

Le *Roi René* ne semble pas avoir été, dans la pensée de l'artiste et de ses collaborateurs, un opéra de circonstance; mais M. de Corbières, ministre de l'intérieur, lui donna ce caractère en exigeant qu'il fût joué à la représentation *gratis* du 24 août (1824) pour la fête du roi. L'auditoire qui remplissait ce jour-là la salle Feydeau était, en grande partie, on peut le croire, étranger aux délicatesses de la mélodie : il n'en fit pas moins acte de dilettantisme éclairé par les applaudissements qu'il accorda à l'œuvre du compositeur.

A cette époque de sa vie, de graves préoccupations pécuniaires alternaient dans l'âme d'Hérold avec les préoccupations artistiques. Presque tout l'argent qu'il avait pu épargner depuis dix ans, il venait de l'employer à l'acquisition d'une maison, et malheureusement il ne trouvait point de locataires pour son immeuble. Il avait fait, comme on dit, une mauvaise affaire. Nul doute que les déboires du spéculateur n'aient eu une funeste influence sur l'inspiration du musicien, quand il écrivit la partition du *Lapin blanc*. Cette insignifiante bluette, dont le livret était de Mélesville et Carmouche, fut outrageusement sifflée à l'Opéra-Comique, le 21 mai 1825.

On a dû remarquer qu'au début de sa carrière, l'élève de Méhul n'avait qu'un goût médiocre pour les maîtres italiens; on se rappelle son empressement à aller demander des modèles à l'Allemagne en 1815. Une transformation s'opéra dans ses idées après que ses fonctions au théâtre Italien lui eurent permis de s'initier plus complètement aux chefs-d'œuvre de Rossini, chefs-d'œuvre qu'il n'avait fait qu'entrevoir pendant son séjour au delà des Alpes. L'influence rossinienne, sensible dans plusieurs des opéras précédents d'Hérold, se reconnaît encore dans plus d'un endroit de la partition de *Marie*, la première en date des trois productions immortelles de notre musicien (12 août 1826).

M. de Planard, le librettiste infortuné du *Premier venu* et de l'*Auteur mort et vivant*, avait rencontré cette fois une donnée intéressante et de bon goût. Il s'en faut que le poème de *Marie* ait le mouvement et le pathétique de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*. Ne soyons donc pas surpris si Hérold, sur un sujet simple, tour à tour gracieux et touchant, n'a songé qu'à écrire une musique agréable, suave et empreinte d'une exquise sensibilité. Il a su se renfermer dans les bornes qui lui étaient tracées par la nature du livret, et il a bien fait. Ne lui demandons rien de plus et contentons-nous d'admirer avec tout le monde la délicieuse cavatine : *Une robe légère*, la charmante barcarolle : *Batelier, dit Lisette*, la romance : *Je pars demain, il faut quitter Marie*, l'air : *Comme en notre jeune âge*, enfin les couplets naïfs : *Sur la rivière*, morceaux qui ont tous été populaires, et dont plusieurs le sont restés, quoiqu'ils datent maintenant de plus d'un demi-siècle.

Hérold avait quitté sa position d'accompagnateur au théâtre Italien pour celle de chef des chœurs à l'Opéra. En 1827, l'administration de ce

théâtre le promut à l'emploi de directeur du chant. C'est en cette qualité qu'il prit une part considérable à l'interprétation du *Comte Ory* et à celle de *Robert le Diable*. Durant l'exercice de ses fonctions, il composa également, de 1827 à 1830, six ballets : *Astolphe et Joconde* (29 janvier 1827), la *Somnambule* (19 septembre 1827), *Lydie* (2 juillet 1828), la *Fille mal gardée* (17 novembre 1828), la *Belle au bois dormant* (27 avril 1829) et les *Noces du village* (21 février 1830).

