

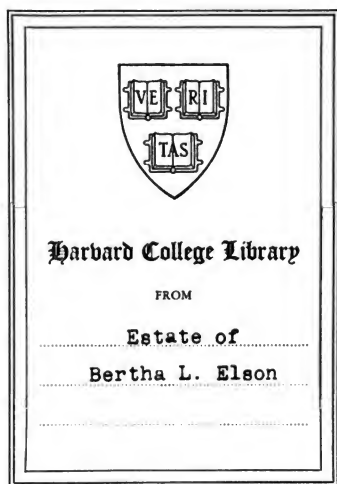
Mus
3185
15.42

LOEB MUSIC LIBRARY



ML 16EN 1

Mus 3185.15.42



MUSIC LIBRARY

A rectangular label with a single-line border, containing the text 'MUSIC LIBRARY' in a plain, sans-serif font.

NOTRE PUBLIEE

PAR

LE MÈNESTRÈL

HÉROLD

SA VIE

SES ŒUVRES

PAR

B. JOUVIN

PRIX NET = 3 FRANCS

PARIS

AU MÈNESTRÈL, 2 bis, rue Vivienne

HEUGEL ET C^e

BOITEUX AVEC LA PLUME ET L'ÉCRIVAIN

1888



Sm. 829. Coliat. Opit. 2 portrait h.t.
2 autographes.

LIBRAIRIE DES SCIENCES, PARIS

RAJONNEMENTS

30% sur les volumes à 5.50

20% sur les autres volumes

Missions de 1916 aux Editions Service 1918

HÉROLD

SA VIE ET SES ŒUVRES

NOTICE PUBLIÉE
PAR
LE MÉNESTREL

—•••••—

HÉROLD

SA VIE
ET
SES ŒUVRES

PAR
B. JOUVIN

—
PRIX NET : 5 FRANCS
—

PARIS
AU MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne.

HEUGEL ET C^{ie}

ÉDITEURS POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER

—
1868

AU MÉNESTREL
2 bis, rue Vivienne
HEUGEL & FILS

Mus 3185.15.42

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

TOUS DROITS DE TRADUCTION
ET DE REPRODUCTION RÉSERVÉS.

3511
19-232
24

A Monsieur HÉROLD, Avocat à la Cour de Cassation.

Cher Monsieur,

Je me suis imposé une lourde tâche. Sans le secours que j'ai trouvé dans votre piété filiale, l'admiration que j'ai vouée à une illustre mémoire ne m'eût que bien imparfaitement permis de l'accomplir. J'avais le flambeau, mais le guide je le cherchais, lorsque vous vous êtes gracieusement offert. Si je conduis le lecteur par un chemin qui lui ouvre des perspectives inattendues, ses remerciements vous reviennent de droit. Si, au contraire, je m'y engage d'un pas mal assuré et lui gêne par l'ennui du voyage un pays qu'il doit être curieux de parcourir, je veux qu'il soit bien entendu que la route était belle, et que c'est moi qui suis un marcheur détestable.

Agréez, cher Monsieur Hérold, etc., etc.

B. J.



Aug Lemoine del.

Imp Bertaults, Paris

F. HÉROLD.

1832.

Paris, au Ménestrel 2^{me} Vivienne, Beugnot et^{ms} Editeurs



Alfred Lenoir J. R.

Imp. Bertault Paris

F. HÉROLD.

d'après David d'Angers

AUTOGRAPHES

D E

F. HÉROLD.



Imp. parisiens, n. 101.

Overture

à l'ri any clared.

Allegro. mod^{to}.

W.

Violin

Oboe

Fl

Oboe

Cl. en si b.

Trumpets en si

Corn en si haut

Corn en fa

Fagotti

Tromboni

Triangle

Cymbales en gr. Coy.

Zimballo en si b.

Veulen

Cl.

Tambour.

The musical score is handwritten and consists of 13 staves. Each staff is labeled with an instrument or section. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'tr' (trill). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro. mod^{to}'. The score is arranged in a standard orchestral layout, with strings at the top and percussion at the bottom.

This image shows a page of handwritten musical notation for three string instruments: Violin I (Vio I), Violin II (Vio II), and Viola (V). The score is written on multiple staves, with each instrument's part clearly delineated. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The word "Divisi" is written in the lower right section of the page, indicating a divided passage. The handwriting is in black ink on aged paper.

Naples, Mardi matin 10 Janvier 1815

Ma chere maman, mes dernieres lettres ont
ete bien courtes, mais celle-ci t'en donne,
j'espere, il faut que je te rende compte de
tout ce que j'ai eprouve depuis plus de semaines
que j'ai ete en vegetation, c. a. d. à la torture.
D'abord figure toi la difficulte à un jeune
francais qui debute de se faire recevoir
je n'ai voulu employer aucun des moyens
qui etaient en mon pouvoir. je pourrais
supplier la Reine de donner un ordre pour
l'execution de mon opera et tout etait
fini; mais aussi je ne pourrais plus me
vanter d'avoir tout obtenu de moi seul.
Aulieu que j'ai laisse de cote toutes les
protections que je pourrais avoir et que je
n'ai employe que la recommandation de
mes musiquees. je n'ai rien voulu
demander ni accepter pour mon travail
parce que j'en doutais beaucoup de la

réussite et que j'ai voulu agir noblement.
l'orchestre et les acteurs me témoignent
tous les jours la plus grande estime.
Dans les répétitions, tous mes morceaux de
musique ont eu un succès qui m'a été
étonné. tous les amateurs qui y ont
assisté me disaient que mon opéra
irait aux nues. et pourtant le jour de la
représentation il n'en a pas été de même. il est
vrai que presque tout a été comblé
d'applaudissements, mais je tremblais bien
qu'au dénouement on ne fût entendu
quelques sifflets. heureusement que le
Roi est arrivé au second acte et que
rien n'a troublé ~~la~~ la fin de l'opéra
mais tous les napolitains ont dit le
lendemain que mon opéra n'avait
réussi qu'à cause de la présence du roi
et que la première fois je serais sifflé.
j'étais donc dans les plus vives

allarmes lorsqu'on a donné la seconde
représentation. — Le Roi est
encore arrivé au dénouement et tout
l'opéra avait été applaudi sans aucun
murmure. mes ennemis ont donc décidé
que je ferait à la 3^e représentation.
la 3^e représentation fut donnée, le
Roi n'est pas venu et l'opéra a été
applaudi d'un bout à l'autre et se
trouve par conséquent dans le répertoire
du Théâtre: nous allons voir la 4^e représentation
j'espère qu'elle ira mieux que les
autres: parce que ma musique étant très
difficile, plus on la joue et plus elle ira
mieux voilà ce qu'on ne reproche.
1^o D'avoir pris pour modèle Mozart
et par conséquent d'avoir fait beaucoup trop
d'efforts au lieu d'avoir écrit simplement
2^o D'avoir pris un poème qui, bien que
fort gracieux ne prêtait pas beaucoup

à la musique. 3° (et voici le plus grand reproche) d'être français d'avoir voulu donner un opéra sur le théâtre où avaient brillé Amoros et Pessilli. enfin tous ces reproches bons ou mauvais me font du bien: j'en ferais profit: je t'en réponds. M^r Mayer qui est actuellement le premier compositeur d'Italie, m'a pris en grande amitié; il m'a donné de bons conseils et m'a beaucoup encouragé tous les professeurs de Naples me témoignent la plus grande amitié et me regardent comme leur frère. ils m'engagent tous à faire en ce moment un grand opéra pour Ft Charles, et me promettent le plus grand succès, mais je n'ai garde d'il faire. le genre sérieux Italien me paraît mauvais et je veux aller étudier en Allemagne. — Adieu toujours ton fils respectueux

Meyer

HÉROLD

SA VIE ET SES ŒUVRES

PREMIÈRE PARTIE

I

La vie d'un homme dont le nom a marqué, et dont les œuvres ont légitimement conquis et gardé l'admiration de tous, ne date pas seulement de l'heure où cet homme est devenu célèbre. En retrancher les heures d'obscurité ou de tâtonnements, les circonstances éloignées, les petits faits d'observations intimes, les différents milieux traversés par l'enfance et l'adolescence de celui qui, plus tard, sera un artiste, un savant ou un lettré, c'est volontairement s'exposer à juger mal du point d'arrivée par méconnaissance du point de départ.

Rien n'est indifférent, inutile, obscur, pour l'observateur qui étudie les effets et les causes, la vocation et l'occasion, dans une existence qui doit émerger dans la gloire. Quand bien même des détails jugés puérils par les historiens graves ne seraient qu'une draperie sombre et indistinctement flottante dans un portrait rayonnant de lumière, le visage fortement éclairé ne se détacherait-il pas

l'enrichir par une instruction solide. A l'âge de onze ans, il fut placé dans le pensionnat de M. Hix, l'un des meilleurs de Paris. Admis dans la classe de *sixième*, il se prit d'une ardeur passionnée pour les études classiques, sans leur sacrifier toutefois ses progrès en musique. Son parrain lui enseignait le piano ; M. Fétis, très-jeune alors, lui donnait des leçons de solfège.

« Ainsi que ses condisciples, — écrit dans sa notice l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, — Hérold assistait à nos leçons ; mais ses progrès étaient bien plus rapides que ceux de autres élèves. La nature l'avait fait musicien ; il apprenait, ou plutôt il devinait l'art en se jouant, et sans paraître se douter lui-même de sa destinée. » — Dans les cinq ou six années que le futur grand artiste passa dans l'institution Hix, il fut ce qu'on appelle un élève brillant. De la sixième à la rhétorique (en ce temps-là on ne faisait pas sa philosophie), il remporta quatorze prix.

— Niaiseries que tout cela ! va-t-on me dire. Entendriez-vous faire du musicien de *Marie* un fort en thème ? — Je m'en garderais bien. Je tiens pour ce qu'ils valent, c'est-à-dire pour peu de chose, des succès de collège : le front des cuistres de l'avenir s'y incline sous le poids des couronnes. Mais le labeur du jeune âge n'en est pas moins bon et fortifiant de soi. S'il farcit d'une érudition indigeste la cervelle des sots destinés à vivre et à mourir sots, dans le cerveau de l'enfant bien doué qui deviendra un homme supérieur, il dépose les riches matériaux de la pensée et de l'imagination. Sans vocation musicale point de musicien ; mais sans les issues qu'ouvre de toutes parts l'intelligence à la vocation, point de puissance musicale. Beethoven lisait Sophocle, Homère et la Bible ; les vastes horizons de ses lectures s'ajoutaient aux vastes horizons de ses symphonies : il voyait grand, il faisait grand, parce que l'inspiration chez lui descendait des hauteurs pour y remonter.

II

François-Joseph mourut des suites d'une maladie de poitrine le 1^{er} septembre 1802. Hérold, qui n'avait pas encore atteint sa douzième année, passait ses vacances à Sévres, dans une maison de campagne appartenant à la famille Érard. C'était un enfant si aisément, si douloureusement impressionnable, qu'on crut devoir lui cacher la maladie et la mort de son père. Un mot imprudemment échappé à table au pianiste Steibelt fut l'éclair et le coup de foudre qui lui apprirent la vérité. Sa douleur fut de celles qu'on n'éprouve point dans un âge aussi tendre ; elle frappa les personnes présentes et se grava si profondément dans leur mémoire que, plus d'un demi-siècle après, un témoin de ce désespoir d'un enfant en racontait jusqu'aux moindres détails au fils de l'illustre compositeur.

Cette mort laissait une veuve livrée à de vives inquiétudes sur l'avenir d'un fils ; peu s'en fallut même qu'elle n'étouffât dans ses promesses la destinée du grand artiste dont la vocation parlait clairement déjà. On songea pour le jeune Hérold à une carrière dans l'administration, où de hautes protections lui étaient d'avance assurées. Le ministre de l'Intérieur, M. Chaptal, lui promettait un emploi et de l'avancement dans les bureaux. L'imagination du chanteur de *Zampa* allait s'endormir peut-être dans les papiers de la bureaucratie, malgré les efforts dans une autre direction de quelques amis de sa famille et des élèves de son père : mais, outre que l'enfant, lui-même, marqua une vive répugnance à suivre la carrière administrative, une circonstance où se montre visiblement le doigt de la Providence fit cesser toutes les irrésolutions.

Au mois d'août 1802, l'élève de l'institution Hix avait fait exécuter un morceau de sa composition à la distribution des prix. La femme a, dans les ressources de sa tendresse, les trésors de prescience qui font lire les prophètes dans l'avenir : la mère d'Hérold prit le morceau du musicien de onze ans et le soumit à Grétry. Le compositeur de

l'Épreuve l'examina avec attention : « Cela est rempli de fautes, dit-il ; mais pour cela qu'il continue : *vous pouvez compter sur son avenir.* »

La veuve de François-Joseph devait vivre pour voir s'accomplir la prophétie de Grétry, et vivre encore pour pleurer sur le plus grand deuil de son cœur, après avoir versé des larmes de joie aux succès du compositeur de *Zampa* et du *Pré aux Clercs*. La mère d'Héroid a survécu vingt-sept ans à son fils ; elle est morte en 1860, âgée de quatre-vingt-dix ans.

Héroid, ayant achevé ses études chez M. Hix, entra au Conservatoire le 6 octobre 1806. Il n'avait pas tout-à-fait seize ans. Il y continua ses études de piano sous la direction de son parrain et fut admis dans une classe d'harmonie, celle de Catel. M. Fétis lui enseignait le solfège, et il prenait des leçons de violon avec Kreutzer aîné et Widerkehr, un ami de son père. Héroid était un violoniste remarquable et un pianiste de premier ordre, et il ne s'en tint pas à la connaissance de ces deux instruments ; la plupart des instruments de l'orchestre lui devinrent rapidement familiers : son aptitude en ce genre égalait son ardeur de savoir ; elle le servit merveilleusement lorsqu'il voulut écrire pour le théâtre. L'orchestration de ses opéras, à la fois si ferme, si nette et si colorée, est d'un homme pour qui les divers groupes de la famille instrumentale n'ont ni secrets, ni résistance ; sa main puissante et souple les déchaîne et les apaise à son gré, et dans la force et dans la douceur, ils ne disent rien, ni en deçà, ni au delà de ce que le maître a bien voulu leur faire dire.

La jeunesse d'Héroid et celle de Meyerbeer ont eu ce point de ressemblance, qu'en cet âge où l'on interroge la vocation et où elle ne se presse point de répondre, tous deux furent des virtuoses sur le piano et eurent peut-être la pensée de borner leur carrière musicale à des succès d'exécutant. J'ai lu dans une biographie de Meyerbeer que l'illustre auteur des *Huguenots*, après avoir entendu je ne sais quel grand pianiste à Vienne, pris d'une subite émulation, s'enferma pendant une année, oubliant le théâtre, n'ouvrant plus une partition, ne recevant personne, uniquement préoccupé de perfection-

ner son mécanisme. Le biographe ajoute qu'après ce labeur d'une année, dans lequel les journées dévoraient les nuits, le grand compositeur était devenu le premier pianiste de l'Europe.

Il est à présumer qu'Hérold ne mit à devenir virtuose exécutant ni autant d'ambition, ni autant d'acharnement. Après avoir remporté l'accessit de piano en 1808, le second prix en 1809, le premier prix enfin en 1810, l'élève trois fois couronné de Louis Adam se contenta d'assaisonner d'un grain d'originalité et d'imprévu sa dernière victoire au concours. La sonate qui lui fit obtenir le prix était de sa composition. Le fait était rare ; il fut mentionné dans les journaux, et — le pourrait-on croire ? — blâmé par le feuilletoniste Geoffroy, qui trouva fort mauvais et fort immodeste qu'un jeune homme de dix-neuf ans eût deux talents pour un qu'exigeaient seulement les réglemens du Conservatoire !

L'année même où il se préparait à concourir pour le grand prix de Rome, le 6 avril 1812, Hérold se fit entendre en public au théâtre de l'Impératrice, dans une représentation au bénéfice du célèbre ténor Tacchinardi, le père de M^{me} Persiani. Il joua un *concerto* pour le piano, de sa composition, auquel les feuilles du temps donnèrent de grands éloges.

Un biographe, un ami de notre musicien, Chaulieu, parle en ces termes de sa *virtuosité* sur le piano : « Son exécution était impétueuse, légère et spirituelle. C'était le genre de Steibelt, dont il affectionnait beaucoup la musique. » Sur ce point, Chaulieu est en désaccord complet avec d'autres qui, l'ayant entendu dans la maturité de la vie, louent dans le jeu du pianiste des qualités absolument opposées, « une exécution douce et pénétrante. » A juger du talent d'Hérold sur le piano par le caractère de sa musique, ceux-ci doivent être dans la vérité.

Au mois d'avril 1811, l'élève de Louis Adam était devenu l'élève de Méhul pour la composition idéale, élève de prédilection, cher au cœur et à l'orgueil. L'auteur de *Stratonice* dut avoir une vive et prompte clairvoyance sur la destinée d'un tel élève. Une affection tendre chez le premier, respectueuse chez le second, unit le maître et l'élève, et, loin de se relâcher, se resserra au contraire lorsque

fut arrivé le terme de cet apprentissage artistique. Hérold aimait son maître comme on aime un père, mais comme un père qu'on admire ; il se faisait auprès de lui aussi petit qu'il le faisait grand, et il ne put jamais se décider à le nommer autrement que « Monsieur Méhul. »

Après le succès de son premier opéra, les *Rosières*, Hérold s'empressa de dédier sa partition à son vénéré maître ; et voici avec quelle touchante expression de tact exquis, de dévouement délicat, celui-ci accepta cette dédicace. Méhul, souffrant cruellement du mal dont il devait mourir un an plus tard, était allé demander la santé au ciel du Midi par ordonnance de la Faculté :

« Montpellier, 6 février (1817).

« Mon cher Hérold, je m'empresse de répondre à votre bonne et touchante lettre pour vous féliciter de tout mon cœur de votre brillant succès, et pour vous dire qu'il me rend aussi heureux que vous-même. Ce n'est pas comme votre ancien professeur, c'est comme votre ami que je m'intéresse à tout ce qui peut contribuer à votre bonheur et à votre réputation. Votre existence, comme compositeur, date du 27 janvier ; elle se prolongera, elle deviendra célèbre, et je m'en réjouirai dans mes vieux ans.

« J'accepte avec plaisir la dédicace de votre partition ; mais j'y mets une condition, que vous exécuterez religieusement, car je vous en prie : c'est que si, pour l'intérêt de votre ouvrage ou pour votre avancement, vos amis pensaient qu'il fût bon d'offrir l'hommage de votre partition à quelque personnage de cour très-puissant, vous n'hésiteriez pas à vous rendre à leurs conseils. Le premier élan de votre cœur me suffit. Vous avez songé à moi avant tout, je dois songer à vous avant moi. D'ailleurs, mon cher Hérold, ce n'est pas d'aujourd'hui que j'ai su apprécier les bons sentiments qui vous animent, et depuis longtemps votre franche reconnaissance vous a acquitté envers moi.

« Je trouve inutile de vous donner des conseils sur votre nouvelle position ; d'après votre lettre, je vois que vous savez l'envisager sagement. Embrassez tendrement votre mère pour moi : dites-lui que je partage son bonheur. Parlez de moi à Boïeldieu, à notre aimable madame Gavaudan, enfin à ceux de la Comédie qui s'occupent de moi. . . . Ma santé est tou-

jours languissante ; le climat de Montpellier est trop vif pour moi. Le voyage m'a causé une fatigue dont je ne puis me remettre. Pour vous écrire cette lettre, il m'a fallu toute ma matinée. J'aurais mieux fait de rester à Paris, au milieu de nos amis. Le succès des *Rosières* m'aurait fait plus de bien que la vue du pont du Gard. Puissent cependant les *Rosières* durer aussi longtemps que ce magnifique monument ! Adieu, Hérold ; ma tête devient lourde ; il faut que je finisse, et c'est en vous embrassant de toute mon âme.

« Votre ami,

« MÉHUL. »

Malgré ce conseil, qui avait bien son prix et qu'il aurait pu suivre par déférence autant que par intérêt, Hérold ne mit point les *Rosières* sous le patronage d'un personnage puissant en Cour : il s'en tint au premier mouvement de son cœur, qui avait été le bon, et dédia sa partition à « Monsieur Méhul. »

III

Une année après son entrée dans la classe de Méhul, Hérold concourut pour le grand prix de Rome. C'était en 1812. Il entra en loge pour la première fois avec les chances les plus défavorables : le choix de l'Institut semblait d'avance s'être fixé sur un de ses disciples qui avait obtenu le second prix l'année précédente. Le lauréat redouté et désigné même par ses camarades ne faisait mystère ni de son orgueil, ni de ses espérances : il se nommait Cazot. Je tire de son obscurité un nom qui devait s'y croire pour toujours enseveli ; c'est tirer d'un tronc d'arbre le squelette desséché d'un oiseau de nuit. J'époussette l'oubli auquel ce nom a tous les droits possibles, et je puis dire, en parodiant Boileau en humble prose : Et qui saurait sans moi que Cazot a concouru ? Voilà donc à quel fil, que le hasard peut trancher, est suspendu l'avenir d'un artiste ! Voltaire faisait bien du tort à la gloire en la baptisant *un peu de fumée*. N'est pas fumée qui veut en ce monde, certes ! La patrie de la fumée est

située au-dessus des nuages ; si elle échappe à la main qui la veut saisir, elle monte du moins en se dissipant dans une atmosphère lumineuse !

On sait où se perd la fumée ; mais qui, saluant une vocation artistique, peut se dire avec certitude : « Je sais où elle montera ? » Que de fois, enfant ou homme à plaisir redevenu enfant, n'avons-nous pas lu dans un conte de fée la description d'un beau palais magique ? Un coup de baguette l'élève ; le souffle d'un enchanteur le renverse. La bulle de savon n'est pas plus prompte à éteindre ses tourbillons irisés. Ce conte éternellement jeune n'est-il pas l'histoire éternellement décevante des fêtes annuelles de l'Académie des Beaux-Arts couronnant un grand prix de Rome et faisant mûrir un homme de génie dans la saison où les jardiniers récoltent le melon ?

Le grand jour est annoncé par les journaux embouchant toutes leurs trompettes, qui ne font pas moins de bruit que les trompettes du musicien lauréat. L'Institut a convoqué ses *palmes vertes* au grand complet. C'est sieste générale dans l'Olympe situé au-delà du pont des Beaux-Arts. L'orchestre grince ; les chanteurs braillent ; l'Académie fait un somme ; les auditeurs baillent sous leurs jumelles ; le vainqueur du concours, le visage rayonnant, cherche dans les profondeurs de la salle la figure allongée de ses rivaux ; l'auteur des paroles de la cantate s'admire dans les passages applaudis de la partition. La cérémonie terminée, la foule, le bruit, les bravos, les rayons du soleil, les rayons d'une jeune gloire, tout cela disparaît comme le palais féerique sur lequel a soufflé le génie malfaisant du conte... et la moralité piquante de tout cela, c'est que l'Institut, qui a choisi Hérold, pouvait choisir Cazot, et que les lauriers promis d'avance à Cazot, tout Cazot qu'il était, pouvaient empêcher Hérold de dormir et de concourir (1) !

(1) Il ne faudrait pas prendre une réflexion générale pour une personnalité dure et déplacée. Cazot était un musicien sans génie, mais il n'était pas sans mérite. Il est auteur d'une méthode de piano très-estimée. Il savait de la *fugue* autant qu'homme de métier. L'Institut le voulut même récompenser de ce savoir spécial en lui décernant, comme fiche de consolation, un

Tandis que son rival mangeait en le savourant son succès en herbe, Hérold semblait laisser croire qu'il n'avancé pas dans sa besogne. Puis un beau jour, avant le délai réglementaire, il sortit de loge. Ses camarades, lui dirent : « tu renonces ? » — « Ma foi non ; mais j'ai fini. »

Dès cette époque, l'élève de Méhul méditait lentement et beaucoup, et, matériellement, écrivait très-vite. Quand l'œuvre, grande ou petite, s'était dressée vivante et colorée dans son cerveau, sa main courait sans obstacle en la fixant sur le papier. Ses manuscrits ne portent que des ratures insignifiantes, et en très-petit nombre, et il ne se recopiait jamais. Le sujet de la cantate qui lui valut le grand prix était *Mademoiselle de La Vallière* ; elle fut chantée par M^{me} Branchu, la *Didon*, la *Julia* de l'Opéra, dont l'âme était de feu avec une voix déjà fléchissante.

Hérold partit pour Rome en compagnie des lauréats de l'année 1812, aujourd'hui absolument inconnus, à l'exception d'un artiste original qui devait laisser un nom, le sculpteur Rude. Dès son arrivée dans « la Ville Éternelle, » il s'y lia d'une étroite amitié avec Chelard, le musicien ; Drolling, le peintre ; David (d'Angers), le statuaire. J'ai entre les mains un médaillon qui porte, avec ces mots : *Roma 1815*, deux signatures incrustées dans le plâtre, les noms de deux jeunes gens qui, en ce temps-là, ayant déjà l'amitié, pouvaient attendre sans impatience la renommée. Ce médaillon est sur ma table, et ce n'est pas sans émotion que je regarde, fraternellement associé, le paraphe de ces deux *inconnus* de 1815, dont l'un devait vivre dans le fronton du Panthéon, et l'autre dans l'*Illusion*, *Marie*, *Zampa* et le *Pré-aux-Clercs*.

Après un an de séjour à Rome, dans les derniers mois de 1813, Hérold se rendit à Naples, où sa qualité de Français le fit bien ac-

deuxième premier grand prix. Le nom *brillant* et le nom *obscur* que je mets en concurrence ici représentent deux forces éternellement en lutte dans ce monde : le *génie* et la *médiocrité*, le premier bien des fois vaincu par la seconde qui lui prend sa place au soleil. Voilà ce que j'ai voulu dire, et le concours de 1812 m'en a fourni l'occasion.

cueillir de la famille royale. Il y enseigna le piano aux filles de Murat, et il y fit la connaissance de Paisiello, de Zingarelli (dont il avoue, dans son journal de voyage, n'aimer point la musique), et du rival de Paër, l'Allemand Mayer. Ces deux hommes, Paër et Mayer, eurent leur jour de vogue italienne, après la mort de Cimarosa et dans la vieillesse de Paisiello; leur double royauté fut un interrègne; l'éclat de leurs deux noms fut celui de l'aurore succédant à la nuit : ils devaient précéder Rossini et disparaître dans les rayons déjà vifs de la *Pietra del Paragone*, de *Tancredi* et de l'*Italiana in Algeri*.

Nous voici arrivés à la date du 5 janvier 1815. Ce soir-là, les Napolitains assistèrent à un spectacle assurément plus curieux et surtout plus rare qu'une éruption de leur Vésuve : ils entendirent, ils applaudirent un opéra italien composé par un musicien français (*musicien* et *Français*, deux mots qui sonnaient faux à leur oreille, et dont le second était la négation du premier). La *Gioventù d' Enrico Quinto*, opéra bouffe en deux actes, du *signor poeta* Landriani, et du jeune *maestro* Hérold, fut représentée au Fondo et, plus tard, reprise à San Carlo. L'ouvrage était la *Jeunesse de Henri V*, d'Alexandre Duval, arrangée en livret d'opéra. Le ténor Garcia, le rival de Nozzari à Naples, faisait le Prince de Galles. Sur les incidents d'une soirée très-curieuse et qui, dans cette étude, a une réelle importance, nous avons le témoignage d'un feuilletoniste si bien renseigné, qu'on ne saurait l'être davantage : c'est l'auteur de la partition de *La Gioventù d' Enrico Quinto*. Dans son « Journal » et dans sa correspondance avec sa mère et avec son ami Chaulieu, Hérold a rendu compte de son premier opéra. Le fait, déjà très-intéressant par lui-même, emprunte à la tournure d'esprit du compositeur une originalité piquante. Le musicien se juge avec sang-froid; il dit le bien et le mal avec une impartialité qui n'est point jouée; s'il défend certains morceaux de son ouvrage contre les dédains d'un public italien, il lui arrive de faire bon marché des applaudissements accordés aux

parties de son ouvrage qu'il estime médiocrement. Mais laissons la parole et passons la plume au musicien de la *Jeunesse d'Henri V*.

« Enfin, me voilà donc au moment de paraître devant le public! Je suis tout étonné de voir que l'appétit ne me manquait pas ce jour-là, tandis que depuis trois jours je ne pouvais ni dormir ni manger. Je dîne donc fort bien, puisque tel était l'arrêt du Destin. Cette fonction remplie, je vais m'habiller de noir (signe de deuil!) et deux heures avant tout le monde, je suis au théâtre. Quelle idée, lorsque je vis le jour tomber et les lumières briller de toutes parts, de dire : « Je ne reverrai plus le soleil sans être bien content ou bien fâché. » Le monde arrive, les acteurs toussent, les violons s'accordent; je tremble de tous mes membres. Le signal est donné, l'ouverture commence : c'en est fait! Le 5 janvier 1815. Vous ne pouvez vous figurer l'état où je suis.

« L'ouverture est beaucoup applaudie; on n'est pas accoutumé d'en entendre en Italie. La toile se lève; je crains qu'un acteur ne fasse un faux pas; qu'une décoration ne tombe; qu'un garçon de théâtre n'oublie d'apporter un flambeau, etc., etc. O quels instants! L'*introduction* est aussi beaucoup applaudie. Vient ensuite l'air de Henri : applaudi à trois reprises, moi étant au piano, obligé de saluer le public! J'avoue que cela compense bien des peines! Quel est l'art qui cause d'aussi vives jouissances?

« Le *quintetto* qui suit avait, aux répétitions, obtenu le plus grand succès. Les artistes de l'orchestre me promettaient que ce morceau irait aux nues : *Alle stelle, alle stelle, maestro!* Point du tout; le morceau fut un peu applaudi, très-peu. J'en ai parlé aux Italiens, qui m'ont dit qu'il n'était pas assez musical. Je démêle leur idée, et je l'expliquerai à ceux qui voudront l'entendre. Ensuite l'air du tavernier, celui de Bettina, peu de succès; pourtant, à la deuxième représentation, ayant coupé quelques phrases de celui du tavernier, il eut un grand succès; j'eus même le plaisir d'entendre le motif chanté par les spectateurs au sortir de la représentation. Le *duo* de la leçon fut beaucoup applaudi; mais certains passages de la deuxième femme, qu'elle chanta extrêmement mal et faux, me donnèrent de cruelles appréhensions. Le *finale* vint, et il fut bien accueilli. Pourtant le petit chœur de la fin ne fut pas du tout bien exécuté.

« Le deuxième acte commence. L'air du second ténor passe, ainsi

qu'un petit duo d'action, sans que personne s'en inquiète : cela m'était égal, car ces deux morceaux étaient peu de chose. Vint ensuite l'air de la prima donna, qui fut vivement applaudi. Ensuite vint autre chose, qui me fit un bien grand plaisir : ce fut la cour..... Oh! comme je respirai alors. Défense d'applaudir : tant pis! mais défense de siffler : tant mieux!

Le *sestetto*, je crois, aurait été applaudi, mais le dernier finale fit rire tout le monde ; et je crois bien que, sans la Cour, on aurait ri tout haut. N'en déplaise aux Napolitains, je crois qu'ils ont eu tort. Voici la situation :

« Henri, honteux de tout ce qui vient de se passer, leur dit : « Mes amis, retirez-vous sans bruit ; que personne ne parle de ce qui vient d'arriver. Silence, silence ! » En conséquence, je fis un morceau très-court, très-doux. Tout le monde fut étonné, et l'on se disait : « Cela ne peut pas finir ainsi ! » Et pourtant la toile baissa. J'avais trop raison pour vouloir disputer ; le lendemain, je fis un autre finale à tapage, et tout le monde fut content, — excepté moi. Je reconnais mes fautes mieux que personne ; je profiterai des avis que j'ai reçus, je vous le promets ; mais je n'avouerai jamais que mon finale soit mauvais. Je le trouve, au contraire, plein d'esprit et de finesse : j'en fais juge le sens commun. »

J'en demande pardon à une très-illustre mémoire ! le juge dont elle invoquait l'arrêt siége le moins possible devant l'opinion ; il n'était pas à son tribunal en 1815 ; il n'y est pas davantage en 1866. Un compositeur, jaloux d'être applaudi, écrit encore, écrira toujours des *Combattons* et des *Marchons* pour des choristes immobilisés en espaliers, et des fins d'actes accompagnés à tour de bras par l'orchestre sur des : *Silence!* et des *Retirons-nous sans bruit!* Tout spectateur qui ne gagne point une migraine à l'audition d'un finale d'opéra, n'épargne guère, en quittant sa stalle, le musicien qui a épargné ses oreilles ; rentré chez lui, bien portant, mais mécontent, il se dit : « Peuh ! petite musique ! »

Dans une lettre adressée un peu plus tard à un ami, Hérold ajoute quelques détails au récit que j'ai empruntés à son journal :

« Mon opéra, comme tu le sauras sans doute par ma mère,

a eu plus de succès que je n'aurais osé le croire ici. Je te dirai tout simplement ce que j'en pense : *Je crois que c'est un ouvrage manqué*. On a beau me flatter, je crois que ma musique ne plaît pas aux Italiens, car ma pièce a déjà une dizaine de représentations, et on n'applaudit guère que les chanteurs, *et les morceaux que je trouve les moins mauvais sont précisément ceux auxquels personne ne pense.....* A chaque représentation je trouve de nouvelles fautes dans ma musique : des situations mal saisies, des phrases insignifiantes, des longueurs, *des idées jolies dans la chambre et tout-à-fait perdues au théâtre.....* La grande faute que j'ai faite a été d'avoir voulu trop faire. Mais j'ai une grande consolation, c'est que presque tous les maîtres célèbres qui ont entendu mon opéra m'ont beaucoup encouragé. Mayer, depuis ce temps, a eu l'excessive bonté de me prendre en amitié et de dire du bien de moi à tout le monde. Paisiello trouve aussi qu'il y a du bon ; mais il dit que cela sent trop l'école, *et il a raison.* »

Et maintenant, jeunes artistes qui, dès votre premier griffonnage, vous croyez de grands auteurs, méditez ces lignes, charmantes de simplicité, touchantes de modestie, par lesquelles se termine cette lettre d'un maître que, dans l'école française, personne n'a encore surpassé :

« Je profiterai de cette première tentative pour faire quelque chose de remarquable dans quelques années. »

Hérold était mécontent de la *Gioventù d' Enrico Quinto* ; ce qui n'empêchait pas les Napolitains de se dire : « Allons entendre l'opéra du petit Français ! »

IV

A cette date de la *Gioventù d' Enrico Quinto* se placent quatre lettres d'Hérold adressées à sa mère. Elles ont toutes pour objet cette « grosse affaire » d'un opéra italien écrit par un Français ; mais, précisément à cause du caractère de tendre intimité et de touchant abandon qu'on y rencontre, en éclairant mieux des faits déjà connus,

elles leur donnent un aspect nouveau et intéressant. Écrites sous l'impression immédiate d'émotions vives et sincères, elles ont cette note vibrante et juste de vérité et de simplicité auquel répond et ne se méprend pas le sentiment du lecteur. On est en présence d'un fils respectueux qui veut rester enfant, d'un artiste fier pour son art, modeste pour lui-même; et je ne sais quelle nuance de respect s'ajoute à la sympathie qui attire vers tous deux.

« Naples, ce 11 décembre 1814.

« Ma chère maman, je suis dans la plus grande occupation; nous répétons mon opéra depuis cinq jours. La moitié de Naples est pour moi, l'autre contre. On me fait espérer que la première représentation aura lieu le 26 du courant, lendemain de Noël. Je ne t'écrirai plus avant qu'on ne l'ait donnée. Ma musique est difficile, je suis Français et fort jeune: voilà les trois points sur lesquels on me chicane. Nous verrons, nous verrons. . . . c'est tout ce que je puis dire. Je ne dors pas depuis quinze jours, et je ne crois pas que d'ici à la première représentation le sommeil me revienne. »

Ici quelques lignes relatives à des faits sans intérêt aujourd'hui. Sa plume n'a fait qu'un détour; elle revient, inquiète et charmée, à ce souci qui lui ôte le boire, le manger et le dormir :

« Jusqu'ici je suis fort heureux dans mon opéra (pardon si je t'en parle tant, mais je ne puis penser à autre chose en ce moment). Le premier rôle est chanté par Garcia, qui met toute l'ardeur et la complaisance possibles; tous les autres acteurs ont l'air content de leur partie. La prima donna (c'était Mademoiselle Colbrand, la première femme de Rossini), chante très-bien; c'est la meilleure de Naples. Dans ma dernière lettre je t'ai rapporté le dialogue de César Politi avec un vieux monsieur; aujourd'hui je pourrais t'en rapporter un et dix de personnes qui sont venues m'embrasser aux premières répétitions et qui, derrière moi, disent beaucoup de mal. J'ai entrepris une chose bien difficile, je t'assure, surtout n'ayant pas ici d'amis véritables qui cherchent à m'encourager, ou du moins

à entretenir mon courage. Je ne compte pas Chelard, parce qu'il suffit qu'on l'invite à dîner ou à se promener pour qu'il ne pense plus à rien. Je ne sais comment il se fait que dans toutes les lettres et même dans celles de Chaulieu, il soit question de l'opéra de Chelard. Il m'assure qu'il ne l'a écrit à personne, puisqu'il n'a pas encore de poëme ; et pourtant il paraît qu'à Paris vous vous imaginez tous qu'il en a fait un. Ce n'est pas une bagatelle, et je l'effrayais l'autre jour en lui disant que s'il ne se dépêchait pas plus, je serais parti avant qu'il n'ait commencé. (1) Chanlien m'apprend que M. Catel vient de tomber à Feydeau. (2) Ceci me console. S'ils tombent dans leur pays, en composant dans leur langue et ayant toute la nation pour eux, je puis bien ne pas réussir dans un pays où le nom français suffit pour attirer les sifflets, et en travaillant dans une langue étrangère.

« Adieu, ma chère maman. Pardonne-moi si je suis si laconique : mais je me réserve pour la prochaine fois. Embrasse mon oncle. Je lui écrirai au mois de janvier, ainsi qu'à M. Adam. Porte-toi bien, emploie tous les remèdes nécessaires, et ne crains rien pour l'avenir, parce que tu as encore un fils qui t'aime et qui t'embrasse tendrement. »

« HÉROLD. »

« Naples, ce 5 janvier, onze heures du soir, 1815.

« Ma chère maman, j'ai bien tardé à t'écrire ; mais j'avais de bonnes excuses : j'ai voulu te souhaiter la bonne année d'une manière *un peu distinguée*, et je t'envoie pour étrennes deux choses :

« La réussite de mon opéra et treize cents francs à prendre chez Goupy. De ces treize cents francs, je te prie d'en prendre mille pour toi et d'en donner trois cents à mon oncle, en lui souhaitant la bonne année de ma part.

(1) Chelard écrivit, cette même année, son premier opéra : *la Casa da vendere*, imitation pour le livret de l'opéra français : *Maison à Vendre*.

(2) L'ouvrage de Catel, mal accueilli à l'Opéra-Comique, et dont Hérold ne donne point le titre, était le *Premier en date*, un acte, représenté en 1814.

« A présent, je suis trop agité pour te parler longtemps. Voilà huit jours que je suis dans des travaux continuels. Je me porte bien. Je te donnerai beaucoup de détails au premier courrier. La première représentation a eu lieu ce soir ; la Cour y était. J'étais au piano. — Adieu, ma chère maman. Je t'embrasse de tout mon cœur, et suis

« Ton fils respectueux,

« HÉROLD. »

« Naples, mardi matin, 10 janvier 1815.

« Ma chère maman, mes dernières lettres ont été bien courtes ; mais celle-ci te dédommagera, j'espère. Il faut que je te rende compte de tout ce que j'ai éprouvé depuis plus de six semaines que j'ai été en répétition — c'est-à-dire à la torture. D'abord, figure-toi la difficulté, à un jeune Français qui débute, de se faire recevoir ; je n'ai voulu employer aucun des moyens qui étaient en mon pouvoir. Je pouvais supplier la reine de donner un ordre pour l'exécution de mon opéra, et tout était fini ; mais aussi je ne pouvais plus me vanter d'avoir tout obtenu de moi seul : au lieu de cela, j'ai laissé de côté toutes les protections que je pouvais avoir, et je n'ai employé que la recommandation de ma musique. Je n'ai rien voulu demander ni accepter pour mon travail, parce que je doutais beaucoup de la réussite et que j'ai voulu agir noblement.

« L'orchestre et les acteurs me témoignent tous les jours la plus grande estime. A toutes les répétitions, tous mes morceaux de musique ont eu un succès qui m'a étonné. Tous les amateurs qui y ont assisté me disaient que mon ouvrage irait aux nues ; et pourtant, le jour de la représentation, il n'en a pas été ainsi. Il est vrai que tout a été comblé d'applaudissements ; mais je tremblais bien qu'au dénouement on ne fit entendre quelques sifflets. Heureusement, le Roi est arrivé au second acte, et rien n'a troublé la représentation de l'opéra. Mais les Napolitains ont dit le lendemain que mon opéra n'avait réussi qu'à cause de la présence du Roi, et que la première fois je serais sifflé. J'étais donc dans les plus vives alarmes lorsqu'on a donné la seconde représentation.

« Le Roi est encore arrivé au dénouement, et tout l'opéra avait été applaudi sans aucun murmure. Mes ennemis ont donc décidé que ce serait à la troisième représentation. La troisième représentation s'est donnée, le Roi n'est pas venu, et l'opéra a été applaudi d'un bout à l'autre, et se trouve par conséquent au répertoire du théâtre. Nous allons voir la quatrième représentation. J'espère qu'elle ira mieux que les autres, parce que ma musique étant très-difficile, plus on la jouera, mieux elle marchera.

« Voici ce qu'on me reproche : 1° d'avoir pris pour modèle Mozart, et par conséquent d'avoir fait beaucoup trop de science, au lieu d'écrire simplement ; 2° d'avoir pris un poème qui, bien que gracieux, ne prêtait pas beaucoup à la musique ; 3° (et voici le reproche le plus grave) *d'être Français*, et d'avoir voulu donner un opéra sur le théâtre où avaient brillé Cimarosa et Paisiello. Enfin... tous ces reproches, bons ou mauvais, me font du bien : j'en saurai profiter, je t'en réponds. M. Mayer, qui est actuellement le premier compositeur de l'Italie, m'a pris en grande amitié ; il m'a donné de bons conseils et m'a beaucoup encouragé. Tous les professeurs de Naples me témoignent la plus grande amitié et me regardent comme leur frère. Ils m'engagent tous à faire en ce moment un grand opéra pour *Saint-Charles*, et me promettent le plus grand succès ; mais je n'ai garde de le faire. Le genre sérieux italien me paraît mauvais, et je veux aller étudier en Allemagne.

« Enfin, je te dirai que je suis très-content de mon sort. Je n'en irai pas moins à Rome. J'en suis fâché, mais un de nos amis s'est conduit très-mal envers moi dans cette circonstance, et je ne l'aurais jamais cru. Je ne te le nommerai pas ; nous verrons s'il fera en sorte de me donner une meilleure opinion de lui. Sous bien des rapports il devait s'intéresser à ma réussite, et il a tout fait pour démontrer que mon ouvrage ne valait rien. Je n'aurais pas attendu cela de sa part. Il n'a pas même été une seule fois au parterre.

« Adieu, ma chère maman. Va chez Goupy prendre ce que je t'ai annoncé dans ma dernière, et aime toujours ton fils respectueux.

« HÉROLD. »

« Naples, ce 17 janvier 1815.

« Ma chère maman, parlons par ordre : d'abord, la chose importante, la grande affaire pour moi, mon opéra. Il va son train. Les connaisseurs le goûtent. A la dernière représentation, qui a eu lieu dimanche dernier, la salle était comble. La Cour y est venue, un peu tard, mais elle y est venue. Seconde affaire

.
J'ai fait une faute ici : c'est d'avoir négligé M. Paisiello. Mais je vais la réparer, et voici mon excuse : ma musique est tout-à-fait dans le goût de Mozart, d'un bout à l'autre. Paisiello l'aurait trouvée mauvaise, ou du moins il l'aurait pensé. Ensuite le premier compositeur de l'Italie, Mayer, se montrant tout entier pour mon genre de musique, je ne pouvais en même temps consulter deux personnes d'un goût opposé ; — et pourtant je te dirai que j'étudie beaucoup la musique de Paisiello, que je trouve délicieuse. Quant à M. Zingarelli, il est l'ennemi déclaré de tout ce qui n'est pas catholique, apostolique et romain. L'oratorio de la *Création*, *Don Juan*, *Iphigénie en Tauride*, *la Vestale*, etc., etc., sont des monstres à ses yeux. Pourquoi ? Parce qu'il ne les a pas faits... Tant pis pour le petit *Pio*, si c'est M. Zingarelli *seul* qui se charge de son éducation musicale. J'écrirai un de ces jours à M. Méhul, à M. Le Breton, etc. Je vais penser aussi aux affaires de Wasse.

« Troisième affaire. Que me conseilles-tu de faire de mon piano ? J'ai peur de ne pouvoir pas en trouver cent louis, et si je le renvoie, je puis le perdre, et, certes, j'y dépenserai encore beaucoup d'argent. N'oublie pas de me donner ton avis. Quatrième affaire. Il m'a trotté depuis quelques jours une chose assez plaisante dans la tête, dont tu verras ce que tu dois penser.

« D'abord, l'idée n'est pas de moi, ce sont quelques amis qui me l'ont fourrée dans l'esprit. Voici le fait : Je vois que beaucoup de jeunes artistes à Rome, entre autres trois pensionnaires de l'Académie, ont obtenu, en forme d'encouragement, la décoration du *Lys*. D'après cela, ici l'on m'a conseillé de la demander. Si c'était à

Paris, je ne le ferais pas, parce que je pense qu'elle n'y est pas bien recherchée : mais, en pays étranger, tu ne peux concevoir combien un *rien* de cette espèce fait effet. Comme je compte, dans tous les endroits où je passerai, voir les meilleures sociétés, cela ne peut que me faire bien accueillir, à Rome surtout. On dit que tous ceux qui la portent sont vus d'un œil très-obligéant. Voici mes raisons pour *oser* y prétendre : mon titre de pensionnaire ; l'espèce de réputation que je me suis faite à Rome et surtout à Naples pour le piano et la composition ; l'honneur d'avoir été choisi à vingt-deux ans et demi professeur des Princesses ; la renonciation que j'avais faite cet hiver du traitement que je recevais de la Reine, et enfin la réussite d'un opéra italien sur le premier théâtre de la capitale de l'Italie.

« Quoi qu'on puisse objecter à ma musique, il n'en est pas moins vrai que mon opéra est au répertoire, et qu'on le donne souvent ; et je suis le seul Français qui ait eu un succès depuis cinquante ans en Italie. — On me trouvera peut-être un peu orgueilleux ; *mais je l'assure que cela m'arrive si rarement, que je puis bien me le permettre une fois.* De plus, ce que je demande à titre d'encouragement n'est au fond pas grand'chose, puisque Adolphe et Hippolyte A..., y ont aussi des droits.

« J'oubliais une chose qui peut me servir aussi dans ma demande, c'est que j'abandonne, malgré la Reine et surtout malgré les Princesses, cinq bons mille francs par an, pour le seul plaisir d'aller chercher de nouvelles connaissances en musique.

« Voilà ce que je voulais te dire, je voudrais savoir ce que tu en penses, toi, quelques amis et M. Méhul. J'imagine qu'il ne doit pas falloir beaucoup de protections pour obtenir cette décoration, et si tu crois qu'on veuille me l'accorder, je te serais bien obligée de tâcher que je l'aie à Rome, dans un mois et demi, pour aller chez la reine d'Étrurie. Je te répète que cette idée ne vient pas de moi, mais de quelques amis qui sont persuadés qu'une chose de si peu d'importance à Paris peut m'être d'une grande utilité dans mes voyages. Je t'en donnerai un petit exemple : Un de nos camarades de Rome appelé Mazois se rendait à Naples en poste. Il est arrêté à Fondi par

sept brigands; ils lui prennent tout son argent, tous ses effets; mais s'apercevant qu'il était décoré d'un *ordre*, ils lui rendent toutes ses lettres et *assez* d'argent pour terminer heureusement son voyage. C'est toujours cela.

« Adieu, ma chère maman. Fais ce que tu jugeras à propos. J'attends la réponse de cette longue lettre avec impatience. Mille amitiés à tous nos amis. Je t'embrasse de tout mon cœur. J'ai écrit hier à mon oncle.

« Ton fils respectueux,
« HÉROLD. »

V.

