *Troqueurs* (18 février 1819) ne furent pas plus heureux. Le musicien, deux fois victime de ses collaborateurs, craignit d'essayer un troisième échec avec l'*Amour platonique* (1819) et le retira à la veille de la représentation. Il eût pu prendre la même précaution pour l'*Auteur mort et vivant* où Planard s'était contenté de semer son esprit sans s'inquiéter s'il y avait là matière à une partition intéressante. Une donnée caustique enrichie de traits piquants à l'adresse des journalistes était un thème essentiellement anti-musical. L'accueil du public le fit comprendre trop tard aux deux auteurs (1820).

Une mauvaise fortune si persistante parut avoir épuisé la patience du compositeur. Il obtint, sur ces entrefaites, la place de pianiste-accompagnateur au théâtre Italien.

Le peu de temps libre que lui laissèrent ces nouvelles fonctions, il l'employa à composer de la musique de piano et semblait avoir renoncé à la carrière dramatique. En 1821, il fut chargé d'aller en Italie recruter des chanteurs pour notre scène lyrique italienne. C'est à lui que la société des dilettanti de la Restauration doit d'avoir entendu à Paris la Pasta et Galli. Après s'être acquitté de cette mission délicate avec l'intelligence d'un artiste et la loyale probité d'un honnête homme, Hérold, à qui le repos commençait à peser, accepta de M. Paul de Kock le livret du *Muletier*; cet ouvrage fortement assaisonné de sel gaulois fut représenté à Feydeau, le 12 mai 1823. Le succès, d'abord contesté, puis définitif, fut exclusivement pour le musicien, qu'il consola de ses chutes précédentes. Le 8 septembre de la même année parut à l'Opéra *Lasthénie*. M. de Chaillou en avait tiré le sujet des *Voyages d'Anténor en Grèce*, par M. de Lantier. La pièce était froide et dépourvue de situations musicales. Elle fut sifflée, mais la partition où brillent quelques morceaux remarquables ne fit aucun tort à la réputation du maître. Il fut chargé, peu après, conjointement avec Auber, d'écrire la musique de *Vendôme en Espagne*, ouvrage donné le 5 décembre 1823 à l'Opéra, à l'occasion des succès remportés par le duc d'Angoulême sur l'armée de la révolution espagnole.