Grâce à un redoublement d'activité, le compositeur faisait face à des occupations aussi multipliées, sans négliger les travaux d'un autre ordre qui pouvaient étendre sa réputation. M. Ozaneaux ayant écrit pour l'Odéon un drame en trois actes intitulé le *Dernier jour de Missolonghi*, Hérold fit pour cet ouvrage représenté le 10 avril 1828 une ouverture, des chœurs et plusieurs autres morceaux. Mais l'auteur délicat de *Marie* ne sut pas s'élever ici aux accents héroïques que le sujet comportait : d'ailleurs il avait affaire à forte partie. C'était une terrible tâche que d'entrer en concurrence avec Rossini qui deux ans auparavant avait fait jouer son admirable *Siège de Corinthe*. Dans cette lutte trop inégale, le vaincu était sûr au moins de ne pas être diminué par sa défaite. Entre le *Dernier jour de Missolonghi* et *Zampa* se placent deux opéras-comiques : *l'Illusion* (18 juillet 1829) et *Emmeline* (18 novembre 1829) qui, en dépit de nombreuses beautés musicales, ne réussirent point, parce que le public ne put s'intéresser aux livrets. Je ne cite que pour mémoire un petit acte auquel Hérold travailla avec Carafa, l'*Auberge d'Auray*, représentée à la salle Ventadour le 11 mai 1830. La pièce n'avait été écrite que pour faire valoir le talent de l'actrice anglaise miss Smithson, qui a épousé depuis Hector Berlioz.

Nous touchons au terme de la vie du maître, à cette heure où, près de quitter la terre, il lui laisse pour adieux deux admirables partitions : *Zampa* et le *Pré aux Clercs*. La première, entendue à l'Opéra-Comique le 3 mai 1831, est restée constamment au répertoire depuis plus de quarante ans et on la revoit toujours avec plaisir, si défectueuse qu'en soit l'exécution le plus souvent. On peut reprocher à Mélesville, l'auteur du livret, d'avoir un peu cavalièrement pris son bien dans le *Don Giovanni* de Lorenzo da Ponte. Le corsaire de l'œuvre française offre en effet plus d'un rapport avec le *dissoluto punito*, et le rôle muet de la *Fiancée de marbre* ressemble beaucoup au rôle parlé de la statue du commandeur. La justification du plagiat est dans ce fait que rarement plagiat a été plus heureux. *Zampa* abonde en situations musicales; c'est un poème bien conçu pour le déploiement des facultés du compositeur : cela suffit pour l'apologie du librettiste.

L'ouverture de cet opéra est une suite de motifs les plus brillants et les mieux orchestrés, mais empruntés au chant, suivant l'usage que Boieldieu a, un des premiers, mis en vigueur et qui depuis a été suivi par beaucoup

d'autres. Au premier acte, l'oreille de l'auditeur ne cesse pas un instant d'être captivée. Après le joli chœur des jeunes filles : *Dans ses présents que de magnificence*, Camille chante un air dont la première phrase est charmante : *A ce bonheur suprême*. La ballade à laquelle le timbre des clarinettes donne un caractère légendaire et naïf, le trio accompagné d'un *sol passo* si vif, le quatuor majestueux : *Le voilà ! que mon âme est émue !* qui est le meilleur morceau de l'ouvrage avec le duo du troisième acte, et enfin le finale : *Au plaisir, à la folie*, d'une grande variété d'effets, telle est la partie musicale du premier acte. Le second n'est pas moins riche. Tout le monde connaît le suave cantique pour trois voix de femmes : *Aux pieds de la Madone*, ainsi que l'air : *Il faut céder à mes lois*. Le duo de la reconnaissance : *Juste ciel ! c'est ma femme !* est plein d'entrain, d'intelligence scénique et de bon goût. Hérold livré à lui-même et non surexcité par une situation dramatique imposée était mélancolique. On saisit parfaitement ce côté de son caractère dans ce passage du duo : *Hélas ! ô douleur ! il me croit infidèle !* comme aussi, dans la barcarolle du troisième acte : *Où vas-tu, pauvre gondolier ?* la ronde : *Douce jouvencelle*, bien encadrée dans le chœur, a été populaire ; on est moins frappé du commencement du finale, mais le compositeur se relève à la strette : *Tout redouble mes alarmes*, où le *fa* naturel sur le *mi* pédale commence une de ces phrases inspirées qui suffisent pour prouver le génie. La barcarolle dont j'ai déjà parlé et une sérénade chantée discrètement par le chœur ouvrent le troisième acte. Il ne me reste plus qu'à rappeler le célèbre duo : *Pourquoi trembler ?* entre Camille et Zampa. La puissance dramatique et l'expression passionnée sont portées au comble dans ce morceau.