Après le succès de son opéra, Hérold voyagea en Italie et en Allemagne. Dans la première de ces excursions, pour employer une expression consacrée, il brûla les étapes. Il ne pouvait se décider à quitter Naples et il voulait revoir Rome. A Rome, où il ne séjourna guère et où il était venu serrer la main à quelques amis, il n'eut plus qu'une pensée : se rendre à Vienne, coûte que coûte. Le voyage avait ses dangers. L'Europe, inquiète et debout pour la seconde fois, s'apprêtait à faire face, dans une lutte suprême, à l'homme extraordinaire qu'elle croyait avoir définitivement vaincu, et qui venait de sortir, comme Lazare, d'une île de la Méditerranée, qu'on lui avait donnée pour tombeau. L'Italie et l'Allemagne étaient pleines de soldats. Les troupes du roi de Naples en étaient venues aux mains avec un corps Autrichien. Sa qualité de Français, bien loin de le servir, allait créer à notre musicien des embarras sérieux, des contrariétés fort déplaisantes, tout ou moins, dans les pays qu'il lui fallait traverser. Il nous a laissé, dans les notes à bâtons rompus de son *journal*, le récit de ses mésaventures de touriste à travers l'Autriche en armes. Arrivé à Vienne, il s'y trouva si peu en sûreté, qu'il fallut que l'auteur des *Danaïdes*, le vieux Salieri, et jusqu'au prince de Talleyrand en personne, le représentant de la France au congrès,

se fissent, auprès de la police Viennoise, les répondants d'un pensionnaire inoffensif de notre école de Rome.

Le compositeur a jeté en traits rapides ses impressions. Il ne suit aucun ordre dans les faits et se soucie des dates autant que de sa première *fugue*. Ce décousu dans les idées et dans les sensations a son agrément particulier, à la condition toutefois de ne rien supprimer d'un récit interrompu et repris vingt fois, dans lequel le voyageur, suivant qu'il est gai ou triste, qu'il écrit en prenant ses aises ou sur le bout d'une méchante table d'auberge, se laisse aller complaisamment aux digressions, ou les supprime avec un laconisme par trop spartiate. La publication pure et simple du *journal* dont on m'a confié le précieux manuscrit ne saurait malheureusement entrer, sans l'élargir à le briser, dans le cadre où je dois renfermer cette étude. Il faut se résigner à choisir dans une abondance de faits grands ou petits, que l'artiste en voyage a entassés pour soulager sa mémoire. La forme libre et négligée qu'il leur a donnée n'accuse aucune arrière-pensée de les livrer au public; il n'obéit à d'autre préoccupation que le besoin de fixer des souvenirs, de les rendre vivants et présents, afin que s'il lui plaisait de se retirer plus tard, il pût repasser par les chemins où avait passé sa jeunesse. Si Hérold eût voulu faire un livre de ces pages fort capricieusement enchaînées, il eût ajouté et retranché dans une proportion égale : cette ressource ne m'était point laissée; il fallait citer scrupuleusement et avec à propos : c'est ce que j'ai fait et m'efforcerai de faire de mon mieux, en mettant l'écrivain et son *journal* en scène, seulement aux endroits où cette intervention peut donner plus de couleur et plus de piquant au récit.

• Adieu, ma chère Naples! Dès que je t'aurai quittée, je n'aurai plus qu'un désir, celui de te revoir. . . » s'écrie notre musicien, en reprenant le chemin de Rome. Cet embrassement énergique et tendre de la ville qui était devenue sa patrie depuis deux années, réveille des souvenirs en foule, qu'il couche pêle-mêle sur le papier : c'est une rapide description de ces îles aux souvenirs classiques, dont les pieds baignent dans la mer, tandis que leur chevelure verte sèche aux baisers du soleil sous un ciel incomparable; c'est le récit d'une

ascension au Vésuve, où se trouvent notés des détails et un rapprochement singuliers :

« Nous redescendîmes (du cône du Vésuve) à la lueur des torches, dit « Hérold. . . . ; arrivés chez l'ermite, nous fîmes un excellent dîner, à la « fin duquel nous bûmes à la santé de l'Empereur et à la prospérité de « ses armes : c'était précisément le jour où l'Empereur abdiquait, le onze « mars. »

Voici un petit tableau de la campagne de Naples à vol d'oiseau, qui ne manque ni d'éclat ni de fraîcheur. Je détache ce feuillet d'une description en règle :

« Notre voyage à Ischia a été remarquable. Nous marchâmes pendant près de quarante heures. Nous ne dormîmes qu'une demi-heure, dans un trou, sur le plus haut de la montagne San Nicola, en attendant le lever du soleil. Ce côté de Naples est vraiment merveilleux. Quel plaisir de voir la côte de Baïa! On y découvre tous ces lieux si célèbres dans l'antiquité : les Champs-Élysées, le lac d'Averne, la Grotte du Chien, celle de la Sybille, le lac d'Agrano, la Solfatara, les temples de Pouzzole. Les points de vue sont les plus beaux du monde : le tombeau et les écoles de Virgile, les bains de Lucullus, la grotte du Pausilippe, le pont de Caligula ; etc., etc. Je n'oublierai pas les Camaldules d'où l'on découvre presque Gaète. . . . De l'autre côté de Naples, c'est autre chose : Herculanium ensevelie, Pompeï retrouvée. . . »

Il arrive au musicien d'oublier de nous donner ses jugements et ses impressions sur l'état de prospérité ou de décadence de la musique en Italie :

« Je m'aperçois, dit-il, qu'en parlant de Naples, je n'ai presque rien dit des opéras que j'y ai entendus : c'est pourtant une chose essentielle pour moi. J'ai vu une grande quantité de pièces nouvelles et quelques-unes que je connaissais déjà. L'opéra où j'ai éprouvé le plus de plaisir, c'est sans contredit la *Vestale*. Peut-être le plaisir de retrouver quelque chose de connaissance est-il pour beaucoup dans ce jugement. La *Vestale*, perd infiniment à Naples. Elle y est mal exécutée. M^{lle} Colbrand, n'a rien de ce qu'il faut pour ce rôle (celui de Julia). Nozzari est bon dans Licinius,

quoiqu'un peu froid. L'ouvrage qui a eu le plus de succès à Naples pendant mon séjour, est la *Médée*, de Mayer. Que je la trouve loin de la *Vestale* ! A Naples, j'étais à peu près seul de mon avis. La *Médée* est écrite dans la perfection : les chœurs sont superbes ; l'orchestre est d'une richesse immense ; mais les idées ! . . . Il me semble qu'il y en a plus dans deux morceaux de la *Vestale* que dans les deux éternels actes de *Médée*. On a donné aussi la *Ginevra*, de Mayer ; belle musique, un peu froide, *Elena*, de Mayer ; *Amor tutto vince*, de P. C. Guglielmi ; *Comminzio pittore*, de Fioravanti ; *I Pretendenti delusi*, de Mosca ; *Il Vascello d'Occidente*, de Caraffa ; *Il Califfo da Bagdad*, de Garcia ; *Socrate immaginario*, de Paisiello, sont les pièces qui m'ont fait le plus de plaisir. Je ne parle pas des *Nozze de Figaro* : cela va sans dire. Exécution mauvaise. J'ai été très-bien accueilli par MM. Paisiello, Mayer, Zingarelli. Je n'ai pas cultivé ce dernier ; je n'aime pas sa musique. »

Enfin, Hérold se décide à quitter sa « chère » Naples :

« En sortant de la ville, nous avons pris par Caserte, une des plus belles maisons de plaisance du roi de Naples. La cascade est surprenante ; le pont de Magdelone et les jardins font un effet admirable. La route, pour aller de Caserte à Capoue est semée d'antiquités. Des restes de la fameuse Capoue on voit des prisons, un temple, un cirque, etc. Avant que d'arriver à Mola di Gaëte, on aperçoit quelques ruines de l'ancienne Minturne. Mon voyage a été très-heureux. Nous n'avons eu peur des brigands que pendant une demi-heure, de Fondi à Terracina. . . Nous vîmes des têtes de paysans très-effrayantes, et, quatre jours auparavant, on avait assassiné en cet endroit. Je voyageais avec un grand monsieur qui me montra, dans la forêt de Cisterne, la place où, deux mois auparavant, il avait été attaqué par des brigands. Ils avaient tué le postillon et l'avaient, lui, entièrement dépouillé, ainsi qu'un de ses amis avec qui il voyageait. La vue de cet endroit lui donna le frisson. . . . »

« Nous arrivons à Rome le vendredi 3 mars, à onze heures du matin. Je suis reçu par le directeur de l'École des Beaux-Arts et par mes camarades comme un triomphateur. A peine suis-je arrivé que me voilà déjà en chemin vers Tivoli. Quel pays étonnant ! Quelles belles cascades ! Quelle vue ! Les ruines de la villa Adriani sont *stupende*. La villa d'Este est d'une grande richesse. De retour à Rome, je me repose, je m'amuse,

je dors et je mange : voilà mon occupation depuis quinze jours. J'espère que cela ne durera plus que trois semaines. Je suis venu pour voir les fêtes de la Semaine Sainte et de Pâques. Je trouve que les *castrats* de Saint-Pierre n'ont pas fait de progrès ; ils chantent encore plus faux qu'il y a deux ans.

« J'allais oublier que j'assistai, l'autre jour, à une exécution formidable à la place du Peuple. Quatre assassins furent pendus. On avait dressé dans le Cours un instrument de supplice que l'on nomme, je crois, *la corde*, et qui a l'avantage de tordre les bras à ceux qui y passent. Il est dur, en se promenant dans le Cours (c'est la seule promenade), d'avoir toujours en vue un gibet aussi *énergique*.

« En arrivant à Rome je crus rentrer à Paris. On y parle si bien l'italien ! Cela frappe surtout après avoir quitté Naples. La politesse, la beauté des femmes, tout cela me fit beaucoup plus d'effet qu'à mon premier voyage. Mais quelle mortelle tranquillité !

« *Mercredi Saint, 22 Mars.* — Enfin, je sors d'entendre ce fameux *Miserere* de la chapelle Sixtine, ce *Miserere* pour lequel je viens de faire soixante lieues tout exprès. Je n'en suis pas fâché ; c'est une chose magnifique. Comme on m'avait dit que c'était une merveille, un miracle, une musique tout angélique, d'un genre que je ne pouvais pas seulement imaginer, toutes ces belles choses m'avaient fait sourire, et je ne savais que croire. Le fait est que ces *Miserere* sont très-beaux. Celui que l'on exécute ce soir est, dit-on, d'un auteur très-ancien qu'on appelle Allegri. C'est une musique toute harmonique, des *retards* successifs. Il y a deux quatuors qui chantent alternativement chacun leur strophe. Après chaque strophe les chœurs psalmodient un verset du *Miserere*. A la fin les huit voix vont ensemble et chantent avec plus de force. Il n'y a aucun accompagnement. J'ai remarqué que les chanteurs ont au moins baissé d'un ton. Ce *Miserere* a un caractère beaucoup plus antique que ceux d'en bas dont je crois avoir parlé il y a deux ans (1). J'ai été étonné que les chanteurs entonnassent si haut. Le premier accord m'a paru être en *ut mineur*. Le *soprano* commençait par le *sol*. Ce qui donne, je crois, un caractère tout particulier à ce chant, c'est qu'il n'y a point de mesure. Tout va très-lentement, sans rythme, sans cadences bien déterminées. La nuit qui commence à tomber, et les cardinaux et le peuple prosternés, le silence profond, la grandeur de la chapelle,

(1) Feuilles perdus.

l'obscurité du lieu, tout contribue à produire un effet extraordinaire.

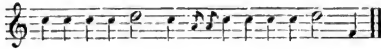
« La chapelle est bien disposée pour les voix ; elle est extrêmement sonore et les fait admirablement ressortir. La foule était prodigieuse. La grande quantité d'étrangers qui accourent de toutes parts pour assister à cette cérémonie ; l'espérance de voir le Pape, qu'on ne rencontre pas souvent, tout devait rendre ce spectacle imposant. On attendait de moment en moment l'arrivée du Saint-Père ; mais ce fut vainement. Les affaires politiques donnent beaucoup à réfléchir en ce moment, et l'on ne savait que penser de ce retard. Il ne vint pas, et, au sortir de la chapelle, on apprit qu'il s'était éloigné. Cette nouvelle fit beaucoup travailler les têtes creuses ; chacun se retira et fit du *Miserere* un chant de circonstance.

« L'absence du Pape me faisait craindre qu'il n'y eût pas de cérémonies ce matin, jeudi 23 ; mais elles ont eu lieu comme à l'ordinaire, attendu que quelques cardinaux sont restés. Après avoir assisté à quelques belles et imposantes cérémonies à la Chapelle-Sixtine et entendu trois ou quatre morceaux de Palestrina, je crois, j'eus le spectacle du lavement des pieds et de la Cène. C'est ordinairement le Pape qui lave et porte les plats. En son absence, ce fut un cardinal. Treize pauvres prêtres de différents pays sont choisis pour faire les personnages des apôtres, et sont lavés et régalez ce jour-là. On se tuait pour entrer dans les salles où ils étaient. Ce soir, j'ai vu la magnifique illumination de la Chapelle-Pauline. J'ai entendu, à peu de chose près, le même *Miserere* qu'hier. On dit que c'en est un autre ; en ce cas, je demanderai pourquoi j'y ai trouvé tous les mêmes passages. Nous verrons, demain, si ce sera la même chose...

« *Vendredi 24 mars.* — Précisément ; mais, ce soir, je suis bien persuadé que c'était la même chose qu'hier. Messieurs ou Mesdames les *castrats* ont chanté faux. C'est assez leur habitude, excepté dans les *Miserere* ; aussi en ai-je été étonné. L'effet de cette musique dépend vraiment beaucoup de l'exécution. Les *piano* et les *forte* entrent pour beaucoup dans le coloris musical. Les sons enflés, soutenus longtemps ou coupés, font aussi fort bien...

« Ce matin, j'ai assisté aux trois heures d'agonie de Jésus. La cérémonie se fait ainsi : les prêtres psalmodient d'abord une parole de Jésus-Christ ; puis le prédicateur parle sur ce sujet pendant quelques minutes ; vient ensuite un morceau de musique sur ce texte, je crois ; et c'est à recommencer ainsi pendant trois heures, qui sont bien longues, surtout à Rome pour les pauvres pensionnaires ; car c'est à l'heure du dîner. Aussi,

bien souvent l'estomac remporte la victoire sur le cœur. Les chantes de la Chapelle Sixtine psalmodient dans ce ton :



« La manière est singulière. Et voici comment on chante les *Jérémiades* :



« Le castrat — quand c'en est un qui chante ces lamentations, attaque toujours dans un ton très-élevé. — Je reçois en ce moment une agréable nouvelle : c'est que la *Gioventù di Enrico V* vient d'être jouée sur le théâtre de *San-Carlo*, et l'on dit qu'elle a fait assez d'effet. Tant mieux ! Je vais m'assurer si cette bonne nouvelle m'empêchera de dormir. Bonsoir. »

La transition est charmante dans sa brusquerie. Nous voilà, d'un seul mot, à mille lieues des lamentations de Jérémie et du diner qui refroidit. . . . Un pape en fuite, les *Miserere*, Allegri, Palestrina, les admirables cérémonies de la Semaine Sainte, les castrats qui chantent faux, le canon qui s'appête à chanter fort : un petit vent a passé sur tout cela, le vent du succès de la *Gioventù*, qui souffle du côté de Naples. O artistes, artistes aussi grands que vains, il faut bien pardonner à votre saint égoïsme, puisque son nom est *génie* !

VI

Héroid quitta Rome le 1^{er} avril 1815. Son dessein était de parcourir l'Italie, au trot des chevaux d'un *vetturino*, avant de se rendre à Vienne, où l'attiraient de vives prédilections pour la musique allemande. Arrivé à cette Athènes de l'Allemagne, il comptait y prolonger son séjour. Il sortit de Rome, accompagné jusqu'à Ponte-Molle par ses

camarades, les pensionnaires de l'école. L'Italie était en feu ; la parcourir en touriste, en curieux, sans autre préoccupation que de l'admirer dans ses chefs-d'œuvre et ses souvenirs historiques, c'était une affaire, et quand le touriste était Français, c'était un danger. Notre musicien embrassa son escorte avec l'effusion de la jeunesse et de la situation, et se dirigea à petites journées vers Florence. Il traversa Viterbe, célèbre par ses fontaines et par un proverbe railleur dont les habitants n'ont pas précisément à se louer. A Montefiascone, renommé par son vin, on lui conta l'anecdote de l'évêque Fugger d'Augsbourg qui mourut pour en avoir bu avec excès. Ce religieux, de l'humeur de frère Jean des Entommeures, légua une somme d'argent considérable au pays qui produisait un si excellent et si dangereux vignoble, à la condition que, chaque année, on répandit sur sa tombe du vin de Montefiascone. Ce vœu fut respecté pendant plusieurs années ; mais les légataires de l'évêque se dirent, un beau jour, que si la terre où dormait leur bienfaiteur avait soif, l'eau du ciel était dans les nuages pour la désaltérer, tandis que le vin précieux de leurs vignes était fait pour rendre à leur gosier desséché le même bon office : ce raisonnement très-sensé fit supprimer les libations annuelles, mais il ne fit pas rendre l'argent aux héritiers naturels de Fugger.

Héroid s'arrêta peu à Florence et il dit peu de chose dans son journal de la ville des roses. Il s'y montre Français, et Français de Paris par le souvenir, en louant les Florentines, qui ont la grâce et l'élégance des Parisiennes, et les beaux sites de la Toscane, qui lui rappellent Saint-Cloud. La patrie devait le poursuivre à Florence jusque dans la représentation d'un ballet médiocre où se trémoussait un pauvre diable de danseur français, mais qui portait un nom assurément original ; il s'appelait *Chonchon*.

Le treizième jour de son départ de Rome, il entra à Bologne et y était témoin d'une émeute populaire et d'une échauffourée militaire causée par des tirailleurs Autrichiens qui étaient venus décharger leurs pistolets sur la garnison napolitaine. A l'occasion des combats partiels livrés aux portes de Bologne et de Modène, il y loue

fort l'héroïsme du roi Joachim, qui venait de rompre son pacte avec l'Europe pour faire cause commune avec son beau-frère.

« Hier matin, dit le musicien, le roi était avec un général à faire une reconnaissance; des Autrichiens cachés tirent à mitraille sur lui : ils étaient à quarante pas, ils le manquent. Le roi leur ôte son chapeau et part au galop. Dernièrement, des soldats ne voulaient plus travailler aux retranchements, parce que les balles leur sifflaient aux oreilles; le roi s'assoit par terre devant eux et les force ainsi à n'avoir pas peur. »

Hérold resta environ quinze jours à Bologne; il y pleuvait beaucoup, il s'y ennuyait fort, et, pour se désennuyer, il se fit recevoir membre de la Société philharmonique, et, selon l'usage, il paya sa cotisation et écrivit une symphonie. C'est à son passage à Bologne qu'il vit pour la première fois l'homme célèbre dont il devint, un peu plus tard, l'admirateur et l'ami, et qui devait avoir, par l'éclat de son génie, une influence marquée sur les ouvrages de sa seconde manière, notamment sur *le Muletier*. Quelques critiques à courte vue l'ont regrettée; ils y ont dénoncé, faute de comprendre sur quelle nature originale et individuelle elle agissait, le parti pris d'une imitation servile. Cette prise de possession, par le génie d'un homme, du talent d'un autre homme ne s'opère pas de la même manière et indifféremment entre artistes conquérants et artistes conquis : où les faibles trouvent un maître sans le bon plaisir duquel ils ne se permettent rien et n'osent rien oser, les forts se donnent un guide qu'ils congédient après avoir trouvé le chemin qui les met dans la voie de leur originalité. C'est ainsi que Raphaël a commencé par imiter le Pérugin, et Mozart Haydn.

« Je viens de voir Rossini, » écrit Hérold dans les derniers jours d'avril 1815, « jeune compositeur qui se fait en ce moment une réputation de diable en Italie. » Cela dit, il passe aux événements de la guerre; mais le nom est prononcé et l'admiration germera.

De Bologne à Milan, le jeune musicien français voyagea tranquillement, agréablement, à travers un bon pays et dans une bonne voiture. Les ennuis et les obstacles lui vinrent seulement des ombrageuses et mesquines tracasseries de la police. La petite formalité du passe-port à obtenir, à faire viser, fut sa grosse affaire ;

elle lui dévorait son temps et elle finit par lui rendre plus fatigant que les voyages le repos en Lombardie. Quand il y arriva, la saison était mauvaise pour la musique et le théâtre. On jouait à la Scala et à la petite salle Carcano deux ballets qu'il déclare détestables. Il salue le *Dôme* en passant, admire le Palais-Bonaparte, la place *Del Foro* et promène avec plaisir son désœuvrement au *Corso*. Du reste, si à Milan la musique est mauvaise, « le pain est excellent. » Et le voilà vengé par une épigramme des formalités qui l'y retiennent malgré lui. Quand on le tourmente sur son passeport, il lâche un *o Secatura!* et il se demande si c'était bien la peine de faire tant de chemin pour voir une église « qui ressemble à un couvercle de dragées de baptême! » Il s'emporte surtout contre les beaux mensonges imprimés dans les livres sur l'Italie.

Sa sortie contre le manque de sincérité dans l'enthousiasme des Italiens pour le théâtre mérite d'être notée, à cause du contraste de cette opinion avec celle de Stendhal, mauvais juge en musique, dans la rigueur du mot, mais grand artiste en impressions musicales. Les lignes du compositeur écrites à Milan, le furent à peu près à la date des pages éloquentes des livres et de la correspondance de l'auteur de la *Chartreuse de Parme*, glorifiant et faisant aimer l'Italie et surtout sa chère Lombardie :

« On vante beaucoup la passion des Italiens pour tous les genres de spectacles, écrit Hérold. Voyons! Est-ce aimer le spectacle que d'aller s'établir dans une loge au milieu de la pièce, d'y recevoir compagnie, d'y faire la bouillote ou un souper? Est-ce être passionné pour le théâtre que d'avoir une salle grande comme celle de Séraphin, à Paris, et d'y donner l'opéra deux fois la semaine, dans une ville comme Bologne? Que serait-ce si je parlais de Florence, où l'on ne peut distinguer si l'action se passe dans la salle ou sur la scène? Je ne parle pas de Rome; on y est passionné pour le jeu et le *giostre*. Mais voyez la sottise des hommes! risquer de se faire assassiner à chaque mille, essayer les fatigues d'un pénible voyage pour dire: J'ai vu!... Quoi?... Cette belle Italie, ce jardin de l'Europe. Oui, cette belle Italie, où l'on meurt de froid en hiver, où l'on étouffe en été. Enfin, je veux la quitter, cette terre enchanteresse, et c'est à qui m'en empêchera. »

Après avoir écrit cette boutade, Hérold alla voir des danseurs de corde et s'y endormit. Il se réveilla pour se jeter dans la voiture qui allait le conduire à Venise.

Le pittoresque de Venise triomphe enfin des préventions du trop impatient touriste. Ce lui est un spectacle toujours nouveau que ces maisons frêles, étroites, sorties de l'Adriatique comme des baigneuses effarées et se touchant presque du toit dans chaque ruelle, baptisée du nom orgueilleux de rue. Saint-Marc conquiert son admiration et la garde. Du haut de son dôme, où l'on embrasse le panorama de l'Adriatique et des Apennins, le regard du musicien peut plonger sur tous ces palais immobiles dans la mer dont ils ont pris possession, semblables à des géants qui auraient de l'eau jusqu'aux genoux. Un peu de nostalgie se mêle à son admiration ; l'architecture symétrique de la place Saint-Marc le fait rêver des arcades du jardin du Palais-Royal ; toutefois, la beauté du pont du Rialto lui semble quelque peu surfaite, et les rues *cheminantes* de cette cité des *Mille et une Nuits*, c'est-à-dire les canaux sur lesquels on voit glisser les gondoles conduites par un seul rameur maniant une seule rame avec une dextérité et une grâce incomparables, lui rappellent beaucoup mieux les inconvénients de la Tamise que la poésie des strophes du grand poète anglais ; et pour rêver de lord Byron et du Tasse, peut-être faudrait-il, en ouvrant les yeux, se boucher le nez ! Vous souvient-il, dans l'*Étourdi*, de la mauvaise plaisanterie de Trufaldin, ouvrant sa fenêtre à l'heure des sérénades et versant le trop plein de sa haine sur Lèlie qui s'écrie : « Ah ! je suis tout gâté. » Hérold nous apprend que les Vénitiens, soit de jour, soit de nuit, ne se gênent guère pour traiter les passants comme faisait le barbon de Molière du blondin qui lui voulait ravir sa belle Clélie.

A Venise, Hérold entendit pour la première fois l'*Italiana in Algieri*, de Rossini. Il se borne à constater que l'exécution de cet ouvrage, à *San Mosè*, est moins bonne qu'au petit théâtre *Carcano*, à Milan, et il ajoute que, « pour cette pièce, le ballet n'est pas grand'chose. » Une représentation de *Carlo Magno*, partition de je ne sais quel pauvre compositeur, échauffe sa bile. « Les trompettes

« trombones et tambours, dit-il, m'ont empêché d'entendre l'orchestre; et les extrêmement mauvaises roulades du grand nigaud de Vellutti, m'ont empêché d'entendre le chant. »

Il s'agit de Vellutti, *soprano* célèbre, mais, en ce temps-là, déjà sur le tard de sa réputation. C'était un être singulier et rare de toutes les façons. Ce qu'il perdait de notes dans sa vieillesse, il le remplaçait en plumets sur son casque. Il en était arrivé, sur la fin de sa carrière, à ne vouloir plus faire dans un opéra son entrée qu'à cheval, et par le fond du théâtre, sur un décor représentant une montagne; ajoutez à cela ses plumets, et vous le voyez dans les frises.

J'ai peut-être tort de rappeler cette manie vaniteuse de Vellutti. Les amours-propres d'artiste ne sont pas moins féroces en notre temps qu'à l'époque de ses succès; cette révélation, qu'on ne me demandait point, peut coûter un cheval en sus, dans le chapitre des *accessoires*, à MM. Perrin, Bagier, Carvalho et de Leuven.

Héroid sollicitait des passe-ports qui ne lui arrivaient point il avait terminé son voyage en Italie, voyage très-rapide mais très-fatigant; il rêvait de l'Allemagne comme de sa véritable patrie d'artiste, et il se disait que s'il fallait retourner en France sans l'avoir visitée, sans avoir franchi les faubourgs de Vienne, son Eldorado musical! il croirait n'avoir rien fait pour son avenir dans les deux ans et demi passés à Naples et à Rome.

En attendant ce malheureux passe-port, qui doit lui ouvrir la route de Vienne à travers les armées en marche pour le grand duel de l'Europe contre un homme, le musicien vit à Venise à la vénitienne : il fait de la nuit le jour, et du jour la nuit. Quand il ne dort pas dans son hôtellerie, il fait la sieste en gondole. Il enrage de se voir prisonnier dans la cité des Doges de par la police autrichienne; mais la douce existence qu'on y mène a pour lui un attrait vainqueur de son impatience et qui endort, à son insu, jusqu'au désir violent qu'il exprime de la quitter. Dans les rues, où l'on ne peut marcher de front qu'à trois, et encore! il regarde passer les filles du peuple portant le mantelet blanc garni, dont l'extrémité forme capuchon pour garantir la tête du

soleil, et cette poésie du costume parle à son imagination. A la sortie du théâtre, à une heure du matin, il se promène le long des boutiques des marchands ouvertes et éclairées presque toute la nuit; il s'achemine vers la place Saint-Marc, illuminée, dans ses vingt-huit cafés, comme le palais de fée d'un conte, encombrée et bruyante comme le boulevard des Italiens par une belle soirée d'été; ou bien il entre chez un marchand de musique pour y acheter des barcaroles vénitienes qui ne lui plaisent point : « Elles n'ont, écrit-il, rien d'original; elles sont presque toutes à *trois-temps* ou *six-huit*, dans le goût des chansons napolitaines, mais plus mélancoliques. » Impossible de dormir à Venise. Les marchands ambulants crient leur marchandise à deux heures du matin; sans compter les orchestres forains qui leur donnent la réplique. « Oh! mon Dieu! s'écrie notre musicien, qu'est-ce que j'entends? des violons qui s'accordent, des contrebasses. . . . Oh! oh! une clarinette, des cors! mais c'est un concert en règle. Le premier morceau sera, je gage, en *ut*, car tous ces messieurs préludent dans ce ton. . . . effectivement. Mais qu'est-ce que cela veut dire? ils jouent une valse; est-ce que ce serait un orchestre de bal? Oh! le bel accompagnement que fait le tonnerre. . . Plus de doute, voici encore une valse. Est-ce que, dans ce pays, on ne fait que valser? Ce sont peut-être des Allemands, car il n'en manque pas ici. Ouf! que le diable les emporte! encore une valse. . . » Si cette musique d'enragé agaçait les nerfs du compositeur de *Zampa*, en revanche, il lui arriva de savourer une délicieuse musique dans les rues de Venise; harmonie imprévue qui mêlait à la brise des lagunes la voix de la patrie absente. Il s'arrêta pour écouter des hommes et des femmes du peuple qui causaient en français.

Après avoir sollicité chaque jour un passe-*port* qu'on lui faisait toujours attendre, et qu'on finit par lui refuser, au risque de ce qui en pourrait advenir, Héroid quitta Venise le 16 mai 1815. Nous le retrouverons à Vienne.

VII

Héroid arriva à la Ponteba cinq jours après avoir quitté Venise. Là, il fit marché avec un chef de contrebandiers. Celui-ci devait le conduire jusqu'au premier village allemand, en déjouant la surveillance des douaniers et des soldats. On se met en route à minuit; la pluie tombait depuis le matin, les chemins étaient affreux; un torrent, que le voyageur et son guide devaient franchir, avait considérablement grossi : Héroid, désespéré, proposa de le passer à la nage. Le contrebandier lui en fit comprendre le danger. La rive, de l'autre côté, était taillée dans le roc à pic : impossible d'aborder par cette nuit profonde. L'eau du ciel sur la tête et les pieds dans les ornières jusqu'à la cheville, on s'achemina vers un pont qu'on avait voulu éviter à tout prix et qu'il fallait passer en payant d'audace. Notre musicien s'enveloppa d'un manteau grossier et rabattit sur ses yeux un grand chapeau de paysan. Personne dans la douane italienne. Dans les guérites, l'ombre immobile des ténèbres ou des sentinelles. Un peu plus loin, un homme endormi avec insouciance sur un banc de pierre. Enfin, la frontière est franchie sans autre accident; mais, faute d'un petit carré de papier, sur le territoire allemand comme sur le sol italien, le touriste Français ne chemine pas moins en état de vagabondage.

Après avoir marché toute la nuit à travers un pays sauvage, sans rencontrer un visage humain, sans entendre autre chose que la chanson de la pluie dans les flaques d'eau de la route, Héroid et son guide entrèrent à quatre heures du matin dans le premier village allemand. Le village est endormi; ils frappent à la première maison venue et y demandent à boire, à manger et un abri pour quelques heures contre la pluie.

Après avoir payé et congédié son guide, Héroid monte dans une méchante voiture. Un essieu casse, et il faut se mettre à pied à la

recherche d'une hôtellerie. Il y rencontre le tableau des mœurs allemandes et s'en montre profondément touché. Pendant qu'on raccommode la voiture et avant de se remettre en route, il regarde autour de lui : « Le père, sans défiance, dormait; la fille, sans malice, raccommode les chemises de son père. » Et il s'écrie : « Voit-on cela en Italie? » A première vue, il se sent gagné par la franchise, l'honnêteté, la confiance des habitants de la terre de ses rêves, la « terre promise » dont il a pris enfin possession. « Je disais un jour à la princesse Letizzia, qui voulait me persuader de rester toute ma vie à Naples : « Madame, si vous étiez souveraine d'un village d'Allemagne, je resterais toujours à votre service; mais vous seriez reine de toute l'Italie, que je vous prierais de me donner mon congé. »

L'enthousiasme, malheureusement, ne saurait tenir lieu de passeport, et la police est toujours quelque peu en tiers avec l'hospitalité allemande. A Villach, à Klagenfurth, Hérold se voit forcé de se séparer momentanément de ses compagnons, de faire un détour, et de se mettre en quête d'un gîte dans les hôtelleries situées hors de la ville. A Klagenfurth, ayant quitté la voiture, il ne sait plus sur quelle route il doit l'attendre au passage. Le voilà allant et revenant sur ses pas, perdu dans la ville, errant dans la campagne; la pluie tombe, la nuit arrive, il frappe à la porte d'un paysan, demandant à manger et à coucher. On le prend pour un déserteur, et la porte, entrebaillée, se referme avec un *nichts* dont il comprend très-bien le sens malhonnête, sans savoir le premier mot de la langue du pays. Il a pourtant, à la pension Hix, remporté un prix de thème allemand! Il frappe à une autre porte et n'en obtient qu'un second *nichts* plus sec que le premier. A une troisième porte, il se livre à une pantomime désespérée, ouvrant la bouche, ouvrant sa bourse : les *nichts* continuent à tomber aussi dru que la pluie.

« Comme cette pluie dure depuis cinq jours sans discontinuer, écrit le musicien dans son journal, les routes sont affreuses, et je ne puis faire un pas sans entrer dans l'eau jusqu'à mi-jambe. Il me fallait du courage : je prends mon parti, j'avance dans la campagne, je cherche un abri; je suis

plus d'une heure sans en trouver; enfin j'aperçois quelques planches; je me traîne jusque-là. Ce sont trois ou quatre vieilles planches percées, soutenues en l'air par des bâtons; dessous il y a un peu de foin : me voilà enchanté. Voilà ma maison, voici mon lit. Je regarde à ma montre, il est dix heures; il faut que je reste là jusqu'à quatre heures du matin. Je me souviendrai de la nuit du 24 mai 1815! »

Héroid passa encore une journée et une nuit à vaguer sur les grands chemins, attendant le *vetturino* qui n'arrivait pas, évitant les soldats et la police autrichienne, éconduit des pauvres auberges où il se risquait à demander un gîte pour la nuit, vivant de pain et de bière, trop heureux, après beaucoup de tentatives infructueuses, de partager dans une misérable cahutte, en payant grassement, le lit d'un paysan. Lorsqu'il vit poindre enfin à l'horizon la voiture attelée de ses trois chevaux, et qu'il retrouva ses compagnons de voyage, la pluie, la boue, la fatigue, le débrillé de son costume l'avaient rendu méconnaissable.

Quinze jours après son départ de Venise, il entra dans Vienne. Il dut s'y tenir caché dans les faubourgs, après y avoir découvert à grand-peine une pauvre auberge qui voulût bien le recevoir. Cette misérable vétille d'un passe-port en règle, dont il avait cru pouvoir se passer, prenait des proportions qui commençaient à l'inquiéter. L'Autriche étant en guerre avec la France, il pouvait être traité en espion français. Ses lettres de recommandation étaient impuissantes à lui ouvrir une porte et à lui créer une protection. Lui servir de caution, c'était se compromettre, et personne ne voulait s'y risquer. Après avoir perdu ses pas à multiplier les démarches inutiles, il risqua une dernière tentative, celle de se chercher un protecteur dans la personne d'un de ses plus grands confrères. Il alla frapper à la porte de Salieri. Naples n'avait pas porté jusqu'à Vienne le nom de l'auteur de la *Gioventù d' Enrico V*. Défiant et peu sociable, l'auteur de *Tarare* reçut avec défiance un jeune homme qu'aggravait, auprès du soupçonneux Italien, sa situation d'inconnu par sa qualité de Français. Le vieux maître était probablement du sentiment du personnage de la comé-

die : il ne voulait pas faire amitié pour la vie avec un homme qui serait peut-être fusillé demain.

Il finit pourtant par se laisser toucher et par conduire le musicien Français chez le plus illustre de ses compatriotes, le fin diplomate qui, représentant au congrès de Vienne son pays vaincu et humilié, avait forcé les vainqueurs à compter avec la nation qu'ils voulaient démembrer. Le prince de Talleyrand reçut Hérold avec son exquise politesse de grand seigneur, et lui dit avec son pâle sourire : « Voilà « un voyage tout-à-fait à la française : nous arrangerons votre affaire. »

Les bons offices du prince ne valurent d'abord au musicien qu'une tranquillité provisoire, et encore ne dut-il pas épargner les courses pour la conquérir. On lui accorda une carte de sûreté pour rester à Vienne quinze jours seulement. Il s'en contenta, en espérant mieux, et il loua une jolie chambre, un peu chère pour ses finances, dans le *Graben*, le plus beau quartier de Vienne. Il ne songea plus qu'à entendre de l'excellente musique, autant que ses oreilles, gagnées d'avance à l'art allemand, pourraient en savourer. A peine installé, il court au théâtre *Karlsruer*, l'Opéra-Comique de Vienne. On y donnait l'*Agnès Sorel* de Girowetz. Il en trouva la musique charmante, pleine de goût, de délicatesse, de science. L'orchestre est peu nombreux, mais excellent et point bruyant ; les chanteurs chantent juste et avec un ensemble parfait. Ce qui le charme surtout dans l'opéra de Girowetz, c'est d'entendre des morceaux courts, à la française, lui qui a encore dans les oreilles les *finales* des Italiens, qui, suivant son expression, « n'en finissent pas. » Après le plaisir très-vif d'entendre de la musique allemande, il est heureux de sortir du théâtre avant la nuit tombée. Ce n'est plus comme à Venise, et il en conclut qu'un oiseau *dilettante* pourrait, grâce à ses ailes, après avoir entendu l'opéra à *Karlsruer*, l'entendre encore à la *Fenice* ou à *San Mosè*, où les Vénitiens ne se rendent pas avant dix heures du soir. La *Palmira* de Salieri lui fait la plus vive impression. C'est à la fois un art vigoureux et délicieux, des morceaux courts, bien coupés, une musique scénique. Le *Bergsturtz*, de Weigl, ne le ravit pas moins. « Si cela continue, écrit-il, « ça va bien ; tout me paraît charmant. »

Héroid, à vingt-quatre ans, élevé dans l'admiration et le respect de l'art sévère que lui avait enseigné son vénéré maître Méhul, éprouvait un enthousiasme exclusif et en quelque sorte puritain pour la musique de provenance germanique. Les grâces de l'art italien, pendant deux ans et demi passés à Rome et à Naples, bien loin d'amollir, d'efféminer en lui son goût et ses préférences austères, les avaient au contraire fortifiés. Il avait trop d'imagination et de vocation pour fermer volontairement son oreille et son cœur à une musique de génie, quel que fût le maître, quelle que fût l'école; il goûtait trop l'art fait de grâce et de perfection de l'auteur de *Don Juan* pour ne pas aller, par cette transition toute naturelle, de Mozart à Cimarosa; mais, voyageant en Italie, lauréat couronné en France, il y avait apporté en croupe les traditions et les préventions de l'école française du temps. Cette école affichait bruyamment son mépris pour le « petit art » cultivé et admiré de l'autre côté des Alpes. Méhul, tout Méhul qu'il était, avait cru porter un coup terrible et mortel à la muse des Cimarosa, des Paisiello, des Guglielmi, en écrivant sa soi-disant parodie italienne de *l'Irato*. Il ne fallait donc pas demander à l'élève de prédilection du grand compositeur de penser autrement que le maître que son affection, autant que son admiration, plaçait au-dessus de tous les maîtres. Il avait fait effort sur le préjugé national pour étudier les partitions de Paisiello. Son sentiment exquis, triomphant des répugnances d'école, les trouve « délicieuses. » Il l'écrit avec bonne foi à sa mère et à son ami; mais, se souvenant d'en avoir été encouragé, il proclame le lourd Mayer, ce tudesque italianisé, le premier compositeur de l'Italie. Il en veut bien rabattre quelquefois et il lui arrive, en louant la science de ce dernier, de contester son génie; il va même jusqu'à l'immoler, mais au grand Italien naturalisé Français et devenu le chef de l'École française: il rabaisse les *Due Giornate*, de Mayer, pour élever les *Deux Journées*, de Chérubini.

La voiture, dans laquelle Héroid avait été censé faire le voyage de Villach à Vienne, n'était pas arrivée sans accident à destination. Tantôt l'essieu, tantôt la roue avait cassé. A peine s'était-elle mise à rouler cahin-caha, qu'il avait fallu mettre en réquisition le char-

ron du village qu'elle traversait. Parmi les compagnons du musicien, il y avait une femme; Hérold fait son portrait, et ce portrait est une étude de mœurs de l'ancien opéra italien, un chapitre du « Roman comique » du théâtre de nos voisins à cette date de 1815. Le peintre a fait ressortir cette misère avec légèreté et non sans art; voici sa toile :

« L'honnêteté française exige que je commence par le beau sexe, quoique la personne de ce sexe qui était avec nous ne prouve pas que ce soit le beau : une tournure effroyable ; une figure on ne peut plus désagréable ; un énorme nez ; une bouche incommensurable ; des yeux bien creux, des dents jaunes, et avec cela un peu de barbe : voilà le portrait de notre aimable voyageuse. Pour son caractère, c'est autre chose..... c'est une chanteuse de sixième classe. Elle a au double tous les défauts qui sont ordinairement l'apanage des *utilités*. Je l'ai défiée de dire une phrase sans jurer, elle n'a pas osé accepter le défi ; n'ayant pas même l'idée d'une espèce d'éducation, ne sachant pas écrire son nom, ne pouvant pas dire quatre paroles de suite qui eussent le sens commun. Mais elle a un talent qui rachète tous ses défauts ; un talent qu'elle possède au plus haut degré ; un talent qui la console de toutes les petites mortifications qu'elle éprouve ; un talent qui, pour elle, est plus précieux que vingt mille livres de rente ; un talent qui donne la force de supporter ses malheurs ; un talent enfin qui renferme en lui toutes les autres sciences..... Elle sait faire les cartes ! Cette aimable dame est sœur de la fameuse *Sessi*. »

Toutes les tribulations de notre musicien vont cesser comme par enchantement ; la police autrichienne est décidée à le laisser respirer ; il reçoit une bonne lettre de son excellente mère, et il s'apprête à entendre la *Flûte enchantée*.

VIII

Héroid s'arrangeait à Vienne un véritable nid d'artiste, lorsque la branche sur laquelle s'était posé l'oiseau voyageur fut secouée au point de se rompre. Le prince de Talleyrand quitta la capitale de l'Autriche, et le lendemain du départ de Monsieur l'ambassadeur, la police, qui avait fait la morte, se réveilla pour notifier au compositeur qu'il eût à déguerpir. Il fallut de nouveau se mettre en campagne afin de parer ce coup inattendu. Un conseiller, dans la maison duquel il faisait de la musique, et le vieux Salieri, dont il gagnait tous les jours de plus en plus les bonnes grâces, voulurent bien répondre du musicien français auprès d'une police trop ombreuse. C'était quelque chose; mais cela ne sembla pas suffisant. La permission de prolonger à Vienne son séjour de simple tolérance devait être sollicitée par voie de pétition. « Me voilà dans une drôle de situation, écrit Héroid; obligé d'une part, pour pouvoir rester, de prouver que j'ai suffisamment d'argent; obligé de l'autre, d'écrire à mon directeur de Rome que je meurs de faim, sans quoi il ne me donnerait pas un sou. »

Laissant son ami le conseiller rédiger la pétition, la présenter et l'appuyer, le musicien passe presque toutes ses soirées au théâtre. Il admire toujours, mais il commence à s'étonner. Il a fait provision d'enthousiasme pour saluer les chefs-d'œuvre de l'école allemande, et ce sont les opéras français auxquels Paris a donné la vogue qui passent sous ses yeux. Quand le défilé est terminé, il recommence. Il entend la *Vestale*, mal exécutée et étouffée, en quelque sorte, entre les parois d'une petite salle; *Joconde*, qu'il ne connaissait pas, qui ne lui plait point, et dont on lui a beaucoup trop vanté le quatuor du second acte; *Jean de Paris*, « supérieurement exécuté par l'orchestre seulement; » le *Nouveau Seigneur* et « l'éternelle *Cendrillon*. » Puis encore *Cendrillon*, le *Nouveau Seigneur*, *Jean de Paris*, *Joconde* et la

Vestale, chantés par Weinmuller, un Frontin de soixante-six ans, et le ténor Wild, cher au dilettantisme viennois, « mais un Joseph bien froid, un Joconde bien lourd, un Jean de Paris bien allemand. »

Je compare les compatriotes d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber et de Mendelssohn, érigés par tradition en France en pontifes préposés à la garde des chefs-d'œuvre, à ces provinciaux qui meublent somptueusement leur salon pour le fermer à clef, font admirer à des voisins, en visite chez eux les buffets et les crédences de leur salle à manger, et, les visiteurs partis, dinent chichement à la cuisine. Hérold, foude musique allemande en arrivant à Vienne, y trouve pour tout régal quelque chose qui ressemblait fort à la parodie de la musique française.

Cela était ainsi en 1815, et cela n'a pas changé en 1866. Les Allemands de Paris protestent encore, à l'heure qu'il est, contre ce qu'ils nomment le scandale de la chute du *Tannhauser*, et les Français de Vienne applaudissent aujourd'hui la *Belle Hélène* et applaudiront demain *Barbe-Bleue*. Adolphe Adam me disait un jour, que, traversant l'Allemagne pour se rendre en Russie, il fut plus surpris encore que flatté de voir au répertoire des villes d'ordre son *Postillon* et son *Brasseur*, traités de haut en bas par la critique parisienne et envoyés par elle aux orchestres de quinguette.

Le *Joseph*, de Méhul, était en grande réputation à Vienne lorsque Hérold y arriva ; il s'en félicite pour son cher et vénéré maître, et Salieri le félicite d'être l'élève d'un pareil maître. « Ah ! serai-je jamais digne de *Monsieur Méhul* ? » s'écrie l'auteur de *Zampa*, faisant allusion à ce compliment de l'auteur de *Tarare*. Ce Salieri était resté un rusé italien au fond du cœur, en dépit de sa conversion à la foi de Gluck et de sa gloire doublement acquise en France et en Allemagne. Lorsque, assis auprès de son jeune ami le musicien français, il étudiait au piano une symphonie d'Haydn, ou qu'il analysait au théâtre une partition de Mozart, c'est sur les défauts du chef-d'œuvre qu'il lui faisait mettre le doigt, jamais sur les beautés. Du reste, le vieux et le jeune maître étaient inséparables.

Salieri se mettait au clavecin pendant de longues heures, jouant et causant, déchiffrant des partitions, déchirant des réputations, mais donnant d'excellents conseils au jeune homme debout et en admiration devant lui. Ces pittoresques causeries, entremêlées de bonnes méchancetés et de bonne musique, trouvèrent une oreille et une intelligence attentives : les épigrammes, comme des flèches malicieuses, s'envolèrent avec les paroles du vieillard ; mais le bon grain, c'est-à-dire le savoir tomba et germa dans un terrain bien préparé à le recevoir. Deux ou trois ans plus tard, Meyerbeer, une partition *inchantable* à la main, celle des *Deux Califes*, consultait à son tour Salieri et en recevait le conseil de partir sur le champ pour l'Italie, afin de se débarbouiller de son grimoire germanique. L'avis était bon, Meyerbeer ne prit pour le suivre que le temps de faire ses malles et il a avoué à quelques amis s'en être bien trouvé.

Il arriva un jour au vieux Salieri de visiter le jeune Hérold dans son modeste logement. Celui-ci éprouva comme un éblouissement de cet honneur inespéré. Le prince de Talleyrand, recevant chez lui le roi des Français et se soulevant sur le lit où il achevait de mourir en détail pour dire à Louis-Philippe : « Sire, ma maison est grandement honorée aujourd'hui, » ne dut pas savourer plus vivement les joies de l'orgueil. Salieri s'assit au piano, selon sa coutume, causant, préludant, ou jouant de souvenir. Puis le vieillard, grisé de musique et d'anecdotes, emmena le jeune homme, devinez où ? Au cabaret ! Le journal d'Hérold est rempli, à cette date, sur Mozart, sur Gluck, sur Salieri lui-même, d'anecdotes qu'il a recueillies certainement de la bouche de l'auteur des *Danaïdes*. Quelques-unes, peu ou point connues, ne seront pas déplacées dans récit.

A tout seigneur tout honneur ! Ce seigneur-là d'ailleurs est en visite chez nous où il accorde audience aux Parisiens dans ses deux hôtels de la rue Le Peletier et de la place du Châtelet.

Le directeur de l'un des théâtres de Vienne faisait de mauvaises affaires. La Providence seule pouvait le tirer d'embarras. La Providence des théâtres avait en ce temps-là pour premier ministre Mozart. Notre homme alla implorer le doux Wolfgang — « Monsieur

« et grand maître, lui dit-il, je suis un homme perdu. A peine si
« j'ai de quoi payer et congédier mes acteurs. Vous seul pouvez me
« sauver. Voulez-vous écrire un opéra pour mon théâtre? Je m'em-
« presse d'ajouter que ce sera de votre part une bonne action qui
« trouvera sa seule récompense dans un cœur généreux : je suis
« dans l'impossibilité absolue de payer votre partition. »

Mozart voyant cet homme si malheureux ne balança point et dit au directeur dans l'embarras : « Soit. Je l'écrirai. — Mais, » fit le solliciteur en se grattant la tête, « je ne vous ai pas tout dit; il faut que ce fût bien promptement. » — « Aujourd'hui, je commence. »

Mozart tint parole. Au bout de trois semaines, l'ouvrage entra en répétition; on en espérait des merveilles. La veille du jour où l'ouvrage doit être représenté, le directeur accourt chez son compositeur : « Mais, monsieur Mozart, l'ouverture, l'ouverture! — Envoyez-moi des copistes, » répond le musicien. Les copistes arrivent. Mozart leur dicte feuille à feuille le chef-d'œuvre qui bout dans son cerveau. Pas d'hésitation, pas de ratures! La symphonie achevée, copiée, placée sur les pupitres, on la répète; cela va aussi mal que possible. Ce fin tissu d'harmonies est comme un buisson d'épines auquel les notes des instrumentistes se sentent prises et retenues par l'aile. On recommence deux fois, trois fois, quatre fois : mal, toujours mal. « C'est bien, » dit Mozart, sans se désespérer ni s'impatienter, « demain matin la répétition générale, et demain soir la représentation. »

Comme le maître l'avait espéré, le lendemain la répétition était meilleure, sa pensée se débrouillait du chaos, et le soir un public fou de plaisir faisait à grands cris répéter l'ouverture, une des belles symphonies de cet homme auquel l'inspiration et la science, deux sœurs jumelles, obéissaient avec la rapidité de l'éclair! Artiste toujours prêt et toujours pur, qu'il faut comparer à un sculpteur improvisant le marbre, à un architecte faisant sortir de dessous terre des cathédrales avec leurs clochetons à jour!

« Quel était, écrit Hérold, cet opéra fait par charité? *Die Zauberflöte* (la Flûte Enchantée). M. le Conseiller était témoin oculaire. »

Hérolde ajoute malicieusement (c'est l'envers de l'anecdote) « On m'a dit depuis que Mozart avait été fort bien payé pour cet opéra. »

Un savant professeur de chant, M. Manuel Garcia, m'a conté un jour une petite histoire dans le goût de celle des copistes de Mozart; il la tenait de son père, le grand artiste qui créa à Rome *Almaviva* dans le *Barbier de Séville*. Rossini logeait dans une hôtellerie de la ville avec Garcia, Zamboni, Botticelli et la Giorgi, les interprètes de l'opéra qu'il s'était engagé à composer pour le théâtre *Argentina*. Rossini avait passé quinze jours sans écrire une note; paresseux et sybarite, il attendait l'inspiration de ce dieu qu'on nomme *le dernier moment*, et qui souffle à ses dévots, pour quelques pages immortelles, tant de sottises écrites, coloriées, sculptées ou chantées. Deux fois huit jours séparaient le musicien de la bataille qu'il devait livrer au public dans des conditions on ne peut plus défavorables. Les susceptibilités de la police romaine l'avaient mis dans la nécessité de lutter avec le génie de Paisiello.

Prenant congé de sa paresse et de sa jeunesse, Rossini rentre dans sa modeste chambre d'auberge et s'y enferme; là, mangeant peu, ne dormant plus, voyageant avec ses doigts sur le piano, avec ses pieds dans l'appartement. Ses voisins qu'il assourdit le jour, qu'il empêche de dormir la nuit, le croient devenu fou. Au nom des autres habitants de l'hôtellerie, Garcia, son ami et son premier ténor, pénètre un matin, non sans peine, dans la chambre du compositeur, et lui tient le discours suivant dans le goût des apostrophes de Cicéron à Catilina.

« Cela ne peut pas durer ! L'hôtellerie est sens dessus dessous. La Giorgi a ses nerfs, Zamboni veut résilier, Botticelli s'est sauvé à la cave, moi, j'ai la migraine. Nous sommes ici pour répéter et pour dormir; grâce à ta paresse, nous ne répétons pas; à cause du sabbat que tu fais jour et nuit, nous ne dormons plus. Tu devrais avoir achevé ta partition, tu ne l'as pas seulement commencée, et il est beaucoup trop tard pour l'entreprendre. Tu ne manges point, tu ne reposes point, tu sens la fièvre; écris au signor *impresario* de se

pourvoir d'un opéra et mets-toi au lit. Tes camarades et moi, nous promettons d'aller en faire autant. »

Lorsque Garcia eut achevé sa harangue : « Est-ce tout ? fit le musicien. — C'est tout. — Eh bien ! à présent, va chercher la Giorgi, Zamboni et les autres, et amène-les ici. — Pourquoi faire ? — Tu le sauras ; mais va d'abord. »

Un quart d'heure après, les premiers sujets du théâtre *Argentina* entouraient Rossini assis au piano et souriant malicieusement. « Ah ! tu crois que je n'ai pas commencé mon opéra ? dit-il en se tournant vers son premier ténor. Eh bien, moi, je réponds qu'il n'en manque pas une note. Toi, Garcia, voici ta sérénade : *Ecco ridento il cielo!*... Toi, Zamboni, voilà ton air : *Largo all' fattotum della Città!* et toi, signora Rosina, écoute ta cavatine : *Una voce poco fà.* » L'opéra, morceau par morceau, défila, éclairé comme les tableaux d'une lanterne magique. Dans la voix chaude du compositeur, sous ses doigts frémissants qui brûlaient le clavier, les mélodies et les harmonies, comme des sœurs se tenant par la main, se groupaient, vives et souriantes, en prenant leur place dans le monde sonore créé par le génie d'un musicien de vingt-quatre ans. Les chanteurs, auxquels Rossini esquissait leurs rôles, battaient des mains.

« — Maintenant, mes amis, dit l'auteur de ce merveilleux *Barbier* improvisé en quinze jours, envoyez-moi des copistes et rendez-vous au théâtre pour commencer les répétitions. »

Voici deux anecdotes sur Gluck, que Salieri dut conter à Hérold, *inter pocula*. Gluck venait de faire jouer *Alceste*. Un baron, grand connaisseur et grand admirateur de ce chef-d'œuvre, aborda le musicien. — « Parbleu, monsieur Gluck, lui dit-il, pourriez-vous dire pourquoi vous faites chanter vos diables, lorsqu'ils appellent leur victime, précisément comme chantent nos capucins ? — Monsieur le baron, répondit l'auteur d'*Alceste*, ce ne sont pas mes diables qui chantent comme des capucins, mais vos capucins qui chantent comme des diables. »

On connaît le trait de ce grand homme, qui aimait fort l'argent et

la bonne chère et ne prisait l'idéal qu'en musique. Il dînait chez un prince du Saint-Empire. Tandis que les convives s'extasiaient sur la bonne mine d'un pâté monstre, lui, il lorgnait et louait à haute voix le plat d'argent sur lequel le pâté avait été servi. — « Gluck, lui dit l'amphytrion, prenez-le et emportez-le chez vous. » C'était un défi ; le musicien l'accepta : il enleva d'un bras vigoureux contenant et contenu, et se retira fièrement, entre la double haie des valets, chargé de son butin qu'il portait avec autant de gravité que si c'eût été la couronne de Charlemagne. Cette histoire a couru le monde ; celle-ci, qui peint un caractère, est peu ou point connue :

On demandait au Sophocle de la musique ce qu'il aimait le plus au monde. — « Trois choses, répondit-il : l'argent, le vin et la gloire. » On se récria : — « Comment ! lui dit-on, vous faites passer la gloire après le vin et l'argent ? Cela ne saurait être, et vous n'êtes point sincère. — On ne saurait l'être davantage, reprit Gluck. Avec de l'argent j'achète du vin, le vin éveille mon génie, et mon génie me donne de la gloire ; vous voyez que j'ai bien dit. »

Lorsque l'Opéra de Vienne ne jouait pas les ouvrages qui avaient la vogue à Paris, il donnait, à la très-grande satisfaction du musicien voyageur, la *Flûte enchantée* et *Don Juan*. Hérold allait les entendre avec la sainte ferveur de l'enthousiasme. Un demi-siècle a passé sur son admiration, et les deux opéras les plus nouveaux en France sont encore *Don Juan* et la *Flûte enchantée*. « Je viens d'entendre la *Flûte enchantée*, et elle m'a enchanté. » Il n'est pas satisfait, à beaucoup près autant qu'il espérait l'être, de l'exécution du *Don Juan*. « C'est bien, mais ce n'est guère mieux que chez nous, si ce n'est qu'on entend continuellement la trompette. » Homme d'une imagination très-mobile, mais d'une très-grande sincérité d'impressions, il arrive à Hérold de se livrer tout entier à celle du moment : il ne faut pas le prendre au mot plus qu'il ne se prend lui-même, ni vouloir l'enfermer dans ses réflexions de passage en les transformant en jugements définitifs. L'orchestre de l'Opéra de Vienne a de beaux jours et de mauvais lendemains ; il le note, et s'il lui arrive d'assister à une médiocre exécution de *Don Juan*, il écrit : « J'ai

« entendu la musique de Mozart à Paris, à Naples et à Vienne, et plus
« je l'entends, plus je me convaincs qu'elle fait mieux au piano qu'au
« théâtre. »

S'il se plaint, avec un peu d'impatience, d'entendre beaucoup trop de musique française et pas assez de musique allemande en Allemagne, il faut s'attendre à lui voir faire une exception en faveur du *Joseph* de son maître Méhul. Le succès de *Joseph*, à Vienne, l'enorgueillit et l'attendrit; il en est plus touché que fier, et c'est en fils bien mieux qu'en Français qu'il s'associe au triomphe de Méhul. Dans son retour vers la France, il s'y glisse même un trait aiguisé en épigramme :

« Ce soir, je voyais à côté de moi [au parterre, où les femmes vont comme en Italie], une foule de jolies personnes qui se disaient à chaque instant : « Oh! le beau morceau! oh! la belle musique! » Et l'auteur ne s'en doute pas. Il y en a une qui pleurait pendant l'air de Siméon... Avouez-le, belles ou plutôt jolies Parisiennes, quand, par malheur, vous ne trouvez pas une petite chanson bien commune, une petite romance bien fade : c'est fini! tout est mauvais pour vous. »

IX

Héroid aimait la société de Vienne. Il y avait fait de belles connaissances parmi les artistes et les gens du monde. Les mœurs de cette petite capitale d'un grand Empire étaient restées patriarcales; il s'y trouvait au centre de l'école musicale qui avait alors ses préférences et chez de bonnes gens. Vienne est une cité qui s'épanouirait à l'aise dans un des quartiers de Paris; mais les faubourgs donnent à la ville sa physionomie et son importance. Là, chaque maison est flanquée d'un jardin et quelquefois d'un parc. Tandis que dans la cité les maisons, resserrées et entassées, se jettent, l'une sur l'autre, se disputant un rayon de soleil, comme une troupe de mendiants, dans

les faubourgs elles se sont donné leurs coudées franches et semblent sourire à la nature puissante et charmante qui les entoure et qui n'a mis sa belle robe de verdure que pour leur plaire. Habiter les faubourgs de Vienne, c'est avoir une maison de campagne à soi.

Héroid faisait de longues promenades dans l'immense parc de *Schœnbrunn*, dont le palais était devenu la prison du petit roi de Rome et de celle qui n'était plus ni mère, ni épouse, ni souveraine, bien qu'à son front brillât une double majesté, étant fille des Césars et femme de César ! Le musicien aimait aussi à rêver dans les beaux jardins de *Laugarten*, emprisonnés entre deux bras du Danube. C'est vu de *Laugarten* que le fleuve est admirable et élargit ses rives en coulant à flots majestueux.

Dans les derniers jours de son séjour à Vienne, Héroid fit la connaissance de Hummel et savoura le plaisir, qu'il désirait fort, d'entendre le plus grand pianiste de l'Allemagne. L'homme ne l'enchantait pas moins que l'artiste. Il passa toute une matinée chez lui à l'entendre jouer et improviser au piano. « Il a préludé près d'une heure, et j'étais ravi. Nous avons chanté une messe de lui. Il m'a joué un concerto manuscrit, deux *fantaisies*, des *variations*, enfin tout ce que j'ai voulu. Je suis fâché de le quitter ; mais il viendra visiter Paris dans un an. »

Un artiste, d'une autre taille que Hummel, se trouvait à Vienne en ce temps-là, le Michel-Ange de la *symphonie*, Van Beethoven, grand comme le grand Buonarroti, et comme lui, aimant à vivre seul. Il était, d'ailleurs, difficile et presque impossible d'approcher Beethoven à qui vivait dans la familiarité de Hummel. Ils ne se voyaient point et ne se rendaient point mutuellement justice ; cela eût coûté peu de chose pourtant à l'immense supériorité du premier. Tous les deux rois du piano, le génie d'exécution de Beethoven était au jeu élégant et classique de Hummel ce qu'une forêt vierge d'Amérique est aux beautés symétriques du jardin de Versailles. A l'exécution d'un concerto tant soit peu diabolique de Beethoven chez le prince Esterhazy, Hummel avait souri, et le géant n'avait point donné ce sourire au pygmée. Une autre rivalité, qui avait laissé dans

le cœur du plus grand de ces deux hommes la cicatrice d'une blessure récente, les faisait ennemis. Tous deux s'étaient épris de la même jeune fille, et celle-ci, prononçant entre les deux rivaux et préférant le bonheur à la gloire, était devenue plus tard M^{me} Hummel. Beethoven attendit que la neige des années, en tombant sur son cœur, l'eût refroidi pour se réconcilier tout-à-fait avec le mari de Giulia.

A cette date de 1815, Beethoven vivait à peu près seul, à Vienne, d'une vie réglée de bourgeois maniaque dans ses habitudes. Il se levait avec le soleil, préparait lui-même son café, dont il réglait la dose avec la précision méticuleuse d'une portière du Marais. Cet homme, qui élargissait son art jusqu'au sublime, faisant tenir les nuages et les tempêtes, le firmament et les étoiles dans une symphonie, brisant la syntaxe musicale à coup d'ailes déployées dans l'idéal, jouant avec les *quintes de suite* et les *aggrégations d'accords*, réputés barbares, comme le boulet avec une vieille muraille; ce poète, ce Titan, cet Attila poussant son cheval de bataille dans l'art correct et pur des Haydn et des Mozart, *comptait les grains de café de son déjeuner!* Après une longue promenade dans les campagnes vertes, — son cabinet de travail, — il entrait dans un débit de bière, fumait sa pipe, lisait les gazettes et déraisonnait sur la politique comme fait, de nos jours, tout bon bourgeois de Paris.

La réputation de sauvagerie du grand Beethoven était si bien établie, que notre musicien n'osa pas en affronter les éclaboussures. Hummel avait dû en exagérer les inconvénients au jeune Français. Se louant fort du caractère et de l'accueil de celui-ci: « M. Beethoven
« n'est pas de même, écrit Hérold. J'ai une lettre pour lui et je n'ose
« pas la lui porter. Il est malheureusement sourd et farouche comme
« sa figure. Je l'ai rencontré dans une maison. Il n'a pas voulu jouer
« du piano, et l'on n'a pas insisté beaucoup, parce que l'on sait
« qu'il ne jouerait pas pour l'empereur du Maroc, quand cela ne lui
« convient pas. On donne ici quelquefois *Fidelio*, un opéra de lui
« que je n'ai étudié qu'au piano. Je serais bien curieux de l'entendre
« au théâtre; mais l'actrice qui joue *Leonora* est en voyage, et moi-
« même j'espère bientôt revoir mon cher et malheureux pays. »

Plus heureux que Moïse qui, à travers l'horizon chargé de sable

du désert, avait pu seulement apercevoir de loin la *terre promise*, Hérold y était entré. L'Allemagne était sa patrie artistique; il y avait reçu la plus large, la plus honorable des hospitalités. S'il voulait vivre et mourir à Vienne, la police autrichienne s'y opposait si peu, que, changeant de tactique avec le musicien touriste, elle n'était pas éloignée de l'y garder en otage : les complications politiques, créées par les derniers événements entre l'Allemagne et la France, n'étaient pas entièrement dénouées.

Hérold chérissait le séjour de Vienne, ses mœurs, ses habitants, ses promenades, ses spectacles; il ne s'y plaint que de l'abus des opéras français médiocrement exécutés et, pour la plupart, médiocres, et il s'écrie : « Veux-je partir? Veux-je rester? » C'est dans une situation moins tragique et moins tendue que celle du roi de Danemarck, le même doute embarrassant. Il y a néanmoins, dans les points d'interrogation qu'il s'adresse, autre chose que l'incertitude d'un touriste qui a d'aussi bonnes raisons pour reprendre sa course à travers de nouveaux pays que pour rester dans celui où il se trouve et où on l'accueille si bien. Il est allé en Allemagne pour fuir l'Italie, ses habitudes, ses mœurs, ses habitants, sa musique et jusqu'à son soleil! et il va se surprendre, sinon à regretter, du moins à mieux juger ce qu'il a dédaigné et volontairement quitté, en revoyant tout cela par la pensée, de la chambre d'hôtel qu'il occupe dans sa chère Vienne. Il y a des nuages dans le ciel et dans la musique de l'Allemagne : spectacle plein de charme, de mélancolie, mais parfois monotone; au fond de ce ciel gris de la nature et de l'art, il ne serait point fâché d'apercevoir un coin de mélodie du ciel italien, de se chauffer un brin au soleil de sa musique!

« Que l'humanité est changeante! s'écrie Hérold. A présent que je suis bien tranquille sur mon séjour à Vienne, je brûle du désir de partir. Je n'ai rien à apprendre ici pour la composition théâtrale, ou, du moins, ce que j'y apprendrais, je puis l'apprendre mieux à Paris. Il n'y a que M. Salieri qu'on ne quitte pas aisément. Sans lui je serais déjà dans mon pays. Presque tous les jours on donne ici des opéras français, et je les entendrai exécuter beaucoup mieux à Paris. »

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.

A la vérité, la supériorité des Allemands est incontestable dans l'exécution de la musique symphonique ou de chambre. Mais le musicien se dit que les solennités de ce genre sont fort rares : quatre fois par an ! et il ne peut pas attendre tranquillement à Vienne que les Français perdent une autre bataille de Leipsick, et que l'Europe se fasse représenter dans un autre congrès de Vienne ! Il est vrai, ajoute-t-il, que je trouve des amateurs très-forts sur « le piano... mais le piano m'ennuie. »

Panurge, balançant les avantages et les inconvénients du mariage ne rencontre pas au fond de son esprit, tiré tantôt à droite, tantôt à gauche, de plus grandes perplexités.

« Que dois-je faire ? s'écrie notre musicien. J'apprécie en cela mon aimable caractère. Que l'on m'envoie ce soir une permission de séjour indéfini, et je pars demain. O girouette ! Ce n'est pas que le séjour de Vienne m'ennuie ; mais il n'est pas très-utile d'y rester longtemps. Autant je suis satisfait d'avoir pu étudier le goût allemand en quittant l'Italie, autant je reconnais qu'il serait dangereux peut-être d'entendre exclusivement *cette musique serrée, qui parle toujours aux oreilles et à l'entendement, et jamais à l'âme*. Les opéras modernes qui me font le plus de plaisir sont ceux de Girowetz. Les ouvrages de Weigl sont des chefs-d'œuvre de contrepoint ; mais je n'y trouve pas ce que je cherche actuellement dans la musique. Les morceaux d'ensemble en sont d'une facture excellente ; mais où est *l'esprit* de la musique italienne ? Ah ! j'ai dit autrefois bien du mal de la musique italienne : je reconnais mes torts tous les jours davantage. Certes, quelquefois l'orchestre italien est bien pauvre, dans notre manière de parler ; mais en quoi consiste la richesse d'une musique : est-ce dans la manière de traiter les idées ou dans les idées elles-mêmes ? Ma manière de voir en musique a beaucoup changé en trois années, et j'aime à croire qu'elle n'a pas tourné à mal. »

C'est là une page curieuse. Je devais la citer tout entière, et je prie le lecteur de ne plus l'oublier en avançant dans cette étude. Elle ne marque pas seulement une impression isolée et fugitive, née d'une certaine disposition de l'esprit, qu'une impression différente et peut-être contraire doit effacer et remplacer, viennent d'autres

circonstances, d'autres voyages, d'autres études ; elle est autre chose encore. L'artiste, dans ses fluctuations de l'Italie vers l'Allemagne et de l'Allemagne vers l'Italie, semble déjà comprendre, à vingt-quatre ans et avant d'avoir écrit son premier opéra français, que l'art exclusif et intolérant, qui ne tend pas les mains au *beau*, de quelque part qu'il vienne, qui ne marche pas à lui d'où qu'il arrive, est un dieu qui s'ampute les jambes et les bras pour n'être point tenté de descendre de son piédestal et de sortir de son temple ! Le public, en cela fort différent de la police autrichienne qui tracassait Hérold, ne songe point à demander son passe-port à un compositeur ; qu'il vienne de Paris, de Vienne ou de Naples, peu lui importe : ce qui lui importe, c'est qu'à défaut de génie il ait du talent ; française, allemande, italienne, que la musique, pour lui, soit avant tout de la musique !

Hérold, tout en entrevoyant cette grande vérité, qui n'est pas seulement la loi du succès, ne l'embrassera qu'après de nombreux tâtonnements : il lui arrivera, en écrivant une partition, de chercher l'inspiration, les yeux de l'esprit tournés vers Mozart, Méhul, Grétry ou Rossini. Puis enfin, la main sûre, la pensée libre, et jetant dans le creuset de son génie l'harmonie des Allemands, la mélodie des Italiens, l'esprit des Français, ne rejetant personne et ne copiant personne, il écrira ses deux chefs-d'œuvre les plus inspirés et les plus parfaits : *Zampa* et *le Pré-aux-Clercs*.

X

Hérold avait formé le beau projet de traverser à pied une partie de l'Allemagne pour se rendre de Vienne à Munich ; une excursion de cent vingt lieues. Il avait pour compagnon de voyage un jeune Bavaois de ses amis. L'imagination propose et la fatigue dispose. Après s'être muni, cette fois, d'un passe-port en règle, Hérold s'écrie, en faisant sa malle : « Allons, je pars demain ; j'ai retenu une place...

« sur la grande route. » Le bâton de voyageur à la main, sa légère valise d'artiste sur le dos, il quitta Vienne à quatre heures du matin.

Le premier jour, les deux amis firent dix-huit lieues tout d'une traite. C'était très-beau. Mais la raison, mesurant les forces de l'homme, a dit par la bouche d'un homme de génie : « Qui veut voyager loin ménage sa monture. » Or, la « monture » des deux compagnons rabattit d'un tiers son ardeur dès le second jour. On fit halte après une étape de douze lieues. Le troisième jour, nos touristes, ayant marché une demi-journée, se décidèrent à prendre la poste, eux et leurs « chevaux. » Même jeu le quatrième jour ; mais ce ne fut pas sans roidir un peu l'amour-propre et les jambes. En revanche, point de diligence le cinquième et le sixième jours... on les passa doucement et agréablement à se reposer à Lambach des fatigues des journées précédentes. Puis, le septième jour, on prit son courage à deux mains et l'on se jeta, pour ne la plus quitter, dans une bonne voiture attelée de bons chevaux, et en route jusqu'à Munich !

Voilà comment les deux intrépides marcheurs firent les cent vingt lieues qui séparent la capitale de l'Autriche de la capitale de la Bavière !

A la vérité, la saison était devenue peu favorable à une excursion de touriste. A une demi-lieue d'un village appelé Saint-Polten, une pluie d'orage avait trempé jusqu'aux os Hérold et son compagnon. La nuit tombait avec l'averse. De méchantes auberges, assez rares le long de la route, n'avaient pas même un lit à offrir aux deux voyageurs. Il fallait, de l'eau jusqu'aux chevilles, chercher son chemin à la lueur des éclairs. Enfin on trouve un gîte dans une hôtellerie de rouliers, avec l'espoir d'un maigre souper et de deux mauvais lits. Point de flamme au foyer pour sécher ses vêtements ; il n'importe. On s'assied auprès de l'âtre froid et sombre, et l'on attend le souper ; mais pas plus de souper dans la marmite que de fagot sous la cheminée. Cette agape frugale était l'histoire du sonnet d'Oronte : *Belle Philis, on désespère...* Hérold s'inquiète, le Bavaois interroge l'hôtelier qui se contente de répondre, en montrant le ciel embrasé : « Il faut attendre. » Une superstition, fort respectée dans le pays,

interdisait de faire flamber le foyer tout le temps que le tonnerre faisait sa cuisine dans les nuages. Avec la permission de l'orage, on soupa fort tard ; mais on soupa fort mal.

A cette époque, en Allemagne, seigneurs et vilains, citadins et paysans, voyageaient encore dans de longues charrettes à quatre roues. Le postillon y étendait quelques bottes de paille fraîche, et sans distinction de rang, de situation ou de fortune, les voyageurs prenaient place, couchés dans un pêle-mêle fraternel et dormant, tout le long de la route, du sommeil de l'égalité. Hérold et son ami le Bavaïois, assis dans une voiture de poste au lieu d'être couchés dans une charrette, regrettaient parfois d'avoir dédaigné le mode de locomotive primitive en usage en Autriche. Ils payaient plus cher pour être cabotés dans une position verticale au lieu de l'être dans une position horizontale : le bien-être était nul, et l'honneur médiocre.

Les voyageurs, comme je l'ai dit, s'arrêtèrent deux jours à Lambach, où ils furent très-bien accueillis par le prieur d'un couvent de moines, qui aimait et cultivait la musique. Hérold y fit sa partie dans quelques quatuors et y lut une messe de Beethoven, où il trouva, dit-il, « de fort belles choses et quelques folies. » Il visita, ayant le prieur pour obligeant *cicerone*, une petite église pittoresquement bâtie dans une ile illustrée par le souvenir de Mozart. La tradition disait que l'auteur de *Don Juan* s'y était arrêté dans un de ses voyages et y avait même écrit plusieurs de ses belles compositions.

Les deux amis firent leur entrée à Munich le 30 juillet, à une heure du matin, et s'installèrent dans une hôtellerie située dans un des beaux quartiers de la ville. Le musicien français ne tarda pas à faire de très-agréables connaissances dans la capitale de la Bavière, s'il faut s'en rapporter sur ce point à un passage de son journal, où il est aux regrets d'avoir confié sa garde-robe au conducteur d'une diligence à Vienne. Il exagère un peu sa situation critique, lorsqu'il lui arrive de dire : « C'est bien désagréable d'être sans culotte, surtout quand on doit passer la journée dans une maison char-mante... » *Sans culotte* est ici synonyme de négligé de voyage.

A peine installé à Munich, et toujours à la chasse de son idéal, —

la musique allemande, — Hérold assista à un très-beau concert où avaient pris place le roi, la reine et la famille royale. Le bénéficiaire, compositeur et exécutant, est laconiquement désigné dans le journal de notre musicien par son nom et ses fonctions : « *Un monsieur* » « Weber, directeur du théâtre de Prague. » Après avoir fait en peu de mots un grand éloge du violoniste Rovelli, qui jouait dans ce concert, Hérold juge en ces termes très-superficiellement dédaigneux les talents du bénéficiaire : « Une ouverture, un concerto de piano, « un air de femme, un duo de clarinette et piano et des chansons en « chœur de sa composition, ne m'ont point fait plaisir. »

Quelques lignes plus loin, il ajoute : « M. Weber, le concertant « de ce soir, a de fort jolis doigts pour le piano; mais il me semble « qu'il n'a point de goût. Dans tous les morceaux que j'ai entendus « de lui, je n'ai pas trouvé une jolie phrase : c'est trop peu. Il fait « sur le piano des difficultés par trop étonnantes, mais dépourvues « de charme. Son duo avec clarinette a endormi tout le monde. »

Ce bénéficiaire, ce directeur du théâtre de Prague, ce pianiste dont les *jolis doigts* exécutent sur le piano des difficultés *par trop étonnantes*, ce « Monsieur Weber, » enfin, serait-il Charles-Marie de Weber, l'immortel et fantasque génie auquel nous devons d'admirer le *Freischütz*, *Eurianthe*, *Oberon* et *Preciosa*? Le manuscrit ne dit rien de plus, à cet égard, que ce que j'en ai cité, et le faire parler par induction ou interprétation est peut-être une licence un peu forte. Pris à la lettre, le signalement est insuffisant. Weber n'est pas un nom moins commun en Allemagne que ceux de Durand et de Dubois chez nous. Toutefois, en rapprochant les mots soulignés plus haut, la ressemblance cherchée s'accroît, le visage entrevu s'éclaire. Avant d'être pour sa patrie et pour l'Europe ce musicien pittoresque, hardi, savant, replié sur son propre génie, d'une originalité si forte, d'une individualité si tranchée, le grand Weber, tour à tour pianiste, dessinateur lithographe, *impresario* d'une compagnie de comédiens de campagne, courut des carrières diverses, à court d'argent et de renommée. Beethoven disait de lui en Allemagne : « La science lui tient lieu de génie, » et, un peu plus tard, M. Fétis écrivait en France : « Renversez une écriture sur du papier réglé, et

« vous obtiendrez les effets d'harmonie de l'orchestre de Weber. »
A tout pécheur miséricorde. M. Fétis a dit son *mea culpa*, et il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'il a beaucoup péché.

Lorsque le compositeur romantique du *Freischütz*, interrogeant son génie qui ne lui répondait pas encore, disait : « Sera-t-il Dieu, table ou cuvette ? » puis abandonnait le piano pour la lithographie ; puis troquait le crayon de dessinateur contre le bâton de chef d'orchestre, assurément il était bien permis à Hérold de dormir, à un *concerto* pour piano et clarinette, composé par un homme qui devait avoir un jour du génie ! Après mûre réflexion, le bénéficiaire devait être Frédéric-Dionis Weber.

C'est à Munich qu'Hérold retrouva Winter, qu'il avait entrevu seulement à Paris. Ce *double V* y était aussi admiré que l'autre *double V* y était discuté. L'auteur du *Sacrifice interrompu* remplissait à Munich les fonctions de premier maître de chapelle du roi de Bavière.

« J'ai été présenté ce soir à M. Winter, écrit Hérold, qui est aussi gros, aussi grand que je l'ai vu à Paris. Je suis fâché pour lui qu'il soit jaloux de ses propres élèves. On m'a raconté que, tout grand qu'il est, il est très-enfant et très-paresseux. Il prie chaque personne qui vient le voir de faire quelque chose pour lui, et il se donne chez lui de saintes représentations aux fêtes de Noël. Vous voyez que les grands talents ont leurs petites faiblesses. »

A Munich, il entend la *Vestale*, et voici le jugement qu'il en porte :
« Cet ouvrage étonnant est mieux représenté ici qu'à Vienne. Ce
« n'est pas que M^{me} Anne Sessi (la Vestale) soit parfaite ; mais
« l'orchestre, qui est excellent, met à l'exécution de l'œuvre beau-
« coup de soin, et les chœurs, peu nombreux, chantent assez juste.
« J'ai entendu la *Vestale* à Paris, à Naples, à Vienne et à Munich.
« *L'ouvrage est-il bon ? Autrefois, je disais non.* Aujourd'hui, que
« dis-je ? Plus je l'entends, plus je soutiens que c'est un chef-
« d'œuvre, — non de correction, — mais de sentiment, d'expression
« et d'énergie. Partout j'ai vu qu'on se permettait de faire à l'opéra
« quelques retranchements. Mais ici, c'est bien différent... on ajoute,
« au troisième acte, une grande scène pour Licinius avec son armée.

« Il chante un air, je ne sais de qui, et cet air n'est pas beau. En
« revanche, on nous a donné quelques-uns de ces charmants airs de
« danse qui fourmillent dans la *Vestale*, tandis qu'à Naples et à
« Vienne on se fait un devoir de les retrancher. »

Il faut ici donner le sens juste de cette phrase : *Autrefois je disais non*, qui, faute d'être expliquée, semblerait passablement cavalière dans la bouche d'un musicien de vingt-quatre ans. Spontini, l'auteur de la *Vestale*, était assurément un homme de génie, mais, en même temps, un grammairien bien insuffisant en syntaxe musicale. Il écrivait à coups d'idées (n'écrit pas ainsi qui veut), et l'instinct seul lui tenait bien imparfaitement lieu de l'art d'écrire. Aux premières répétitions qu'on en fit à l'Opéra, son chef-d'œuvre ne pouvait, comme on dit, se tenir sur ses jambes; il boitait d'un côté, il tirait le pied de l'autre. On dut appeler en toute hâte deux hommes de l'art pour le faire marcher, en gardant un correct équilibre : le chef d'orchestre de l'Opéra, Persuis, et le grand maître de la science musicale, Cherubini.

Cherubini, à qui l'on demandait son opinion sur ce premier ouvrage de son illustre compatriote, répondit : « C'est un grand musicien qui écrit *omelette* avec un H. »

Le séjour d'Héroid dans la capitale de la Bavière devait être le dernier chapitre de son roman musical. Il a beaucoup rêvé; le moment est proche où il va agir et apporter la première pierre à l'édifice de sa réputation. Paris, le véritable théâtre de son activité sans objet, lui tend les bras, et c'est les yeux sur Paris, qu'il se surprend à dire : « J'ai vingt-quatre ans, et je n'ai fait encore qu'un méchant opéra italien! » Il quitte Munich, se dirigeant sur Bâle, de Bâle il vole vers Nancy, il salue sur son passage, au trot des chevaux, Ligny, Bar-sur-Ornain, Châlons, Château-Thierry, Meaux. Son cœur bat, ses yeux se voilent; là-bas, là-bas, à l'horizon, se lève dans son vêtement de vapeurs ce Paris, ce bienheureux Paris qu'il a quitté depuis quatre ans, et qui lui tient en réserve des fatigues, des déceptions et de la gloire!

DEUXIÈME PARTIE

I

Hérold était de retour à Paris à la fin du mois d'août ou dans les premiers jours de septembre 1815. Je ne trouve rien dans son journal qui nous puisse bien fixer à cet égard. La dernière date précise de ses notes de voyage est celle de son entrée à Munich. Il ne perdit pas de temps; à peine arrivé, il se livre à la chasse aux poèmes. Activité stérile! le gibier était des plus maigres; il n'était donné qu'aux *tireurs* connus et aimés du public d'abattre les grosses pièces dans les parcs réservés. Le musicien nous apprend lui-même qu'il revint bredouille. Il se félicite néanmoins d'avoir pu, au bout de deux mois, trouver une place aux appointements de mille écus, mais pendant une année seulement. Un beau denier et une fortune pour un prix de Rome, à cette époque — et dans tous les temps! Il faut supposer (car Hérold n'en dit rien) qu'il conclut cet engagement bien payé, quoique de courte durée, avec le Théâtre-Italien, alors dirigé par M^{me} Catalani. J'en ai trouvé la preuve dans cette phrase de ses notes : «Je n'ai trouvé que de mauvais poèmes et j'ai composé un mauvais air pour *Semiramide*. » Or cette *Semiramis* italienne, qu'il faut bien se garder de confondre avec celle de Rossini, était un abominable *arlequin* en musique, de la façon de *Puccita*, et dans lequel M^{me} Catalani intercalait son fameux *Son' regina*.

Si, comme il le disait, il ne pouvait plus remuer ses doigts sur le piano, et s'il n'écrivait point, subissant, en revanche, la fièvre du temps, il lisait beaucoup, il dévorait tous les journaux. La politique est une *tarentule* d'une espèce particulière; au lieu de piquer son homme au talon, elle lui perfore le crâne, et adieu la cervelle!

A cette date de 1815, la tête des bourgeois de Paris dansait de furieuses tarentelles ! « Aujourd'hui, écrit Hérold, plus de famille où « l'on ne trouve dix opinions différentes. J'ai été fort heureux d'être « presque toujours sur les grandes routes pendant ces grands chan- « gements : je n'aurais pu m'empêcher de me prononcer pour l'un « des partis en lutte, et je me serais fait beaucoup d'ennemis. »

Si notre musicien lisait les journaux avec fureur, on pense bien qu'il fréquentait les théâtres avec passion. Sa première visite fut pour l'Opéra. On y donnait — j'emploie ses expressions — l'ouvrage « plein de grâce, » de « finesse, d'esprit, » de notre « meilleur compositeur, » la *Caravane*, de Grétry ; le respect ne le retint point de bâiller, « à son corps défendant. » L'Opéra-Comique, si je puis me permettre de traduire le laconisme avec lequel il en parle, fut loin d'avoir, en ce temps-là, ses préférences musicales. « Je ne le cache « pas, écrit-il, j'ai plus de plaisir à la musique italienne, et Dieu « sait si j'en dois entendre d'ici au 30 septembre 1816 ! » Voilà qui nous apprend, à n'en plus douter, qu'il était entré à l'Opéra-*Buffa* en qualité de *maestro al cembalo*, fonctions qu'il commença par accepter à ce théâtre avant d'y devenir maître de chant. Je trouve dans ses notes le portrait de la cantatrice extraordinaire dont l'instrument, plus remarquable que le style, avait fanatisé l'Europe dilettante. Le privilège de la direction du Théâtre-Italien avait été accordé à cette gloire dont l'éclat commençait à baisser, et M^{me} Catalani menait l'entreprise à grands pas à sa perte. Elle voulait briller, et comme elle était aussi pitoyable comédienne que grande virtuose de concert ; qu'elle n'avait point d'âme, mais seulement des fusées dans la voix, les opéras étaient bouleversés pour que certaines scènes, toujours les mêmes, dans lesquelles elle avait du succès, y fussent intercalées. Les hommes de goût protestaient ; Sevelinges, dans son *Rideau levé*, écrivait une piquante satire qui est encore, après cinquante ans, un chef-d'œuvre d'esprit et de bon sens : mais un ministre a bien affaire des bonnes raisons qu'on peut faire valoir contre une bévue dont il a eu l'initiative et qu'il a illustrée de son paraphe officiel ! En dépit des justes clameurs de l'opinion et de la critique sensée des gens compétents, M^{me} Catalani, forte de l'appui d'un

ministre ignare en beaux-arts, tint ferme contre l'opposition coalisée d'un petit nombre d'amateurs éclairés et de quelques journalistes au nom de qui Sevelinges avait sonné de la trompette. Elle ne jugea à propos de se retirer que lorsque le caissier fut devenu réveur sur sa caisse vide.

Mais je reviens à Hérold et au portrait que sa plume esquisse de la cantatrice qui, pour employer une image de Saint-Simon, pompait l'air et faisait le vide autour d'elle.

« Une des grandes curiosités de Paris, écrit le musicien, c'est M^{me} Catalani. Voici ce que je pense de cette célèbre chanteuse et actrice. Talent tout de nature, pas trop d'études. Ses tours de gosier, merveilleux ; sa verve, ses gestes, sa force, etc..., surprenants. Mais pourquoi toujours chanter faux dans les morceaux lents et expressifs ? Qu'est-ce que le chant sans justesse ? *Son mari n'est pas là*, je puis le dire : j'ai été étonné de ses roulades, — quoique j'en aie entendu de furieuses, mais jamais d'aussi nettes ; — mais ôtez-lui ce clinquant d'exécution, il n'y a plus rien. Sa voix n'émeut pas, son timbre fort n'a pas de nuances. M^{me} Fodor, quand elle est montée, peut nous arracher des larmes ; M^{me} Catalani n'a droit qu'à nos applaudissements. »

Le Son mari n'est pas là est charmant !

Entendre de la musique, jeter en notes rapides ses impressions, lire, rêver, user son activité et brûler sa poudre à tirer de loin sur ce *merle blanc* qu'on appelle un bon poème d'opéra, voilà quelles furent, dans les premiers mois de son retour en France, les occupations plus ou moins sérieuses de notre musicien. Ses fonctions à l'Opéra-Buffer occupaient ses mains en laissant libre son esprit. Il allait dans le monde, il voyait ses amis, et il faut supposer, bien qu'on ne trouve aucun nom sous sa plume, qu'il avait noué des relations avec les auteurs plus ou moins en crédit auprès des scènes de musique : mais des jambes toujours en mouvement et un cerveau se travaillant à vide font mauvais ménage chez une nature aussi nerveuse, aussi impressionnable que celle d'Hérold. Son auteur favori (en ce temps-là), La Bruyère, qui a peint les hommes comme ils sont, c'est-à-dire en laid, ajoutait aux déceptions de l'artiste l'ac-

cent cruellement sincère du philosophe désenchanté. Il se passionna à cette époque pour un roman de M^{me} de Montolieu ; dans la destinée d'*Emmerich*, le héros du livre, il lui semblait lire sa propre destinée.

« Ce livre m'a si fort intéressé, qu'hier, étant arrivé au dernier volume, je l'ai dévoré tout entier avant de m'endormir. Et vous l'avouerez-vous ? ce qui ne m'était pas arrivé depuis bien des années, j'ai pleuré à chaudes larmes pendant plus de cinquante pages. Je suis bien aise d'avoir été touché à ce point. Mais pourquoi, en revoyant ma mère et mes amis après trois ans d'absence, n'ai-je éprouvé qu'une douce satisfaction, tandis que je pleure comme un imbécile rien qu'en me figurant *Emmerich* qui revenait sa cabane au bout de huit années. »

Le secret de cette émotion, qui l'étonne et lui fait plaisir, en face du malheur chimérique d'un héros de roman, Hérold va nous le révéler sans y songer. *Emmerich*, comme le « grand homme de province à Paris » de Balzac, après avoir rêvé tous les succès et trouvé la désillusion au fond de tous ses rêves, retourne au village, où il mourra comme il est né, dans l'obscurité. Or, chaque fois que l'élève de Méhul croyait saisir de la main un poème qui lui échappait toujours, il se trouvait dans la situation d'un enfant qui, voyant le soleil briser ses rayons d'or dans une eau courante, céderait à la tentation d'y tremper le bras, afin de saisir cet or éparpillé à la surface du flot. Il avait joué le jeu de cet enfant et il n'était pas moins penaud que lui. Seulement, comme il avait la conscience de sa position, qui était celle des grands-prix, peintres, musiciens, sculpteurs, de l'école de Rome, il se disait qu'après avoir usé ses forces à *pêcher des soleils* pendant les belles années de sa jeunesse, il lui faudrait peut-être, tournant le dos à la gloire, prendre le chemin du village d'*Emmerich* ; — donner des leçons de piano, après avoir écrit « en pensée » des œuvres rivales des productions des Gluck, des Mozart et des Méhul !

Sa plume, la seule confidente à laquelle il voulût se fier, jetait à phrases hachées sur le papier ses perplexités, ses doutes, ses ironies : « Que faire ? Faire comme *Emmerich*. Écouter la raison et « chercher sa plus grande satisfaction dans sa conduite. Je suis dans

« une carrière où, certes, aucune des qualités d'*Emmerich* ne serait
« bonne à posséder : la franchise, la hardiesse, la grande pureté de
« mœurs, tout cela ne sied pas dans notre état ; je pense même que
« le contraire est absolument indispensable ; la fausseté, l'hypocri-
« sie, le *miaulage*, voilà ce qu'il faut pour se faire bienvenir de
« tous. On réussit, on fait dire du bien de soi ; mais où tout cela
« mène-t-il ? Donnez-vous mille peines à vous faire des amis ; flat-
« tez, caressez, obtenez... attrapez un bon rhume, et voilà tout
« perdu. Non, pensons mieux. Ce que je désire le plus en ce mo-
« ment, ce serait un brillant succès : je ferai tout pour l'obtenir ;
« mais pourtant si je ne puis l'avoir, il faudra bien se consoler. »

Les amis d'Héroid le pressaient de faire des démarches afin d'obtenir la place de directeur ou de surintendant de la musique du duc de Berry. Le prince formait sa maison. D'un autre côté, M^{me} Catalani, qui se disposait à reprendre en Europe le cours de ses pérégrinations musicales, voulait se l'attacher et lui donner les fonctions de compositeur-accompagnateur, qu'avait autrefois remplies, auprès de cette *étoile filante*, l'Italien Puccita. Héroid hésitait tout à la fois à rester à Paris et à le quitter. S'éloigner, c'était effacer jusqu'aux traces de ses pas sur ce chemin recommençant qui conduit le musicien à ses débuts de la porte d'un auteur à succès aux portes des scènes lyriques. Au retour, il faudrait reprendre cette vie de solliciteur au premier chapitre. Rester, cela ne valait guère mieux pour son avenir. Qui l'assurait que la maison du prince s'ouvrirait à son ambition et le théâtre à ses premiers essais ? Dans cette excursion à travers l'Europe avec M^{me} Catalani, il était sûr au moins de voir du pays, des hommes et du nouveau.

En attendant de prendre une résolution il continue à perfectionner au théâtre son éducation de compositeur pratique. Il étudie les maîtres d'autrefois et juge les artistes vivants, s'affranchissant d'autant plus volontiers de toute hypocrisie de pensée et de langage, qu'il n'a pour juge que sa conscience et pour confident que son papier :

« A mon retour, dit-il, Grétry ne m'avait pas fait beaucoup d'impression. Depuis quelque temps j'ai beaucoup suivi Feydeau, et je vois décidément

que c'est un bon modèle à suivre. De toutes les musiques, celles qui me touchent le plus, c'est la musique de Mozart et celle de Grétry, les deux contraires. Ce sont là mes deux hommes [peut-être après Salieri]. Je ne parle pas de Gluck. J'ai été élevé avec sa musique et je ne puis m'en rapporter à l'impression qu'elle produit en moi. *Alceste* m'a beaucoup ennuyé dernièrement.

« Le *Rossignol*, opéra-comique en un petit acte, a été donné sur le théâtre du Grand-Opéra, de préférence à trois ou quatre grands ouvrages, reçus, appris, répétés, et, selon toute probabilité, comme niveau de l'art qui a les préférences du public. Eh bien ! nous verrons, nous verrons... La musique de M. Lebrun est mauvaise, très-mauvaise, quoi qu'on en dise. Il n'y a là ni esprit, ni science, ni génie, mais une grande niaiserie qu'on appelle *simplicité*. Le poète, M. Etienne, a fait, comme toujours, un ouvrage léger, joyeux, amusant.

« Voici mon sentiment sur les pièces nouvelles de cet hiver. Dans la *Fête du village voisin*, Boiëldieu a fait le contraire de M. Lebrun. Sa musique délicieuse a soutenu la malheureuse production de Sewrin. Les *Deux Maris*, d'Étienne et de Nicolo, sont deux oiseaux de passage qui, une fois partis, ne reviendront plus. *L'Inconnu*, de Jadin, n'a guère eu le temps de se faire connaître, n'ayant paru qu'une fois, devant même fort peu de monde. C'est pourtant le premier rôle qu'ait créé M^{lle} X... Il y a quelques mois, elle créait mieux qu'un rôle. Des cinq opéras de Bochsá, un seul, le *Roi et la Ligue*, est resté au théâtre ; les autres ont eu en partie du succès, succès d'amateur. Aux Italiens, M. Puccita nous a donné la *Caccia d'Enrico quarto*, et le *Tre Sultane*, ouvrages dans lesquels on trouve, selon moi, beaucoup d'imagination et d'idées heureuses, mais sans aucune facture, et surchargés de tant, tant de musique, que chaque spectateur, en sortant, jure, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendra plus...

« Nous attendons à Feydeau un nouvel opéra en trois actes d'Étienne et de Nicolo, que l'on dit charmant. Quand donc sera-ce mon tour ? »

Vaincu par les sollicitations de M^{me} Catalani, Hérold signa, de guerre lasse, des conventions pour un long voyage en Europe avec la célèbre cantatrice. « Je fais peut-être une bêtise, s'écrie-t-il, je pars dans trois semaines. » Les conventions signées, sa malle faite, il laissa partir seule M^{me} Catalani, il resta à Paris. Point de nouvelles de cette rupture dans les notes de son journal. De cantatrice à com-

positeur, on se quitta probablement de bonne amitié, et nous allons voir enfin le plus irrésolu des musiciens écrire en collaboration son premier opéra, *Charles de France*.

II

Pourquoi notre musicien avait-il changé d'avis et brusquement rompu l'engagement qui le liait pour une ou plusieurs années à M^{me} Catalani ? Méhul, auquel il avait confié ses projets de départ, les avait encouragés et fortement conseillés. Le vieux maître pensait qu'entre l'inaction, qui replie l'imagination sur elle-même au risque de l'étouffer, et les voyages dont l'imprévu lui ouvre les ailes toutes grandes, il n'y avait pas à hésiter un moment dans l'intérêt d'un avenir d'artiste. Hérold allait donc partir. Il marchait les bras ballants, non sur la route de Damas, mais sur le chemin du Théâtre-Italien, lorsque le coup de foudre l'atteignit chez le portier du théâtre. Mais laissons lui raconter l'histoire de sa conversion à la Saint-Paul.

« C'était convenu, écrit-il ; je devais partir dans dix jours au plus tard. Je revenais en me dandinant de chez madame Hix ; il était quatre heures. Je me rappelai que je devais visiter nos copistes et voir s'ils avançaient dans leur besogne pour M^{me} Catalani. C'était un dimanche. J'arrive à Favart : « Monsieur, me dit-on, on est venu vous demander, il y a une heure, de la part de M. Boïeldieu. — De Monsieur Boïeldieu ? — « Oui, Monsieur, et il faut que vous y alliez sur-le-champ. »

Hérold ne connaissait que Boïeldieu jeune, l'éditeur de musique, le frère de l'auteur de l'opéra nouveau : *La Fête du village voisin*. Il se rend chez l'éditeur à la mode. En faisant le trajet du Théâtre-Italien à la rue Saint-Honoré, notre homme, se grattant la tête, se disait : « Il serait bien étonnant que M. Boïeldieu songeât à me demander à éditer la musique que je n'ai pas encore songé à écrire. . .