Le succès de *Zampa* préserva l'Opéra-Comique d'une faillite imminente. A la suite de cet ouvrage, Hérold collabora avec plusieurs autres musiciens à la partition de la *Marquise de Brinvilliers*. Puis, en attendant que son *Pré aux Clercs* pût être monté, il donna, sur la même scène où il avait fait applaudir *Zampa*, une bagatelle en un acte intitulée *la Médecine sans médecin*, musique agréable qu'un méchant livret tua sous lui (octobre 1832).

Le 15 décembre 1832, eut lieu à l'Opéra-Comique la première représentation du *Pré aux Clercs*. La mode était alors au seizième siècle qu'on prenait naïvement dans le public pour le moyen âge. Aucune époque de l'histoire n'est plus propre que la Renaissance à fournir ces sujets lyriques. Le raffinement et l'élégance des Valois unis à la violence des passions de ce temps, se prêtent merveilleusement aux plaisirs délicats, comme aux émotions du théâtre. Sainte-Beuve avait fait du seizième siècle un siècle littéraire, Alexandre Dumas lui avait donné droit de cité sur la scène et dans le roman, Mérimée s'en était inspiré pour écrire une de ses plus remarquables productions (*la Chronique de Charles IX*). Où pourrait-on d'ailleurs trouver des événements plus dra-

matiques, des caractères plus vigoureux, des passions plus grandes qu'à cette époque contrastée qui mit dans un relief saisissant toutes les qualités bonnes ou mauvaises, tous les sentiments nobles ou abjects de la nature humaine ? Planard suivit le courant du jour : il laissa là ses demoiselles vêtues d'une « robe légère » et coiffées d'un « chapeau de bergère » pour tailler en pleine Ligue un drame aussi émouvant que *Marie* était une idylle calme et bourgeoise. Quant à la partition, on ne sait ce qu'on doit y admirer le plus : la peinture musicale des situations scéniques, la teinte merveilleuse qui règne sur toute la partie épisodique, le coloris tour à tour discret et puissant de l'instrumentation, tout y est combiné pour plaire à l'oreille la plus difficile, et satisfaire l'intelligence la plus exigeante. Le temps n'était plus où le maître cherchait à tâtons sa voie, oscillant entre les Allemands et les Italiens ; depuis *Zampa* il est entré en possession de son individualité ; il est lui ; il n'appartient ni à Rossini ni à Weber. Les procédés de l'un et de l'autre, il se les est assimilés, mais il en dispose librement, arrivé qu'il est à cet éclectisme heureux qui concilie la mélodie avec l'harmonie et l'expression. Dans un ouvrage où tout est à citer, je me bornerai à rappeler l'ouverture en *sol* mineur où l'on remarque une fughette délicieuse, puis un chant large et puissant d'une originalité soutenue ; le duo si connu : *Les rendez-vous de noble compagnie*, l'air de Mergy : *O ma tendre amie*, et la touchante romance : *Souvenirs du jeune âge*, dans le premier acte ; au second, l'air d'Isabelle : *Jours de mon enfance !* et le trio : *Vous me disiez sans cesse : Pourquoi fuir les amours ?* Dans le troisième acte, on distingue entre autres morceaux qui sont des chefs-d'œuvre, la ronde si populaire : *A la fleur du bel âge*, le trio syllabique : *C'en est fait, le ciel même*, le chœur : *Que j'aime ces ombrages*, le trio scénique du duel, le quatuor d'une demi-teinte délicieuse : *L'heure nous appelle*, enfin la scène du bateau, où le récit des violoncelles produit un des plus grands effets qui existent au théâtre.