Il entre, il salue, il questionne; on ne se montre pas moins surpris que lui de l'objet de sa visite. Voilà un pot-au-lait de renversé. Sans se décourager, Hérold en met un autre en équilibre sur sa tête, et court de la boutique de l'éditeur au cabinet du compositeur. Cette fois, Perrette n'avait fait ni un rêve, ni un faux pas.

« Bonjour, mon ami ! » lui dit Boïeldieu, en allant au devant de lui et en accueillant le Prix de Rome comme un vieux camarade. « Il y a longtemps que, sans vous le dire, je cherchais à vous être utile. » Depuis huit ans Hérold n'avait pas revu Boïeldieu; c'était leur première rencontre et leur première conversation. Essayant un doux sourire que la douleur faisait par instant grimacer, Boïeldieu continua : « J'ai dans ce moment un opéra à faire et une sciatique infernale à supporter; je ne puis me débarrasser de la goutte, et je compte sur vous pour achever mon opéra. J'ai fait le premier acte, vous ferez le second. Qu'en dites-vous? Cela vous convient-il? »

On ne pouvait dire avec plus d'esprit, ni tendre la main à un commençant avec plus de cœur. Cette offre généreuse et inespérée, ce rayon de gloire promis au front d'un inconnu, c'était bien là pour tout de bon l'éclair brillant sur la route de Damas. Recevant en pleine poitrine ce coup de foudre de la Providence, Hérold hésita quatre minutes. A la cinquième minute il avait accepté et voué à Boïeldieu une reconnaissance éternelle. « Si jamais je suis ingrat, écrit-il dans son journal, je serai bien coupable. » Cette première collaboration cimentait du premier jour deux amitiés entre lesquelles la diplomatie du théâtre ne plaça jamais un nuage; mais ce devait être au plus vieux des deux amis à pleurer l'autre.

Voici comment Hérold acquitta en partie la dette de reconnaissance qu'il avait contractée :

Dans une visite matinale au plus populaire des compositeurs français, celui-ci étant encore au lit, Hérold, en familier de la maison, entre au salon et va s'asseoir au piano. Après avoir préludé quelques instants, il se lève et se promène. Son pied heurte quelques feuillets

de papier froissés et jetés sous la table de travail du compositeur. Des *blanches*, des *noires*, des *croches*, sur lesquelles tombaient un rayon venu de la fenêtre, semblaient, tordues avec le papier, protester contre le traitement ignominieux qu'elles avaient reçu de la main du maître. Hérold ramasse machinalement le papier, y jette les yeux sans beaucoup d'attention d'abord, puis avec curiosité, puis avec étonnement, puis avec intérêt. Sous la main qui les défroisse avec précaution, les notes hiéroglyphiques prennent une physionomie, le papier *réglé* rajuste sa toilette et son vélin chiffonné. De la main d'Hérold le manuscrit passe sur le pupitre du piano; les *blanches*, les *noires*, les *croches*, vengées par un chevalier courtois de leur humiliation imméritée, babillent et chantent sous les doigts de leur sauveur. Lorsque Boïeldieu, qui s'était levé et habillé, fit son entrée au salon, toutes ces filles de son imagination saluèrent leur père.

« — Quel délicieux morceau ! » dit Hérold en se levant du piano pour aller serrer la main de son ami.

« — Vous m'avez presque réconcilié avec lui, fit Boïeldieu. Mais là, entre nous et sans politesse, vous trouvez cela passable ?

« — Comment ! passable ? vous êtes modeste et difficile, ce matin. C'est spirituel, c'est mélodieux ; en un mot, c'est charmant !...

« — Ma foi ! reprit Boïeldieu, ce morceau « charmant, » grâce à vous, l'aura échappé belle ! vous l'avez trouvé...

« — A terre... mais je vous réponds qu'il ira aux nues ! »

Boïeldieu travaillait en ce moment à sa partition de la *Dame blanche*, et le chef-d'œuvre condamné par l'auteur et miraculeusement sauvé par Hérold, c'était le *duo de la peur* !

L'ouvrage, dont une moitié de collaboration était si généreusement offerte par un maître cher au public à un compositeur qui lui était entièrement inconnu, c'était un opéra de circonstance. Il s'agissait, pour le théâtre Feydeau, à l'exemple des scènes grandes et petites, de tirer un feu d'artifice musical au mariage d'un fils de France avec une princesse du sang des Bourbons de Naples. Ce badi-

geonnage de musique officielle se nommait *Charles de France*, ou *Amour et Gloire*. Ayez donc un grand nom, comme Boïeldieu, faites donc des rêves de succès, comme Hérold, pour être condamné, sur commande royale, à jeter sur de telles pauvretés le manteau de pourpre de l'imagination !

Hérold se mit de tout cœur et en toute célérité à écrire le deuxième acte de *Charles de France*, qui lui était échu, en se disant : « Je ne tomberai pas, puisque c'est un opéra de circonstance et que je débute sous le patronage du plus gracieux, du plus aimé de nos compositeurs. J'ai un pied à Feydeau, c'était là le plus difficile. » La véritable difficulté, pour un artiste à ses commencements, n'était point de plaire à la cour et à la ville, à son directeur et à son collaborateur : besogne aisée que celle-là ! Écrire de belles choses, c'était assurément quelque chose ; mais encore, mais avant tout, fallait-il les écrire *sur mesure*, celle de la vanité d'un chanteur cher à la foule. A son coup d'essai, notre musicien en fit le dur et fastidieux apprentissage. « Le diable d'air de *Martin* m'assomme, écrit-il. Quand je pense qu'à Naples, travaillant pour des gens que je ne connaissais nullement, dans une langue étrangère, je n'ai pas changé une note, et qu'ici, j'ai fait cinq fois l'air de *Martin*, et la cinquième fois, il a fallu y renoncer!... Je ne puis m'empêcher de croire que mon air en *ut* : « telle qu'une rose, » eût fait de l'effet ; mais *Martin* avait en tête un diable de motif qu'il a fallu lui arranger... »

Charles de France fut donné à Feydeau le mardi 18 juin 1816. Le succès fut complet, bien qu'on criât beaucoup plus : « Vive le roi ! » que vivent les deux musiciens ! Laissons à Hérold le soin d'être à lui-même son critique ; en homme d'esprit, il n'abusera pas de cette situation qui le fait juge et partie dans sa propre cause :

« ... C'est hier mardi, 18 juin, que j'ai débuté à Paris, sous la protection de Boïeldieu ! et ce matin, M. Méhul m'a dit que j'avais bien fait de ne pas partir. Le succès de *Charles de France* n'a pas été un moment douteux. La musique de Boïeldieu a excité l'enthousiasme. La mienne n'a pas déplu ; l'air chanté par Huet : *Vive la France !* a enlevé la pièce. MM. Méhul, Boïeldieu, Nicolo m'assurent que je suis dans une bonne route ; tous les journaux font l'éloge de l'ouvrage, ce qui rend pour moi

cette journée une des plus belles que j'aie passées jusqu'ici. Je dois tout à Boïeldieu ; seul, j'aurais fait des sottises. . . . »

A propos de Boïeldieu, Hérold raconte une anecdote très-simple, mais très-touchante, qu'il tient de l'aimable compositeur. L'historiette est en situation :

« Boïeldieu avait une dévotion particulière aux pauvres. Elle était entretenue dans son excellent cœur par un souvenir d'enfance. Il était à Rouen, son pays natal, élève probablement de l'organiste Broche. Son père lui donnait *six sous* par semaine pour ses menus plaisirs. Un jour qu'il allait à l'école ou à la cathédrale, en flânant, un pauvre vieillard lui demande l'aumône ; Boïeldieu avait ses *six sous* en poche. La figure du pauvre le touche et il lui dit : « Tenez, voilà mes *six sous*, je n'ai que cela. » Le vieillard, l'accablant de remerciements et de bénédictions : « Mon petit ami, « lui dit-il, vous serez heureux ; souvenez-vous de moi. » Chaque fois que Boïeldieu a un succès au théâtre, la prédiction du pauvre de Rouen lui revient à la mémoire, et il s'écrie : « *Mes six sous ! mes six sous !*... »

Hérold coud une moralité à l'anecdote : « Quelqu'un aussi m'a prédit que je serais heureux.... mais ce *quelqu'un* n'est pas un pauvre de Rouen!.... »

Les nouveaux époux, le duc et la duchesse de Berry, assistèrent à la cinquième représentation de *Charles de France*. Selon l'usage antique et solennel, ils se firent présenter les auteurs à la fin de la pièce. MM. Dartois, Théaulon et Boïeldieu étaient présents. Hérold seul, retenu à Favart par ses *maudits bouffons italiens* (c'est le nom qu'il leur donne), ne put faire sa révérence au prince et à la princesse. « Pends-toi, Ferdinand, s'écrie-t-il, tu n'étais pas là!... Non, « je ne me pendrai pas cette fois... J'aime bien mieux attendre la « fin du monde qui doit avoir lieu demain jeudi, 18 juillet.... »

Les journaux du temps étaient remplis de lettres semi-sérieuses, semi-badines sur ce grave sujet, la fin du monde ; notre globe chétif devait être noyé dans les eaux d'un nouveau déluge ou brûlé par un météore tombant en ligne droite du soleil sur Paris. Cette révolution finale avait été irrévocablement fixée par les astronomes de la *loge* et par les portières de l'Institut au jeudi 18 juillet 1816. Les esprits

forts choisissaient en riant un genre de mort ; les esprits faibles l'attendaient, en tremblant, du hasard. La destinée, impitoyable pour notre musicien, lui présente la catastrophe terrible sous la forme d'une *cantate* à écrire pour le 25 août, anniversaire de la fête du roi !

III

Après avoir consenti, un peu à son corps défendant, à écrire la cantate du 25 août, le musicien pût-il dégager sa parole ? Nous ne trouvons aucune trace de cette page de la musique décorative dans le programme de la fête du roi. Les fontaines de vin, les distributions de cervelas à l'ail, les timbales et les montres d'argent attachées à la couronne des mâts de cognac, tout cela, dans l'intérêt de la dignité humaine, a disparu des fêtes publiques : la cantate seule est restée ; poètes et musiciens sans ouvrage sont condamnés, de par un usage immémorial, à grimper à ce mât de cognac pour amuser la foule qui, placée en bas, les regarde faire avec insouciance et commisération.

Le lendemain du succès de *Charles de France*, Hérold, grâce au patronage de Boïeldieu, put traiter de pair à compagnon avec les poètes, au lieu de faire en quêteur finalement éconduit le pied de grue à leur porte. Le plus recherché, le plus populaire, le plus applaudi en ce temps, Théaulon, lui confia le livret des *Rosières*. D'une fécondité d'idées surprenante, d'une facilité de travail qui lui permettait d'improviser tout à la fois le plan, l'arrangement des scènes, le dialogue en prose spirituelle ou en rimes lestement troussees, il n'a peut-être manqué à Théaulon, l'ainé de Scribe, pour arriver à la grande fortune de Scribe, que d'avoir mis dans sa vie l'art d'arrangement qui faisait le succès de ses pièces. Ah ! si cet homme d'esprit avait eu, je ne dirai point l'esprit des affaires (c'eût été trop exiger de son heureuse insouciance), mais seulement cette qualité négative, mécanique de l'homme devenu machine à chiffrer, qualité

qui eût consisté à dire : « une idée ajoutée à une autre idée, cela fait deux idées », Théaulon eût laissé un théâtre. Mais cette propriété-là, aussi gênante pour lui que l'autre, où l'eût-il placée ? Combien ne l'eût-elle pas embarrassé, si le souci lui en était venu, lui qui n'avait d'autre cabinet de travail que l'espace, commode ou non, où le hasard du moment l'installait avec une plume d'occasion et une feuille de papier d'emprunt ! Directeurs dans l'embarras, musiciens sur la brèche ou s'efforçant de l'escalader, acteurs à la mode en quête d'un rôle nouveau, venaient à lui ; il promettait à tous, il s'engageait avec tous ; et, bien qu'il fût paresseux avec délices comme Figaro, il était en fonds de tenir parole à chacun, au jour, à l'heure, au théâtre indiqué. C'était un débiteur solvable, à la condition que son créancier lui mit la main au collet, à l'échéance de la lettre de change par lui souscrite. Il s'asseyait alors à une table de café, hélait un garçon, demandait de l'encre, du papier, une plume, deux côtelettes, une bouteille de Bordeaux, et son déjeuner fini, la pièce était bien avancée. L'excellent, le bon, le médiocre, le pire se suivaient au fil de la plume : le choix à faire se faisait aux répétitions, où il arriva plus d'une fois à l'inépuisable improvisateur d'écrire une pièce nouvelle, avec le titre, avec ou sans les matériaux de la première pièce, qu'il avait complètement oubliée, lorsque les comédiens en faisaient l'essai devant lui.

Un tour de force accompli en se jouant par Théaulon, ce fut, à l'occasion de la naissance d'un prince, en 1820, de faire représenter, le même jour, trois pièces de circonstance, d'un genre absolument différent, sur trois différents théâtres : à l'Opéra, *Blanche de Provence* ; au Théâtre Français, *Jeanne d'Albret* ou *le Berceau* ; à l'Opéra-Comique, le *Panorama de Paris* ou *C'est fête partout*. Trois cocardes blanches au même chapeau, c'était beaucoup ! Ce n'était peut-être pas suffisant encore pour cacher la large cocarde tricolore du Théaulon qui avait écrit l'*Ode sur la naissance du roi de Rome* !

Avec le poème des *Rosières*, destiné à l'Opéra-Comique, Hérold en avait un autre sur le métier pour l'Opéra : *Corinne au Capitole*. Nourri des livres de M^{me} de Staël, en détachant pour son journal des fragments et des pensées diverses, ce fut pour lui une joie vive

d'avoir à traduire en inspirations musicales l'éloquence et la poésie du roman populaire de cette femme célèbre. D'avance consolé de l'injurieux honneur d'avoir à badigeonner de la musique officielle faite pour s'allumer et s'éteindre avec les lampions du 25 août, « Il s'agit bien à présent, s'écrie-t-il, de n'être pas inspiré pour écrire une cantate. Qu'est-ce qu'une cantate. . . . un opéra *pour le grand Opéra*, reçu, joli, chantant, intéressant, et qu'on m'assure devoir passer avant une infinité d'autres reçus depuis longtemps. . . . C'est là une bonne fortune ! Elle m'est venue, il y a trois jours, et je ne sais à la protection de qui je la dois ; ou, c'est-à-dire, je le sais ; mais je ne le conçois guère. Au reste, nous verrons si ma *Corinne au Capitole* sera donnée ou non. Il faut auparavant la faire. »

Tout est resté mystérieux dans la destinée de cette *Corinne* qui enflamme l'imagination du musicien. Il semble qu'Hérold n'ait entendu mettre qu'à moitié dans le secret de ce qu'il appelle « sa bonne fortune » le confident discret et qu'il tient sous clef, son journal. L'auteur du poème n'y est pas nommé ; le protecteur, voilé par une réticence calculée, dont le patronage étonne et inquiète le protégé, pas davantage. L'œuvre ne fut jamais représentée, et il y a quatre vingt dix-neuf certitudes contre une probabilité qu'elle ne fut pas écrite.

Revenons aux *Rosières*, qui firent leur apparition à Feydeau, le lundi 27 janvier 1817. Elles étaient au nombre de six, les talents les plus aimés et les plus jolis visages de ce théâtre : M^{me} Gavaudan, Alexandrine Saint-Aubin, M^{me} Regnault, More, Palar et Leclère. Le théâtre avait bien fait les choses et mis sans marchander au service d'un musicien encore à ses débuts le dessus du panier de ses cantatrices, de ses comédiens et de ses amoureuses.

M^{me} Gavaudan, que les madrigaux du feuilleton, jouant sur le titre de l'ouvrage, baptisèrent la *rose* de l'Opéra-Comique, juste une année avant qu'elle ne se nommât *Rose-d'amour* dans le *Chaperon Rouge*, consentait à avoir dix-huit ans cette fois ; mais il était déjà décidé que, l'an prochain, elle n'en aurait que seize. C'était une petite femme, au talent fin et pointu, une voix aigrette qui parlait la mu-

sique avec esprit. Alexandrine Saint-Aubin, après avoir longtemps fixé Paris à Feydeau en jouant, en chantant, en dansant la *Cendrillon* de Nicolo, glissait, un peu plus chaque jour, des hauteurs de ce rôle unique; le talent n'était pas venu, et la jeunesse et la beauté, lassées de l'attendre, se disposaient à faire leurs paquets. M^{lle} Régnauld, une belle voix, une chanteuse d'instinct, la prima donna, rivale à ce théâtre, de M^{me} Duret. M^{lle} More était, il y a trente ans, sous le nom de M^{me} Pradher, la délicieuse Betty du *Chalet*. Cette *rosière* là avait dix-sept ans, une éclatante beauté, une réputation de sagesse que le soupçon n'effleura jamais. M^{lle} Palar, l'Adèle du *Concert à la Cour*, la Miss Anna de la *Dame Blanche*. M^{lle} Leclère, qui n'a jamais fait parler d'elle, avait certes bien le droit d'être la sixième *rosière*.

Hérold avait, dans son opéra, agrandi le cadre de la comédie à ariettes, telle qu'on la goûtait encore exclusivement à Feydeau à cette époque. Comme sa musique était plus travaillée que les chansonnettes du crû et avait quelque souci de la *forme*, un juge, homme de beaucoup d'esprit, trouva à cette musique, trop forte pour des oreilles françaises amoureuses du *pont-neuf* et du fredon, « un peu de manière. » A l'exception de Sevelinges, les littérateurs du temps étaient de médiocres connaisseurs; ils vivaient, pour la plupart, des formules toutes faites de feu Geoffroy, qui avait popularisé dans le journalisme des hérésies musicales à faire pousser et dresser des cheveux sur la tête d'un chauve. Voici l'opinion de Martainville sur l'opéra des *Rosières* :

« . . . La musique de M. Hérold, pleine de fraîcheur et de grâce, et à laquelle on ne peut reprocher qu'un peu de manière par intervalles, a principalement décidé la réussite des *Rosières*. Elle fait le plus grand honneur à ce jeune élève de l'école française, qui déjà, dans *Charles de France*, avait associé ses heureux essais aux accords de Boïeldieu.

« Une partie de l'ouverture est vague et manque de mélodie; mais on y a distingué un motif heureux et adroitement ramené.

« Le finale du premier acte est bien écrit et l'on s'aperçoit, dans presque tous les morceaux d'ensemble, que M. Hérold a étudié avec fruit les grands maîtres. Ses chœurs, où toutes les voix sont parfaitement placées et sortent sans confusion, offrent surtout un mérite assez rare aujourd'hui.

« Une romance de M^{lle} Régnauld, un duo chanté par Huet et cette actrice,

un trio entre Moreau, M^{me} Gavaudan et M^{me} Joly-Saint-Aubin, mais particulièrement de charmants couplets chantés par M^{me} Gavaudan, avec ce goût qui supplée aux plus grands moyens, sont les morceaux les plus remarquables de la partition.

« Les auteurs ont été nommés par Huet, aux acclamations générales. On les demandait à grands cris : M. Hérold a paru, et les bravos ont redoublé. »

C'est la *note* des contemporains, et, en dépit du plus ou moins de justesse de l'instrument, il est bon de la faire entendre. Dans les *Rosières*, Hérold n'avait pas encore pleinement pris possession de lui-même; il chantait sans doute avec son inspiration, mais çà et là, avec les inflexions ou de Mozart ou de Méhul. L'ouvrage fut joué quarante-quatre fois dans l'année de son apparition, chiffre énorme pour le temps! et il eut deux reprises : la première en 1826, l'année même du succès éclatant de *Marie*; l'autre en 1860, mais cette fois au théâtre dirigé par M. Carvalho. Malgré les défauts de son poème et les *juvenilia* de sa musique, la pièce des *Rosières* a été jouée cent-quatorze fois (1).

C'était donc là un grand succès, de ceux qui tirent, du premier coup et pour toujours, un compositeur de l'obscurité et le placent dans cette élite où montent seuls, d'en bas jusqu'à lui, les regards de la foule. Applaudi, appelé sur la scène, triomphant dans le présent, mais non sans inquiétude pour l'avenir, Hérold avait donc grandement raison de s'écrier : « Il y a spectacle demandé à l'Opéra, Talma joue
« aux Français, et la salle de Feydeau est comble... Il ne peut pas y
« avoir pour moi de plus grand succès que celui-ci : mon premier
« grand ouvrage à Paris faire ce tapage! Que je suis heureux! Qu'il
« me faudra de force pour supporter les échecs qui, sans doute, ne
« manqueront pas de m'arriver plus tard... »

Je trouve dans le journal du musicien la note suivante, assurément fort singulière, jetée sur le papier six mois avant le succès de son opéra : « Prédiction sur les *Rosières*. Ce 16 août 1816. Si nous par-
« venons à faire donner les *Rosières*, à la première représentation,
« cet ouvrage sera sifflé beaucoup, mais beaucoup plus applaudi.

(1) Elles viennent d'être jouées une cinquantaine de fois aux *Fantaisies-Parisiennes*.

« A la seconde, il amusera beaucoup et l'on sifflera à la fin ; à la troisième, on sifflera davantage qu'à la deuxième, mais le succès de la pièce l'emportera. Les autres représentations, *qui seront nom-breuses*, feront de l'argent et la pièce ira longtemps. »

Il y a là-dedans un douloureux badinage. Hérôld, — car il faut tout prévoir — s'efforce de se familiariser avec les sifflets et n'y réussit qu'avec mauvaise grâce. C'est un enfant jouant à l'esprit fort, qui, la nuit venue, éteint la chandelle pour voir des revenants, et de peur d'être pris au mot par les esprits, s'empresse de la rallumer bien vite!

IV

L'opéra-féerie de la *Clochette* succéda aux *Rosières*, à huit mois d'intervalle, dans cette même année 1817. Ce fut le premier grand succès du musicien, et un succès de vogue pour le théâtre. Le sujet était celui d'*Aladin* ; une clochette magique était substituée par les auteurs à la « lampe merveilleuse, » et le « diable page, » très-agréable à entendre et surtout à voir (puisqu'il chantait avec la voix séduisante et se montrait avec les yeux charmants, le joli visage, le fin et franc sourire de M^{me} Boulanger), y remplaçait le génie à la voix tonnante et à l'aspect épouvanté du conteur arabe. Quant au héros du conte, il suivait la fortune du franc petit vaurien qui courait les rues de Bagdad avec des garnements de son âge ; obscur, pauvre et affamé, il devenait, grâce à son talisman, époux d'une princesse belle comme le jour, et gendre d'un puissant monarque de l'Orient, riche comme Crésus et bête comme Schaabaham. Il ne touchait pas, cela va sans dire, au but radieux de sa destinée, à l'exemple du possesseur de la lampe, sans perdre et retrouver son précieux talisman. Il ne s'était pas contenté d'ailleurs d'en fondre le métal pour en forger une clochette ; afin d'être confondu, lui copie, avec l'original, il avait pris à cet original assez cavalièrement dépouillé, son nom, en faisant d'Aladin, Azolin.

Comment tout cela s'était-il fait? Eh! mon Dieu! sans le moindre merveilleux, par un concours de circonstances très-prosaïques. L'auteur du livret de la *Lampe merveilleuse*, dernier opéra de Nicolo, ébauché par lui et achevé par Benincori, M^{me} Aurore Bursey, avait confié à Hérold le poème de *Kasem*. *Kasem* est allé rejoindre *Corinne au Capitole*, mais sans avoir jamais échauffé l'imagination du compositeur. « Mon poème de *Kasem* ne paraît pas merveilleux, écrit-il. « J'aurais bien préféré la *Lampe merveilleuse* du même auteur, « M^{me} Aurore Bursey. Mais ce qui me ferait plus de plaisir encore en « ce moment, ce serait un joli poème de Théaulon. Puisque nous « avons si bien débuté ensemble, il me serait fort agréable de lui « être de nouveau accolé. Théaulon est un homme de beaucoup de « talent : c'est le *Sedaine* du jour. Il y a des idées dans tous ses « ouvrages; mais il ne travaille rien : il broche un poème en deux « jours *au plus*, et c'est fini; il ne s'en occupe plus qu'aux répéti- « tions générales.... »

Maintenant rapprochez ce regret, chez le compositeur, de n'avoir point à mettre en musique la féerie populaire de la *Lampe merveilleuse*, du désir bien naturel d'écrire une partition sur un poème qui, portant la signature de Théaulon, portait avec lui la fortune, et vous saurez pourquoi il était écrit là-haut qu'*Aladin* devait échanger son nom contre celui d'*Azolin*. Il me semble assister à une scène de collaboration entre Hérold et Théaulon et entendre le poète, toujours pressé d'en finir avec les affaires sérieuses, dire à son musicien : « Vous voulez que je vous fasse une *Lampe merveilleuse*? C'est une « chose faite; mettez-vous à votre piano; moi, je vais demander une « lecture aux sociétaires de Feydeau. Notre pièce est reçue, mise à « l'étude, jouée, applaudie avant que l'Opéra n'ait eu le temps de « convoquer son personnel pour commencer les répétitions de la « *Lampe merveilleuse* de Nicolo. »

Et la preuve que les choses durent se passer à peu près comme je les rapporte, c'est qu'un ouvrage qui, par le jeu des machines et la splendeur des décors, sortait du cadre de l'Opéra-Comique, fut néanmoins monté par lui avec une extrême diligence : évidemment le petit théâtre s'était proposé de devancer le grand théâtre dans la

voie du merveilleux et y avait réussi. La *Clochette* fut jouée le samedi 18 octobre 1817, tandis que, ajournée à deux reprises, et par la mort de Nicolo et par celle de Benincori, auteur des trois derniers actes de la partition, la *Lampe merveilleuse* ne put être jouée qu'environ cinq ans après le succès de la *Clochette*, dans les premiers jours de février 1822.

A la vérité, les sociétaires de Feydeau, coquetant avec leur conscience, voulurent avoir l'air de céder à la pression des auteurs de la *Clochette*. « Théaulon, écrit Hérold, m'a fait en huit jours une « *Lampe merveilleuse* que j'aime beaucoup; mais les comédiens « ont l'air de ne pas vouloir la donner par égard pour l'Opéra. « C'est assez juste. »

En attendant — et il n'allait pas attendre longtemps — on lui donna à achever une partition en deux actes (qu'il n'acheva point), la *Princesse de Nevers*. Le premier compositeur, virtuose célèbre sur la harpe, l'était en ce temps-là beaucoup trop, et dans un art non moins difficile que dangereux. Il venait de faire une *fugue* qui n'était plus de la compétence du monde musical et ressortissait, malheureusement, du monde judiciaire. « Oh! qui l'aurait cru! s'écrie Hérold; « 760,000 fr. de *faux*... Oh! pour un musicien, c'est trop! »

Le succès de la *Clochette* eut tout l'éclat d'un événement artistique. Je ne répondrais pas qu'à une époque et sur un théâtre où l'éducation musicale du public était encore à faire, les surprises de la mise en scène et la beauté des décors n'entrassent pas pour une large part dans ce triomphe. « Les beautés réelles de la partition ne furent pas senties à l'égal de la pompe du spectacle, » dit, dans une notice très-bien faite, publiée dans la *Revue musicale*, le confident, l'ami du compositeur, le pianiste Chaulieu : « L'air d'Azolin, au « premier acte, le charmant trio des kalenders, au troisième acte, « ne furent pas appréciés ce qu'ils valaient; et je me rappelle encore la peine qu'Hérold en éprouvait. Toutefois, à partir de cet « ouvrage, il prit rang parmi les compositeurs de l'époque; il eut « beaucoup de partisans et beaucoup d'antagonistes. »

J'ajoute pour mon compte que cela n'arrive et ne peut arriver qu'aux hommes d'un grand, d'un solide mérite. Ce flux des amis qui

pousse en avant, ce reflux des ennemis qui refoule en arrière l'artiste dont l'œuvre marque, dont le nom sort de la foule, attestent de part et d'autre un mouvement d'opinions avec lequel l'avenir aura à compter : un peu plus tôt, un peu plus tard, quand l'immobilité s'est faite dans ces flots roulés passionnément l'un contre l'autre, la mer n'en est pas moins immense, et l'artiste n'en reste pas moins grand !

Hors du théâtre, la musique d'Hérold avait peu de chances de devenir populaire ; son biographe en donne les raisons, très-justes, selon moi. En ce temps-là, le succès d'un opéra-comique, si grand qu'il fût à la scène, n'était consolidé que s'il recevait la consécration définitive des salons et du piano. M. Chaulieu ne le dit pas, mais j'ajoute que la popularité du bal, sans dédaigner même celle de l'orgue de Barbarie, ne gâtait rien à ce succès, au contraire.

« Chez Hérold, dit son ami, on se trouvait dépaysé. Les amateurs ne reconnaissaient pas leur coupe ordinaire, et ils préférèrent suivre leurs vieilles habitudes. Il faut dire qu'Hérold, persuadé, avec raison, que l'intérêt de la scène devait passer avant tout, négligeait beaucoup de sacrifier aux commodités des virtuoses de salon, et distribuait ses morceaux en moulant leur coupe et leur longueur sur le développement de la situation dramatique, sans s'inquiéter de ce qu'ils deviendraient en dehors de cette situation, à laquelle ils prêtaient le relief, la couleur et la passion. Plus tard, il reconnut son tort, — tort qui ne compromettait que ses intérêts en l'empêchant de vendre ses partitions aussi cher que celles de ses rivaux, — et il se résigna à faire sur ce point quelques concessions au goût du public.

Au reste, si le compositeur ne fut pas toujours compris des spectateurs auxquels on forçait d'ouvrir les yeux encore plus grands que les oreilles, il n'eut pas à se plaindre de l'accueil de la critique : en dépit de ses préjugés et des idées de routine qu'elle tenait à faire prévaloir en musique, elle salua dans le jeune compositeur de *la Clochette* un maître qui honorait l'école française. Le public, d'ailleurs, très-sincère dans son plaisir, lui fit, à ce second ouvrage comme au premier, une ovation à la chute du rideau.

Plus applaudi qu'admiré aux beaux endroits de sa partition où il

lui aurait été doux de l'être, Hérold se consolait en disant après La Fontaine :

Pour trente qu'on prend par l'oreille,
On en prend mille par les yeux.

Tous les journaux répétèrent à l'envi que le succès de la *Clochette* était dû à une musique « enchanteresse. »

• Quatre représentations, dit le *Journal de Paris*, ont permis d'apprécier plus sûrement la composition musicale de M. Hérold. L'on reconnaît dans la plus grande partie des morceaux la bonne manière du célèbre compositeur dont il fut l'élève, et qu'il nous rendra sans doute un jour. L'air charmant : *Me voilà, me voilà !* dont le motif, placé dans l'ouverture, est ingénieusement ramené toutes les fois que Lucifer entre en scène ; le brillant duo de la scène de l'épreuve, un autre duo délicieux entre M^{me} Boulanger et M^{lle} Palar ; un air de danse entraînant au dernier acte : voilà ce qui frappe le public.

« Les connaisseurs (ô sainte modestie du journaliste primitif), les connaisseurs apprécient, en outre, l'air d'une belle facture, *mais peut-être un peu trop sévère*, que chante Darancourt, des couplets dont l'effet est atténué, au théâtre, parce qu'ils ralentissent la scène, mais qui feront fortune dans les salons ; de beaux détails d'orchestre dans le finale du deuxième acte, et le morceau d'ensemble des kalenders. Est-il beaucoup d'opéras-comiques où l'on en puisse citer autant ? »

Le journaliste, tout en faisant la part des autres, n'oublie point la sienne ; il a le *trait* et, comme on dit aujourd'hui, « le mot de la fin » : il a même « le mot du commencement ». Après avoir joué avec légèreté sur le titre de l'ouvrage en disant : « Enfin, nous l'avons entendue, cette *Clochette*, dont le *son argentin* va chaque jour appeler les curieux à l'Opéra-Comique, » il termine par cette antithèse que je le vois écrire avec satisfaction de la main droite, tout en se caressant le menton avec complaisance de la main gauche : « M^{me} Boulanger fait le diable comme un ange. »

Ni pour les *Rosières*, ni pour la *Clochette*, nous n'avons le jugement du compositeur sur l'effet produit par ses deux premiers ouvrages à leur apparition devant le public. Son *journal* a des lacunes

au lendemain de ces deux soirées capitales. Les pages se sont-elles perdues ? ont-elles été arrachées à dessein par lui ? le champ est ouvert à ces deux hypothèses. *La Clochette*, dans sa nouveauté, fut jouée soixante-dix fois de suite (chiffre énorme pour le temps). La province en raffola. Elle n'a pas été représentée depuis 1827.

A propos de l'apparition et du succès de la *Clochette*, M^{me} Hérold, la mère de l'illustre compositeur, aimait à raconter devant les amis et les admirateurs de son fils, l'historiette suivante :

L'état de Méhul était désespéré le jour où l'Opéra-Comique donna l'ouvrage ; il aimait l'auteur de la *Clochette* et comme un élève en qui il sentait sa gloire revivre, et comme un fils dont il se savait tendrement aimé. Sur son lit de mort, oubliant ses souffrances, il se montrait plein d'inquiétude sur les résultats de la soirée où allait se donner cette grande bataille qui semblait compromise avant d'avoir été livrée. On disait en effet, on répétait partout que les amis de Nicolo avaient organisé une cabale pour faire tomber un opéra-féerie dont l'éclatante réussite devait rendre plus difficile le succès de la *Lampe Merveilleuse*, reçue à l'Opéra. Les deux pièces, tirées du même sujet, présentaient les mêmes situations, et la *Clochette*, en attirant, en fixant la foule, enlevait à la *Lampe Merveilleuse* imprévu et spectateurs.

Méhul voulait être instruit, à mesure qu'ils se produisaient, des incidents de la soirée ; les amis d'Hérold se relayèrent d'acte en acte pour lui apporter des nouvelles. Silencieusement menaçante, la cabale fut mise en déroute avant d'avoir pu donner signe de vie et de mauvais vouloir, et cela à partir du rondo du Diable page : « Me voilà ! Pour vous que faut-il faire ? » qui est le second morceau de la pièce ; il enleva le succès, fut fredonné dans les entr'actes et à la sortie du spectacle, et, le lendemain se chanta dans tout Paris. Lorsqu'il ne put plus douter de la réussite de l'ouvrage, congédiant avec un signe de main affectueux et un doux et triste sourire les messagers de « la bonne nouvelle, » Méhul s'affaissa sur son oreiller et répéta à plusieurs reprises : « Je puis mourir ; je laisse un musicien à la France ! »

Il mourut dans la nuit.

V

Le nom de Théaulon s'associera pour la dernière fois à celui d'Héroid dans une opérette de Vadé, retouchée par les frères Dartois et par ce fécond improvisateur dramatique. Ce don de l'improvisation lui joua un jour — ou plutôt une nuit — un méchant tour que Théaulon se plaisait à raconter.

Il était couché, il ne pouvait s'endormir, et après avoir vainement appelé le sommeil dans toutes les attitudes horizontales, il se mit à réfléchir. Le cerveau de l'homme est une cire molle où nos idées habituelles et nos aptitudes spéciales enfoncent leurs empreintes : travail machinal et souvent charmant, auquel notre volonté n'a aucune part. Théaulon en sa couche songeait : les sujets de pièces, comme des jeunes filles joyeuses, se mirent à exécuter une farandole dans son cerveau. N'appartenant plus ni au rêve ni à la veille, il les regardait passer, moins en acteur qu'en spectateur ; il voyait la pièce de la salle, au lieu de l'écouter derrière un portant de coulisse, selon son habitude.

Sa mobile imagination, après s'être tour à tour promenade et fixée sur ces visages indécis et fuyants, s'éprit d'une de ces apparitions qui devint peu à peu flamboyante dans les ténèbres. La farandole avait disparu, mais l'objet de ses prédilections était resté. L'âme lumineuse prit un corps, le fantôme descendit de son nuage pour poser un pied ferme sur le sol : Théaulon croyait n'avoir fait que regarder ; il avait écrit une pièce à laquelle il ne manquait pas une scène.

Attendre jusqu'au matin pour fixer la pièce sur le papier, grave imprudence ! c'était s'exposer à la perdre pour gagner quelques heures de sommeil. Tout à fait éveillé, notre auteur ne fait qu'un saut de son lit dans sa chambre. Autre embarras. Il fallait s'orienter dans ce beau désordre qui, chez Théaulon, n'était pas un effet de l'art, mais le fait de la complicité de deux sœurs qu'il courtisa toute sa vie : l'insouciance et la paresse.

Chaque pièce de son vêtement est un royaume à conquérir sur la carte du monde compris entre les quatre murailles assez dégarnies de sa chambre à coucher. Ce n'est pas sans un effort belliqueux que l'un et l'autre pied, manœuvrant à de grandes distances, réussissent, chacun de son côté, à entrer souverainement dans une paire de pantoufles. L'annexion de la culotte et de la robe de chambre nécessita une véritable campagne dans laquelle la fougue impatiente d'un Napoléon vint souvent déjouer la lente tactique d'un Turenne.

Victorieux sur tant de points, Théaulon devait encore, à l'exemple de Moïse, faire jaillir la lumière des ténèbres. Où a-t-il mis le briquet et l'amadou ? où se sont égarées les allumettes ? En ce temps-là, on en était encore à l'art primitif décrit dans le chant III^e du *Lutrin*. Dans ce collin-maillard qu'il joue avec ses meubles, le vaudevilliste est dans la situation de Boirude ; il doit

Des veines d'un caillou, qu'il frappe au même instant,
Faire jaillir un feu qui pétille en sortant.

Tâtonnements infructueux ! Quand bien même le briquet absent eût été retrouvé, à quoi eussent servi son *jaillissement* et son *pétilllement* ? Le chandelier était veuf de la dernière chandelle de la maison ! Que devenir ? Que faire ? Théaulon et son chandelier vide, Palissy et son fourneau près de s'éteindre, n'était-ce pas la même situation critique ? A celui-ci il restait ses meubles, mais à celui-là il restait une plume et du papier, et tous deux étaient sauvés !

« Je suis bien bon, se dit notre vaudevilliste, de me cogner le front contre l'obscurité d'un problème sans solution possible !
« Voici un encrier, des plumes et du papier ; en grossissant, en espaçant mon écriture, je puis me passer des yeux du chat qui servirent de lanterne au bon Amyot. Le souvenir aidant, c'est bien le diable si, le jour venu, je ne parviens pas à déchiffrer ce grimoire. »

Théaulon, sous la dictée d'une imagination échauffée, écrivit couramment sa pièce ; cette besogne improvisée, comme tout ce

qu'il faisait, il se recoucha et s'endormit avec la sérénité d'esprit d'un homme qui vient de donner congé à sa mémoire.

Il dormit jusqu'à midi. En s'éveillant il ne fait qu'un bond de son lit à sa table vers le manuscrit qu'il a hâte de feuilleter : le papier était d'une entière blancheur... C'était bien le cas de s'écrier, comme tant de fois il lui était arrivé de le faire dans les *finales* dont il devait léguer le patron à son héritier, M. Scribe. « Quel est donc ce mystère ? » Son Diable-page était-il venu effacer les mots à mesure qu'il les écrivait, ou substituer à son manuscrit un cahier de papier blanc ?

En cherchant involontairement des yeux le malicieux lutin, son regard finit par tomber au fond de l'écrivoire : il était sec comme un gosier d'ivrogne... La plume avait trotté et crié toute la nuit sans se mouiller, sans laisser de traces noires de ce voyage en zig-zag, et — malheur qu'il était aisé de prévoir — la pièce, qui n'était pas sur le papier, n'était plus dans la mémoire de Théaulon !

Hérould resta presque une année (d'octobre 1817 au mois de septembre de l'année suivante) sans rien donner au théâtre après le succès de la *Clochette*. Il ne dut point chômer de poèmes ; mais il avait acquis le droit de choisir, et il est à supposer que la médiocrité de ceux qui lui furent offerts ne le tenta point. Il amusa son oisiveté en composant force pièces pour le piano. A l'exception d'une belle sonate en *la bémol*, ces morceaux étaient dans le genre léger. « Une cause, dit son biographe et son ami (le pianiste Chaulieu), nuisit au succès qu'auraient dû avoir ces charmantes compositions. Elles n'avaient pas cette forme carrée, ces finales bruyantes, à la mode alors, » et les amateurs, qui trouvaient plus commode de jouer à coups de poing que de jouer avec style, les dédaignèrent. Hérould, au salon comme au théâtre, ne comprenait rien à « l'art marchand. » Dans ses charmantes variations sur l'air : *Au clair de la lune*, qui obtinrent un succès prodigieux, il sacrifia davantage au goût du jour.

Las de faire la chasse aux poèmes, il mit en musique le *Premier venu*, comédie représentée avec éclat à l'Odéon, dix-sept ans auparavant et dans laquelle son auteur, M. Vial, avec la collaboration de

M. de Planard, tailla un livret pour venir en aide au jeune compositeur dont il aimait le talent. Librettistes et musicien ne songèrent point à se dire que les qualités qui avaient fait réussir une comédie, l'esprit, l'ingéniosité des détails, devenaient des défauts dans un opéra. *Le Premier venu* ou *Six lieues de chemin*, fut représenté à Feydeau, le 28 septembre 1818. La pièce était glaciale, et Hérold, qui l'avait de son mieux « réchauffée des sons de sa musique », ne put la dégeler entièrement. On bailla au dialogue ; mais on applaudit dans la partition deux rondes délicieuses, le duo des deux amants, les couplets du jockey et le trio des dormeurs, d'un coloris instrumental qui décelait la touche d'un maître. Il y avait d'autres fleurs dans cette œuvre écrite par le compositeur avec un goût exquis ; mais semblables à ces fleurs qui frissonnent dans les paysages polaires, au troisième acte de l'ouvrage elles poussaient dans de vastes solitudes : excepté les ours blancs de l'orchestre, c'est-à-dire quelques vieux habitués ronflant à l'unisson des contre-basses, il n'y avait plus personne pour jouir de ce printemps musical éclos dans les glaces du poème.

Quatre mois après ce succès d'estime (18 février 1819), Hérold donnait au même théâtre le petit acte des *Troqueurs*, de Vadé, retouché par Théaulon et les frères Dartois. Les amants troqueurs du poète poissard étaient devenus des maris ; c'était plus moral. Malheureusement, les licences du conte de La Fontaine n'avaient été que bien insuffisamment sauvées.

L'opérette de Vadé, jouée en 1753, au théâtre de la Foire-Saint-Laurent (le berceau de l'opéra-comique), fut alors un des petits épisodes d'une grande bataille musicale ; il dut sa naissance aux succès et aux persécutions des Bouffons, qui avaient allumé chez nous la guerre civile avec la *Serva padrona* de Pergolèse. Monet, qui dirigeait le théâtre de la Foire eut la pensée d'utiliser, au moyen d'une mystification aux Parisiens et à son profit, la passion du moment pour obtenir un succès dont il avait grand besoin.

• Seuls à peu près d'un côté, dit un des historiens de cette guerre, J.-J. Rousseau et Grimm combattaient en faveur des chants ausoniens,

tandis qu'une multitude d'écrivains aujourd'hui ignorés, *conservateurs* de la musique française, multipliaient les écrits en sa faveur et ne manquaient pas sans doute de proclamer qu'ils avaient pour eux la *raison*, le *nombre* et le *talent*. Tant et si fort crièrent les *lullistes* et surtout les *ramistes*, qui étaient à bonne école pour cela, que les rossignols et les fauvelles de l'Italie en furent effarouchés et se sauvèrent dans leur pays. »

Monet demanda à Vadé une pièce dans le goût de la *Servante-maitresse*. L'Anacréon des halles fit d'un conte une opérette, dont le musicien Dauvergne, gardant le secret de la plaisanterie, écrivit la partition en parodiant le style de Pergolèse. Vous vous imaginez bien que cette musique devait caresser les oreilles français à peu près comme le sabot de l'âne de la fable les genoux de son maître; mais le maître, craignant les meurtrissures, se fâcha, tandis que les oreilles françaises, devenues cornes à l'Opéra, furent dans l'enchantement; et lorsque la supercherie fut découverte, on dit au musicien : « *Attrapez-nous toujours de même!* »

On voit que la plaisanterie de l'*Irato*, de Méhul, joué trois quarts de siècle plus tard, ne fut que la mystification réchauffée des *Troqueurs* de Dauvergne.

Aux *Troqueurs*, rentoilés avec sa jolie partition toute neuve, le public fit deux parts dans son accueil : au musicien des bravos, aux librettistes des sifflets. C'était, pour Hérold, être immolé, comme les hosties des païens, couronné de fleurs. On applaudit beaucoup le duo pour deux ténors : *Troquons, troquons!* un trio en *canon* du plus délicieux effet et des petits morceaux dans le genre léger. Mais Hérold — ayant trois boulets rivés au pied, ses trois collaborateurs, — vit sa partition entraînée dans le naufrage du poème, et la couleur de l'ouvrage ne lui permit pas d'en appeler au salon du jugement du théâtre.

A la fin de l'année 1819, Hérold écrivit, sur le livret d'un poète inconnu, Auguste Rousseau, sa partition de *l'Amour platonique*. La musique eut beaucoup de succès... à la répétition générale; c'était d'un bon augure; mais le compositeur avait appris à ses dépens à se défier de ses poètes : celui de *l'Amour platonique* était au dessous du médiocre. Hérold ne se laissa point

griser par les applaudissements dont il n'avait pas à partager la douceur : en l'absence de son collaborateur, il retira la pièce.

M. de Planard offrit alors au musicien, jusqu'à trois fois immolé par ses poètes, le petit acte de *l'Auteur mort et vivant*. C'était le coup de grâce : à la vérité, il était donné avec délicatesse et avec un couteau au manche ciselé. L'auteur du livret si admirablement scénique du *Pré-aux-Clercs* en était encore à écrire des opéras dans la poétique du temps. Comme *le Premier venu*, *l'Auteur mort et vivant* était une comédie, et la pire de toutes, une comédie satirique dont les épigrammes, passant par dessus la tête du public, allaient spirituellement égratigner des auteurs jaloux et des journalistes agressifs. Le beau thème à donner à un musicien que celui d'un jeune poète qui se fait tuer par un ami dans les journaux pour jouir, vivant, de sa gloire après ses funérailles ! Les personnages de la pièce se nommaient *Dorville*, *Valcour*, *Florival*, *Dorival*... Vous voyez d'ici ces messieurs en pantalons collants et en bottes à l'*Elleviou*. Bref, le *mort* devient *immortel* à la fin de la pièce ; il ressuscite juste pour entrer à l'Académie. Peut-on rencontrer une antithèse plus jolie ? Pouvait-on s'attendre à un dénouement plus spirituel ? Après avoir trouvé d'aussi belles choses, on ne s'inquiétait guère en ce temps-là de l'infortuné musicien.

Les journaux eurent pourtant la commisération de constater que le succès de *l'Auteur mort et vivant* était dû « en grande partie » aux grâces de la partition. « Les auteurs ont été demandés, dit le *Journal de Paris*, et des bravos ont accueilli le nom de l'auteur « des paroles, M. Planard ; mais ils ont redoublé à celui de M. Hérold, auteur de la musique. »

Les connaisseurs, en petit nombre, remarquèrent et goûtèrent beaucoup le duo des amoureux de village, chanté par Paul et Ponce, l'air de Denise, dit par M^{me} Boulanger, et un quatuor, la plus belle page de l'œuvre, touché d'une main magistrale (1).

Hérold triomphait à la manière de Pyrrhus ; il calculait, dans cette marche vers l'avenir, ce que lui coûtait chaque victoire.

(1) *L'Auteur mort et vivant*, eut quarante représentations.

« Dirai-je, s'écrie son biographe et son ami, tout ce qu'Hérold souffrit durant ces quatre mortelles années, où, tourmenté de l'ardeur de produire et réduit à l'impossibilité de le faire, il sentait tout son avenir de gloire se dépenser en menue monnaie d'ouvrages froids et languissants? Non, le souvenir m'en est trop pénible. Que de fois, dans nos promenades solitaires, il déplorait ce temps perdu, cette inaction forcée! Le dégoût s'empara de lui, et se fit sentir même dans sa musique de piano, qui, à l'exception de deux ou trois ouvrages, ne fut qu'une espèce de monnaie courante à laquelle il n'attachait point de prix. Ce fut cependant à cette époque qu'il écrivit ses *fantaisies* sur des thèmes de Rossini, qui eurent un grand succès de vente, et dont il riait le premier...

« La force de la jeunesse le soutenait encore; il était gai, spirituel dans l'intimité, morose et caustique en public. »

C'est à cette époque que le compositeur accepta les fonctions qui lui furent offertes d'accompagnateur au Théâtre-Italien; elles vont l'absorber et l'éloigner de la scène pendant quatre années. Il en dut cruellement souffrir; mais ne nous en plaignons pas trop dans l'intérêt de sa gloire. Ce travail de manœuvre musical va lui révéler le génie de Rossini, modifier ses études exclusivement allemandes et françaises, et lui faire trouver, à travers le chemin de l'imitation, la voie de son originalité et de son immortalité.

VI

Le 20 février 1821, Hérold, que ses amis pouvaient croire encore à son poste d'accompagnateur, écrivait les lignes suivantes datées de Turin : « Ma foi, il y a dix jours, je ne me croyais pas au moment de quitter Paris. Je pars pour l'Italie pour la seconde fois, par ordre de l'Intendance des théâtres royaux. . . . J'ai une tâche difficile à remplir. Je prie Dieu de me faire réussir. . . »

Le musicien avait accepté une mission délicate et toute de confiance. Il était chargé de visiter les scènes importantes de l'Italie, d'entendre les chanteurs qui avaient la vogue, et de recruter parmi les plus cé-

lèbres des pensionnaires pour le théâtre Italien de Paris. Le récit de cette ambassade artistique, consigné presque jour par jour dans le journal du compositeur, offre des particularités extrêmement curieuses. C'est l'Italie chantante à vol d'oiseau, présentée dans un tableau rapide par un observateur très-compétent et en même temps très-impressionnable, d'une grande mobilité, mais d'une grande sincérité de jugement.

Le chargé d'affaires de notre théâtre Italien n'ayant aucune précaution à s'imposer, aucune vanité de chanteur à ménager dans des notes écrites pour lui seul et destinées à rester manuscrites, il appartient, il se livre tout entier au premier mouvement en jugeant l'art et les artistes italiens, et ce premier mouvement est bien loin de leur être toujours favorable. Il faut bien se rappeler, en le lisant, que la plupart des chanteurs, auxquels il n'épargne point les sévérités et à quelques-uns les injustices, n'avaient encore ni un talent complet, ni une réputation généralement acceptée. Par exemple, le Rubini de 1821, qu'une note dédaigneuse du voyageur placera au-dessous du froid Bordogni, n'annonçait guère en ce temps là devoir être, plus tard, le Rubini du *Pirate*, de la *Somnambule* et des *Puritains*. C'était une cloche d'un métal admirable à laquelle il manquait le battant; les *vocalises* de la musique bouffe de Rossini, comme si on les eût tambourinées avec les doigts, en sortaient nettes, rapides, mais sourdes. Le battant qui, en frappant la cloche, allait faire sonner la voix et l'âme du chanteur avec un éclat incomparable, c'était le génie de Bellini.

Héroid fit au cœur de l'hiver l'ascension du Mont-Cenis, où il n'eut pour tout spectacle que la chute d'une avalanche de quinze pieds environ, *un lever de rideau* dans ce beau théâtre des Alpes. Arrivé à Turin, il peut se promener sur le pont jeté sur le Pô qu'il a vu commencer. La ville lui semble complètement changée d'aspect en trois ou quatre années. « Autrefois, dit-il, Turin me semblait une ville d'abbés, aujourd'hui c'est une ville d'officiers : il y en a bien plus que de pavés, et les pavés ont un pouce carré de dimension. » Le soir même, il assiste, au Théâtre-Royal, à l'*Eroë di Lancastro*, d'un musicien absolument inconnu de nos jours, *Giuseppe Nicolini*.

« Comment ce diable de Nicolini fait-il donc ? s'écrie Hérold. Il est bien, je pense, à son quarantième opéra, et il n'a pas encore devant son nom l'épithète de *celebre*, qui ne fait pourtant pas trop la renchérie sous ce beau ciel. » Après avoir touché çà et là, d'un doigt dédaigneux, à quelques perles médiocres dans un tas de verroteries, le musicien français achève d'un mot son confrère italien : « Je dois aussi dire tout ; je pense que la plupart de ces morceaux (les bons) sont de Rossini. . . . » Voici la fiche de consolation donnée au *maestro Nicolini* :

« Mais, pour ce théâtre, la peine qu'on se donne est inutile. L'exécution y est détestable. Point d'ensemble à l'orchestre, et pourtant le chef bat du pied sur une boîte, je crois, qui, frappée à chaque mesure, me donne bien mieux l'idée d'une canonnade de notre Vincennes que du choc que produirait un bâton de mesure. . . . »

« Aimez - vous

}	le tambour ?
	le trombone ?
	la trompette ?
	le triangle ?
	la grosse caisse ?

 on en a mis partout. *luna*

Et tout cela va de travers. Les chœurs ne font guère entendre qu'une partie ; ils sont très-maigres, et pour faire apparence, on y glisse des com-parses qui ouvrent de temps en temps la bouche, et qui rient chaque fois qu'ils ont fait cette belle manœuvre. C'est le grand Théâtre-Royal du royaume de SarJaigne. »

Pas un trait ne manque au tableau, et le tableau, brossé il y a quarante-cinq ans, est une satire d'une vérité pleine de vie et encore toute d'actualité. Avouez que s'il n'eût pas été un grand musicien, l'auteur de *Zampa* eût fait un assez agréable feuilletoniste !

A Turin, il entendit de nouveau le *soprano* Velluti, une des grandes célébrités de l'Italie chantante, un soleil qu'il avait quelque peu éborgné à son premier voyage : « Au premier moment, dit-il, la voix de Velluti ressemble à celle d'une vieille femme ; mais on s'y fait. Je l'ai entendu autrefois. Je ne sais si je change moi-même, mais je le trouve changé, et peut-être à son avantage. Il a perdu beaucoup de ses moyens et il a une grande peine à se mettre en

« train ; si, toutefois, l'on prend son parti de ces pertes regrettables, on peut encore trouver du plaisir à l'entendre. Il s'échauffe ordinairement au dernier morceau, c'est-à-dire à dix heures et demie, quand le spectacle a commencé à six heures... Alors, au milieu d'éclats malencontreux, il en a quelquefois de magnifiques et de grands effets, approchant de la manière de Garat. »

La prima donna du théâtre était Rosa Morandi, « une rose qui n'est pas à peine éclosée, » dit le musicien en passant. La Morandi, sous le premier empire, avait traversé le Théâtre-Italien de Paris, étoile de deuxième grandeur, et à l'aurore de la réputation de Rossini, elle avait créé le rôle de femme dans le second opéra du maître, la *Cambiale di matrimonio*, joué à Venise, en 1810, au petit théâtre *San Mosè*.

Mais, dans cette compagnie de chanteurs un peu mêlée, se trouvait un virtuose dont le nom doit nous arrêter; c'est le célèbre ténor Donzelli. Doué d'une voix robuste et puissante, possédant un style large et, dans le récitatif, une grande manière, Donzelli, commençant sa carrière à une époque où brillaient exclusivement et s'imposaient à leurs imitateurs les ténors d'agilité, ne se fit pas d'abord une grande place. Il fallait, pour enlever le public, vocaliser comme Davide fils ou Rubini, et Donzelli avait la vocalisation lourde et embarrassée; lorsqu'il disait avec sa grande voix un chant d'expression, on trouvait qu'il criait à la manière des Français. Lorsqu'il se fit entendre pour la première fois à notre Théâtre-Italien, les petites maîtresses de Louvois se bouchèrent les oreilles, et Castil-Blaze, rendant compte de ce début dans le feuilleton du *Journal des Débats*, raconta spirituellement que la voix du nouveau ténor avait été entendue de Chaillot où les pompiers, s'imaginant qu'on criait au feu, s'étaient attelés à leurs pompes pour courir sur le théâtre..... de l'incendie.

Donzelli, qui n'avait fait à Paris d'autre bruit que celui de sa voix, retourna en Italie. Les succès de son arrière-saison de chanteur y furent assez grands pour le dédommager de les avoir attendus si longtemps. Il créa, à côté de M^{me} Pasta, Pollione, de *Norma*, et l'énergie de son chant plaça ce rôle, qui semble ingrat, à une hauteur où les

successeurs du premier interprète ne purent le maintenir. A soixante ans passés, Donzelli chantait encore le *Bravo* et le *Giuramento*, de Mercadante, avec une *furia* de jeunesse incomparable, une voix d'un métal sans fêlure, une largeur de style que, seul, en Italie et en France, Duprez a possédée après le vieux chanteur.

Lorsque Duprez, qui était parti pour l'Italie *tenorino* agréable et insuffisant, revint en France pour faire applaudir à l'Opéra un talent et une voix de grand ténor, il circula une histoire qui pourrait bien être un conte. Cette transformation du merveilleux Arnold, dont le *Suivez-moi!* ébranlait la salle Le Peletier, et qui, dix ans auparavant, ténor en double à l'Odéon, ne pouvait que soupirer avec charme la sérénade du *Barbier* ou le *rondo* de Don Ottavio; ce miracle d'une fauvette changée en taureau était dû à un effort sublime de volonté chez le chanteur français qui, ayant entendu le virtuose italien, avait mis en action la fable de la grenouille voulant égaler le bœuf. Sortant d'une représentation de la *Norma* ou du *Bravo*, la tête en feu, l'admiration aux lèvres, le cœur battant à briser sa poitrine, le *tenorino* français s'écria : « J'aurai la grande voix et le grand style de Donzelli, ou je mourrai à la peine. » Il s'enfla, il se travailla tant et si bien, et si fort, que loin de crever, la pécore devint, au bout de six mois d'un travail herculéen, Gilbert Duprez, le ténor qui règne encore à l'Opéra par les traditions qu'il y a laissées, par les élèves sortis de son école, formés à son exemple et par ses succès, et, en courant après ses qualités, n'ayant réussi qu'à attraper ses défauts.

Mais écoutons Hérold sur le chapitre de ce maître sans le savoir du chanteur Duprez :

« Domenico Donzelli, qui m'a estropié à Naples, dans ma *Gioventù d' Enrico V*, écorche actuellement *i maestri italiani*. C'est le premier ténor. Sa voix est belle; il a des sons enchanteurs, comme Nozzari en avait jadis. *Ma stona* (mais il détonne) *di quando in quando*, et ne s'en aperçoit pas. Il a le regard bête; il se tourne et se dandine bien plus mal que Bordogni, et chaque fois qu'il entreprend une *agilità*, il la manque. Du reste, il est bon enfant, je crois; il m'a invité à dîner, ce que je n'ai pas accepté... »

Journaliste, puisqu'il fait le *journal* de son voyage, Hérold n'oubliera pas l'épigramme pour finir : « Dans l'opéra (*l'Eroe di Lancastro*), il y a de la cavalerie. Donzelli entre et chante à cheval ; c'est peut-être pour cela qu'il chante plus haut que le diapason ! »

Le musicien qui s'était ennuyé fort au Théâtre-Royal, s'amusa beaucoup, en revanche, le lendemain, au petit théâtre populaire des *Groteschi*. Il s'y amusa d'ailleurs en bonne compagnie ; la famille royale assistait à la représentation, et elle se rendait plus souvent aux *Groteschi* qu'à l'Opéra. « Nos Grotesques se sont piqués d'honneur, dit Hérold, pour plaire sans doute à la plus jolie femme du monde, qui était là : c'est la jeune et charmante princesse Caroline. La reine, sa mère, les frères, les sœurs du roi assistaient à la représentation, ainsi que la princesse de Carignan. La princesse Caroline est la plus jolie personne que j'aie vue depuis bien des années. Elle a l'air doux et avenant ; elle est grande et bien faite....; que n'a-t-elle besoin d'un maître de piano arrivant de Paris et devant y retourner bientôt ! Malgré le plaisir que j'ai éprouvé à la voir deux jours de suite au théâtre, et que j'aurais sans doute encore ce soir, le devoir m'appelle, et me voici en voiture. »

Hérold se dirigea sur Milan, mais sans avoir un itinéraire déterminé d'avance. Son voyage ressemblait beaucoup à celui de ce seigneur d'opéra-comique qui, dans l'ouvrage populaire d'Adolphe Adam, cherche des voix pour désennuyer Sa Majesté Louis XV. Les bonnes fortunes musicales en ce genre, il les espérait un peu du hasard. La plus grande tragédienne lyrique de l'Italie, madame Pasta, était la seule artiste en réputation avec laquelle il se proposait de signer un engagement au nom de son théâtre. La conquête de ce talent hors ligne, qu'il ne connaissait point, mais dont toutes les feuilles de l'Europe chantaient les louanges, était comme le point d'honneur de sa mission diplomatique et musicale. Dans sa course rapide à travers l'Italie, le compositeur, semblable à ces chasseurs, gros messieurs, qui dédaignent le menu gibier pour n'ajuster que les grosses pièces, va se livrer à la chasse des grands virtuoses ; quant

à la médiocrité chantante, il se bornera à lâcher sur elle quelques coups de fusil chargé de sel; histoire de se distraire un peu en voyage.

VII

Sur la route de Milan, Hérold apprend, au moment de se mettre à table, qu'on célèbre en musique, à Verceil, la fête du carnaval. Il avait grand'faim; il dit serviteur à son appétit et remonte en voiture. « L'occasion est trop belle pour la laisser échapper, s'écrie-t-il... Entendre des chanteurs parmi lesquels je trouverai peut-être une perle! Allons, je renonce au souper! je vole au théâtre. Je n'y trouve pas de *Margarita*, mais beaucoup de *porcos*... »

A Milan, le musicien alla loger à l'hôtellerie de la *Bella Venezia*. Le soir de son arrivée, il assistait à la *Scala*, à la *Donna del Lago*, de Rossini. Il entendait ce bel ouvrage pour la première fois; il lui fit le plus grand plaisir, à l'exception de la marche et du chœur des Bardes, le morceau précisément qui, dans *Robert Bruce*, en partie traduit, en partie imité de la *Dame du Lac*, produisait à l'Opéra une explosion de sonorité d'un si beau caractère. Il faut dire que sur cette vaste scène de la *Scala*, le chœur, chargé d'enlever ce finale, était maigre et des plus insuffisants; il était composé de dix-huit hommes et de quinze femmes.

« La prima donna est la signora Teresa Belloc, dit notre musicien. C'est une des meilleures chanteuses italiennes que j'aie entendue. Elle chante juste, purement. Ses *agrèments* sont de bon goût et pas multipliés. On la dit excellente dans le genre bouffe. *Peccato che sia vecchia* (quel malheur qu'elle ne soit plus jeune)! »

Teresa Belloc était née à Milan de parents français. Elle débuta à la *Scala* en 1804, et c'est dans sa ville natale et sur la scène de ses premiers succès qu'elle chanta pour la dernière fois en 1828. Elle ne fit que traverser, sous le premier Empire, le Théâtre-Italien de Paris. Sa voix, d'un timbre admirable, et sa manière de chanter expressive et touchante, y furent fort goûtées et applaudies dans la

Nina, de Paisiello, et la *Griselda*, de Paër. De retour en Italie et bien qu'elle parût avec éclat sur d'autres théâtres, Teresa Belloc revint toujours avec empressement au bercail, c'est-à-dire à la *Scala* et à sa chère Milan. Elle y créa, en 1817, le plus beau rôle de sa longue carrière, Ninetta, de la *Gazza ladra*. Lorsque, dans sa voix d'or, sonna la cavatine, une des plus brillantes et des plus inspirées de Rossini : *Di piacer mi balza il cor!* les Milanais, transportés, la firent répéter et l'écoutèrent debout, au parterre et dans les loges. Leur enthousiasme, se ravivant au lieu de s'épuiser à ce plaisir savouré à deux reprises, ils voulaient obliger la cantatrice à répéter sa cavatine une troisième fois. C'était un délire poussé jusqu'à la barbarie; pour avoir raison de cette *furia* milanaise, il fallut que Rossini, qui était assis au piano, se levât et dit de sa place : « Messieurs, le rôle de Ninetta est très-chargé de musique; madame Belloc sera hors d'état de chanter jusqu'à la fin de la pièce si vous la traitez ainsi. » Stendhal, de qui nous tenons l'anecdote, ajoute que la raison donnée par le compositeur au public ne fut acceptée qu'après avoir été chaudement discutée au parterre.

Je demande grâce pour cette digression un peu étrangère à mon sujet. La France ayant quelque droit à revendiquer comme son enfant la cantatrice italienne, j'ai cédé à un accès de *chauvinisme*; ce n'est pas chez moi un péché d'habitude.

L'aurore, pour parler comme Voltaire, rejoignait le crépuscule; Adelaïde Tosi, une autre Milanaise, chantait auprès de M^{me} Giorgi-Belloc. La signora Tosi avait passé, sans apprentissage artistique, des salons à la *Scala*. Son père était un avocat distingué, qui comptait au théâtre, lorsque sa fille y chantait, des amis plus nombreux que les clients de son cabinet. « Cette demoiselle, dit Héroid, est pour le moment la fureur des *dilettanti*: qu'elle entre, qu'elle sorte, qu'elle manque un trait, qu'elle escamote une difficulté, qu'elle défigure un passage, qu'elle affecte certaines tournures de mauvais goût, il n'importe! on bat des mains; et quoiqu'il n'y ait pas de lustre ici, ces messieurs du lustre valent bien les nôtres. On dit ici que M^{lle} Tosi débute, qu'on protège toujours les derniers venus, qu'elle donne de grandes espérances

« et qu'elle est charmante. Il y a du vrai là-dedans. J'ai vu peu de
« femmes plus jolies, surtout sous le casque d'un héros. Sa voix est
« fraîche, quoique peu sûre; sa prononciation divine; ses yeux, un
« peu clignotants, ont je ne sais quoi qui ravit; sa taille est svelte;
« enfin c'est une charmante femme; mais pour être une bonne
« prima donna, j'en rabats. »

Héroid ne dit pas tout; il n'était pas dans le secret de la comédie. Applaudir *quand même* la signora Tosi, Milanaise, jeune personne du monde et d'une société opprimée, fille d'un avocat patriote et quelque peu soupçonné de carbonarisme, c'était faire à l'autorité autrichienne la seule opposition qu'elle ne pût réprimer; c'était la siffler avec les bravos donnés à la cantatrice.

Héroid retrouva à Milan, bien déchu de sa gloire, le père de M^{me} Persiani, le célèbre ténor Tacchinardi. Après avoir brillé au premier rang en Italie et en France, il n'était plus écouté que d'une oreille distraite à la *Scala*. On prenait des glaces dans les loges pendant que sur la scène il chantait à la glace. « Il a de temps en temps
« de beaux moments, écrit Héroid, mais, mon Dieu, qu'il est froid..!
« Nous le connaissons dès longtemps; il n'est pas mieux fait que
« jadis. »

Le musicien fait allusion à l'apparition au théâtre de l'Impératrice (l'Odéon) de ce ténor qui, bâti comme Esope, en eut, dans une circonstance critique et décisive pour sa carrière, la langue bien pendue. Il débutait; la foule, attirée par sa réputation, était grande. Il entre en scène, vêtu en chien savant d'une étoffe de couleur voyante qui mettait en saillie l'inégalité de sa taille disgracieuse. On chuchotte, on ricane, on se montre le chanteur du doigt; le spectacle est interrompu. Alors Tacchinardi s'avançant vers la rampe et faisant signe qu'il va parler: « Messieurs, dit-il, quand le silence s'est rétabli, je
« ne suis pas venu en France pour me faire voir; veuillez m'écouter. »

Il chante sa cavatine en la brodant avec tous les agréments d'une vocalisation savante et originale, avec une voix juste, posée, au timbre sans fêlure. C'est de la surprise, c'est du ravissement, c'est de l'enthousiasme. Aux mots: *Il est ridicule! il est grotesque!* ont

succédé les autres mots : *Il est délicieux ! il est divin !* La voix de Tacchinardi avait fait un miracle ; mais l'à-propos heureux de sa courte allocution n'y avait pas nui.

L'une des plus célèbres cantatrices de l'Italie, la Pisoni, usa d'une adresse toute féminine pour montrer son talent en faisant oublier sa personne, lorsqu'elle débuta à notre Théâtre-Italien dans la *Semiramis* de Rossini. Pendant la ritournelle qui annonce l'arrivée d'Arsace, la Pisoni marcha de la coulisse, en tournant le dos aux spectateurs, vers le temple de Bélus placé au fond du théâtre. S'arrêtant sur le seuil du temple, la cantatrice attaqua, avec sa grande voix et son style plus grand encore, le beau récitatif : *Ecco me alfin' in Babilonia !* A ces accents d'une limpidité et d'une largeur incomparables, les auditeurs, frappés d'étonnement et d'admiration, se levèrent du parterre au cintre, comme poussés par un ressort unique. On criait : *Brava !* à s'enrouer ; on applaudissait à déchirer ses gants ou à briser son éventail. Les plus gourmets en fait de plaisir musical fermaient les yeux pour mieux voir apparaître dans la voix de la Pisoni les grandeurs et les splendeurs de Babylone.

Quand l'effet fut produit, la cantatrice montra son visage ; les spectateurs ne le virent pas, ou plutôt ils semblèrent dire à l'incomparable virtuose, en parodiant le vers de Florian :

Non, je ne la vois plus aussitôt qu'elle chante !

Héroid ne trouva à admirer et à louer à la Scala que les décors d'Alessandro Sanquirino. Ce peintre était un grand artiste en son genre. Les livres de Stendhal sur l'Italie le font suffisamment connaître. Quant aux chœurs et à l'orchestre d'une scène que l'opinion des Italiens plaçait au même rang que San Carlo, il se montre surpris du peu d'ensemble des uns, de la faiblesse de l'autre. « Eh ! « messieurs les *dilettanti*, s'écrie-t-il, vous devriez applaudir à « Paris, même quand nous nous trompons : c'est alors que nous « ressemblons beaucoup à l'exécution de ce pays. »

Héroid quitta Milan à la poursuite de son étoile, M^{me} Pasta. Il traversa, au trot de mauvais chevaux de poste, Bergame, Brescia,

Peschiere, Vérone, Padoue, et il arrive à Venise à la nuit tombante et par un gros vent. A peine installé à la *Regina d'Inghilterra*, il veut courir à la *Fenice* ; mais on ne joue ce soir-là qu'à *San Benedetto*. Il se résout, faute de mieux, à y écouter une méchante comédie, un maigre opéra et une grosse prima donna, la Sala.

Le lendemain de son arrivée à Venise, il put entendre enfin M^{me} Pasta dans un opéra de Pavesi, dont le succès n'était pas moins grand que celui de sa principale interprète : *Arminio, o sia l'eroè Germano*.

La Pasta a précédé la Malibran sur notre théâtre italien ; elle n'y fut ni moins admirée, ni moins applaudie, ni moins couronnée que la fille de Garcia. Sa voix, d'une qualité médiocre et qui avait besoin de s'échauffer, tenait du contralto et du soprano. Son style était pur, sa sensibilité profonde ; elle chantait avec une plus grande manière que M^{me} Fodor qu'elle vint remplacer et faire oublier, et les feuilles de la Restauration nous disent que Talma lui donnait hautement son suffrage, allait l'entendre et l'étudier dans *Desdemona d'Otello*.

Je sais bien qu'Alfred de Musset a dit à l'ombre de la Malibran :

Quand tu chantaient *le Saule*, au lieu de ce délire,
Que ne t'occupais-tu de bien porter la lyre ?
La Pasta fait ainsi : que ne l'imitais-tu ?

Mais c'est une boutade de poète qui, pour mieux détacher un visage rejette l'autre dans l'ombre. Sans vouloir comparer les deux *Desdemona*, chose impossible et puérile ! souvenons-nous que la Pasta, après avoir laissé la Malibran régner sans rivale sur notre Théâtre Italien, est allée créer en Italie Amina, de la *Somnambule*, et un dernier rôle, qui devait être son plus beau rôle, *Norma*.

C'est à Hérold que les dilettantes de la Restauration sont redevables de la bonne fortune d'avoir pu applaudir à Paris des talents de premier ordre tels que ceux de Galli et de la Pasta. Mais avant d'engager la cantatrice italienne, le musicien français va la juger, et plus sévèrement qu'on ne devait s'y attendre :

« La signora Pasta fait le *soprano castrato*, dans un opéra nouveau de Pavesi : *Arminio, o sia l'eròe Germano*. Madame Pasta jouit à présent d'une certaine réputation. Franchement, elle ne me semble pas merveilleuse. Sa voix, fort belle dans le haut, est ranque et sans force dans le bas. Je crois que si elle le voulait, elle pourrait bien éviter certaines tournures de chant hasardées qui sont à la mode à présent en Italie, et qui me semblent fort mauvaises (je croirais volontiers que c'est Vellutti, que l'on dit très grand professeur, qui a introduit ces passages). Mais il nous faut une prima donna, et non-seulement je n'en vois pas de libre en ce moment, mais je n'en vois pas qui soit supérieure à M^{me} Pasta, si ce n'est la Belloc que je préfère à toutes. »

Héroid entra en pourparlers avec l'étoile de la Fénice, et, toutefois, ne voulut rien conclure avant d'avoir entendu la signora Cerchi, qui chantait à Mantoue, et dont on lui avait signalé la voix rare, la jeunesse et le talent plein de promesses.

VIII

En quittant Venise, Héroid traversa Vérone, où il entendit la Malanotte, dont il compare le contralto sympathique à un beau cor anglais joué par l'hauboïste Wogt. Adélaïde Malanotte, dans l'automne très-avancé de son talent, jouissait d'une grande réputation en Italie; elle la devait au rôle de *Tancredi*, écrit par Rossini sur la mesure de son style large et savant et de sa voix un peu courte, mais d'un timbre mélancolique et d'une sonorité vibrante et nerveuse. La cantatrice avait quarante-cinq ans à cette époque, une belle tête, beaucoup d'art, les restes très-suffisants d'une belle voix, et l'intempérance que la tradition reproche à tort à une grande tragédienne de la Comédie-Française, M^{lle} Dumesnil, et avec quelque raison à une chanteuse de l'Opéra, M^{lle} Laguerre. La Malanotte fêtait la *dive bouteille*, sans préjudice des autres cultes païens. Les historiens de Rossini nous ont appris, en se copiant l'un l'autre, que le bel air de *Tancredi*, *Di tanti palpiti*, doit le jour et sa célébrité à

un caprice de la Malanotte. Le maître avait composé un autre air qu'elle refusa de chanter aux dernières répétitions. De retour à la modeste auberge où il prenait ses repas, l'auteur de *Tancredi* en improvisa un second, et il le fit dans les dix minutes employées par le cuisinier à faire cuire et à servir un plat de riz au musicien dépité et soucieux. L'air fit son tour d'Europe en popularisant, dans ce glorieux trajet, le miracle de sa naissance : les Italiens ne l'appelèrent jamais autrement que *l'aria dei rizi*.

Hérold se dirigea de Vérone sur Mantoue, où il assista avec ravissement à une représentation de la *Gazza Ladra*. Voici la note que je trouve dans son journal : « La *Gazza Ladra*, charmante et peut-être la meilleure musique de Rossini. Aura-t-elle un succès prononcé à Paris ? A la longue, oui. Mais du premier coup, l'immense succès du *Barbier* lui nuira énormément. Ces deux opéras jumeaux ont une ressemblance trop frappante, depuis l'ouverture jusqu'au chœur final. Pour juger lequel est le meilleur des deux, il faut les entendre également bien exécutés : et quand la délicieuse M^{me} Fodor aura embelli de sa voix divine cette bonne et belle musique, je crois qu'elle l'emportera sur le *Barbier*. »

Comme toujours, Hérold, trop pressé pour formuler un jugement, fixe une *impression* sur le papier. Le plaisir ou l'émotion causée par la musique est un phénomène complexe, essentiellement variable, et que tout peut modifier et même changer du blanc au noir : le tempérament de l'auditeur, son éducation, sa sensibilité ou sa surexcitation nerveuse, ses préférences ou ses antipathies, un parti pris de vieille date ou une lassitude accidentelle. Que dis-je ? à un an ou à un jour d'intervalle, l'œuvre écoutée avec attention, jugée avec bonne foi, brillera de clartés sublimes entrevues pour la première fois, ou se voilera de ténèbres et de confusion ; elle lui semblera *divine* ou *exécration*, ou paraîtra telle, et en toute sincérité. Il n'y a pas deux spectateurs qui puissent goûter de la même manière le même ouvrage ; et, dans un seul spectateur, selon qu'il est bien ou mal disposé à entendre de la musique et à en jouir, il y a souvent deux hommes. La question est mal posée par l'auteur de *Zampa*. Le *Barbier* et la *Gazza Ladra*, nés à un an d'intervalle, dans la jeunesse

d'un homme de génie, sont, comme le dit si bien Hérold, deux partitions sœurs jumelles ; mais les préférences constantes et hautement avouées d'un auditoire français tiennent à une autre cause : dans le *Barbier*, Rossini est doublé de Beaumarchais, et jamais deux hommes d'esprit n'étaient faits pour s'entendre si bien ! tandis que, dans la *Pie Voleuse*, le divin maître est un forçat qui traîne, rivés à l'extrémité de sa chaîne, le lourd M. Caignez et son mélodrame massif.

Notre musicien revint à Venise dans les derniers jours du carnaval, et il fait de ce carnaval, dont les folies jouissent d'une réputation classique, un tableau médiocrement récréatif. Il écrit à la date du 3 mars :

« Depuis hier, à midi, je suis de retour à Venise. C'était le dernier jour de ce fameux carnaval, qui a tant de réputation pour ceux qui ne le connaissent point *de visu*. Je n'y ai remarqué que deux choses singulières : 1° le mardi gras, on joue l'opéra à la *Fenice* à midi, parce que, le soir, il y a grand bal masqué à ce théâtre ; 2° les gens masqués ou non sifflent dans les rues d'une telle sorte et avec une telle fureur, qu'il m'a semblé, pendant un moment, être à la première représentation de *Marini*. Ils ont de petits sifflets, et la grande malice consiste à se siffler mutuellement dans l'oreille. Apparemment, cela est charmant. Le bal masqué n'a rien de remarquable, et ne vaut pas ceux de Rome. La salle est du haut en bas illuminée de bougies, et deux orchestres jouent, en alternant, des contredanses et de mauvaises valse. »

Hérold vit représenter, sur une des trois scènes d'opéra de Venise, un *Corradino* dont le libretto était pastiché sur la pièce française mise en musique par Méhul, *Euphrosine et Corradin*. Il goûta la partition : « Elle est, dit-il, d'un musicien inconnu. » Il ajoute plus bas : « La prima donna, la Sala, chanta un grand air de Rossini, *comme de juste*. » Le musicien touriste ne brouillerait-il point ici ses souvenirs, et cette musique, qu'il trouva jolie, ne serait-elle point, en effet, de Rossini lui-même ? *Matilde di Shabran*, qui n'est autre chose que le *Corradin* d'Hoffman et de Méhul, venait d'être joué à Rome au commencement de cette même année 1821. Elle pouvait bien n'avoir fait qu'une enjambée de Rome à Venise. Ce que le

voyageur français dit du célèbre bouffe ^{l'}Pacini (le père de l'auteur de *Saffo*), donne beaucoup de vraisemblance à ma supposition : « Il « *signor* Pacini, le buffo comique, est très-drôle.... Dans l'opéra, il « joue le rôle d'un pauvre poète qui fait beaucoup de farces. » Il y a tout lieu de croire que le grotesque si plaisamment représenté par Pacini est le poète famélique de *Matilde di Shabran*.

Le moment était venu de traiter avec la Pasta. La cantatrice faisait ses conditions et mettait ses prétentions au niveau de sa célébrité. D'un côté, le violoniste Viotti disait à Hérold : « Il nous faut absolument une prima donna, et toutes sont engagées en Italie ; » de l'autre, la grande artiste marchandée faisait sonner les *onze mille francs* de son engagement à Turin pour le carnaval de l'année suivante. Chiffre énorme en ce temps-là ; une misère aujourd'hui.

Le négociateur du Théâtre-Italien de Paris était très-perplexe. Il ne goûtait pas beaucoup les qualités de M^{me} Pasta, et il cherchait vainement, sur les scènes de l'Italie, un talent plus complet, sinon plus populaire. Il nous apprend qu'il passa trois heures à *lui dorer la pillule*, à la vouloir séduire, et qu'il refusa le diner qu'elle lui offrait pour ne se pas laisser séduire lui-même. « Enfin, s'écrie-t-il, « M^{me} Pasta est à nous ! mais elle a plus que je ne voulais, et moins « qu'elle ne prétendait. Contre nécessité, il n'y a pas de loi. J'es- « père, du moins, qu'elle fera son devoir, et c'est toujours cela. »

M^{me} Pasta fit la gloire du Théâtre-Italien sous la Restauration.

Pendant ces pourparlers, Hérold assista à deux concerts, l'un à *San-Mosè*, l'autre à la *Fenice*. J'extrais de son journal la note concernant la cantatrice qu'il venait d'engager ; elle vient à l'appui de la thèse que je soutenais plus haut :

« M^{me} Pasta a eu les honneurs de la soirée. Mais ce n'était rien en comparaison de ceux qui l'attendaient quelques jours après dans la salle de la *Fenice*.... M^{me} Pasta a chanté le fameux *Di tanti palpiti*. Vous le croirez, puisque je vous le dis : après le morceau, on l'a fait sortir six fois de la coulisse, en signe de ravissement ; puis, à la sixième fois, on lui a fait recommencer l'air, et, après ce *bis*, on l'a encore redemandée deux

fois. Vous m'avouerez que c'est trop fort. Encore, si elle avait bien chanté.... Je l'ai entendu, cet air, par M^{me} Fodor ! après elle, qui pourrait me faire plaisir ? »

A présent, écoutons Stendhal sur le *Di tanti palpiti*, sur M^{me} Pasta et sur M^{me} Fodor : « Que dire de cette admirable cantilène ?..... Les « seules personnes qui ont vu M^{me} Pasta dans le rôle de Tancredi » savent que le récitatif : *O patria, ingrata patria !* peut être plus « sublime et plus entraînant que l'air lui-même. M^{me} Fodor avait » fait une contredanse de cet air qu'elle plaçait dans la scène de « chant du *Barbier de Séville*. On peut chanter supérieurement un « air quelconque avec une belle voix, on peut être une serinette su- « blime ; il faut de l'âme pour les récitatifs. Dans l'air lui-même, le « passage sur les mots *Alma gloria* ne sera jamais chanté par un « être né en deçà des Alpes. »

Je ne prononcerai point entre Hérold, qui était un grand musicien, et Stendhal, qui n'était qu'un homme sensible, quoique je le soupçonne d'avoir joué parfois la sensibilité. Mais voilà deux hommes sincèrement émus ; et dans ce qui paralyse le plaisir de l'un est la source de l'émotion de l'autre ! Grande leçon pour ces éternels disputeurs en matière de sensation musicale, et leçon qui ne convaincra et ne ramènera personne !

Hérold fit ses adieux à la ville par cette jolie pensée, que je cueille dans son journal : « Les Vénitiens sont fiers comme si chacun d'eux avait bâti Venise. »

Notre musicien suivit le chemin des écoliers pour aller, musant dans chaque ville, de Venise à Florence. On y donnait le *Mosè* de Rossini ; il brûlait de l'entendre : aussi sa première visite, au saut de la voiture, fut-elle pour la Pergola. « J'ai entendu le *Mosè*, *oratorio* de Rossini, écrit-il. Musique *ambitieuse*, mais bonne et de « beaucoup d'effet. Je m'attendais pourtant à quelque chose de « plus... (1). La troupe est bonne. Deux sujets surtout sont excel-

(1) Il écrit plus loin : « J'ai entendu une seconde fois le *Mosè* ; la musique m'a fait encore plus de plaisir à une seconde audition. Cet ouvrage pourrait plaire sur une grande scène comme notre Opéra. »

« lents. La signora *Emilia Bonini*, jeune (vingt-deux ans), laide, « petite, maigre, sans tournure, a le plus grand talent et me semble « valoir trois fois M^{me} Pasta. Voix belle, étendue, grande facilité, « roulades perlées et d'un goût parfait. Mais elle a des engagements « pour Florence, Lucques, Rome et Trieste. »

Le chargé d'affaires de notre Théâtre-Italien entendit également à Florence un artiste cher au dilettantisme parisien, dans les dernières années de la Restauration ; c'est Zuchelli, qui eut chez nous pour successeur Tamburini. « Carlo Zuchelli, dit Hérold, excellent buffo « cantante, artiste qui deviendra le premier dans son emploi, s'il ne « l'est déjà. Belle voix, un peu dure avant de s'échauffer, excellente « méthode, beaucoup de facilité et d'étendue, belle prononciation, « et pas d'emphase ; enfin, je lui trouve toutes les qualités et pas « encore de défauts. Il a vingt-six ans et un physique agréable : voilà « tout juste ce qu'il nous faut. »

Le musicien se retrouve à Florence avec une société de Russes aimables qu'il avait connus à Venise et qui l'entraînent à des dépenses excessives. En sa qualité de plénipotentiaire d'une grande administration, un certain faste était de rigueur ; il s'exécuta : « Je « suis obligé aujourd'hui, pour la première fois, de mettre *six francs* « à mon dîner ; j'espère que ça ne m'arrivera plus. » L'aveu de cette prodigalité est couché en toutes lettres dans le journal du musicien. Il ajoute, pour se la faire pardonner : « J'ai cru, *pour mon* « honneur, ne pas devoir, pour une fois, y regarder de si près. « J'économise en route et en mon particulier le plus possible. »

N'ayant plus rien à faire ni à voir à Florence, Hérold fait marché avec un *vetturino*, s'assied entre deux Anglais peu causeurs, et le voilà en route pour Rome. C'était son troisième voyage à la ville des Papes et des Césars. Nos voyageurs s'égarèrent, sur la route d'Arezzo, à une bifurcation de chemins. La nuit était couleur de suie ; le *vetturino* hésitait à faire trotter ses chevaux à droite ou à gauche. Consultant ses souvenirs d'il y a six ans ou se fiant à l'inspiration de la minute présente, le Français cria : « A gauche ! » Au bout d'une heure, on aperçut une clarté fumeuse : c'était la patrie de l'inventeur de la gamme moderne ; l'instinct du musicien avait évidemment guidé le

voyageur. Mais découvrir Arezzo par la nuit noire et y pénétrer, cela faisait deux. La ville avait des murailles et des portes fermées, comme en temps de guerre; si l'on ne pouvait les voir, rien n'empêchait de les tâter avec la main. On descendit de voiture et l'on se mit en quête, toujours à tâtons, d'une auberge située hors des fortifications. Ce jeu au colin-maillard permit au Français et aux deux Anglais d'attendre le lever de l'aurore. Mauvais souper et mauvais gîte. Pour se distraire, Hérold griffonne quelques lignes sur son journal et lit des journaux venus de France. Cette lecture l'intéresse; il s'agit de *Jeanne Darc*, dont le Napolitain Caraffa, à son refus, a écrit la musique. « Eh bien! s'écrie le musicien, cette immense *Jeanne Darc*, avec son *chef-d'œuvre* de musique, est-ce qu'elle aurait fait *fiasco*? Voilà les journaux des 11, 12, 13, que j'ai trouvés à Florence. Le *Journal de Paris* ne dit rien; les *Débats* critiquent; le *Courrier* critique; le *Constitutionnel* critique, et le *Drapeau blanc*, ami de Caraffa, critique autant à lui seul que le *Constitutionnel*, le *Courrier* et les *Débats*... »

En présence de l'insuccès d'un confrère plus téméraire que lui, notre musicien se félicite d'avoir su résister à la tentation et à l'ambition de chanter l'héroïne de la France. Jeanne Darc est une muse terrible aux poètes et aux musiciens maladroits : elle a rendu Chapelain ridicule et couvert Voltaire d'une gloire déshonorée!

IX

En entrant à Rome pour la troisième fois, le musicien éprouve une vive émotion. Il doit seulement la traverser, y serrer la main à quelques condisciples du Conservatoire, et il se surprend à dire : « Il me semble que j'y passerais ma vie. » Il y cherche avec empressement la vieille maison où il habita autrefois, et c'est avec un battement de cœur qu'il la retrouve. Il a écrit quelque part que Rome avait la sombre, l'imposante majesté des cités mortes; il la trouve vivante et quasi joyeuse à présent qu'il la parcourt dans ses souvenirs. Il y a six

ans qu'il l'a quittée ; ce n'est pas elle qu'il revoit, c'est sa jeunesse. Sur chaque pavé de ses rues étroites, il fait lever, en marchant, un rêve de sa vie d'artiste. L'illusion n'est pas de celles qui doivent faire crier au miracle.

Ne vous est-il jamais arrivé, à la campagne, de cheminer dans un sentier moitié gazon et moitié sable ? Il semble que le pied foule un tapis de velours. Il fait si peu de bruit que les oiseaux en voisinage sur le chemin n'interrompent leurs confidences qu'à la dernière extrémité. Chacun de vos pas semble se poser sur un frou-frou d'ailes. On dirait que tous ces oiseaux sortent de dessous terre. Ils rayent de leur mince silhouette brune l'étroit horizon qu'embrasse le regard, escadent la branche la plus rapprochée de vous, se rangent à droite et à gauche pour vous regarder passer, et leur babil, plus aigu et plus précipité, semble quereller l'indiscret et l'importun qui est venu sans raison les troubler dans leur déshabillé et dans leurs épanchements du matin.

Lorsque nous repassons par un des chemins de notre vie, nos souvenirs, s'envolant en compagnie sous nos pas, jouent précisément le jeu de ces oiseaux. Ils nous regardent passer. Nous ne pouvons ni les rattraper, ni les fuir. C'est une haie de voix gaies ou tristes qui nous chantent des chansons qui nous font sourire ou pleurer. Nous étendons la main : ils se posent sur une branche plus haute ; nous faisons quelques pas : les escadrons volants fuient, effarouchés, pour se reformer un peu plus loin. Toujours seule en les poursuivant, l'âme est condamnée à vivre avec eux, sans eux ! Il faut dire avec André Chénier :

O jours de mon printemps, jours couronnés de rose,
A votre fuite en vain un long regret s'oppose.

Rome, toujours grande et toujours debout dans le tombeau d'une civilisation comme dans le berceau d'une religion, parlait la même langue au vieux Montaigne et au jeune Hérold : » J'ay vu ailleurs
• des maisons ruynées, et des statues, et du ciel, et de la terre, dit le
• doux pyrrhonnien des *Essais*, ce sont toujours des hommes.
• Tout cela est vray ; et si pourtant ne sçaurois reveoir le tombeau

• de cette ville si grande et si puissante, que je ne l'admire et la
• revere. »

Le directeur de l'école de Rome en 1821, M. Thévenin, accueillit Hérold comme un enfant qui faisait honneur à l'institution. Il l'invita à dîner officiellement avec la classe de musique. Mais un banquet plus fraternel encore fit asseoir à la même table, avec l'artiste voyageur, trois jeunes gens à peu près du même âge, qui marchaient du même pas au même but, mais dont un seul, dans les trois, devait y poser un pied ferme et le toucher d'une main vaillante. Ces trois jeunes gens se nommaient Halévy, Batton et Leborne. « Nous avons bu à la santé de leur maître (Cherubini) et à la mémoire du mien, dit Hérold; ensuite à la mienne, puis à la leur, et tout cela avec la plus grande tenue. De là nous sommes remontés chez M. Thévenin, qui joue tous les soirs à la bouillotte. »

J'en demande bien pardon à feu ce directeur de l'école française, à Rome! J'apprends avec plaisir que M. Thévenin faisait la bouillotte; et comme il la faisait tous les soirs, je dois supposer qu'il y était d'une certaine force; mais aucun dictionnaire biographique (je les ai consultés tous) n'a pu m'apprendre si M. Thévenin faisait ou avait fait des chefs-d'œuvre; s'il était peintre, architecte, graveur. Ils se taisaient à l'unanimité sur sa gloire et même sur son nom. Il devait appartenir à la section des Beaux-Arts et se croire *immortel*. Il l'a été, — pendant sa vie. Qui sait? M. Thévenin a peut-être appartenu à l'Académie. des jeux! (1)

Revenons au trio de musiciens, qui, tendant son verre pour le choquer à celui d'Hérold, buvait à la déesse qui voile son front : l'immortalité. L'auteur de la *Juive* peut se passer d'un bout de biographie. Mais cela fait un *Horace* sur les trois qui se promettaient, en trinquant à leurs succès, de vaincre les *Curiees* du parterre.

Batton était le fils d'un fabricant de fleurs artificielles. Les opéras qu'il écrivit seul n'ont pas eu, tant s'en faut, la durée de la marchandise de monsieur son père. Et pourtant ce n'était point un musicien

(1) On me fait parvenir la note suivante : Charles Thévenin, élève de Girodet, né à Paris en 1764, prix de Rome en 1791, directeur de l'école de 1817 à 1822, mort en 1838. A défaut de célébrité, voilà des dates!

sans mérite, loin de là. Il écrivit, en collaboration avec son camarade Leborne, le *Camp du Drapeau d'Or*, et un beau finale dans la *Marquise de Brinvilliers*, olla podrida musicale pour la confection de laquelle neuf compositeurs plus ou moins célèbres avaient mis la main à la pâte. Triste ragout ! Batton se dit qu'un fabricant de fleurs artificielles qui a la plus riche clientèle de Paris vaut bien un musicien auquel le public refuse sa pratique. Admirablement raisonné ! Le logicien ne s'en tint pas là : il reprit le chemin de la maison et de l'industrie paternelle, et de musicien sans emploi devint ou redevint marchand de fleurs artificielles des plus achalandés. Il ne fit plus de la musique que pour son plaisir et portes closes ; le public, ce grand ingrat, ne lui demandait rien de plus (1).

Le camarade de Batton, Leborne, s'était fait connaître au théâtre en collaborant à la *Violette*, de Caraffa. Le prix de Rome jouait lui-même le rôle de la violette dans cette association musicale, puisque son nom ne fut pas jeté au public et ne figura pas sur l'affiche. A la vérité, son associé fit preuve d'une rare délicatesse. Le succès de l'opéra avait été contesté à la première représentation ; M. Caraffa attendit que des épreuves successives et point troublées en eussent consolidé la réussite, pour donner au jeune Leborne, par la voix des journaux, la part de collaboration et d'éloges qui lui était due légitimement. Procédé rare ! Je pourrais ajouter peut-être : procédé unique ! L'envers de la toile cache des mystères de travail à plusieurs qui est terriblement loin de cet idéal de l'association des idées et des artistes ! Derrière cette toile, les hommes qui remplacent le talent par la notoriété, par la diplomatie des coulisses, par un passe-partout qui ouvre à toute heure le cabinet directorial, tendent leur toile ; les mouches y tombent, l'araignée s'arrondit ; mais il faut être juste même envers l'araignée : elle n'est point paresseuse ; c'est elle qui file la toile à laquelle se prennent les idées qu'elle exploite. Dites donc aux mouches d'en faire autant !

(1) Batton était cependant un musicien savant et distingué. Mais il était à la fois trop modeste et trop fier pour monnayer son talent avec l'alliage de l'intrigue. Avant son départ pour Rome, il avait donné deux ouvrages à Feydeau. *La Fenêtre ouverte* réussit beaucoup dans le public et dans les journaux du temps.

Leborne avait épousé la fille du chef de la *copie* de l'Opéra. Il ne tarda pas à suivre l'exemple plein de bon sens et de prévoyance que lui avait donné l'ami Batton. Il prit la suite des affaires de son beau-père, sans toutefois renoncer à ce que son art avait de solide et même d'élevé : à la mort de Reicha, il s'assit au Conservatoire dans la chaire du savant théoricien.

Il me souvient d'avoir vu M. Leborne pour la première et pour la dernière fois ; c'était à la répétition générale de *Roland à Roncevaux*. Il était assis à une petite table, près de l'avant-scène de droite. Il suivait et surveillait, la partition placée sous ses yeux, l'exécution et l'opéra de M. Mermet. Il faisait son devoir (j'allais dire son métier) de chef de la *copie*. Il était là pour corriger les fautes matérielles des manœuvres placés sous ses ordres. Le véritable artiste ne tarda pas à se montrer sous l'employé de l'administration. Je ne parle point ici de cette délicatesse d'oreille du musicien consommé, qui consiste à ramasser sous un pupitre la note qu'y a laissée tomber l'archet d'un *alto* : cela est jusqu'à un certain point du métier, quoique cette finesse dans la perception du son et cette faculté d'isoler le détail de l'ensemble ne puissent s'acquérir que chez le musicien qui en a apporté en naissant le germe dans une organisation bien douée. Mais ce qui me frappa davantage chez Leborne, c'est ce que j'appellerai une prise de possession de l'œuvre exécutée devant lui. L'auteur, assis à sa gauche, ne s'inclinait pas seulement par déférence envers un *ancien* ; il laissait faire, il laissait dire le chef de la *copie*, parce que, en effet, on ne pouvait ni mieux faire ni mieux dire. En lisant le passage du journal de l'auteur de *Zampa* et sa note sur le banquet fraternel qui avait vu s'asseoir à la table d'Hérold Halévy, Batton et Leborne, le souvenir de la répétition de *Roland à Roncevaux* s'est mêlé à cette lecture. Un point d'interrogation s'est dressé devant moi. Il n'a peut-être manqué à Leborne, me suis-je dit, pour marquer sa trace au théâtre, avec plus de persévérance dans l'effort de l'artiste, que de n'avoir point rencontré sur son chemin l'*honneur* de professer le contre-point au Conservatoire et le *bonheur* de vivre de sa place à l'Opéra. Je rendrai mieux ma pensée par une comparaison. Lorsqu'une rivière franchit ses digues (ma comparaison est d'une

douloureuse actualité), le flot, coulant à droite ou à gauche, va quelquefois grossir un étang paisible, y séjourner, s'y *caser*. Le voilà confondu avec l'eau des mares stagnantes : c'est un accident, un accident seul qui l'a empêché de couler avec bruit, avec éclat, vers la mer qui était le but de sa noble destinée !