Le succès du *Pré aux Clercs* fut immédiat, bien que cet ouvrage eût été interprété à l'origine d'une façon assez médiocre. Hérold s'était beaucoup fatigué pendant qu'il faisait répéter son opéra. Miné, depuis plusieurs années, par une maladie de poitrine dont son père lui avait transmis le germe, il aggrava ainsi son état, qui en peu de semaines devint désespéré. Il expira le 19 janvier 1833, non moins regretté pour ses belles qualités privées que pour son talent, qui lui assignait une place au premier rang parmi les compositeurs. Une partition d'opéra intitulée *Ludovic* qu'il avait laissée inachevée fut terminée par Halévy. Hérold s'est marié en 1827. De ce mariage naquirent trois enfants, dont un fils qui, après s'être fait un nom distingué dans le barreau, a embrassé la carrière politique.

Le portrait le plus répandu d'Hérold a été fait par Dupré, son ami, qui a ajouté au bas cette épigraphe :

Virtute non ambitu laurum meruit.

Il en existe un autre très-bien dessiné par Traviès. J'en ai fait graver un nouveau d'après un médaillon en bronze, œuvre du statuaire David d'Angers, que M. Hérold a eu l'obligeance de mettre à ma disposition.

ROSSINI

NÉ EN 1792, MORT EN 1868.

S'appeler Rossini, c'est avoir fait *Moïse* et le *Barbier de Séville*, *Guillaume Tell* et le *Comte Ory*, le *Stabat* et la *Messe solennelle*; c'est avoir été doué d'une des plus rares et des plus complètes organisations musicales que l'on ait connues. D'autres compositeurs, les Meyerbeer, les Weber, peuvent être comparés à ces mineurs qui, la pioche à la main, arrachent des entrailles de la terre un métal précieux; Rossini est une source qui roule en abondance et sans obstacle or et diamants; comme les grands poètes Shakspeare, Corneille, Molière et Racine, il sait prendre à merveille le tour tragique et le tour comique. Toutes les nuances, tous les sentiments ont leur expression dans son œuvre, où, si l'on rencontre le trio de *Papatacci*, on trouve aussi celui de *Guillaume Tell*.

Gioacchino-Antonio naquit le 29 février 1792, à Pesaro, dans la Romagne. Son père, Giuseppe Rossini, exerçait la profession de *tubatore* ou trompette de ville, qu'il cumulait avec l'emploi d'inspecteur de la boucherie. Sa mère, Anna Guidarini, avait été très-belle et possédait une voix remarquable.

Cette persistance de l'Italie à doter le monde d'hommes supérieurs est d'autant plus singulière, que déjà à cette époque elle passait pour avoir perdu tout droit de s'appeler l'*Alma parens virumque Deumque*.

Lorsqu'en 1796, l'armée française, qui venait de faire la campagne d'Italie, passa à Pesaro, Giuseppe Rossini dont la tête était chaude, s'enthousiasma pour les idées nouvelles importées au-delà des monts par les troupes de la République. La vivacité de son langage et ses imprudences furent telles que les autorités de la ville après le départ des Français, l'en punirent, d'abord en lui ôtant ses fonctions de *tubatore*, puis en le faisant incarcérer (1798). M^{me} Rossini prit alors une résolution hardie que lui dicta l'amour maternel. Restée seule à pourvoir à l'entretien de son enfant pendant la captivité de son mari, elle se rendit à Bologne et s'engagea comme chanteuse de théâtre par l'entremise d'une des nombreuses agences dramatiques qui fonctionnaient



ROSSINI
Naples 1820