X

Dans la voiture où monta le compositeur pour aller de Rome à Naples, il avait pour compagnons de voyage une grave matrone anglaise, sa fille, fort jolie personne, son fils, jeune garçon de quatorze ans, et un Français bel-esprit. C'était un de ces parleurs éternels dont La Bruyère a dit : « Qu'ils parlent, et qu'il faut que les autres écoutent.... On entre inopinément et sans crainte de les interrompre.... Ils font taire celui qui commence une nouvelle, pour la dire de leur façon, qui est la meilleure. »

De quoi parler en allant de Rome à Naples, si ce n'est des rencontres de voleurs ? La tradition, la couleur locale le veulent ainsi, et notre Français ne pouvait rester court. Il raconta donc des histoires de brigands, et il fit bon aunage de légendes lugubres. Peut-être même fut-il prophète à son corps défendant. Arrivés près de Forli, nos voyageurs aperçurent trois paysans arrêtés à l'entrée d'un pont. La route était creusée entre deux montagnes qui se rapprochaient pour encaisser un torrent. Le paysage avait la désolation des toiles de Salvator Rosa. Les paysans, ou soi-disant tels, armés chacun d'un fusil, portaient visiblement à la ceinture pistolets et stylets. S'ils se donnaient le passe-temps de la chasse, pourquoi n'avaient-ils pas de chiens ? S'ils étaient là en amants platoniques de la belle nature, pourquoi avaient-ils des stylets, des pistolets et des carabines ? Hérold se fit toutes ces questions en mettant pied à terre. Voulant en avoir le cœur net, il se dirigea résolument vers les trois hommes qui l'attendirent immobiles à l'angle du pont. Il les

aborda avec ces mots : « La chasse est-elle bonne ? » Point de réponse. Il feignit de n'en avoir pas été entendu ; il raffermi sa voix, et répéta, sans varier la formule de sa question : « La chasse est-elle bonne ? » — « Excellente, » répondit un des trois compagnons. La voiture cheminait lentement ; le Français bel-esprit en était descendu à son tour et il n'eût pas demandé mieux que de faire bonne contenance ; mais il était visible que l'héroïsme n'était pas sur la ligne de son itinéraire. Le jeune garçon de quatorze ans jouait avec le chien d'un joli fusil de chasse. Hérold dit alors aux trois Italiens, sans trop accentuer toutefois l'intention, « que ce jeune homme « était très-bon tireur, et qu'il avait abattu, le matin, cinq ou six « pièces de gibier. » On échangea encore quelques paroles, après quoi les inconnus se décidèrent à cheminer en prenant de l'avance sur les chevaux, qui avaient ralenti le pas ; on gravissait une côte. L'un des trois hommes se baissa pour ramasser quelque chose, le montra à ses compagnons : tous trois alors s'arrêtèrent de nouveau. Puis, quant la voiture les eût rejoints, ils proposèrent au conducteur de lui vendre ce qu'ils venaient de trouver sur la route : c'était un fer de cheval. Hérold, se rapprochant du conducteur, lui dit à voix basse quelques mots ; le voiturin s'empressa de conclure le marché et paya six fois sa valeur cette acquisition inutile. Les trois hommes, chasseurs ou voleurs, saluèrent la compagnie et disparurent.

Hérold poussa un cri d'admiration en se retrouvant à Naples. Il y fit son entrée dans les premiers jours d'avril ; le soleil commençait à reprendre pleinement possession de ce ciel incomparable ; la mer, plus clémente, se couchait dans sa belle draperie bleue au pied des maisons et des jardins étagés en amphithéâtre. Pendant que notre musicien, le nez en l'air et les bras balants, regardait fumer à l'horizon le géant Vésuve, on lui volait deux mouchoirs de poche. Tomber de la grande poésie du ciel et de la nature dans la prose du lazzarone, quelle chute ! « Tout ce qui est pays me semble plus « beau encore, s'écrie-t-il ; tout ce qui est homme est pire que « jamais !.... Je viens de faire une promenade à Capo di Monte. « Cela m'a rappelé le temps où nous y allions avec la famille

« Cottrau. J'ai parcouru la belle route du Pausilippe, commencée sous Joachim et achevée maintenant. Que ces environs de Naples sont merveilleux ! je ne me lasse point de les admirer. Le Vésuve me semble plus colossal que lorsque je le contempalai pour la première fois ; les villas et les palais accidentent avec coquetterie les environs de Naples. Rien d'agréable comme la villa Reale ! On y voit un petit temple grec, un groupe représentant l'enlèvement d'Europe, une rotonde avec le buste du Tasse, une colonnade en laves du Vésuve, un obélisque : c'est un ensemble d'un effet délicieux. On est en train d'élever une colonnade et de bâtir une église devant le palais du roi. »

Voilà la médaille et voici le revers : « Les Napolitains sont plus bas que jamais. Ce peuple répugne à voir. Ce n'est qu'un ramassis de voleurs. A Sparte, une loi autorisait le vol, pourvu que le voleur ne se laissât pas prendre. Sparte est morte, mais sa loi est vivante et en pleine activité en Italie ; ici surtout. »

Naples a son Longchamps comme Paris ; c'est la promenade de la rue de Tolède. Le vendredi saint, les Napolitaines s'y montrent vêtues de noir, sous prétexte de visiter les églises. Hérold remarqua que le costume de couleur sombre est une recherche de coquetterie qui fait admirablement valoir leur beauté. Mais c'est le Naples de la bonne société qui fait ce jour là, dans la plus belle rue de la ville, acte de dévotion et d'élégance. La population orde et cynique des lazzaronnes ne s'y montre point. Le jour de Pâques, deuxième promenade dans la rue de Tolède. Cette fois, les jolies Napolitaines sont toutes de blanc parées. Le musicien fait une singulière observation sur ce changement du noir au blanc. « Le costume ne prête plus autant aux grâces napolitaines, fait-il, parce que les femmes ont leurs vêtements beaucoup plus propres que leurs figures. » Près d'un demi-siècle a passé sur cette malice d'un touriste français ; les jolies femmes de Naples ne sauraient être responsables de l'*antithèse* signalée ici entre la toilette et le visage de leurs grand'mères : l'épigramme du musicien, qui, dans son journal, avait le caractère de l'actualité, n'est plus aujourd'hui que de l'histoire ancienne.

Le lundi de Pâques, jour de l'ouverture des théâtres, Hérold assista à une représentation de *Torvaldo e Dorliska*, qui lui fit un grand plaisir. Mais vous devez vous souvenir qu'il n'écoutait pas seulement pour son plaisir l'opéra et les chanteurs napolitains, et qu'en même temps qu'il venait entendre, il venait acheter des voix. En sa qualité d'acheteur, il avait droit de se montrer difficile, et il allait en user largement : comme il devait payer de même, ce droit était une revanche légitime. Son premier coup de griffe atteint au visage une cantatrice française, élève de notre Conservatoire, et qui venait d'épouser, à Naples, le célèbre ténor Rubini.

« Les théâtres sont en décadence, écrit Hérold ; et la preuve, c'est que la *signora Comelli*, notre ancienne Chaumel, est au premier rang. Elle chante le contralto, et elle chante faux ; ses *agréments* sont de mauvais goût, sa personne est grimacière et minaudière. La *signora Colbrand* n'en pouvait plus, il y a sept ans ; elle a fait des progrès sur cette pente rapide du déclin. On dit qu'elle songe à la retraite. »

Isabelle Colbrand, qui n'était pas encore devenue M^{me} Rossini, avait alors trente-six ans. Deux ans plus tard, en 1823, elle terminait une belle carrière de chanteuse d'*opera seria* par la création de *Semiramide*, à Venise, au théâtre de la *Fenice*. Espagnole, douée d'une voix magnifique, belle et d'une beauté imposante à la scène, la Colbrand était une véritable princesse de théâtre. Elle avait reçu, comme la *Pisaroni*, des leçons du plus grand chanteur et du plus grand professeur de l'Italie, le *soprano Crescentini*.

Digne de sa grande réputation de 1808 à 1815, c'est à partir de son règne tyrannique de prima donna à San-Carlo, que la cantatrice mit au supplice les auditeurs qu'elle avait enchantés jusque-là. La Cour de Naples la protégeait et l'imposait au public, et Rossini dut écrire pour elle tous ses opéras sérieux : *Elisabeth*, *Armida*, *Otello*, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraïde*, *Ermione*, la *Donna del Lago*, *Zelmira* (à Vienne). Rossini, cet homme heureux, devait éprouver dans sa vie deux grands malheurs qui, par ricochet, ont rejailli sur sa gloire sans l'entamer. Le premier malheur engendra le second. Pauvre, errant, exploité jusqu'au vol par les petits impresarii, il crut trouver l'aisance et la

liberté en se liant avec l'entrepreneur de San-Carlo. Barbaja, par un contrat annuel de douze mille francs, de 1815 à 1822. Il souscrivit, en échange de cette aisance relative, au plus dur des marchés ; tout autre génie que le sien y eût éteint ses rayons et émoussé son relief. Non-seulement il lui fallut écrire deux opéras par an, et les écrire pour la voix en décadence de la Colbrand, mais, de plus, il dut remplir à *San-Carlo* et au *Fondo* les fonctions de Maître Jacques musical, réduit à ajuster les opéras vieux ou neufs d'indignes confrères à la voix des pensionnaires de Barbaja. On se demande pourquoi tant de chefs-d'œuvre italiens, nés en pleine verve, en plein feu, en plein génie de Rossini, ont des taches qui vont s'agrandissant toujours, lorsque les chefs-d'œuvre français du maître, œuvres originales ou pastiches de la maturité de son talent, n'ont pas ôgaré un seul de leurs rayons : la réponse à cette question est dans le contrat désastreux signé à Naples, entre Rossini et Barbaja.

La partie la plus lésée par ce contrat léonin, ce devait être la postérité. Le jour où il le rompit, il écrivit sa colossale *Semiramide*.

L'opinion exprimée par Hérold, sur la Colbrand, est l'écho de la voix générale des contemporains. M. Fétis, dans son *Dictionnaire*, dit la même chose ; mais il copie Stendhal et le gâte. Laissons donc parler l'historien de Rossini, sans accepter ses exagérations :

« Mademoiselle Colbrand, écrit Stendhal, a été de 1806 à 1815, une des premières chanteuses de l'Europe. En 1815, elle a commencé à avoir souvent la voix fatiguée ; c'est ce que chez les chanteurs du second ordre on appelle chanter *faux*. De 1816 à 1822, Mademoiselle Colbrand a ordinairement chanté au-dessus ou au-dessous du ton, et a été ce qu'on appelle partout *exécrable* ; mais c'est ce qu'il ne fallait pas dire à Naples. Malgré ce petit inconvénient, Mademoiselle Colbrand n'est pas moins restée première chanteuse du théâtre de San Carlo..... S'il est un goût dominant chez le peuple napolitain, le plus vif, le plus sensible de l'univers, c'est sans contredit celui de la musique. Eh bien ! durant cinq petites années, de 1816 à 1821, ce peuple tout de feu a été vexé de la manière la plus abominable dans le plus cher de ses plaisirs.....

« Vingt fois je me suis trouvé à San Carlo. Mademoiselle Colbrand commençait un air ; elle chantait tellement faux qu'il était impossible d'y te-

nir. Je voyais mes voisins désertier le parterre, les nerfs agacés, mais sans mot dire. . . . Je suivais mes voisins, nous allions faire un tour au *Largo di Castello*, et revenions au bout de vingt minutes, voir si nous pourrions accrocher quelque *duetto* ou quelque morceau d'ensemble où la fatale protégée de la Cour ne fit pas entendre sa superbe voix en décadence. Pendant la durée éphémère du gouvernement constitutionnel de 1821, Mademoiselle Colbrand n'a osé reparaitre sur la scène qu'en se faisant précéder par les plus humbles excuses; et le public, pour lui faire pièce, s'est amusé à faire une réputation à Mademoiselle Chaumel, qui, à Naples, s'appelle *Comelli*. »

La Colbrand n'en fut pas moins une grande artiste, trouvant, jusqu'au dernier jour, de sublimes accents dans les défaillances de sa voix.

Je reprends les notes d'Hérold :

« La *Signora Liparini*, dit-il, est un peu moins mauvaise qu'à Paris. . . »

La Liparini venait de créer à Rome la *Matilde di Shabran*, de Rossini. De toutes ces appréciations d'un tour très-vif du talent de chanteurs oubliés ou dont le nom n'est pas toujours arrivé jusqu'à nous, celle que je vais citer ne saurait être passée sous silence. Il s'agit cette fois de l'artiste qui a le plus ravi et le plus vivement impressionné les Parisiens. En ce temps-là, il était ce qu'on peut appeler une célébrité de clocher; il n'était pas entré en pleine possession de cette voix que Berlioz a si justement baptisée une voix *frémissante* (adjectif qui fait image), et dont les accents, de Paris à Saint-Pétersbourg, allaient conquérir l'Europe.

« Rubini, dit Hérold, premier ténor, mari de la Chaumel, chante comme Bordogni. Des sons dans le haut délicieux; une justesse merveilleuse; mais on l'entend à peine. Il *joue aussi comme Bordogni*. » La louange est petite. Mais il ne faut pas oublier que le Rubini de 1821 était à celui que nous avons connu et admiré, ce qu'une *nébuleuse* est à un groupe solaire. Les meilleurs télescopes n'y pouvaient découvrir ce qui n'existait pas encore : le rayon. Pour que la *nébuleuse* se fit soleil, il fallait de toute nécessité qu'elle se combinât sur sa route avec le génie et l'âme de Bellini.

Celui à qui il n'a pas été donné d'entendre Rubini ne saurait dire : « Je sais ce que c'est qu'un ténor. » Ce comédien gauche, enfantin, ridicule, costumé en Basile dans le bachelier du *Barbier*, travesti en turc de mardi gras dans *Otello*, vêtu en Almanzor dans les *Puritains*, devenait, à son insu, le plus sublime des acteurs, lorsque l'inspiration vocale atteignait chez lui à l'apogée d'un sentiment ou d'une passion. Dans le duo de la jalousie d'*Otello*, sur ces paroles de la strette : *L'ira d'aversa*, cette voix était faite du métal du poignard du Maure ; avant que Desdemona en sentit l'éclair glacé dans son cœur, le son, comme une lame, pénétrait dans la poitrine de l'auditeur ! Et quand, terrible et strident, éclatait dans la salle le *maladetta* ! du sextuor de la *Lucie*, involontairement, le spectateur s'affaissait dans sa stalle, foudroyé par la malédiction d'Edgard. A ces emportements lyriques succédaient les ravissements d'une voix incomparable de tendresse, de suavité, de mélancolie. Figurez-vous un orgue humain dont le clavier aurait été touché non par les mains d'un virtuose, mais par les ailes d'un séraphin ; le son énorme ou angélique se promenait de l'extrême puissance à l'extrême douceur, en faisant vibrer, avec une justesse parfaite, les cordes de la passion, de la grâce, de la légèreté. Et ce terrible Edgard, ce rugissant *Othello*, vocalisait comme une prima donna, et dans le domaine de la prima donna. Le *trille* de Don Ottavio, dans *Don Juan*, était si large, si éclatant, si lumineux, qu'il semblait, en s'élevant, trouver le plafond de la salle ; ce battement de deux notes ressemblait à un choc de deux étoiles. Ne me demandez pas une description de la merveilleuse exécution de la cavatine de la *Niobé* : faites-vous ouvrir les portes du paradis et écoutez l'*ange-solo* chanter les louanges du Seigneur !

Il y a quinze ans, je m'entretenais avec le vieux Castil-Blaze de ce « phénix des ténors. » Vous, lui disais-je, qui avez entendu Nozzari, Crivelli, Tachinardi, Garcia, et bien d'autres encore, lequel de ces « grands artistes mérite, à votre jugement, le premier rang parmi les grands ténors italiens. »

« — Rubini, » me répondit Castil-Blaze, sans hésiter. « C'était, comme Mozart, comme Raphaël, le point le plus élevé où pût atteindre

l'inspiration servie par une admirable exécution ; c'était une âme qui chantait juste. »

A l'époque où Rubini chantait à l'Odéon, après l'incendie du Théâtre-Italien, la politique faisait tourner toutes les têtes ardentes et jeunes du quartier latin ; mais la musique italienne se partageait avec celle-ci leur enthousiasme de vingt ans. Lorsque les Écoles sortaient tumultueusement et en corps, les habitants paisibles des quartiers de l'Odéon se disaient en suivant du regard les groupes aux longs cheveux : « C'est une émeute, ou bien c'est Rubini qui chante ! »

XI

Héroid reçut à Naples un accueil des plus flatteurs et, pour employer un mot célèbre de M. Dupin, *quoique* musicien français. Il écrivait à sa mère le 10 avril 1821 : « Rossini me fait mille amitiés. « *Il brûle de venir à Paris.* . . Il m'a fait ici une réputation double « de ce qu'elle est, en me vantant partout comme le seul composi- « teur et pianiste français qui ait du chant et de la philosophie mu- « sicale. . . On donne ce soir la *Création du Monde*, d'Haydn, et Ros- « sini m'a fait venir à la répétition pour avoir mon avis. Tout l'or- « chestre m'a reconnu, et l'on s'est rappelé le surnom de *Don* « *Scabroso*, qu'on m'avait donné autrefois. Ces Messieurs m'ont reçu « comme un vieux ami. »

Entendre Galli, conclure l'engagement du célèbre *basso cantante*, c'était la grande affaire de ce voyage du compositeur à Naples. La chose devait rencontrer plus d'une difficulté : d'une part, les prétentions d'argent de l'artiste ; de l'autre, le désenchantement du négociateur, plus frappé d'abord des défauts que des qualités du grand tragédien lyrique. Une première audition lui est tout-à-fait défavorable. « La grande réputation de Galli m'impose, écrit Héroid. Moi, « je ne l'aime pas. Sa voix est d'une force et d'une dureté désagréa- « bles. Je l'ai entendu dans le *Barbier de Séville* ; le père, de l'A-

« *gnese* ; le Pharaon, de *Mosè* : dans tous ces rôles, il n'a pas trouvé le moyen de chanter. C'est dans l'*Agnese* qu'il est le meilleur. Il lui faut une salle immense et des rôles sérieux. »

Le musicien se trouvait à Naples dans la même situation qu'à Venise, à l'époque du contrat signé avec la Pasta. Il eût désiré passer les fêtes de la semaine sainte à Rome, et il restait à Naples, errant autour de San Carlo et se disant : « Dois-je engager Galli, ne le dois-je point ? » Les amis de Panurge ne faisaient pas valoir moins de raisons pour ou contre, en lui conseillant, à son choix, de se marier ou de rester garçon. « Il faut, dit Hérold, que j'aie quel-
« qu'un pour le mois d'août, et tout le monde est pris, *excepté un seul*, qui ne me plaît pas ; et celui-là qui, à la vérité, jouit d'une grande réputation, demande beaucoup d'argent, ce que je ne puis ou n'ose lui accorder. Que faire ? » Se moquant lui-même de ses perplexités, il ajoute : « Si j'engage Galli, vous verrez que je vous prouverai que j'ai eu grandement raison. »

Et la preuve ne se fera pas attendre ; tournez avec moi la page du journal du compositeur : « Galli est fort bien dans le tyran (de *Torvaldo e Dorliska*). Sa grosse belle voix remplit si bien Saint-Charles ! Peut-être, s'il pouvait prononcer le français, ferait-elle beaucoup d'effet à notre grand Opéra. Il joue bien. »

Et tout de suite Hérold-Panurge de se dire : « Dois-je engager Galli ? D'abord, je ne le voulais absolument pas ; à présent, je dis presque oui. Nous verrons si, pour le chiffre des appointements il y a moyen de s'arranger. Il chante un tout autre genre que Pellegrini, et ils peuvent se soutenir l'un auprès de l'autre..... »

« Je suis entré en négociations avec Galli. Je vais recommencer à me faire du mauvais sang avec Galli comme avec la Pasta. Il gagne énormément à être entendu. Hier, il a été parfait dans l'*Agnese*, même pour le chant. »

Enfin pour ce marieur toujours prêt à se démarier, il n'y a plus à se dédire : la signature y a passé. Vous allez voir, d'ailleurs, à quel sentiment de délicatesse a obéi Hérold en remplissant sa mission, une mission qui allait pour longtemps fixer en France une des gloires de l'Italie chantante ! « Après de grands et longs débats, j'ai engagé

« Galli, pour vingt-cinq mille francs. Je désire qu'on ne me reproche pas cet engagement. Galli a dans ce moment trente mille francs à Naples, et on lui offrait la même somme à Milan. *J'ai été un peu machiavélique dans cette affaire* : je me le reproche ; l'administration m'en remerciera-t-elle ? »

Si, dans cette étude, où j'admets volontiers les longs développements, le lecteur, en me suivant, a mesuré son attention à son indulgence, j'ose espérer de lui qu'il est entré dans ma pensée. Il y a, dans cette biographie d'un musicien, un fonds d'histoire musicale dont il aura entrevu le plan et peut-être approuvé le dessein. La gloire d'Hérold appartient à la France, et c'est dans l'art français et sur des scènes françaises que l'illustre compositeur l'a solidement établie. Le titre de cette étude était un engagement pour moi de faire tenir sur ce théâtre l'histoire de la vie et des œuvres de l'artiste ; mais je n'avais pas compté, pour écrire cette histoire, que j'aurais dans l'artiste lui-même le plus imprévu et le mieux renseigné des collaborateurs. Avant de faire jouer *Marie, Zampa, le Pré-aux-Clercs*, le musicien avait fait plusieurs voyages en Allemagne et en Italie. Il a laissé un journal de ses impressions de touriste dans lequel, tantôt avec le crayon, tantôt avec une plume d'auberge, il esquisse bien des physionomies, il dit son mot sur bien des œuvres : œuvres et physionomies défilant dans ce carnet de voyage constituent, à un point de vue très-accidenté et très-original, le mouvement de l'art contemporain d'Hérold en France, en Allemagne et en Italie. Ces digressions complaisantes du passé avaient un intérêt que je ne pouvais méconnaître. Si, à cause d'elles, la biographie s'allongeait, elle s'éclairait, et il y avait compensation. Le travail du biographe le plus consciencieux valait-il ce que Hérold prenait lui-même la peine d'écrire sur les hommes et les choses de son temps ? J'eusse été bien naïf de le penser.

Je ne me dissimule point que la foule des lecteurs n'aurait pas été fâchée qu'on reléguât au grenier le musée de chanteurs dont j'expose complaisamment les toiles : mais est-il indispensable d'écrire toujours pour la foule ? Et si quelques curieux, amants des souvenirs, de la musique et des splendeurs vocales éteintes et oubliées,

cherchent avec émotion dans ces pages les noms des Pasta, des Rubini, des Galli, des Garcia, faudra-t-il en biffer ces noms par la seule raison que les *chants ont cessé*, que la génération d'aujourd'hui ne les a pas applaudis, et qu'une « Thérèse debout vaut mieux qu'une Malibran enterrée? » C'est là une opinion généralement partagée : je ne la discute point ; je me contente d'en avoir une autre et de m'y tenir.

Galli, mort en 1853 dans une misère noire, après avoir gagné et dissipé des millions, fut un des grands virtuoses de la période rossinienne. Ce *basso* à la voix terrible, dont les vocalises, dans l'entrée d'Assur de la *Sémiramide*, ressemblaient à un tonnerre roulant d'écho en écho dans les cimes alpestres, avait débuté au théâtre avec un beau ténor. Une maladie grave du larynx changea le ténor en basse-taille. Le fait est resté unique : l'art et la médecine n'en peuvent donner la raison. Galli s'en consola d'autant plus vite que sa réputation monta à mesure que sa voix descendit. Rossini lui écrivit son premier rôle de basse, Taraboto de *l'Inganno Felice*. A cette première création succédèrent, de 1812 à 1814, Sigillaro de *la Pierre de Touche*, et les deux Turcs de *l'Italienne à Alger* et du *Turc en Italie*. Le maître et l'interprète marchaient vers leur grande réputation en s'appuyant l'un sur l'autre. Après avoir mis dans cette voix de lion les sourires de la *vocalise*, Rossini devait en faire entendre les rugissements ; il déchaina, dans trois de ses plus beaux opéras séria, les emportements de cette *furia* vocale. Le Turc, par deux fois mystifié, avait fait rire : le masque de la comédie bouffonne tomba, découvrant le visage pathétique, imposant, terrible de Fernando, de la *Gazza ladra*, de Mahomet II, dans l'opéra de ce nom, d'Assur, de la *Sémiramide* : créations immortelles, dignes du génie du maître qui les avait confiées au plus fougueux des interprètes, et dans lesquelles les successeurs de Galli (je parle des plus dignes d'en hériter) n'ont été que la monnaie de ce tragédien aussi sublime qu'inégal !

Lorsque Galli se fit entendre à Paris, dans les derniers mois de 1821, soit que la salle fût trop petite pour emprisonner son organe formidable, soit que tout s'use avec le temps et par le temps, un

bloc de rocher comme l'aile d'un moucheron, le chanteur ne pouvant maîtriser ni son émotion ni sa voix, chantait invariablement au-dessous du ton le premier acte tout entier de l'opéra. Au second acte seulement sa voix, en s'échauffant, atteignait sans détonner à l'effet pathétique qui élevait jusqu'au sublime le rôle ou l'interprète. Pareil, la chose arrivait dans *Nabucco* à Ranconi, qui était une réduction de Galli par le procédé Collas.

Galli avait à peine cinquante ans lorsqu'il joua, ne pouvant guère le chanter, son dernier rôle, Henri VIII, dans *l'Anna Bolena* de Donizetti. Puis il fit voyager avec lui en Amérique les restes défigurés et méconnaissables de sa grande réputation ; puis le Nouveau-Monde cessa d'être hospitalier et rendit à l'ancien ce qui n'était plus que la parodie d'un tragédien. De chute en chute, le vieil athlète du chant, complètement éteint, dut accepter, pour manger un morceau de pain, l'emploi de chef des chœurs dans une pauvre compagnie de chanteurs qui promenaient l'opéra italien de bourgade en bourgade en Portugal.

Il avait quitté Paris en 1828, il y ramena le fantôme de son passé vers 1843 ou 1844. Il avait soixante et un ans. Un ministre, sollicité par d'anciens admirateurs, le nomma professeur de chant au Conservatoire ; les artistes du Théâtre-Italien lui vinrent en aide à la fin de chaque saison dans un concert où les premiers sujets de Ventadour tenaient à honneur de concourir. Le vieux grand artiste put croire un moment que la mort lui serait clémente : il avait compté sans la révolution de 48 qui, après avoir mis les oiseaux en fuite, ferma la volière. La pauvreté de Galli devint une détresse sans nom. Il avait soixante-dix ans lorsque sa terrible destinée lui fit grâce. Dans quel bouge la mort vint-elle le délivrer ? on l'ignore ; mais on se demande comment elle s'y prit pour le découvrir dans son abandon !

XII

Après avoir conclu l'engagement de Galli (1), Hérold reprit le chemin de Rome « qu'il aimait et où tout lui plaisait, même les Romains. » Et au bout de quelques jours il s'écrie, comme un fils qui s'arrache des bras de sa mère : « je vais quitter ma chère Rome ! » Au théâtre il entendit un pauvre opéra de Pacini, le *Baron de Dolsen*. Comme tous les jeunes compositeurs italiens de cette époque, Pacini était une étoile de petite grandeur, dont le pâle rayon cheminait en s'y noyant dans la queue flamboyante de la comète-Rossini. Il subissait la loi commune qui, en poésie, en peinture, en musique, fait conquérir les hommes de talent par un homme de génie. Donizetti, Meyerbeer lui-même, attirés par l'astre, devaient entrer dans son atmosphère lumineuse ; mais ils ne firent que la traverser : on les vit émerger de l'autre côté, lorsque l'originalité qui était en eux se fut développée et épurée dans ce milieu rayonnant et fécondant.

Hérold entendit à Rome une cantatrice de grande réputation dont il n'eut pas le loisir de goûter les qualités, qui étaient fortes, originales

(1) Nous transcrivons ici une note de M. Hérold fils qui nous a été communiquée après la publication des pages qui précèdent dans le *Ménestrel* :

« Après avoir relu tout ce voyage d'Italie de 1821, — si bien analysé par M. Jouvin, — je ne puis me défendre d'une réflexion. Toutes ces réserves, toutes ces critiques de mon père à l'égard des chanteurs qu'il entendait, plus ou moins justes, mais toujours produites par une première impression très-vive, ont été depuis largement compensées dans le sens de l'approbation et de l'admiration par lui-même quand il a entendu ces mêmes chanteurs à Paris. Il a peut-être plus que bien d'autres contribué aux ovations de la Pisoni, etc., etc.

« M. Jouvin a bien senti cela et l'a indiqué. Mais j'y insiste, parce que cela a tenu une grande place dans la vie de mon père. L'enthousiasme, avec ses déceptions, a été l'un des traits de son caractère, qui explique bien certaines variations de jugement. Au fond, il adorait l'art italien, et, à Paris, quand on disputait là-dessus, il portait aux nues les chanteurs et autres qu'il aimait. On me l'a dit souvent. De vieux amis, par exemple M. Carafa, en témoigneraient encore.

« Je ne sais si cela mérite qu'on y appuie davantage. Encore une fois, M. Jouvin l'indique bien, mais en lisant on finit par l'oublier en suivant les digressions, excellentes du reste, du biographe. »

et point charmantes. Il écrit : « La prima donna, Esther Mombelli, me déplait. Elle est laide, petite, mal faite. Des moustaches, de vilaines dents, une vilaine tournure. Sa voix est forte et *très-singulière*. Elle lance ses roulades en manière de cloches. Elle manque fort souvent ses passages et détonne fréquemment. Elle quitte le théâtre dans sept mois et se marie. »

Esther Mombelli resta au théâtre six années encore. C'est en 1827 seulement qu'elle se maria et devint comtesse *Gritti*. Dans ce jugement un peu précipité, le musicien français, qui n'avait pas trente ans encore, dut commettre la distraction, en regardant la femme d'oublier la cantatrice. Les Parisiens se gardèrent bien de cette méprise, lorsque la grande chanteuse, le 20 avril 1824, débuta à Favart dans *Cerenentola*. La voix « singulière » de la Mombelli, qui, dans un morceau d'ensemble, faisait l'effet d'une *petite flûte* humaine, son exécution de feu, son jeu emporté, mal réglé, à l'italienne, mais d'une fougue indomptable, tout cela donna à la *Cerenentola*, purement mais froidement chantée par la Cinti, un accent imprévu, nouveau, irrésistible : la cantatrice avait le diable au corps ; elle le logea dans celui du public.

On trouva que la Mombelli avait « une voix forte et timbrée, un accent bien prononcé, *une méthode très-originale*, une âme de feu, une vivacité très-piquante, un jeu franc, quoique tout à l'italienne. » La cantatrice fut accueillie avec enthousiasme et rappelée à grands cris à la chute du rideau. Le fameux *sextuor*, soulevé par sa voix stridente, produisit pour la première fois un effet électrique. Il faut supposer qu'elle y chantait le premier soprano, la partie de Cendrillon étant écrite pour une voix de contralto.

Hérolde, courant de Naples à Rome, et de Rome à Florence, ne voulait pas quitter l'Italie avant d'avoir entendu le ténor Davide et la Pisoni. Quand l'impatience le prenait : « O Davide, s'écriait-il, pourquoi me retiens-tu ici ? » Les deux troupes de chanteurs étant médiocres à Florence, il allait admirer les jolies femmes aux Cascines et au jardin Boboli. Un de ses amis lui disant : « comme les Florentines rappellent les Françaises ! » il répondit avec beaucoup de finesse : « c'est une preuve qu'elles ne les font pas oublier. »

Que faire pour tuer le temps? On lui dit qu'à Pise il y avait une troupe passable. « Est-il possible? » Et le voilà en corricolo sur la route de Pise. La troupe d'oiseaux chanteurs qu'il croyait surprendre s'est envolée à Livourne. A peine descendu de son corricolo, il monte en voiturin, et, fouette cocher, à Livourne! Il y fait son entrée par un beau clair de lune : « Quelle foule! s'écrie-t-il, quel mouvement! La ville est très-grande; je la parcours en curieux. Les cafés sont magnifiques et les glaces excellentes. » Mais à Livourne, on joue la comédie, et pas plus d'opéra que sur la main de Grippe-Soleil. Toutefois les habitants de la ville marchande, gens polis quoique pressés d'aller à leurs affaires, veulent bien dire à notre musicien qu'il est inutile de se donner au diable, attendu que l'opéra, après lequel il court, se donne pour sûr à Lucques. Hérold, qui avait échangé, à Pise, son corricolo contre un voiturin, à Livourne, troque son voiturin contre un corricolo. On arrive à Lucques, une ville jolie, charmante, entourée comme Vienne de boulevards et de fortifications. Le compositeur fait arrêter son attelage suant et soufflant, et trouve à Lucques... des grenadiers, de superbes grenadiers manœuvrant à la prussienne; mais point de chanteurs. Ah! si fait : les chanteurs sont sur l'affiche du théâtre, où ils promettent de chanter le soir même la *Gazza Ladra*; mais le théâtre est fermé. Il est d'ailleurs fort agréable à voir, — à l'extérieur, — quoiqu'un peu petit.

Hérold se décide à reprendre le chemin de Florence, où il trouve dans une auberge à son gré, bonne table, bon lit et bons visages; où il a enfin l'espoir, si longtemps ajourné, d'entendre Davide dans *Ricciardo e Zoraïde*.

« Je parviens, dit-il, avec beaucoup d'intrigue et un peu d'argent, à entendre la répétition générale de *Zoraïde*. Mon ami Davide chante faux. » Il peut écrire enfin : « On donne cette *Zoraïde* tant attendue. Les deux tiers de l'ouvrage font grand effet. C'est un succès. J'y trouve, comme dans tous les opéras de *ce diable* de Rossini, des choses admirables. Trois duos charmants, un quatuor délicieux, des chœurs pleins d'énergie et de

« chant, des effets neufs. L'air de Zoraïde et celui de Ricciardo sont
« faibles. Il y a neuf chevaux. C'est beau cela. Je dirai que décidé-
« ment.... Davide chante faux. Il s'est dit hier fort malade et dans
« l'impossibilité de parler. Il a de beaux moments. Il crie souvent. Il
« a trois octaves d'étendue dans la voix, beaucoup de hardiesse, du
« chant, de l'âme et du feu. Son goût est bon, je crois, quoiqu'il ne
« me plaise que modérément. Il a fait beaucoup plaisir ; mais peut-
« être s'attendait-on à mieux. Il a un engagement pour Naples jus-
« qu'à la fin du carnaval de l'année prochaine ; et pour venir à Paris,
« il demande tout ce qu'on pourra lui donner.... »

Davide, à la scène, était long, maigre, sans tenue ; à la ville, il s'habillait en turc. Sa voix était complètement ruinée lorsqu'il débuta sur le Théâtre-Italien de Paris, en 1830, dans Paolino du *Mariage secret*. Les premières notes qu'il fit entendre étaient chevrotantes, sans justesse et avaient la sonorité cassée et comique de la voix d'une vieille femme. Il lui arrivait d'avoir un éclair de génie vocal dans une scène et d'être ridicule pendant tout le reste de l'opéra. Je laisse à penser comment était fagotté le bel amoureux de Caroline ! Le comédien avait pour jambes et pour bras les ailes d'un télégraphe ; dans la poitrine du chanteur était logée la voix de l'Ali-Bajou du *Caid*. Les spectateurs crurent à une mystification : c'était quelque chose de plus triste encore ! c'était la parodie d'un chanteur qui avait eu du génie d'exécution, et que la vanité ou la pauvreté condamnait à se survivre ! Immolation de chaque soir d'un orgueil traînant ses meurtrissures et les niant ! Ce serait à faire pitié, si ce n'était à faire pleurer. Que de révoltes dans ces chutes prévues et acceptées. Par ces chemins où l'on a ramassé des couronnes, recueillir des huées ! faire rire là où l'on a fait frissonner ! rouler dans le grotesque, plus bas encore, dans un rôle où, d'un front inspiré, on touchait au sublime ! telle fut l'histoire de Davide ; telle est, telle sera l'histoire éternelle de ces grands malheureux qui balayent la scène avec les fantômes de leur passé et les chimères de leur orgueil.

Un soir Davide donnait la réplique à la Malibran dans la *Gazza*

Ladra. Il se traîna pendant le premier acte à travers les chuchotements, les rires, les sifflets. Le deuxième acte commence. Vous connaissez la situation. Ninette innocente, mais ployée sous le désespoir et le déshonneur, reçoit dans sa prison le *Podestà* qui la raille, Pippo qui la console, et Gianetto, son amant, qui l'interroge avec défiance et finit par tomber dans ses bras. Le duo de la servante et du soldat est plein de feu. La Malibran, échevelée, pathétique, frissonnante et faisant frissonner, chanta ce duo avec son génie, mieux encore, avec son cœur. Mais ce soir-là, bien qu'elle n'eût jamais été plus belle, la Malibran fut vaincue. Ce Gianetto, baffoué à l'acte précédent, trouva, pour dire à Ninette le suprême adieu du désespoir de l'amour, la voix, l'âme, l'inspiration du chanteur qui avait tant de fois passionné l'Italie. Il fut vraiment Davide, le « grand Davide, » comme on l'appelait au temps de sa jeunesse et de sa gloire. Les auditeurs avaient écouté debout, frémissants, pâles d'émotion, étouffant des cris d'admiration pour ne point troubler le suprême cantique de cette voix d'ange.

Le chanteur, rappelé plus de dix fois, ramena la Malibran suspendue à son cou, souriant à travers ses larmes, et, ne pouvant se faire entendre, criant au public avec l'éloquente pantomime de son geste féminin : « Lui ! lui !.... »

TROISIÈME PARTIE

I

Avant de reprendre le chemin de la France en faisant un détour long et rapide vers l'Allemagne, Hérold s'arrêta à Reggio. Il voulait entendre la Pisaroni, *étoile* d'une troupe excellente dont faisaient partie le vieux Tacchinardi, Rosa Morandi, qui était un peu bien mûre, et Carolina Bassi, jeune et charmante cantatrice de l'école de la Pasta. « J'ai été voir la *Pesaroni* ou *Pisaroni* ce matin, écrit Hérold; mon Dieu, qu'elle est laide! » Pauvre grande artiste, souveraine des oreilles et du cœur, mais toujours repoussée par les yeux! A quelques jours de là, le musicien chante une autre antienne : « Ce matin, j'ai assisté, comme je l'espérais, à la répétition de l'opéra nouveau. La Pisaroni m'a enchanté. Une voix magnifique (un *contralto*), très-étendue, d'une justesse parfaite; beau coup de facilité et une méthode large : *grande* professeur. » La Pisaroni gagnait 36,000 francs en Italie, et elle en demandait 45,000 pour venir à Paris. On la disait très-avare. Élève de deux célèbres *castrati*, Moschini et Marchesi, la cantatrice avait commencé sa carrière à dix-sept ans, en chantant les *soprani*. Mais à la suite d'une longue et douloureuse maladie, elle entra en convalescence et en possession d'un *contralto* du plus beau timbre. On se souvient que pareil phénomène avait métamorphosé la voix de Galli. Il resta à la Pisaroni, de cette brusque transformation de l'organe, quelques notes rebelles et gutturales dont son art consommé triomphait avec un effort sensible dans le passage des sons de poitrine aux notes de tête.

Le début de la Pisaroni au Théâtre-Italien de Paris, au mois de mai 1827, eut toute l'importance d'un événement artistique. Je lis dans une feuille parisienne de cette époque : « Il y a longtemps qu'on n'avait vu à Favart une telle affluence de spectateurs. La salle était tellement remplie que l'on se disputait déjà le droit d'écouter la pièce debout dans les couloirs. » Écoutons maintenant Stendhal dans le *Journal de Paris* : « Ainsi qu'aux plus beaux jours de l'Opéra-Buffera, la foule assiégeait les portes du théâtre Favart. Tout ce que le beau nom du mois des roses, si trompeur cette année, n'a pas envoyé à la campagne, remplissait les loges. L'espoir des *dilettanti* n'a pas été trompé : le succès de M^{lle} Pisaroni a tenu ce que promettait cette grande réputation. C'est, à vrai dire, la seule voix de contralto parfaitement pure que nous ayons jamais entendue au Théâtre-Italien. Cette voix rappelle la Gafforini, M^{me} Garat et cette Mariette Marcolini, pour laquelle Rossini a composé ses premiers chefs-d'œuvre....

« Le Théâtre-Italien n'a peut-être jamais entendu une suite de sons comparable à l'air du second acte de *Semiramide* : *In si bara bara sciagura*. L'allegro surtout fera époque dans les annales du chant en France... Le public s'imagine connaître tous les opéras de Rossini ; il ne connaît, il faut bien le lui dire, que ceux qui ont été chantés par MM^{mes} Pasta et Esther Mombelli. Hier, tout le monde croyait entendre chanter pour la première fois le rôle d'Arsace. La Pisaroni va refaire sous nos yeux, pour *Semiramide*, le miracle que la Mombelli accomplit, il y a quelques années, pour la *Cerenentola*. »

« Je n'oublierai jamais, a écrit de son côté M. Fétis, l'effet que la Pisaroni produisit sur l'auditoire, lorsque arrivant sur la scène en tournant le dos au public et considérant l'intérieur du temple, elle fit entendre d'une voix formidable, admirablement posée, cette phrase : *Ecce mi alfin in Babilonia* ! Des transports unanimes accueillirent ces vigoureux accents et cette large manière si rare de nos jours. Mais lorsque la cantatrice se retourna et fit voir des traits horriblement bouleversés par la petite vérole, une sorte de cri d'effroi succéda à l'enthousiasme, et l'on vit des spec-

« tateurs fermer les yeux pour jouir du talent sans être obligés de
« regarder la personne. »

La mission d'Hérold était terminée ; il reprit la route de la patrie par le chemin des écoliers. Dans les premiers jours de juin, après avoir traversé villes et villages de l'Italie et de l'Allemagne, avec la rapidité de la flèche, il fit halte à Munich, où il y avait une assez bonne troupe de chanteurs italiens, et où l'on représentait, dans sa nouveauté, l'*Emma di Resburgo*, de Meyerbeer.

« Hier, 13, dit-il dans son journal, je suis allé entendre l'*Emma di Resburgo*, de Meyerbeer. Certainement, M. Meyerbeer n'est pas
« sans talent. Il y a, dans son *Emma*, un trio, un finale, un chœur
« et un grand duo, tout cela très-remarquable. Ses airs, dans lesquels il suit le goût du jour (Hérold entend par ces mots le style rossinien,) ne valent rien. Sa musique est peu chantante, mais
« originale, bien faite et nerveuse. »

Le musicien français avait l'âge du musicien allemand, et le plus Allemand des deux, à cette date et à cette première rencontre, n'était pas celui qu'on pense. L'ouvrage qu'Hérold estimait en certaines parties et critiquait en d'autres, était, comme cette foule d'opéras écrits par Meyerbeer dans sa première manière, un pastiche des formules que les copistes de Rossini empruntaient au maître, ne pouvant lui prendre son génie. Toutefois, l'homme qui devait écrire, dans la pleine possession de son originalité, le quatrième acte des *Huguenots* et le quatrième acte du *Prophète*, à cette époque déjà, fatigué de porter un masque, en détachait parfois les cordons pour montrer son visage : et c'est ce visage que le compositeur touriste avait entrevu dans les parties « originales » et « nerveuses » d'*Emma di Resburgo*.

La seconde halte du musicien, après Munich, fut une courte station à Metz. « Aujourd'hui, écrit-il en y entrant, on célèbre la Fête-
« Dieu. J'ai entendu dans la cathédrale (qui est fort belle et dont la
« façade a été bâtie à l'occasion du rétablissement de la santé de
« Louis XV) le trio d'*Œdipe* avec des paroles latines. Il a été bien
« exécuté et m'a fait plus de plaisir ici qu'à la scène. »

Hérold, tombé de l'impériale de la diligence sur un sol jonché de fleurs (c'était la fête du Saint-Sacrement), était entré à la cathédrale,

où il se montre ravi d'entendre écorcher un *O salutaris* pastiché sur le trio final du bel opéra de Sacchini. Le soir, des comédiens de campagne chantaient au petit théâtre de Metz *Jeannot et Colin* et la *Mélomanie* : au lieu de prendre son bonnet de nuit, il prend son courage à deux mains et court les entendre, au risque de fourrer ses deux oreilles dans une mystification ! et héros et héroïnes de ce nouveau « *Roman comique* » figurent sur le journal du touriste, avec des annotations sur l'emploi et le talent de chacun. Eh ! mon Dieu ! Il s'agissait bien ici de M^{lle} Belmont ou de M^{lle} Prestat, de M. Édouard ou de M. Saint-Charles ! j'ajouterai encore : il était bien question d'applaudir Nicolou Champein ! prétextes que tout cela. Metz, c'était le chemin de Paris ; la *Mélomanie* et *Jeannot et Colin*, c'était la route de l'Opéra-Comique : c'est vers ces deux voies que le poussait sa jeune ambition, qui rayonnait dans cette salle petite et enfumée ; et tout en prêtant l'oreille aux deux compositeurs français, ses anciens, il écoutait chanter dans son cœur les beaux airs *qu'il écrirait* un jour pour Paris et pour l'Opéra-Comique ! Et puis Metz, dont il admire avec une joie d'enfant les rues, les monuments, les chanteurs, c'est la France qu'on a quittée, que l'on retrouve et qu'on embrasse d'une longue, d'une délicieuse étreinte après six mois d'exil !

A son arrivée à Paris, le théâtre auquel il apportait dans sa valise le talent de deux chanteurs du premier ordre, tout en lui adressant de chaudes félicitations, ne se pressa point d'acquitter les déboursés de ses frais de route. Il avait, à la vérité, touché le montant d'une lettre de change à Venise ; mais il avait dû payer 1,500 fr. de ses deniers au pianiste Moreau, son remplaçant intérimaire dans les fonctions de *maestro al cembalo*. « J'ai pu néanmoins, dit-il, à l'aide de mes « économies et de mon semestre du Trésor, acheter cent francs de « rente, ce qui me fait actuellement 1,500 francs de revenu en huit « inscriptions sur le Grand-Livre : *Pocum acquirit eundo*. »

De retour à Paris depuis deux mois, Hérold se promenait un soir au foyer de Feydeau, au bras de M..., compositeur distingué, un de ses camarades du Conservatoire. Celui-ci s'arrêtant brusquement au milieu d'une causerie à bâtons rompus : « Sais-tu, » lui dit-il en présence de Garat, de Gasse et de quelques-uns des plus fidèles habi-

tués du foyer de l'Opéra-Comique, « sais-tu pourquoi, à l'époque de
« ton séjour à Naples, après avoir demandé plusieurs fois ton congé
» à la reine Caroline, sans pouvoir l'obtenir, elle t'a permis, un beau
« jour, sans en être trop priée, de quitter la cour? Sais-tu pourquoi,
« après t'avoir prodigué les témoignages de considération et d'amitié,
« elle a si vite donné les mains à ton éloignement ? »

« — Ma foi, non, répondit Hérold à M... J'ai toujours fait mon
possible pour être agréable à la reine et aux princesses, ses filles ;
et je crois que le zèle que j'ai montré a été par elles bien apprécié. »

« Eh bien ! reprit M..., je vais t'apprendre ce que tu ignores.
« L'une des jeunes princesses était amoureuse de toi. Elle avait dit
« et répété : « si j'épouse quelqu'un, ce sera M. Hérold. »

La réponse de notre musicien à cette confidence, sans objet et
sans danger pour lui, puisque le secret de cet enfantillage d'une
jeune princesse lui était révélé au bout de six années, cette réponse
est d'une simplicité charmante : « J'avoue, écrit-il, que je suis très-
« flatté de ce que j'apprends ; mais je désire me marier avec M^{lle} S...,
« *s'il y a lieu.* »

Galli débuta à Favart sur ces entrefaites. Le public, en présence
d'un tragédien de cette force et d'un chanteur de cette école, frappé
des grandes qualités du père d'*Agnès* et du père de *Ninetta*, s'habitua
peu à peu aux grands écarts de ses intonations, au premier acte de
l'opéra. Lorsque cette voix chaude, vibrante, tonnante, mettait en
feu un rôle et un ouvrage, à quoi bon regarder, à travers les lueurs
de l'incendie, si quelques notes ne portaient pas d'aplomb ? « Galli a
« un grand succès, écrit Hérold, *bien qu'il me donne la fièvre*
« *souvent.* Boïeldieu, Garat, Martin et le public l'adorent ; mais moi
« et quelques autres, nous le critiquons. » Et, à la suite de cette
note, sans préparation comme sans transition, la mention suivante :
« Je viens d'acheter 50 francs de rentes, ce qui me fait 1,800 francs
de revenu, en huit inscriptions sur le Grand-Livre. » Ne trouvez-
vous pas qu'il y avait je ne sais quel parfum d'honnêteté allemande
(Hérold, en ce temps-là, était allemand, et il s'en glorifiait), à mêler,
dans le récit d'une vie de travail, un livre de ménage au *memento* de
ses impressions et de ses espérances musicales ?

II

Héroid tempérait une imagination mobile et inquiète par une raison froide et un sens juste et pratique des nécessités de la vie. Tour à tour soulevé par la poésie de l'art et retenu par la prose de l'existence, il ressemblait à un aérostat chassant sur son ancre : l'imagination était capricieusement secouée et entraînée; mais la raison finissait toujours par fixer sur le sol ce ballon qui aspirait à monter vers tous les nuages. L'artiste, le front dans la gloire, rêvait aux beaux opéras qu'il voulait écrire, tandis que l'homme, la main dans ses comptes, apportait ses épargnes au Trésor, et, bien différent de Jean qui « mangea son fonds avec son revenu, » accroissait peu à peu le capital avec les rentes. De retour en France et dans l'année qui précéda le succès du *Muletier*, le revenu modeste du musicien atteignait et dépassait un peu 2,000 francs. Ce n'était pas encore la « médiocrité dorée » chantée par le poète latin; mais c'était déjà, avec la dignité de la vie et le repos de l'esprit, le droit d'avoir du talent sans mourir de faim.

A cette date de l'année 1822, Héroid jouait le personnage de *l'Irrésolu*, une comédie oubliée, de Destouches. Il laissait marier une femme qu'il aimait, et il demandait en mariage (pour se dédire ensuite), une jeune fille qu'il n'aimait pas. Si on l'eût laissé libre d'épouser à son gré, regrettant celle qu'il avait quittée pour celle qu'il avait choisie, il eût été capable de s'écrier comme le héros de Destouches :

J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène.

Son journal est fort amusant à consulter sur la fièvre matrimoniale qui le prend et le quitte. Un moment, il est tout de flamme pour voler à l'autel; l'instant d'après, il fait un retour sur sa santé, qui est faible, il additionne son revenu, qui est mince, il découvre à

l'horizon matrimonial un beau-père qui *poudroie*, une belle-mère qui *flamboie*, et il s'empresse de dire serviteur à la fiancée. « J'ai de grandes confidences à te faire, mon cher petit livre ! toi, ma source dans mes malheurs ! toi, le journal officiel de mes prospérités ! Or donc, je te dirai que M^{lle} S..., que je voulais épouser, s'est mariée à l'improviste, sans me laisser le temps de demander sa main.... Si ma mère eût parlé, on me l'eût accordée ; mais elle s'est tue, et la demoiselle m'a dit, en parlant de son futur : « C'est le premier qui m'ait demandée en mariage, et je l'épouse. »

Pour se consoler d'avoir perdu M^{lle} S..., Hérold veut se marier sans perdre de temps ; l'occasion se présente d'épouser une jeune fille de seize ans, « blonde et jolie ; » il n'a qu'un mot à dire, il le dit, et le consentement des grands parents ne se fait pas attendre. Vous croyez notre homme sur des roses : il est sur des épines ! « Qu'ai-je fait ? s'écrie-t-il, une bêtise énorme ! et je viens de tâcher d'y remédier par un manque de parole qui doit chagriner des personnes qui n'ont cherché qu'à m'être agréables. »

Il écrit donc au père et à la mère de la jeune fille que ses trente ans sont beaucoup trop vieux pour épouser quinze ans et demi. Son refus, mal compris de la famille, est accepté comme un ajournement. Il ne dispute point, trop heureux de reprendre sa liberté, et il achève sa partition du *Muletier*, qui, selon son expression, va le « remettre à la merci de ces vilains journaux. » Un peu plus bas nous lisons : « Je me suis abonné successivement à chaque journal pour en trouver un qui me convint : je n'en reçois plus aucun. »

Le Muletier est joué le 12 mai 1823, et le musicien écrit dans son journal, à la date du 17 : « Parlons un peu de mon *Muletier*. Sifflé un peu le premier soir, il s'est relevé. J'ai un éloge unanime des journaux, et je ne trouve pas de femme comme je veux. »

Hérold, en prenant sa part des sifflets qui accueillirent les longeurs du poëme, fait acte d'extrême courtoisie envers son collaborateur, M. Paul de Kock. La critique, comme il le dit lui-même, donna à sa partition un suffrage unanime. Elle loua dans sa musique « la grâce, la verve, la variété, une couleur locale bien saisie, » et ne lui trouva que le défaut « d'être trop travaillée et de viser au ros-

« *sinisme* par des réminiscences. » L'un des deux reproches ne me semble pas très-clairement exprimé. A l'époque où fut joué le *Muletier*, ce qu'une critique incompétente ou tout au moins trop superficielle baptisait avec méfiance de ce mot, *une musique trop travaillée*, peut se traduire hardiment par une harmonie piquante et neuve et une mélodie originale. Les hommes de goût et les hommes du métier surent apprécier une ouverture qui décelait la main d'un maître, et le morceau symphonique du sommeil des Muletiers, avec sa note de cor qui exprime, chez l'amoureux Henriquez, le battement du cœur. Mais ces beautés étaient perdues pour cette portion du public qui saluait d'un rire grossièrement approbateur la chanson de Flandrinos, écrite à regret par le musicien dans la mesure et dans le goût de la muse chansonnière de l'Opéra-Comique. Meyerbeer, qui s'y connaissait, faisait un grand cas du *Muletier*.

Quant au reproche de transporter et de populariser à Feydeau des procédés applaudis à Favart, Hérold le méritait au même titre qu'Auber. J'ai démontré à plusieurs reprises, en étudiant les œuvres des deux maîtres rivaux de la jeune école française, que leur talent, qui se cherchait, s'était trouvé pour tous deux et avait jeté les premières vives étincelles au contact du génie rossinien. Quand leur chaude admiration, dont ils n'essayaient plus de faire mystère, ne les eût pas jetés sur le chemin de l'imitation, la mode les y eût entraînés malgré eux; car la mode s'impose avec la même autorité dans les arts, les lettres et les chiffons. Un novateur crée un patron poétique ou musical, comme un tailleur de la fashion crée un patron d'habit : hommes graves, hommes frivoles, tous endossent l'habit, s'ils ne le portent pas tous avec la même bonne grâce !

Quatre mois après le succès du *Muletier*, le 8 septembre, l'Académie royale de musique représenta le petit acte de *Lasthénie*. Cette comédie froide, toute en conversations amoureuses d'une fadeur à la Dorat, était tirée d'un chapitre des *Voyages d'Anténor en Grèce*, de M. de Lantier. Le collaborateur d'Hérold, M. de Chaillou, fonctionnaire instruit et homme du monde aimable, avait rimé sans prétention et gardé l'anonyme : par là il déférait à l'arrêt du public qui, le premier soir, n'accueillit pas sans protestations ce

marivaudage grec. Adolphe Nourrit joua, aux côtés de son père, le rôle modeste de Cléomède, tandis que celui-ci, par droit d'ancienneté et de paternité, faisait le personnage du brillant Alcibiade. L'embonpoint excessif de Nourrit père fit sourire dans les légèretés du jeune débauché. Ce fut l'éclair de gaieté de la représentation.

Hérold avait été peu échauffé par un sujet qui n'offrait au musicien ni passion ni situations. Tout en l'accusant de « viser au rossinisme, » on loua, dans sa partition, un beau trio : *Se peut-il qu'ainsi l'on outrage?* le chœur final, et surtout un duo délicieux pour deux femmes, Lasthénie et Hyparete, chanté par M^{lles} Grassari et Sainville. Hérold, dans son journal, dit peu de chose de son ouvrage : « *Lasthénie* a été assez mal accueillie du public. Des expressions « triviales ont fait rire les spectateurs. La seconde représentation a « été très-bien; d'heureux changements dans le poëme nous ont « valu la faveur de ce même public. Nous voici à la sixième repré- « sentation : chambrée toujours complète. »

Vendôme en Espagne succéda à *Lasthénie*, et sur la même scène. Cet opéra de circonstance avait été improvisé pour saluer, dans une fête publique et royale, le duc d'Angoulême de retour de son expédition d'Espagne. *Vendôme en Espagne* fut représenté à l'Opéra, devant la famille royale, le 5 décembre 1823. MM. Mennechet et Empis avaient écrit le livret, et Hérold et Auber *fleurdelisé* la musique. Mais le génie des deux jeunes maîtres n'était, ce soir-là, qu'un prétexte à enthousiasme officiel. La foule se pressait à un autre spectacle; des places de parterre avaient été vendues à la porte 200 francs. L'opéra fut fort applaudi et peu écouté; la claque de la salle se fit entendre bruyamment dans les journaux. Hérold raconte à sa manière cette solennité. Il faut lui laisser la parole :

« Choisi par le gouvernement, avec Auber, pour faire la musique de *Vendôme en Espagne*, grand opéra, à l'occasion du retour du duc d'Angoulême, nous travaillons, Auber et moi, depuis deux mois comme des enrégés. *Vendôme* est donné, le vendredi 5 décembre, devant une magnifique assemblée : le Roi, Monsieur, M^{er} et M^{me} la duchesse d'Angoulême, etc., etc., toute la Cour. Une loge, splendidement décorée, avait été construite à l'amphithéâtre. Un enthousiasme inexprimable; des cordons

bleus et des cordons rouges au parterre ; succès complet : voilà les résultats de cette soirée. Quelques jours après, présentés au ministre de la maison du roi, le maréchal marquis de Lauriston, nous avons reçu de sa bouche l'assurance du plaisir que notre ouvrage a fait à la famille royale. »

Viennent des détails assez curieux sur la représentation de *Vendôme* aux Tuileries :

« Mardi, 16 décembre, notre *Vendôme* a été donné au théâtre des Tuileries devant Sa Majesté. Le roi, à la fin du spectacle, a voulu que nous lui fussions présentés. . . .

« Nous nous rangeons dans le salon que S. M. doit parcourir. La loge du Roi s'ouvre ; le duc d'Angoulême en sort, précédé et suivi de quelques maréchaux. Il nous salue rapidement. Vient ensuite Monsieur ; même cérémonial. Les Princes ne s'arrêtent pas quand ils précèdent le Roi. Le Roi paraît, assis dans son fauteuil. S. M. dit à ceux qui font rouler le fauteuil : « Arrêtez ! » On ne l'entend pas et il répète plus fort : « Arrêtez ! arrêtez ! » Cette fois on l'entend. Nous nous approchons. Le premier gentilhomme de service annonce : « Les auteurs de *Vendôme* ! » S. M. nous dit avec beaucoup de grâce : « *C'est un très-beau spectacle ! C'est charmant ! Je suis fort content.* » S. M. s'éloigne ; les duchesses d'Angoulême et de Berry la suivent et nous saluent, comme ont fait les Princes.

« J'ai su que, pendant la représentation, au moment où Dérivis chante ses stances (qui ont produit beaucoup d'effet à l'Opéra), S. M. se tournant vers la duchesse d'Angoulême, lui a dit tout haut : « *C'est très-bien, cela !* » et que la duchesse a répondu par une inclination et un mouvement qui exprimaient la plus vive satisfaction. Après cela, nous nous sommes retirés fort contents. Une chose singulière : *je ne crois jamais avoir été si triste que pendant cette soirée*, qui finissait si honorablement pour moi. Une présentation au Roi, un costume de cour, une préoccupation involontaire... Et pourtant je n'étais pas ému au moment où le Roi allait passer devant moi ! tandis qu'il m'a semblé que mes trois collaborateurs, MM. Empis, Ménéchet et Auber, étaient dans la plus vive agitation. Aujourd'hui, je lis dans tous les journaux la scène d'avant-hier soir, et j'en suis bien aise. »

Le roi fit remettre à chacun des quatre auteurs de *Vendôme en Espagne*, par les mains de M. de Blacas, une épingle en diamant.

Monsieur, de son côté, chargea M. de Maillé de leur donner en son nom, en accompagnant cette gracieuseté des compliments les plus flatteurs, un joli cachet de montre.

Voilà bien des honneurs, bien des compliments, bien du cérémonial, sans compter les cadeaux, pour un badigeonnage musical qui devait avoir juste la durée de ces arcs-de-triomphe, brossés en décor d'Opéra, qui ornent la place de la Concorde les jours de grandes fêtes officielles ! Les princes croient beaucoup honorer les arts lorsqu'ils donnent la banalité de leurs sourires à ces mascarades dorées de la poésie et de la musique, qui ont défilé devant eux sans être ni regardées ni écoutées, et qui rabaissent le poète et le musicien ! Et, ce qui est plus triste encore, les artistes ainsi récompensés ont l'humilité de mettre toutes les joies de l'orgueil à savourer de telles récompenses ! C'est dans les deux soirées mémorables de *la Muette* et de *Zampa* qu'Auber et Hérold eussent mérité de voir s'ouvrir devant leurs renommées le palais des Tuileries, et d'être traités en souverains par le Souverain. Mais, en France, sait-on jamais rien faire à propos ?

III

La sagesse des nations a dit : « Il ne faut pas courir deux lièvres à la fois. » Le compositeur, qui rêvait ardemment la possession de la gloire au théâtre et du bonheur en ménage, se trouvait fatalement sur les deux pistes. Il le comprit . . . et, sans reprendre haleine, vite il donna la chasse à un troisième lièvre. Musicien sans livret (sans bon livret, s'entend), amoureux sans objet, il s'éveille, le matin d'une belle journée de juillet 1824, avec la fantaisie, lui, rentier des plus modestes ! de devenir propriétaire sur le pavé de Paris : « Je viens, s'écrie-t-il, de faire une folie peut-être . . . peut-être un acte de sage prévoyance pour l'avenir. Je viens d'acheter, à la criée du Palais-de-Justice, une maison située rue de Berry, n° 4, pour la somme de 96,000 francs, non compris les frais, qui s'élèveront,

« à cause des charges, à plus de 10,000 francs. Me voilà donc avec
« 110,000 francs à payer, et, pour y faire face, une soixantaine de
« mille francs. A cela, j'ai une réponse toute prête : il y a neuf ans,
« je n'avais rien. »

A ce banquet du propriétaire auquel il est assis, d'ordinaire l'appétit vient en mangeant : « Ah ! bien oui, une maison !... un jardin,
« une écurie, une remise, etc., etc. Et le cabriolet donc ! ce cabrio-
« let après lequel je soupirais depuis mon enfance ! ce cabriolet
« pour lequel j'ai acheté une maison ! ce cabriolet pour lequel je me
« suis logé si loin ! ce cabriolet pour lequel j'ai tant économisé...
« Eh bien ! je l'ai enfin ! Une jolie jument, *hors d'âge*, le harnais et
« la voiture, tout cela me revient à 1,200 francs. Mais j'ai beau-
« coup de choses à payer, et chaque jour c'est une nouvelle emplette.
« *Tu l'as voulu, Ferdinand Hérold !* »

C'est au milieu des tracasseries et des soucis de l'acquéreur que fut donné le *Roi René*, à l'Opéra-Comique, le 24 août. Le musicien se défend, en son nom et au nom de ses deux collaborateurs, Sewrin et Belle, d'avoir écrit une pièce de circonstance. Mais le ministre de l'intérieur, M. de Corbière, était d'un avis différent et il le fit prévaloir ; il donna l'ordre au directeur, M. de Pixérécourt, de réserver la primauté du *Roi René* pour la représentation *gratis* du 24 août, en l'honneur de la fête du souverain. Les deux monarques furent traités avec beaucoup de courtoisie par un public qui n'avait pas payé sa place. « Me voilà revenu chez moi, écrit le compositeur après la
« représentation, bien las, bien fatigué, mais assez content. *Ah !*
« *si je louais ma maison !* »

Hérold peut respirer le « bon air de son jardin » ; goûter aux « bons fruits de son jardin » ; admirer à son aise sa jument à l'écurie, et son cabriolet sous la remise ; commander à son domestique et à sa portière : mais après avoir éprouvé les joies et l'orgueil de la possession, il ne tarde pas à en ressentir la satiété et les dégoûts. Il semble que toute médaille sur laquelle il frappe son bonheur ait deux revers. Sa jument est poussive, son cabriolet incommode, massif et trop vieux ; sans compter qu'il a hâte de congédier son domestique Henri, et de se défaire de sa maison sans locataires. Poursuivi

par une idée fixe, il va jusqu'à chercher dans des impressions et des souvenirs de lectures une consolation à ses ennuis de propriétaire : « J'ai lu, je crois, dans M^{me} de Staël, qu'on n'est pas six mois dans la même situation. Voilà pourtant près d'un an que je suis dans l'attente pour une maison que je ne loue pas ! » Les lignes suivantes du journal (qui perdraient assurément à être remplacées par un commentaire et des réflexions) vont mettre l'esprit du lecteur en communication directe avec l'imagination active et inquiète du musicien. Ces lignes bien méditées, donnent la clef d'un caractère ; et celui d'Hérold nous fait assister à l'éternelle lutte du *rêve* et de la *réalité* dans l'âme d'un grand artiste. Tantôt la victoire appartient à l'idéal et tantôt au positif. Dans cet homme qui passe d'une œuvre à un compte, et brouille l'une avec l'autre, le *papier timbré* de ses titres d'acquisitions et de rentes avec le *papier réglé* de ses partitions, il semble qu'on voie un poète penché en attitude sur les registres d'un teneur de livres. Mais laissons-le dire :

« Je suis malade en ce moment, d'abord d'ambition, une ambition bien chimérique, un rien. . . . Mais ce *rien*, un autre l'obtient, et je crois l'avoir mérité, — autant que *cet autre*, mais non pour les mêmes raisons ; mais la balance pourrait être juste. — Deuxième maladie : J'ai une pièce nouvelle dans trois jours, et j'ai grand'peur. *Le Lapin Blanc* sera-t-il assez fort pour empoigner les têtes. . . de choux ? Je crains et j'espère. — Troisième maladie : Mes hypothèques. — Quatrième maladie : M^{lle} C. . . . Ouf ! Je n'ai pas dormi de la nuit. J'ai vu revenir le jour et se lever le soleil sans avoir fermé l'œil ! Et rien, rien qui me dédommage. Il faut avouer que toutes choses me réussissent bien mal depuis un an. . . . *Tous les loyers augmentent ; ma maison reste vide.* . . Il faut de la philosophie. Je me console par fois en rêvant d'un grand voyage, qui me fasse oublier tous mes chagrins d'amour-propre. Mais, ma mère ! sans elle, je partirais pour n'importe où. . . pour un pays où je ne serais point du tout connu. O ma petite ville d'Allemagne ! *Il faudra absolument que j'en rieme là.* »

Le Lapin Blanc, composé sur un libretto de Mélesville et Carmouche, fut représenté à l'Opéra-Comique, le 21 mai 1825. C'est une date néfaste dans la carrière du grand artiste ; il l'a marquée dans son journal d'une croix noire. La pièce fut outrageusement sifflée, et

sur les instances de quelques rares opposants à la colère tumultueuse du parterre, le chanteur Leclère, qui avait joué dans le *Lapin Blanc*, vint jeter ces mots au milieu de l'orage, devenu ouragan à la chute du rideau : « Messieurs, les auteurs de la pièce désirent garder l'anonyme. »

La presse théâtrale du temps enregistra cette chute avec indifférence. Le *Journal de Paris*, feuille quotidienne de politique et de spectacles, termine ainsi un compte-rendu, consacré, en grande partie, à la jolie anecdote qui a inspiré aux auteurs un méchant poème : « La musique était d'une trop grande faiblesse pour obtenir le pardon des paroles. L'ouverture et le premier chœur, seuls morceaux dont le style soit saillant, offrent des réminiscences trop marquées de *Robin des Bois*. » Voilà un beau jugement, et bien motivé ! C'eût été le cas, tirant le journaliste par la manche, de lui dire : Passe pour Rossini ! mais

On ne s'attendait guère
De voir Weber dans cette affaire.

Un journal écrit spécialement en vue des comédiens, très-lu et très-redouté par eux, le *Courrier des Théâtres*, décoche ce trait final au compositeur, sans effleurer même l'analyse de sa partition : « Quant à la musique, c'est une complète erreur d'un homme de talent, qu'on a beaucoup trop loué, et dont le prochain ouvrage sera bon, si personne ne lui cache la faiblesse de celui-ci. » Le journaliste était prophète ; la revanche et le réveil d'Hérold furent le délicieux opéra de *Marie*. Mais le musicien, sifflé au théâtre et siffloté dans les journaux, a écrit, lui aussi, son feuilleton sur ce *Lapin Blanc*, de lamentable mémoire. C'est le plaidoyer de Cicéron *pro Milone*, un plaidoyer prononcé après l'arrêt définitif.

« 21 mai 1825. Jour fatal ! Le *Lapin blanc*, sifflé depuis la première scène jusqu'à l'annonce, faite au public, que les auteurs veulent garder l'anonyme. Un sujet que je trouve charmant ! traité avec esprit par un homme de talent, M. Mélesville ! une musique, peut-être la moins lourde et la moins mauvaise des partitions que j'aie faites jusqu'ici ! Voici le récit de cette cruelle soirée.

• Un entr'acte de trois quarts d'heure (on avait commencé le spectacle par le petit acte de *Ninon chez M^{me} de Sévigné*) excite au dernier point la mauvaise humeur du parterre. On siffle, comme je n'ai jamais entendu siffler, pour faire commencer. Mais les acteurs qui ne sont pas prêts, le décor qui n'est pas placé, le directeur qui est absent... tout semble être conjuré contre nous. Enfin, on frappe les trois coups; l'ouverture commence, elle est bien exécutée et fait le plus grand plaisir. Le premier chœur et la danse qui le termine obtiennent aussi beaucoup d'applaudissements. Vient le dialogue. On siffle la première scène, dans laquelle Toby raconte qu'il s'est présenté dans une manufacture où l'on ne se sert plus que de machines. La scène est en Écosse. Je crois le mot heureux; il est sifflé. Alors plus d'espoir. Quand une scène spirituelle et bien faite est mal accueillie au commencement d'un ouvrage, que sera-ce du reste? Tous les auteurs sifflés crient à la cabale: ainsi, l'on ne sera pas tenté de me croire si je crie à mon tour; et cependant les journaux sont unanimes à constater la sévérité excessive du public (Hérod, on le voit, se fait un peu illusion en leur prêtant un concert qu'ils n'avaient pas). Il paraît que ce titre, le *Lapin blanc*, avait mal disposé le public. Ensuite, Mélesville est ordinairement le collaborateur de Scribe, et, dans ce moment, il y a une cabale contre Scribe, qui a osé se moquer des journalistes (ah! ah! et l'unanimité dont le musicien vient de parler?). Je vous dirai que le dialogue est dit au milieu des rires, des applaudissements et des sifflets. On se tait quand vient le tour de la musique. Mais les amis intimidés et auxquels, dès le second morceau, on a bruyamment imposé silence, n'osent plus applaudir, et ils ont raison. Cette réserve de leur part a permis d'entendre d'un bout à l'autre sans être troublé. Je crois même, si l'on s'en rapporte aux journaux, que tous les morceaux ont fait plaisir; car voici une chose bizarre, et qui n'était peut-être jamais arrivée: en général, les journaux disent du mal de la musique; mais si l'on rapproche les citations faites par chacun d'eux en particulier, il se trouve que, le *rondo* chanté par Lemonnier excepté, tous les morceaux de la partition ont mérité d'être favorablement remarqués. Et la preuve, la voici:

• Le *Journal de Paris* dit que la musique est digne du poëme, à l'exception de l'ouverture et du premier morceau, qui ont un caractère prononcé et qui ont fait de l'effet. (Il y a ici confusion dans la mémoire du musicien. J'ai cité le *Journal de Paris* qui dit positivement le contraire.) Le *Pilote* cite l'ouverture, l'air de M^{me} Pradher, la romance *Il reviendra*; le chœur des paysans et des paysannes. Le *Courrier français* loue un

chœur chanté par les gardes-chasse. Deux ou trois petits journaux citent l'ouverture et le duo entre Toby et Gudhil. Ainsi, récapitulons : on a loué l'ouverture et les morceaux 1, 2, 3, 5, 6, 7 ; reste le n° 4, rondo chanté par Lemonnier. A la reprise du motif, Toby (Lemonnier) chante : « Je vois déjà mes enfants *me tirer par les cheveux*. » Ces derniers mots ont fait éclater les plus vigoureux sifflets qu'on puisse entendre. . . Or, il n'y a que sept morceaux dans la partition. Le public a même écouté, avec plaisir, il me semble, le chœur des banquettes, *puisque'il s'est tu*. Ce chœur est long ; il rappelle un motif de l'ouverture, et les sifflets n'ont recommencé qu'au baisser du rideau.

• On a vivement demandé les auteurs. Leclère est venu annoncer qu'ils désiraient garder l'anonyme. D'un commun accord, Mélesville, Carmouche et moi, nous avons été prier le directeur de ne plus donner la pièce ; les acteurs voulaient la jouer : mais c'était un parti pris contre feu le *Lapin blanc*. *Et voilà trois hommes tués pour un lapin !* »

Héroid ne pouvait, en terminant ce plaidoyer très-habile, avouer une défaite et y souscrire avec plus d'esprit et de bonne grâce. Le trait final, rappelé avec un gai à-propos, est une plaisanterie de Sedaine, dans *Richard-Cœur-de-Lion*.

Le *journal* d'Héroid est terminé, ou, du moins, ce qu'il a continué d'y consigner encore, ce sont des extraits de ses lectures ; car il lisait beaucoup, et ses auteurs préférés étaient Montaigne et M^{me} de Staël. Le moment est proche où le musicien écrira ses chefs-d'œuvre ; il est bien regrettable qu'il ne nous ait pas laissé sinon son jugement sur les ouvrages de la maturité de son talent, du moins quelque chose de ses impressions, de ses joies, de ses tristesses, de ses habitudes, en prenant la plume. Ces confidences eussent été de nature à vivement intéresser le lecteur. Le silence d'Héroid nous fait un autre rôle. Plus de vagabondages de style, plus de récits parasites : nous avons raconté l'homme dans ses confessions ; il nous reste à étudier l'artiste dans ses belles œuvres, nées, au déclin de sa vie, dans l'épanouissement radieux du génie et de l'inspiration.

IV

M. de Planard, l'auteur du drame sentimental et un peu naïf de *Marie*, avait du crédit à l'Opéra-Comique. Sa collaboration y était très-appréciée et très-recherchée des musiciens. Il avait précédé M. Scribe à ce théâtre, et lui en avait peut-être montré le chemin. Il avait patroné de sa réputation d'auteur applaudi les débuts de M. Auber et partagé avec M. Caraffa le grand succès du *Solitaire*. C'était un homme d'esprit, un homme du monde, et — ce qui était fait pour donner toute confiance au compositeur un peu découragé du *Lapin blanc* — un homme arrivé. Hérold avait eu deux fois déjà M. de Planard pour collaborateur, à la vérité, dans deux comédies musicales un peu froides : *le Premier venu* et *l'Auteur mort et vivant* ; mais il n'en était pas moins vrai qu'associer son inspiration à l'expérience consommée et à l'autorité acceptée du poète d'*Emma* et de *la Bergère châtelaine*, c'était, pour un musicien, une prévention favorable partagée par le théâtre et par le public, et, en quelque sorte, une lettre de change acceptée par tous deux en prévision du succès.

M. de Planard avait suivi deux carrières, qui s'étaient touchées parallèlement sans avoir rien de commun et sans que l'une eût entravé l'autre : les fonctions administratives et les lettres. Entré, en 1806, aux archives du Conseil d'État et devenu, un peu plus tard, secrétaire au département des affaires contentieuses, ce que ces fonctions, remplies avec conscience et intelligence, lui laissaient de temps, il le donna au théâtre, il le doubla par son activité, et cet emploi varié de ses loisirs eût été un rude labeur pour tout autre. *Marie*, jouée en 1826, était son trentième ouvrage, et c'est en 1807 qu'il avait rimé ses deux premières comédies, *le Curieux* et *le Paravent*, deux actes bien accueillis du parterre, l'un à Louvois, l'autre au Théâtre-Français. Vers, prose, ariettes d'opéra, couplets de vau-deville, tout alimentait la fécondité du fonctionnaire-littérateur.

M. de Planard n'était pas toujours heureux, mais il était toujours en voyage, allant de l'Odéon à la Comédie-Française, de nos scènes de genre à nos scènes de musique. L'Opéra-Comique finit par le conquérir et le fixer ; mais il avait planté sa tente jusqu'au pays du grand Opéra avec la bouffonnerie des *Noces de Gamache* et la féerie de *la Belle au bois dormant*, qu'il avait eu la fantaisie de baptiser *la Belle dormant au bois*, infidèle à la poésie du conte par amour pour la logique de notre langue.

Sa *Nièce supposée*, comédie en trois actes, en vers, jouée à la Comédie-Française en 1813, y avait obtenu une réussite d'un échelon plus élevé que ces bonheurs discrets baptisés « un succès honorable » par l'auteur et le théâtre, habitués à surfaire le bien qui leur arrive. Mais l'Opéra-Comique était la véritable patrie de M. de Planard ; il en avait les traditions et la sensibilité de convention : peut-être aurait-on pu l'accuser, laissant là Favart et Sedaine, de fusionner le genre national avec le drame naïf à l'allemande. Il y avait aussi, dans ses fictions d'une moralité irréprochable, trop de belles demoiselles vêtues d'une « robe légère » et coiffées d'un « chapeau de bergère. » C'est toujours un peu la même héroïne champêtre qui verse des larmes essuyées au dénouement, dans *la Bergère châtelaine*, *Emma* et *Marie*. Il faut reconnaître toutefois que l'art du théâtre, bien entendu et bien ménagé, distribue l'intérêt et l'action dans ces bergeries d'opéra-comique. Stimulé plus tard par un concurrent redoutable, M. Scribe, qui, naturalisant à Feydeau la comédie moqueuse du Gymnase et les dénouements à surprises, porta à leur point de perfection les procédés du drame lyrique, M. de Planard donna congé aux amours de village et entra dans sa seconde manière ; elle fut incontestablement plus originale que la première ; et, pour le prouver, il suffira de citer les intéressants poèmes du *Pré-aux-Clercs*, de *l'Éclair*, de *la Prison d'Édimbourg*, de *Mina*.

M. de Planard apportait au théâtre, comme dans le monde, les mœurs polies, l'urbanité charmante de la société d'une autre époque ; c'était un legs de famille, et il lui était échu en des temps bien difficiles. Son père avait émigré : resté seul auprès de sa mère dans les prisons remplies par la Terreur, il avait été rendu à la liberté au

9 thermidor. Conquis, par ses relations, au régime nouveau, il était l'homme de l'ancien régime seulement par les habitudes élégantes de l'esprit et des manières.

Un peu de raillerie se mêla pour lui au grand succès obtenu en commun avec son collaborateur. Les petits journaux firent une terrible lessive de l'esprit de M. de Planard avec une « robe légère d'une *entière blancheur*. » Le vaudeville, entonnant les louanges du musicien de *Marie*, sépara sans générosité sa cause de la mésaventure du poète, sur lequel pleuvaient les lardons et les brocards. Dans une pièce de circonstance, on parodia ainsi la jolie barcarolle chantée par M^{me} Boulanger et Féréol :

Vogue, pauvre Marie,
Vogue sur ton bateau ;
Ta musique jolie
Te soutiendra sur l'eau.

Le poète, piqué, harcelé, chansonné, ne voulut pas rester plus longtemps sur un lit d'épines, tandis que son heureux collaborateur était couché sur des roses. *Marie* avait été représentée le samedi 12 août 1826 ; le 29, M. de Planard écrivait à Hérold :

« Mon cher Hérold,

« Je crois qu'on ne cessera jamais de me turlupiner sur la *robe légère*, tandis qu'on laisse passer tant d'autres niaiseries que vous connaissez aussi bien que moi. Mais comme votre *air* charmant laisse, par malheur, ici entendre les paroles, voici un moyen de clore le bec aux censeurs, — et je vous en prie !

Une femme jolie,
Pour nous charmer toujours,
Doit se croire embellie
Par de simples atours.
Un chapeau de bergère,
La plus modeste fleur,
Ont toujours l'art de plaire
A mes yeux et mon cœur.
Crois-tu donc, etc., etc.

« Que l'on chantera ainsi.

« Il faut copier les notes sous les paroles nouvelles et les donner non-seulement à Chollet, mais à Delsarte qui, m'a-t-on dit, s'occupe du rôle.

« Adieu, mon cher ami.

« PLANARD. »

« P. S. Je ne me presse pas de terminer trois actes romantiques, qui vous plairont par leur couleur historique et la hardiesse des situations. Je ne me presse pas, parce qu'on m'a dit que vous aviez cinq actes à faire. Cependant, si vous étiez très-avancé, dites-le moi, et dans un mois j'aurais complètement fini.

« Autre édition (à choisir) :

Une femme jolie,
Sans art, sans vanité,
Est encore embellie
Par la simplicité.
Un chapeau de bergère,
La plus modeste fleur,
Ont toujours l'art de plaire
A mes yeux et mon cœur.

« Je préférerais peut-être celle-ci, à cause qu'elle ne répète pas le mot *toujours*.

« P. »

J'ignore si M. de Planard persévéra à soumettre à son musicien des *variantes* du premier texte; c'est probable : mais rien n'y fit et n'y pouvait faire. La vogue y était. A Paris, en province, au théâtre, au salon, à l'atelier, dans la rue, on chanta, que dis-je? on chante encore, on chantera toujours :

Une robe légère
D'une entière blancheur.

Marie, dont le succès fut grand et rapidement populaire, ne saurait toutefois être placé au même rang que les deux ouvrages entre lesquels hésitent encore les préférences et l'admiration des gens de goût. L'âme d'Hérold avait traversé la partition tout entière, de

l'introduction : *C'est donc demain qu'hymen engage!* au délicieux *sestetto* syllabique sur lequel voltige la phrase des violons de l'ouverture : *Il faut savoir avec prudence* Sa main est ferme et souple ; son talent a la sûreté dans la facilité ; mais nous le verrons s'élever et progresser encore : il n'a pas pris entièrement possession de sa manière , de son originalité , de son génie. Il se montrera incomparablement plus puissant et plus dramatique dans *Zampa* , plus varié et plus coloré dans le *Pré-aux-Clercs* : je fais, bien entendu, la part du sujet de *Marie*, qui ne comportait ni la grandeur du cadre où se meut la passion de la première de ces deux belles partitions, ni les tableaux variés (comédie et drame) où s'exerce la touche romantique du pinceau qui a immortalisé la seconde. Il n'en est pas moins vrai que la tradition rossinienne, brisée en partie, est visible encore : l'aiglon a cassé l'œuf et s'essaye à voler ; mais, çà et là, des débris de coquilles sont restés mêlés aux plumes naissantes.

On a beaucoup abusé de l'expression *couleur locale* en musique ; il faut pourtant reconnaître qu'elle est juste, appliquée à la troisième des grandes partitions d'Hérold. La touche du compositeur est savante ; son inspiration ne l'est point, si je puis m'exprimer ainsi. Elle a le naturel, la simplicité , la grâce de l'héroïne de l'ouvrage ; naturel point cherché, simplicité point étudiée, grâce qui vient du cœur et qui joue sur les lèvres d'une jeune fille tout à la fois ignorante et passionnée. La mélodie claire du musicien repose sur une harmonie distinguée et accidentée ; elle a la transparence de ces lacs alpestres qui remplissent les flancs d'un terrain capricieusement découpé et réfléchissent les sérénités diaphanes du ciel. L'ouverture est jouée, le rideau s'est levé, les premières notes de l'introduction babillent dans l'orchestre, tandis qu'Émilie, légère et folle, court au devant de ses deux cousins, Henri et Adolphe. Il suffit : en écoutant la première phrase du trio : *C'est donc demain qu'hymen engage!* je puis donner congé au décorateur ; je connais et j'aime déjà le pays où nous transporte le musicien ; il m'est aussi familier que si je le contemplais dans les pages doucement éclairées des premiers livres des *Confessions*.

Le souvenir du *faire* rossinien me frappe surtout dans l'ouverture de *Marie*. On le peut signaler au passage dans la formule du *crescendo* et le caquetage des violons qui s'enroulera en fine broderie autour des voix, dans le sextuor du troisième acte. Il faut le dire pourtant, l'imitation rossinienne est moins accusée et moins flagrante ici que dans la belle symphonie du *Pré-aux-Clercs*, en dépit du dessin *fugué* qui traverse celle-ci d'un bout à l'autre. L'influence du grand compositeur italien ne saurait se dissimuler non plus à qui suit le flot montant du *crescendo*, lorsque murmure, s'élève et éclate le finale du premier acte. Ce point noté, le tableau du musicien est peint avec une fidélité qui est le mouvement et la vie même. La mélodie monte toujours, assise sur la *pédale* des contre-basses; cela rend à merveille la joie et le tumulte des vassaux du baron accourant au château pour assister au mariage d'Adolphe et d'Émilie.

Trois morceaux firent, — en y comprenant, cela va sans dire, la « robe légère, » — la fortune de ce premier acte. Tout le monde citera avec moi la barcarolle de Lubin et de Suzette et la romance : *Je pars demain!* A la distance de ce grand succès, romance et barcarolle sonnent avec moins de bonheur à nos oreilles façonnées à un peu plus de complication dans le plaisir musical; mais ce qui ne saurait vieillir, c'est l'introduction, si simple et si charmante, cadre assurément digne de la cavatine en *la bémol* à laquelle la voix de Chollet, à ses débuts, prêtait sa sonorité de cristal. Après l'introduction, il faut citer, bien qu'il soit de moindre valeur, l'agréable trio : *Comme en notre jeune âge, ayons un même cœur*. Musicalement et dramatiquement, le deuxième acte de *Marie* est le meilleur des trois. Rien de plus contrasté d'inspiration et de faire, que le duo à l'italienne d'Henri et d'Émilie, et le duo passionné de Marie et d'Adolphe. Quant au grand finale de l'orage, il est signé : un maître!

La dernière partie de l'opéra tient à l'aise dans un cadre musical moins développé. L'opéra-comique secouant ses ailes mouillées, à l'acte précédent, dans le déchainement des voix et de l'orchestre, y gazouille sans prétention et non pas sans esprit. Si le *tic-tac* du moulin et la chanson du meunier ne me vont guère; en revanche je suis tout

oreilles pour les jolis couplets et la malice piquante de la *mennière*. Quant au morceau d'ensemble : *Il faut savoir avec prudence la pré-
parer à son bonheur!* le musicien me fait l'effet, vidant un écrin, d'en avoir semé les diamants sur les voix du sextuor.

Marie, avait pour interprètes : Chollet, qui chantait; Lafeuillade, qui criait; Guiaud, qui grognait; Féréol, qui glapissait; Huet, qui mimait. L'exécution était, dit-on, parfaite du côté des femmes : M^{me} Rigault, une voix blonde et une femme blonde, vocalisait le rôle d'Émilie; M^{lle} Prévost jouait avec beaucoup de sensibilité et de passion l'héroïne infortunée en amour et heureuse en mariage; la curiosité, l'indiscrétion, la malice de Suzette avaient pour interprètes les oreilles tendues, les yeux charmants, le piquant sourire et la voix jeune encore de M^{me} Boulanger.

V

C'est à l'époque du grand succès de *Marie* qu'Hérold, déjà chef des chœurs à l'Opéra, échangea ces fonctions contre celles de chef du chant. Cette situation, qui lui donnait, en partage avec le chef d'orchestre, la direction artistique de notre première scène de musique, devait absorber son temps, son travail, son activité, en échange de peu de gloire. Pendant trois ans il n'écrivit plus un seul opéra. Le temps qui ne sera pas consacré par lui à faire passer dans la voix, dans l'intelligence, dans l'âme des chanteurs les inspirations de confrères plus ou moins illustres, il l'emploiera à improviser, dans l'intervalle des répétitions, des partitions de ballets; il les écrira dans son cabinet, sur le bout d'une table, en causant avec ses amis; et aux observations que lui adresseront ceux-ci sur cette rapidité, sur cette fécondité s'accommodant indifféremment de tous les sujets, et, pour cette raison même, préjudiciable à l'excellence de futures compositions plus méditées et plus dignes de sa grande réputation, il répondra : « Plus j'écris, plus les idées me viennent. »

Adolphe Adam, qui a fait de si charmante musique de ballets, et

qui a touché au chef-d'œuvre du genre dans *Giselle*, me disait, à l'époque où il écrivait pour Fanny Cerrito *la Filleule des Fées* :

« Rien ne me plaît davantage que cette besogne qui consiste, pour
« trouver l'inspiration, non à compter les rosaces d'un plafond ou
« les feuilles des arbres du boulevard, mais à regarder les pieds des
« danseuses. On me blâme (et vous savez en quels termes de dédain
« peu ménagés ! la grande critique, voulant se grandir encore, se
« croit tenue de prendre l'escalier de la colonne Vendôme pour
« jeter de plus haut des pierres à une valse et à un *pas de trois*), on
« me blâme d'user le temps de la jeunesse et du printemps de la
« production à ce travail de manœuvre chorégraphique. Travail de
« manœuvre, soit ; mais le travail est ma muse et ma vie. Tout est
« plaisir pour moi, d'ailleurs, dans celui qu'on fait état de mépri-
« ser. Point d'effort et nulle responsabilité. J'écris les idées qui me
« viennent, et elles viennent toujours, les aimables filles ! et pour
« se presser si fort, au risque de chiffonner leur toilette, elles ne
« me sourient pas moins, et il m'arrive, tout harcelé que je sois par
« le maître de ballets, de les trouver fraîches et jolies. Il ne s'agit
« plus de se dire, en se grattant le front : Voilà une *idée* qu'il me
« semble avoir saluée déjà, chez moi ou ailleurs ! ce *motif* est-il suf-
« fisamment original ? cette *harmonie* n'est-elle point trop plate ?
« cette chanson est-elle assez *gaie* ? ce finale est-il assez dramati-
« que ? Tiens-toi bien, mon cher compositeur ! le directeur trouve
« que tu baisses, la prima donna n'est pas satisfaite de sa cavatine, le
« public se dit que tu le déranges bien souvent, et un feuilletoniste
« influent, embusqué au coin de sa dernière colonne, te guette et
« n'attend qu'un faux pas pour l'appeler « l'auteur du *Châlet*. » Tu
« as fait *le Châlet*, malheureux ! c'est-à-dire que tu n'as rien fait de
« plus, et que tu ne feras plus rien...

« Faire un ballet, au contraire, c'est oublier tout cela et être ou-
« blié de chacun ! On ne travaille plus, on s'amuse. Ce n'est plus
« l'humiliation de se sentir inférieur à son œuvre ; c'est l'orgueil de
« se savoir au-dessus de sa besogne et de se dire : « Voilà des choses
« charmantes ! je les pourrais garder pour mon opéra... mais bah !
« soyons bon prince avec le public. Buckingham, à la cour du roi de

« France, ne daignait pas ramasser les diamants qui, se détachant
« de son manteau, roulaient sur le tapis : imitons-le. »

Devenu, en 1827, grand fonctionnaire musical à l'Opéra, Hérold se maria, et donnant congé de l'appartement qu'il avait longtemps occupé sur le boulevard des Italiens, au coin de la rue de Marivaux, il alla s'installer aux Ternes, dans la rue Demours; la maison qu'il y habita jusqu'à sa mort porte aujourd'hui le n° 14.

Hérold a écrit six ballets pour l'Opéra. En 1827, il donna *Astolphe et Joconde*, joué le 29 janvier, et *la Somnambule*, représentée le 19 septembre. Deux ballets encore en 1828 : la pastorale mythologique de *Lydie*, et la bouffonnerie remise à neuf de *la Fille mal gardée*. *Lydie* fut jouée le 2 juillet, et *la Fille mal gardée* le 17 novembre. Le compositeur, associé déjà à Scribe pour *la Somnambule villageoise*, fit, avec le même collaborateur, *la Belle au bois dormant*. C'était une composition de longue haleine, et, pour la variété des tableaux, un ballet d'action dans le goût du *Diable amoureux* et de *la Jolie Fille de Gand*. Ce conte de Perrault fut mimé et dansé le 27 avril 1829. La dernière marqueterie musicale à laquelle Hérold ait mis la main est un divertissement en un acte joué aux Tuileries, le 21 février 1830, *les Noces de village*.

L'art d'écrire de la musique de ballet était, à cette époque, un art d'arrangement. Les mélodies employées par le compositeur, empruntées par lui à des ouvrages anciens et nouveaux et jusqu'à des refrains de vaudeville et à des *ponts-neufs* de la rue, devaient expliquer la pantomime des personnages, et, par le souvenir ingénieusement introduit d'un chant connu, expliquer aux spectateurs la situation que le chorégraphe n'avait la faculté de peindre qu'avec des ronds de jambe et la télégraphie du geste. Dans *la Somnambule villageoise*, Hérold faisait très-heureusement intervenir, dans la querelle des deux jeunes paysannes, le piquant duo des deux comères, du *Maçon*, et il avait rappelé avec beaucoup de charme le motif populaire d'Amédée de Beauplan : *Dormez donc, mes chères amours!* dans la scène de somnambulisme. L'encadrement exigeait un certain art, et quand l'encadreur se nommait Hérold, il y avait bien des rai-

sons pour que les ornements de bon goût du cadre valussent autant et mieux que la peinture. L'imagination du chantre de *Marie* n'était pas si complètement l'esclave de la main occupée à ajuster un *pot-pourri*, qu'elle n'ouvrit les ailes pour son propre compte. En la suivant des yeux dans l'espace, laissant les ciseaux pour la plume, l'arrangeur se faisait inventeur, et un travail de marqueterie devenait une œuvre d'inspiration. Dans la *Somnambule* que je viens de citer, un finale dramatique, au second acte, et le morceau symphonique de la promenade de Thérèse sur les toits attestaient le jet et la marque d'un compositeur de grand talent.

En ce temps-là, sollicité de venir au secours d'une direction bien malade, celle de l'Odéon (infortuné théâtre ! qui ne savait plus s'il devait appartenir au vers, à la prose, à la musique, ou à la faillite ; ce dernier lot était le plus sûr), Hérold écrivit une ouverture, des airs de chant et de danse pour un mélodrame de circonstance : *le Dernier Jour de Missolonghi*. Cette composition, à laquelle s'accrochaient tous les genres, réunissait, comme des épaves, tragédiens, comédiens et chanteurs de trois troupes disloquées. Bocage, Provost, M^{me} Anaïs en étaient les principaux interprètes. Le Figaro de l'Odéon, Léon Bizot, y chantait l'amour et la mort. Un peu au-dessous des acteurs, un peu au-dessus des comparses, se plaçaient deux noms que la célébrité devait conquérir plus tard, et qui se tenaient alors modestement au second plan de la partie musicale de l'œuvre. Celui que l'Italie allait former et transformer pour la France, Gilbert Duprez jouait un guerrier grec, assez embarrassé de bien porter son casque, et M^{me} Duprez faisait une jeune grecque.

Le Dernier Jour de Missolonghi, drame en vers de M. Ozanneaux, fut donné le 10 avril 1828. Le poète réussit un peu, et le musicien beaucoup. Hérold avait écrit une très-belle ouverture, qui a figuré longtemps au programme des concerts, des airs de chant et de danse délicieux, et une prière d'un beau caractère. Prière et ouverture, je ne les ai entendues qu'une fois, dans une représentation du *Dernier Jour de Missolonghi* en province ; quoique faiblement exécutées, elles me frappèrent alors comme des compositions d'une sérieuse valeur. Les mélodies ont disparu de ma mémoire ; mais la sensation pro-

duite y est restée. Pourquoi, au lieu de son éternelle *Biche au Bois*, la Porte-Saint-Martin n'essayerait-elle pas d'une reprise du *Dernier Jour de Missolonghi*? Un beau spectacle, une belle musique!

Les fragments de *Missolonghi* avaient été écrits entre deux ballets: la *Somnambule* et *Lydie*. Un mot encore sur la manière de travailler du musicien, lorsqu'il lui fallait ajuster des notes sur le scénario d'un chorégraphe; ce mot, je le prends dans la biographie écrite par le pianiste Chaulieu: « Hérold n'employait les idées des autres dans ses ballets que lorsque la situation l'exigeait impérieusement; il allait beaucoup plus vite en écrivant ses propres idées. Il me dit un jour: « Voilà un thème que M*** désire que j'emploie; j'y ai déjà mis le temps d'écrire un acte de ballet, et je n'ai pas fini. »

Un mois après les premières soirées de *Lydie*, l'Opéra donna le troisième ouvrage écrit par Rossini pour la scène française, un chef-d'œuvre d'esprit, de grâce, de jet mélodique, de finesse harmonique: le *Comte Ory*. Il était bien inutile de le nommer! Admirateur et ami du célèbre maître italien, Hérold, en sa qualité de premier chef du chant, surveilla les études de ce délicieux opéra de genre. Dans ses fonctions, sa probité artistique était doublée de son enthousiasme. Au reste, dans un poste délicat, qui ne nécessite pas seulement une vive intelligence des œuvres mises à l'étude, mais qui exige du fonctionnaire placé entre le théâtre et les compositeurs un tact exquis afin d'empêcher ou d'adoucir des chocs d'intérêt ou d'amour-propre, Hérold rendit de grands services à l'Opéra et y compromit gravement sa santé. « J'ai eu beaucoup à me louer de votre père. disait un jour Meyerbeer au fils de l'auteur de *Zampa*. Il était chef du chant à l'Opéra quand on y a monté *Robert-le-Diable*, et je lui ai eu de grandes obligations, car il m'a traité comme bien des confrères ne l'eussent pas fait. C'était un homme loyal et un grand artiste. »

Dans la nouveauté du succès du *Comte Ory*, Hérold reçut la lettre suivante de Boïeldieu, non moins admirateur que lui de l'homme qui, après avoir joué au *Benvenuto Cellini* dans sa comédie musicale, allait surpasser Schiller en s'inspirant du poète allemand.

Cette admiration de Boïeldieu pour Rossini, une méchante langue l'avait mise en doute, et l'auteur de la *Dame Blanche* faisait justice en ces termes d'un propos faux et méchant :

« Que pensez-vous, écrivait-il à Hérold, de bas adulateurs qui sont venus, pour faire leur cour à Rossini, lui dire que je disais du mal de la musique du *Comte Ory*? si bien que M^{me} Rossini m'a reçu, le jour de la deuxième représentation du *Comte Ory*, de manière à ce que je ne doive plus remettre les pieds chez elle. A cette époque, je ne savais pas ce qui avait donné lieu à cette froide réception. Je ne le sais que depuis deux jours, et j'en rirais de pitié s'il n'était pénible de penser que c'est un Français en cheveux blancs qui est venu, pour faire sa cour au « monarque » musical, dire du mal d'un « sujet » paisible, qui est tout dévoué à l'homme et à l'artiste. Il est de fait que j'aime véritablement Rossini, et vous savez si je suis son admirateur ! Je donnerais tout ce que j'ai fait pour un seul de ses morceaux, et je le prendrai, si l'on veut, dans ce *Comte Ory*, dont on prétend que j'ai dit du mal. Enfin, c'est M. P...., que je croyais être un homme de bien, qui est venu salir ainsi ses cheveux blancs, en débitant une calomnie infâme. Je vous dis tout cela pour que, si vous en entendez parler, vous puissiez répondre, et je m'en repose bien volontiers sur vous. Je n'ai besoin de Rossini en aucune manière ; ce n'est donc point pour lui faire ma cour que je l'aime et que je l'admire. S'il a la faiblesse de croire aux bavardages et qu'il ne veuille pas de la sincère amitié que j'ai pour lui, je n'en serai que plus son admirateur ; car entre amis on oublie les distances, et alors je verrai bien plus encore celle qu'il y a, malheureusement pour moi, entre lui et moi. Voilà ma profession de foi tout entière. Si cela ne suffit pas pour rendre hommage au monarque, que diable faut-il de plus ? Batta la mesure à trois temps, quand la mesure est à deux ? faire des contorsions et dire : *Je me meurs* ? Ma foi, quand je le dirai, ce sera pour tout de bon. En attendant, je veux vivre et entendre la musique de Rossini. Mais, comme je suis bavard !

« Adieu. Mon respect à Madame.

« BOIELDIEU. »

Hérold (du moins, je le suppose) fit lire cette très-bonne et très-spirituelle lettre à Rossini ; et en sa présence et à sa très-grande satisfaction, l'école française et l'école italienne tombèrent dans les bras l'une de l'autre.

VI

Un ami du compositeur, biographe toujours consciencieux, le pianiste Chaulieu, a écrit qu'Hérold fut nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1829, après le succès de larmes et de musique de *l'Illusion*. C'est, je crois, la seule inexactitude commise par l'auteur de la très-fidèle notice publiée dans la *Revue musicale*. Le musicien avait reçu la croix l'année précédente. J'en trouve la preuve dans une feuille spéciale, le *Courrier des Théâtres*, qui, à cette date de 1828, appelle l'auteur de la musique des ballets de *Lydie* et de *la Fille mal gardée*, le « chevalier Hérold. »

Un biographe de Rossini, qui a consigné dans son étude beaucoup de faits et des faits nouveaux scrupuleusement vérifiés, M. Alexis Azevedo, nous a appris d'ailleurs que le musicien de *l'Illusion* obtint la croix en 1828, sur le refus de Rossini de la recevoir avant que cette distinction méritée et même tardive n'eût été accordée à l'homme dont la réputation de grand musicien avait franchi le Rhin et les Alpes.

Le petit drame musical de *l'Illusion* marque dans les grandes soirées du compositeur. La critique se montra unanime et chaleureuse à en constater le succès, et toutes les femmes de Paris, qui se croyaient d'assez beaux yeux pour pleurer avec grâce, se donnèrent rendez-vous à Ventadour (l'Opéra-Comique s'y était logé), et versèrent des larmes sur l'amour et les malheurs de Laurence. « L'été n'eut point de feux » pour arrêter la foule. *L'Illusion* fut jouée le 18 juillet 1829. Trente-et-une représentations de suite et soixante-dix-neuf représentations d'un ouvrage en un acte, c'était, à cette époque, un chiffre éloquent et vraiment exceptionnel. Ce poème sentimental, de couleur allemande, avec un dénouement romantique, était de MM. de Saint-Georges et Ménéssier. Un journal saluait en ces termes l'un des deux auteurs de cet intéressant petit ouvrage : « Voilà M. de Saint-Georges lancé. Espérons. »

En dépit de la naïveté villageoise de certaines scènes et de l'emploi enfantin de *l'écharpe classique*, le sujet de *l'Illusion* n'était point banal. Un jeune secrétaire d'ambassade, voyageant pour se guérir d'une passion romanesque, a précisément retrouvé, chez une charmante fille du Tyrol, le visage, le son de voix et jusqu'au nom de la femme qu'il a aimée et qu'on a mariée à un autre. Il se met à adorer par illusion, dans la seconde Laurence, le souvenir de la première. Mais le plus original des poètes de ce temps-ci l'a prouvé avec un petit chef-d'œuvre que la postérité fera grand : on ne badine pas avec l'amour ! L'illusion de Gustave est une réalité pour Laurence. Ce jeu cruel l'a du reste compromise dans le pays ; il faut que le jeune secrétaire s'éloigne : il préfère rester et épouser, dans Laurence, l'illusion de son propre cœur. Il est accepté pour mari, cela va sans dire. Ici la pastorale est terminée, et le drame commence avec l'arrivée de la femme pour laquelle Gustave joue, avec l'égoïsme féroce d'un homme passionné, la comédie du mariage après celle de l'amour. L'hymen lui avait ravi la première Laurence, le veuvage la lui rend. En cet endroit, un de ces jeux de passe-passe dont le théâtre abuse, gâte un peu une situation touchante sous prétexte de la dramatiser. La paysanne s'immole à la grande dame ou plutôt au bonheur de l'homme pour lequel elle n'a été que la copie d'un *original* regretté et pleuré. Le pasteur est prévenu, les gens de la noce sont conviés ; on n'attend plus que la mariée. La jeune tyrolienne, déroband sous le voile nuptial les traits de sa rivale, lui cède sa place à la chapelle et tous ses droits, et, courant se placer sur un pont tremblant jeté au-dessus d'un torrent profond, elle disparaît dans l'abîme. C'est le saut de Leucade de la Sapho montagnarde.

Il ne manquait aux deux Laurence de *l'Illusion* que de faire illusion aux spectateurs : représentées par M^{me} Pradher et M^{lle} Prévost, il était bien difficile à ceux-ci de prendre l'une pour l'autre. M^{me} Pradher était idéalement jolie et adorablement distinguée ; M^{lle} Prévost avait seulement le charme de la jeunesse et l'élégance un peu massive d'une santé florissante.

Les contemporains ne se méprirent point sur la valeur de la nou-

velle partition du musicien de *Marie*. Un journal, spécialement consacré au théâtre, commençait *ex abrupto* et en ces termes le procès-verbal de la soirée du 18 juillet : « Une ouverture originale, disposant au mieux le spectateur au genre d'émotion qu'on lui préparait et une introduction d'une couleur locale fort bien saisie, ont tout d'abord accusé la touche d'un compositeur habile. » Tout en louant beaucoup Hérold, quelques critiques se méprirent sinon sur le mérite de l'œuvre, mérite hors de toute contestation, du moins sur l'emploi par l'artiste de procédés nouveaux. Se transportant par la pensée dans les montagnes du Tyrol et donnant tour à tour à ses idées une couleur pastorale ou l'empreinte plus accentuée du drame, Hérold s'était moins proposé de changer de manière que de mettre ses inspirations d'accord avec les situations de son poème.

En paraissant varier ses procédés, il était fidèle à ce style profondément individuel qui se dégagera chez lui de plus en plus et qui atteindra à son point de maturité et de perfection dans les belles pages de ses deux derniers chefs-d'œuvre. Là, tout en se montrant savant comme un Allemand, fleuri comme un Italien, il ne sera ni Italien ni Allemand : il sera lui-même et dans la vérité de la situation. Aux sombres harmonies des fiançailles du Corsaire avec la statue succéderont, dans *Zampa*, les mélodies du duo de Ritta et de Daniel, coulées dans le moule rossinien ; et l'épisode symphonique, d'une couleur si originale, de la mort de Comminges, au dénouement du *Pré-aux-Clercs*, tranchera avec le trio à l'italienne chanté par Isabelle, Marguerite et Cantarelli, et le chœur souriant et syllabique du bal masqué. La situation musicale et dramatique change, et le compositeur se transforme avec elle et par elle sans changer de manière.

Ce style toujours un, toujours reconnaissable dans sa variété même, clair comme un rayon de soleil dans le *Muletier*, voilé des nuages de la rêverie sombre dans l'*Illusion*, fait boiter les jugements de la critique. Elle félicite le musicien d'avoir été moins fidèle que par le passé à « cette manière *rossinienne* qui consiste à surcharger le motif principal d'un morceau d'une foule de détails seulement agréables à l'oreille. . . . d'avoir renoncé à sacrifier au *Baal de la musique* moderne. . . . enfin d'avoir fait un heureux emploi de

« quelques effets d'orchestre empruntés à l'immortel Weber. »

Cette critique peu éclairée et impatientée d'ailleurs de la vogue persistante de Rossini, qui régnait à Favart avec son répertoire italien, et à l'Opéra avec le *Siège de Corinthe*, *Moïse* et le *Comte Ory*, cette critique, je le répète, faisait une confusion involontaire ou calculée : elle louait Hérold, toujours fidèle à la vérité de la situation, d'être infidèle au culte de Rossini. En ce temps-là, la Société des concerts du Conservatoire contribuait grandement à populariser chez nous Weber et Beethoven : qu'Hérold, si bien fait par ses études et ses premières préférences à se familiariser par l'admiration avec ces deux beaux génies, ait subi l'influence de son enthousiasme, je le conçois, je l'admets, je le crois ; mais je crois mieux encore que, restant original dans la mesure où il imite, s'il s'est converti, c'est au succès, et la conversion date de son charmant opéra de *Marie*.

Hérold avait écrit huit morceaux pour ce drame en un acte. Tous attestaient la main sûre et savante d'un grand musicien ; on goûta particulièrement l'ouverture traitée en pot-pourri, l'introduction pleine de couleur et de pittoresque, une romance délicieuse, chantée par M^{me} Pradher, un finale riche de développements, et, dans ce finale, une valse qui s'appelait encore, même lorsque l'ouvrage eut disparu de la scène, « la valse de *l'Illusion*. » Sous ce titre, elle fut longtemps populaire ; elle est toujours charmante.

Quatre mois après le grand succès de *l'Illusion*, le compositeur, qui n'avait démerité ni de la muse, ni de l'inspiration, éprouva un de ces échecs douloureux qui atteignent plus haut que l'amour-propre de l'artiste et font saigner longtemps son légitime orgueil. Le musicien portait la faute du poète. M. de Planard, heureux dans *Emma*, tomba dans *Emmeline*, entraînant une partition de grande valeur dans sa chute. Une M^{me} Pévéril, une commère experte en livres propos et à la langue trop bien affilée, ne contribua pas médiocrement à cette dernière infortune d'une héroïne extrêmement infortunée. *Emmeline*, représentée le 28 novembre 1829, ne put dépasser le chiffre de onze représentations. L'intéressante fille lutte pendant trois actes pour attendre le comte d'Arondel, un père inflexible dont elle a

perdu injustement la tendresse; elle y réussit au dénouement. Mais elle échoua dans une tentative bien autrement difficile, celle de toucher le public. « Il serait plus facile, dit l'intendant Pévéril, de remuer la tour de Londres avec le bout du doigt, que de faire revenir Mylord sur ce qu'il a une fois dit ou ordonné. » Le soir de la première représentation d'*Emmeline*, la tour de Londres, ce fut le parterre, et le petit doigt, la partition du musicien.

M. de Planard avait emprunté son héroïne à un roman anglais. A ce sujet, je prends la liberté de varier le récit de cette soirée néfaste d'*Emmeline* par une anecdote de circonstance.

M. Scribe assistait régulièrement aux premières représentations de ses confrères, dans une loge louée et payée par lui; il ne demandait jamais de places aux théâtres dont il faisait la fortune en s'enrichissant. De tous les spectateurs attirés par ce qu'on appelle une solennité dramatique, M. Scribe se montrait le plus attentif et le plus réservé. Sérieux et muet au fond de sa loge, il suivait les péripéties de l'œuvre soumise, pour la première fois, au jugement ou au caprice du public. Ovation ou chute, bravos ou sifflets, sérénités ou tempêtes de la foule, rien ne troublait ou ne dérangeait son immobilité méditative; rien n'avait le pouvoir d'arracher à son émotion ou à son impatience le signe visible de la satisfaction ou du mécontentement; non qu'il jalouât le succès d'un confrère ou qu'il voulût dérober aux spectateurs la joie goûtée en secret du malheur d'autrui: il était au-dessus de ces petites misères de la vanité d'auteur, et s'il désirait le succès pour lui, il l'aimait chez les autres.

M. Scribe venait étudier et apprendre son art au théâtre et point du tout s'y divertir. La pièce était-elle bien accueillie, il se retirait sans mot dire; éprouvait-elle un échec causé moins par le sujet que par la manière dont l'auteur l'avait traité: « Voilà, disait-il en quittant sa place, une pièce que je referai. »

Il refit *Emmeline* et la donna avec un très-grand succès au Gymnase.

Un des plus beaux finales qu'Héroid ait écrits se trouve placé au second acte d'*Emmeline*. « C'est un ouvrage capital, a dit avec grande raison M. Chaulieu dans sa notice; mais le public, qui n'était pas encore accoutumé à tout voir sur la scène, ne voulait pas supporter

• quelques détails qui, aujourd'hui, passeraient sans doute sans op-
• position. Il est plus que probable qu'une reprise bien montée de
• cet ouvrage lui serait favorable, et que le public rendrait un hom-
• mage réparateur à cette belle composition. Au surplus, l'année
• suivante (M. Chaulieu se trompe, et il faut lire deux ans plus tard),
• Hérold se vengea du public d'une manière bien noble, en donnant
• *Zampa*. »

Le petit morceau symphonique que l'orchestre de l'Opéra-Comique exécute aujourd'hui entre le deuxième et le troisième acte de *Marie*, est tiré d'*Emmeline*. Il est délicieux. Pourquoi un musicien délicat, associé à un poète homme de goût, n'essayerait-elle pas de *rentoiler* la partition d'*Emmeline*? Pourquoi laisser dormir, dans la bibliothèque du théâtre, ce chef-d'œuvre de grâce et de sentiment?

VII

Entre *Emmeline* et *Zampa* se place un petit acte écrit en collaboration avec M. Caraffa, et dont la musique était seulement l'accessoire. L'accessoire n'était pas moins singulièrement choisi que le théâtre, puisqu'il s'agissait d'encadrer dans un drame, avec accompagnement de couplets et de symphonie, la pantomime énergique d'une tragédienne anglaise, miss Smithson. Ce cadre musical avait nom *l'Auberge d'Auray*. La pièce était de MM. Moreau et d'Épagny; elle fut représentée au théâtre Ventadour le 11 mai 1830. *L'Auberge d'Auray*, sujet de pure invention, était une sorte de cinquième acte dans un drame vendéen.

Miss Smithson y mimait le désespoir d'une femme dont le mari est sur le point d'être fusillé par la méprise des soldats républicains à la poursuite d'un chef de paysans insurgés qu'ils croient réfugié dans l'auberge. « Cette esquisse, disait *le Courrier des Théâtres*,
• uniquement destinée à faire briller le talent de miss Smithson
• pour la pantomime, a atteint ce but, grâce en même temps à la
• musique.... Malgré des sifflets qui n'ont éclaté qu'à la chute du

« rideau, on a *victorieusement* nommé MM. d'Épagny et Moreau, Hérold et Caraffa. Le nom de M. Hérold a été couvert d'applaudissements. » Les connaisseurs avaient reconnu sa manière dans les jolis couplets de l'hôtelière chantés par M^{lle} Éléonore Colon.

Dans le second voyage fait en France, en 1828, par le tragédien Macready, miss Smithson, qui l'accompagnait et qui ne jouissait à ses débuts d'aucune réputation en Angleterre, produisit à Paris une vive sensation dans les amoureuses de Shakspeare. Elle passionna la jeunesse romantique dans la scène de la folie de l'amante d'Hamlet. Lorsque, un an plus tard, Victor Hugo disait d'Ophélie dans ses *Fantômes* :

Elle est morte en cueillant des fleurs....

peut-être le poète se rappelait-il involontairement ces belles soirées de la troupe anglaise, dans lesquelles miss Smithson expirait, au milieu des cris d'admiration de son jeune public, sur un lit de roses lancées par l'enthousiasme des loges et de la galerie. Peut-être y avait-il, sinon de l'exagération, du moins une arrière-pensée dans ces manifestations et ces triomphes; il faut se souvenir que le manifeste de *Cromwel* avait paru, que les *Orientales* étaient sur le point de paraître, et que les volontaires du romantisme, marchant au hasard vers un but désiré plutôt qu'entrevu, se recrutaient et se préparaient pour la grande bataille d'*Hernani*. S'il en faut croire des spectateurs moins intéressés à surfaire un légitime succès, il y avait quelque chose à rabattre aux applaudissements donnés à Ophélie. « Miss Smithson, disait l'un d'eux, est et sera dans tous les pays une jeune personne qui a de l'âme, mais qui ne sait pas ce que c'est que jouer la tragédie, régler ses mouvements, modérer ses moyens, en calculer l'effet pour ne pas l'affaiblir. Elle a étudié une nature sauvage, une vérité repoussante. Se traîner sur le théâtre, y mourir de faim, pousser les hoquets du trépas, se tordre dans d'horribles convulsions, voilà son triomphe. Est-ce là jouer la tragédie? »

Assurément non; mais c'était jouer le drame, avec excès, je le veux bien, avec intempérance, je l'accorde. Quand miss Smithson

pourtant n'eût fait que révéler, à M^{me} Dorval, s'ignorant sur les scènes et dans les tristes épopées du boulevard, sa véritable vocation, les représentations de la tragédienne anglaise n'eussent pas médiocrement servi l'art du pays qui lui donnait l'hospitalité et lui accordait ses bravos.

Lorsque miss Smithson, deux ans après ses éclatants succès dans la troupe dirigée par Macready, mimait Cecilia dans *l'Auberge d'Auray*, elle était venue chercher en France un refuge contre l'indifférence britannique. Ses compatriotes, malgré les certificats délivrés par la presse française, ou probablement à cause de ce passeport suspect à leurs yeux, avaient refusé de croire à ce talent qu'ils n'avaient pas formé. Déconcertée et découragée, Ophélie s'était hâtée de repasser la Manche pour retrouver la patrie du succès. La tentative malheureuse de *l'Auberge d'Auray* ne la lui rendit pas, telle du moins qu'elle l'avait rêvée. Un an plus tard, miss Smithson se retirait définitivement du théâtre et épousait Hector Berlioz. Le musicien aimait passionnément la tragédienne, et, avant d'aboutir heureusement et paciquement au mariage, cette passion, née en plein roman shakspearien, avait rencontré une foule d'obstacles romanesques. J'ai lu (dans un livre de M. Hector Berlioz, je crois), que l'auteur de la *Symphonie fantastique*, dans les sombres pages de cette œuvre de jeunesse, avait écrit sa propre histoire. Le cauchemar musical traduit en notes dans la quatrième partie de la symphonie, avait bien réellement traversé ses yeux et son cœur. Fou de désespoir, il était sorti de Paris par la nuit noire; il avait marché devant lui sans voir, sans comprendre où il allait. Tombé de lassitude, étendu tout de son long et regardant les étoiles scintiller dans ses larmes, il répéta avec lord Byron : « Là, dans ce cœur, une lampe sépulcrale
« brûle en jetant une flamme lente, éternelle, — mais invisible, —
« que les ténèbres du désespoir ne peuvent éteindre, quoique ses
« rayons soient aussi inutiles que s'ils n'avaient jamais existé. »

Assurément le musicien avait entendu bourdonner à ses oreilles, comme une houle de mort, cette *marche au supplice* de sa symphonie.

L'Opéra-Comique, en donnant *Zampa*, jouait une de ces parties décisives qui n'admettent ni revanche, ni lendemain. La situation du théâtre était désespérée. Les directions culbutaient les unes sur les autres. Il fallait un effort prodigieux pour refaire ses destinées; on le tenta. On fut chercher le salut à l'Opéra où s'accomplissait, en ce moment, une grande révolution. La liste civile, renonçant à subvenir aux dépenses énormes nécessitées par l'éclat de notre première scène lyrique, venait de placer à sa tête M. Véron administrant à ses risques et périls. M. Lubbert, directeur de l'Opéra jusque-là, sous la surveillance et la responsabilité de l'État, quitta un poste où il avait dépensé beaucoup d'activité et accepta la mission à peu près désespérée de sauver l'Opéra-Comique moribond. Les réparations matérielles n'y étaient pas moins urgentes que les améliorations artistiques. Cette salle de Ventadour, qui avait coûté des millions, manquait absolument de sonorité. On essaya de corriger un défaut, qu'il était impossible de faire disparaître, en modifiant l'arc de la scène; il eût fallu reconstruire entièrement la salle à l'intérieur. On ne comprenait pas, en ce temps-là, que le système qui consiste à élayer les loges en amphithéâtres superposés brise *la ligne* acoustique : point de saillies et point de luxe de draperies; bâtir une salle pour les oreilles et non pour les yeux, comme on fait en Italie, voilà, à défaut de procédé mathématique, le procédé logique à l'usage d'un architecte de bon sens.

M. Lubbert, plein de bonnes intentions, eut encore la bonne fortune (le hasard est en toutes choses en collaboration avec l'habileté) d'avoir sous sa main, sans qu'une seule note y manquât, un opéra d'Hérold, et cet opéra devait être le chef-d'œuvre du compositeur ! Il n'en savait rien; le compositeur ne le savait pas davantage; mais le futur auteur de *Zampa* était baptisé par la foule l'auteur de *Marie*, et une seconde *Marie* pouvait sauver l'Opéra-Comique.

M. Lubbert, jouant sur une carte unique la fortune de son théâtre, mit sur le tapis tout l'enjeu dont il pouvait disposer. Valentino, chef d'orchestre de l'Opéra en partage avec Habeneck, abandonna l'Opéra et fut placé à la tête de l'armée symphonique de Ventadour, élevée au chiffre, sans proportion jusque-là, de quatre-vingts musi-

ciens. Avant de livrer sa grande et suprême bataille, le théâtre s'y prépara par un relâche de près d'un mois, du 7 avril au 3 mai 1831. La curiosité du public était éveillée et entretenue par les demi-confidences des journaux, qui colportaient le titre de l'ouvrage et les *on dit* des répétitions. Toutefois, ils ne dissimulaient ni au public, ni au nouveau directeur, que *la difficulté de réussir*, comme dit Figaro, *ne faisait qu'ajouter à la nécessité d'entreprendre*. Tout en enregistrant les bruits favorables à la *Fiancée de marbre*, ils s'écriaient : « Le jour approche. Il sera décisif pour le théâtre de l'Opéra-Cosmique, car les choses sont disposées de manière, les événements sont tels, qu'il y a question de vie ou de mort dans le jugement porté à la réouverture. »

Le jour même où le chef-d'œuvre était affiché sur toutes les murailles de Paris, on lisait dans la plus influente des feuilles de théâtre : « C'est aujourd'hui qu'aura lieu la grande inauguration. *Zampa ou la Fiancée de marbre* est l'ouvrage destiné à opérer ce grand acte de résurrection ou de mort subite ; car on ne peut se le dissimuler, après tant de promesses, si l'effet n'y répond pas, tout est dit pour longtemps d'un théâtre que le public ne peut aimer ni faire médiocrement. »

Enfin, le mardi 3 mai, à huit heures sonnantes de la soirée, Valentino frappa trois petits coups secs sur son pupitre, et le premier *allegro* de l'ouverture éclata comme un coup de tonnerre.

VIII

La fable de *Zampa* est trop visiblement calquée sur la légende de *Don Juan* pour que la rencontre de M. Mélesville et de l'abbé Da Ponte soit due au hasard. Une statue, dans l'opéra italien et dans l'opéra français, intervient dans un dénouement surnaturel, juge et bourreau de la justice divine, et juge aussi dans sa propre cause. Le Commandeur a été assassiné par le ravisseur de Donna Anna ; Alice a été déshonorée et abandonnée par l'époux de Camille ; Don Juan, bouffonnant dans

un cimetière, a invité à souper la statue du Commandeur; Zampa, blasphémant dans une scène d'orgie, a passé l'anneau des fiançailles au doigt de la statue d'Alice : la seule différence à noter entre l'épousée de l'un et l'invité de l'autre, c'est que celui-ci fait sa partie sur la scène, tandis que celle-là menace et parle seulement par la voix de l'orchestre. La femme est muette. Comme c'est invraisemblable ! dirait un auteur d'opéras-comiques.

M. Mélesville porta la peine d'avoir trop peu mis du sien en nous donnant une copie d'un original illustre et populaire. Cette *variante* du *Don Juan* fut considérée, d'un avis unanime, comme un plagiat hardi, et le geai de Da Ponte déplumé sans pitié dans les journaux, unanimes, en revanche, à placer la partition du compositeur au rang des chefs-d'œuvre de l'école française. Les uns félicitèrent Hérold de n'avoir à partager avec personne la gloire des belles soirées de *Zampa*, les autres le plaignirent de s'être donné un tel collaborateur. Faisant la révérence aux journaux et au public, et, écartant de la main l'infortuné M. Mélesville, rien n'eût empêché le musicien de s'appliquer le beau geste et le beau vers de Corneille :

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée !

Très-riche en situations musicales (une richesse qui ne lui avait coûté guère), le poème de *Zampa* était d'une exécution vulgaire. Sa gaieté tournait dans les redites du vieil opéra-comique, et la palette du musicien lui avait fait sa couleur, son pathétique et son merveilleux. Mais sur la question du plagiat, le forfait de M. Mélesville était-il réellement aussi noir et aussi grand que le montraient les apparences ? J'ai, pour en douter, deux raisons que je vais vous dire. La première est tirée de l'habileté de main, de l'expérience du théâtre d'un homme qui avait fourni sa part d'invention aux plus jolies pièces de M. Scribe. Un auteur dramatique consommé dans son métier sait l'art (il ne sait même que cela) de dépouiller les morts et les vivants sans s'attirer les plaintes de ceux-ci, sans que le public songe à réclamer pour le compte de ceux-là. Évidemment, ce n'était pas le cas de M. Mélesville ; il avait bien ouvertement, non dans un bois écarté, mais en plein soleil du lustre, dévalisé Da Ponte et son *Don Juan* :

il avait donc eu un motif d'agir avec aussi peu d'adresse et de mystère? Vous l'avez dit, et c'est ma seconde raison de lui trouver une excuse; et cette excuse, la voici :

Porté par la foule et placé de bonne heure au rang des maîtres, Hérold eut toute sa vie à lutter contre un obstacle placé au devant de sa vocation et de ses succès : la difficulté de travailler sur un bon poème. Ne trouvant pas d'auteur qui lui en fit, il s'était mis à rêver à un poème tout fait; c'était le plus beau qu'il y eut au théâtre : *Don Juan*. Un jour, il en parla avec feu à M. Mélesville, et il n'eut pas de peine à convaincre un homme d'esprit qui entrevoyait un grand succès dans une collaboration avec l'auteur de *Marie*. M. Mélesville aurait donc pu répondre à la critique ameutée contre son audace et lui criant sur tous les toits et sur tous les tons : — « Mais vous avez fait *Don Juan* ! » — « Mais je n'ai pas voulu faire autre chose. »

M. G***, de qui je tiens ces détails, — et qui me disait les avoir recueillis de la bouche du poète tympanisé par le feuilleton, — ajoutait que M. Mélesville avait d'abord lu sa pièce au directeur de l'Opéra-Comique, et que cette épreuve ne lui ayant pas été favorable, Hérold, présent à la lecture, avait mis le manuscrit dans sa poche en disant : « Le sujet me convient, ma musique est aux trois quarts faite; quand vous aurez besoin d'un succès pour sauver votre théâtre, vous viendrez me trouver. » L'Opéra-Comique était alors en plein cataclysme directorial. La prophétie ne tarda pas à s'accomplir, et le premier soin de M. Lubbert, appelé de l'Opéra pour relever la fortune de l'Opéra-Comique, fut d'aller frapper à la porte du compositeur.

Zampa, représenté entre deux faillites, ne put, malgré tout l'éclat de son apparition, se classer d'abord au rang qu'une production de cet ordre devait prendre. L'ouvrage passionna l'Allemagne, popularisa le musicien français sur les scènes importantes de l'Italie, fit son tour de France, accueilli avec un égal transport sur les théâtres de la province grands et petits : mais, Paris, sollicité par d'autres hommes et d'autres œuvres, avait perdu le souvenir de l'avoir vivement applaudi. *Zampa* existait de nom pour lui seulement, lorsque

Paris se porta avec enthousiasme aux représentations du *Pré-aux-Clercs*. C'était le dernier né de l'inspiration d'un musicien mourant; les regrets avivèrent l'admiration : on répéta à l'envi cette sottise proverbiale du *Chant du Cygne* (du cygne qui, au dire de M. de Buffon, ne chante ni peu, ni prou, ni bien, sous le coutelas du cuisinier). Mais la France qui perdait, à quarante-deux ans, le grand artiste que grandissait encore chaque production nouvelle, « reconnut le prix de sa muse éclipsée, » et, dans la splendeur des funérailles, oublia les triomphes qui avaient précédé, pour ne voir que le chef-d'œuvre tout palpitant de l'inspiration du musicien, et dans lequel sa vie et son génie s'étaient étouffés dans un suprême embrassement !

De fâcheuses circonstances et non une coupable indifférence du public avaient donc traversé la fortune de *Zampa*. Mais si cette belle partition apparut et décrivit, dans le répertoire du théâtre, une ligne de feu à la manière des comètes irrégulières, avant de tracer dans d'autres cieux une immense ellipse que l'œuvre mit dix ans à décrire, des suffrages qui, en ce temps-là, faisaient grandement autorité, saluèrent l'astre et mesurèrent sa queue flamboyante.

Castil-Blaze, dans le *Journal des Débats*, consacra deux feuillets très-remarquables et très-étudiés à la partition de *Zampa*. Le compositeur s'y trouve si excellemment jugé, l'œuvre fouillée avec la main d'un anatomiste si habile, que, même après un intervalle de trente-six ans, le travail du critique reste intact et debout. J'en sais bien la raison : elle n'est ni dans la forme de l'écrivain, ni même absolument dans la sûreté de son oreille qui lui permit, — l'imagination frappée, la mémoire surchargée des incidents d'une première représentation, — de pénétrer dans les beautés compliquées de la mélodie, de l'harmonie et de l'instrumentation, et de faire sa part à chacune. En sa double qualité de musicien consommé et d'improvisateur spirituel et toujours heureux, Castil-Blaze voyait vite, jugeait de même ; et il jugeait bien, toutes les fois que les passions de l'artiste et du méridional, excessives et irritables chez lui, ne faisaient point dévier sa plume et ne le jetaient point violemment dans les intolérances du parti pris. Mais, ce qui lui fit infiniment d'honneur en cette circonstance, ce fut d'avoir, du premier coup, estimé tout

son prix une admirable partition, et surtout d'avoir rencontré, pour la louer, ce que j'appellerai le premier accent de la postérité.

Il n'est pas facile en effet, se dégageant du milieu des œuvres que l'on voit naître et des hommes que l'on coudoie, de se porter d'un regard ferme vers l'avenir pour les mieux envisager, et de se mettre au point de vue où le temps, qui doit les consacrer, se placera pour les juger. A ne voir que ce qui nous apparaît des hommes et des œuvres de notre époque, leurs véritables proportions nous échappent presque toujours : l'éloignement seul détachera les grandes lignes des unes, et le respect des générations qui nous doivent succéder donnera aux autres leur attitude sculpturale. Regardés de près, tout monument est une muraille, tout artiste de génie un passant, et souvent moins que cela, — un voisin incommode. Le temps, les élevant peu à peu au-dessus de ce qui les entoure, doit créer pour eux la perspective et le piédestal.

Ce qui range *Zampa* parmi ces productions rares et privilégiées dont l'autorité va s'affermissant de plus en plus, c'est que toutes les parties de l'art y sont supérieurement traitées et se font équilibre. Le cerveau, le cœur et la main de l'artiste se sont fraternellement associés pour produire un tout complet et parfait. La mélodie du compositeur, d'un jet abondant, est tour-à-tour passionnée et légère; la source en vient des sommets élevés ou des profondeurs mystérieuses, et si un gai rayon de soleil la fait parfois scintiller sur le caillou où elle jase, jamais une phrase banale ne se jette dans ce courant d'originalité pure et n'en altère la transparence diamantée. L'harmonie, d'une force et d'une élégance soutenues, prenant en quelque sorte, sous une main savante, tous les plis de la sonorité, atteste le don de créer, même dans l'art de combiner des groupes d'accords; du choc des *modulations* en apparence les plus dures se dégagent des *résolutions harmoniques* d'une incomparable douceur : on est tout surpris que telle agrégation de notes, qui semblerait devoir violenter le son, soit une caresse pour l'oreille. J'en citerai deux exemples que tout homme sensible peut vérifier sans passer par l'initiation musicale. C'est, en premier lieu, le passage si original

de l'ouverture, dans lequel le musicien veut rentrer, du motif de la complainte en *si bémol*, dans la tonalité de la bacchanale : *Au plaisir, à la folie*. La phrase gaie, qui doit finalement éclater en *ré majeur*, a toutes les peines du monde à se dégager de la *pédale sol* qui l'étreint. On dirait une jeune fille qui essuie ses beaux yeux et sourit à travers ses larmes, en essayant avec gaucherie un pas de contredanse. Le combat du rire et des pleurs, voilà ce que présente à l'oreille ce piquant badinage d'harmonie. L'autre exemple n'est pas moins remarquable. Dans le finale en *mi* du second acte, Camille chante en *fa* la phrase : *Tout redouble mes alarmes!* et le *mi*, qui renferme dans ses flancs quatre dièzes, sonne toujours à la basse de ces quatre mesures, de façon à ce que l'oreille, gardant à la fois le sentiment de ces deux tonalités si dures, reste néanmoins charmée de l'effet piquant qui résulte de la violence de ce rapprochement. Voulez-vous que je vous traduise en poésie le tour de force du musicien ? Figurez-vous entendre lire à votre droite une sombre page des *Légendes des Siècles*, tandis qu'une autre voix récite à votre gauche un joli conte de Musset, et que ce double flot contrarié de poésie sublime et familière, au lieu de troubler votre attention, l'éveille, l'amuse, la ravisse !

Tout n'est pas dit quand on a loué la mélodie et l'harmonie d'Hérold. Voilà le chant vêtu splendidement ; le musicien le prend par la main et le place dans un paysage de toutes parts coupé et accidenté ; ce paysage, c'est son instrumentation : elle a la vigueur, la grâce, la légèreté, le coloris, et, jusqu'à *Zampa*, rien n'en approche et n'en donne l'idée dans l'école française. Dans cet art tout moderne, où Weber a complété les découvertes de Beethoven, c'est en Allemagne qu'il faut chercher la famille de notre musicien ; c'est là que sont ses maîtres, et, en fort petit nombre, ses égaux.

Le public, qui jouit de toutes ces richesses d'un art souple et savant, n'analyse point ses impressions sans doute et n'est pas toujours en état de s'en rendre compte ; mais, depuis l'attaque de l'introduction : *Dans ces présents quelle magnificence!* jusqu'à la phrase de l'allegro du duo final : *Que d'attraits! que de charmes!* il sait et il

sent bien que l'inspiration du musicien n'a point fléchi, et que, dans une partition comprenant treize morceaux, tous variés de sentiment, de coloris, de dimension (y compris deux finales très-développés et pleins de contrastes), non-seulement il ne se trouve pas une page où il y ait trace de lassitude, mais qu'on n'y saurait signaler quatre mesures de remplissage. Si son esprit manque de lumières suffisantes pour s'enfoncer dans des forêts d'accords d'une beauté pleine de mystères, il s'est assuré du moins que ces forêts sont remplies d'oiseaux chanteurs; il n'a pas besoin de connaître le *pourquoi* de son plaisir; il sait qu'il assiste à une délicieuse sérénade, et il n'a pas besoin de savoir autre chose.

Le procédé à l'aide duquel Hérold promène, du *majeur* au *mineur*, la jolie phrase du chœur plaqué sur une mélodie de l'orchestre : *L'écho de nos montagnes* (phrase par où débute le finale du second acte), est assurément lettre close pour l'auditeur; mais cet auditeur, point familiarisé avec les secrets de l'art, est pris d'un involontaire frémissement lorsque ce *mineur*, s'assombrissant de plus en plus, aboutit aux notes tenues de la partie de Zampa : *Qu'il me tarde de lui jurer une flamme constante*. La statue, qui pose en ce moment sa main de marbre sur l'épaule du corsaire, pourrait se dispenser de sortir de dessous terre, attendu que le spectateur, sans regarder sur la scène, la voit monter lentement du fond de l'harmonie qui s'exhale de l'orchestre. Et lorsque la fantasmagorie ayant disparu, Zampa s'écrie : « Erreur... folie... tout danse autour de nous! » est-il besoin que le machiniste baisse la rampe et la relève? Les ténèbres et le jour radieux, c'est le musicien qui a fait tout cela; le voile qui pesait sur son orchestre se déchire, et la mélodie souriante éclate dans les instruments et dans les voix, comme ferait le soleil trouant avec un rayon d'or un nuage qui porterait un ouragan dans ses flancs noirs.

Les accents mêlés de la terreur et du blasphème (celui-ci défiant celle-là), sont rendus avec un coloris tour à tour menaçant et goguenard dans la grande scène de l'ivresse, au premier acte, à partir de l'allegro sombre : *Quel objet s'offre à ma vue! — Quoi donc? — Cette statue...* jusqu'à la reprise du motif de l'orgie : *Au plaisir! à la*

folie! En vain Zampa, provoquant et la lèvre avinée, bouffonne en se riant des terreurs de son contre-maitre Daniel : il est pris à son insu du vertige de sa chute finale. La *basse*, qui chemine en grondant sous une série d'*harmonies* extrêmement travaillées, est comme la vengeance divine qui l'attend et le suit à distance ; on dirait que son pied lourd creuse sous les pas du corsaire l'abîme où celui-ci doit disparaître au dénouement : la gaieté forcée de Zampa, ses éclats de rire ont un écho lugubre dans cette *basse* implacable.

On parcourt dans *Zampa* la gamme entière des sentiments et des passions ; tout est contraste dans cette production à la fois magistrale et charmante, et dans laquelle le style du musicien est pourtant d'une admirable unité. Quelle variété savante dans la succession des morceaux ! Rien que dans le premier acte, voyez comme ils se suivent sans se ressembler, ni dans la coupe, ni dans le ton, ni dans le tour : le chœur des compagnes de Camille ; le chœur syllabique des compagnons d'Alphonse ; le trio de la peur, où l'on respire je ne sais quel parfum de Mozart ; l'entrée de Zampa, — ce quatuor célèbre, qui est tout une œuvre dans l'œuvre, — et, comme péroraison foudroyante, la bacchanale coupée par la barcarolle et par la page fantastique des fiançailles.

L'homme, qui vient de trouver des accents de « l'autre monde » pour rendre en notes frémissantes le serment du corsaire à Alice et la scène de l'anneau, écrira en se jouant, à l'acte qui suit, le duetto à l'italienne finissant en terzetto, chanté par Ritta, Daniel et Dandolo. Dans ce duo coquet, étincelant, d'une légèreté toute française dans sa coupe italienne, Hérold continue Rossini ; dans la sérénade en *sol mineur* du gondolier, avec sa délicieuse ritournelle qui arpège un accord mélancolique de *septième diminuée*, déjà il tend la main aux rêveurs en musique de la famille de Mendelssohn et de Gounod. Le mélodiste plein d'esprit que nous voyons, dans la cavatine de son héros, jongler avec toutes sortes de mélodies gracieuses, légères et même un peu frivoles, demandera à son âme le *Pourquoi trembler ?* et à la voix des sens le cri emporté : *Sa douleur et ses larmes ont redoublé tous ses feux!* duo passionné, brutal, terrible, qui débute par un chant de ramier et s'achève dans un rugissement de lion.

IX

Un effet d'opposition dont on reste frappé, en écoutant certaines parties vives et spirituelles de *Zampa*, c'est que l'inspiration chez le musicien conserve le tour mélancolique, lors même que la phrase sautillante et s'accroît en notes rapides. On connaît le mot de cet auteur français aux *Horaces* de Cimarosa : « Les Italiens ont la double gaie. » Si je rappelle ici ce vieil *ana*, c'est pour en tirer la contre-partie et dire qu'Hérold avait la gaieté triste ou voilée par un nuage qui montait du cœur au sourire. Écoutez, par exemple, le joli babillage de l'orchestre placé sous la voix des jeunes filles qui viennent servir à boire aux compagnons de *Zampa* : *Au signal qui s'est fait entendre...* Le chœur féminin exécute un *contre-sujet* à côté des notes joyeuses courant avec leurs petits pieds sur la *chanterelle* des violons. On rit, on chante, on danse en apprêtant le festin des écumers de mer : mais dites-moi pourquoi, en suivant ce joli dessin des premiers violons qui fait sauter l'archet sur la corde, on se sent moins l'oreille caressée que l'âme doucement remuée ; pourquoi ce rayon de mélodie italienne semble dépaysé et égaré sous le ciel mélancolique de l'Allemagne ? Rien d'allemand pourtant ni dans les voix, ni dans l'orchestre : c'est une *harmonie*, c'est une phrase rossinienne ; et toutefois il faut appliquer à l'auteur de *Zampa* ce que M. de Lamartine dit à M^{me} Tastu dans sa jolie pièce de *la Cloche* :

Mais avec la même *harmonie*,
Comme tout pleure sous ta main !
.
Toujours au *cœur* le chant s'accorde.
Tu veux sourire en vain, je voi
Une larme sur chaque corde
Et des frissons sous chaque doigt.

La sérénade en *mi bémol* du troisième acte : *La nuit profonde couvre le monde*, a le même caractère de joie heureuse traversée par je ne sais quelle ineffable rêverie. Jeunes garçons et jeunes filles, sous les fenêtres de Camille, chantent l'épithalame des noces ; la joie éclate dans les vers et dans la musique ; mais ces voix harmonieusement entrelacées qui, tour à tour puissantes et douces, pénètrent dans la chambre à coucher de la comtesse de Monza, ont une sonorité délicieuse et vague : tandis que l'épithalame s'arrête au balcon des époux, ouvrant de larges ailes dans « la nuit profonde, » la sérénade monte jusqu'aux étoiles ; et pour la suivre et s'attarder avec elle, on oublie sur la scène la jalousie d'Alphonse, les terreurs de Camille et la passion conquérante et brutale de Zampa.

Quand cette note mélancolique sonne dans l'âme d'un musicien, — toujours reconnaissable comme une cloche d'or dont le battant serait enveloppé d'un crêpe, — inclinez-vous et saluez deux hommes dans ce génie ou ce talent, frère de la souffrance : un musicien et un poète. Trois compositeurs, morts tous les trois à la terre, avaient reçu du ciel et de leur génie ce don rare et, jusqu'à un certain point, indépendant des grandes inspirations en musique, de savoir attendrir un chant et voiler une mélodie. Nés sous des cieux différents, inégaux en talent, en science musicale, en originalité, on peut dire néanmoins qu'ils avaient une patrie commune, la rêverie ! L'ainé et le plus grand de ces poètes musiciens, c'est Charles-Marie de Weber ; le second, Ferdinand Hérold, le Weber de la France, et le troisième, Vincenzo Bellini, l'Hérold sicilien.

Un de mes jeunes et sympathiques confrères de la presse, un homme de lettres qui aime la musique (je serais fort embarrassé de compter de ceux-là jusqu'à trois !) et qui en parle avec la ferveur, l'enthousiasme et la sincérité de Diderot et de Stendhal, M. Xavier Aubryet, a consacré un chapitre à Hérold dans ses *Jugements nouveaux*. C'est un livre bien pensé, bien écrit (quelquefois trop bien écrit), et, ce qui lui donne un prix rare à mes yeux, un livre de bonne foi. Le critique très-fin et très-travaillé des *Jugements nouveaux* a baptisé Hérold « le poète de la musique française » : c'était trouver du premier coup une définition juste. L'artiste qui a écrit une scène

de mort et peint un sombre paysage avec un chant de violoncelle, dans le 3^me acte si coloré du *Pré-aux-Clercs*, était poète assurément. On me saura gré d'emprunter deux fragments à l'étude biographique de M. Xavier Aubryet. Le premier nous introduit dans cette maison de la rue des Ternes où Hérold vécut heureux et mourut plein de gloire :

« Dans une des rues les plus provinciales de la ville qui s'appelait hier les Ternes et qui se nomme aujourd'hui Paris, frappez à cette grande porte hospitalière qui commande un mur ombragé d'arbres : vous apercevrez, en entrant, une modeste maison à deux étages qui fait face à un grand jardin, où le ciel a comme un air de délivrance; c'est là que s'éteignit Hérold.... La patrie peut, comme une mère inconsolable, porter le deuil éternel de pareils enfants... — « Nul n'est indispensable, » a dit un sage qui sentait qu'on pouvait se dispenser de lui. Nous dirons, au contraire : il y a des pertes que rien ne répare. Hérold a été précipité dans la tombe comme ces vaisseaux chargés de trésors qui sombrent en pleine mer ; nul plongeur ne peut aller ressaisir ces trésors qui n'appartiennent plus qu'à l'abîme ! La gloire de l'auteur de *Zampa* grandissait à vue d'œil, mais le trépas, Josué lugubre, a refusé un zénith à ce soleil qui n'a pu jeter qu'une partie de son éclat.

« Nous tenions à retrouver la trace des pas de cette ombre immortelle. C'était dans ces allées, où l'abeille fait encore son miel des mêmes fleurs, qu'Hérold avec sa jeune femme se promenait, tantôt silencieux comme s'il écoutait religieusement son âme, tantôt inépuisable en mille causeries ; ces lilas, qui saluent encore le printemps, l'ont vu souvent passer de la joie folle à l'abattement, car Hérold ressemblait à ces matinées où les nuages sombres paraissent dire au soleil qui rit : *Rira bien qui rira le dernier*. — Là bas, dans cette petite chambre, dont les persiennes restent fermées, dort aussi d'un sommeil sans fin le piano du compositeur : — un pauvre petit instrument qui eut l'honneur de l'aider à faire de si grandes choses. Je ne sais quelle odeur de génie ont conservé ces précieux lambris, et les plaintes du vent entendues de là font l'effet d'oraison funèbre. »

« C'est de la France allemande qu'Hérold est originaire. » Ce trait est juste encore. — M. Xavier Aubryet, après avoir marqué l'ac-

tion de Rossini sur l'auteur de la partition du *Muletier*, nous montre subissant l'influence de Weber :

« Jusqu'au *Muletier*, dit-il, le maître qui avait agi le plus directement sur Hérold était Rossini : « C'est le Dieu ! » s'écriait-il, transporté en jouant au piano cette musique étincelante. Quand l'Opéra fit connaître *Moïse*, Hérold, alors chef du chant, ne pouvait rendre son admiration qu'en étreignant Levasseur, l'interprète tout-puissant de ce chef-d'œuvre avant-coureur de *Guillaume Tell*. Les adorables clairs de lune d'Allemagne ne luttaient pas alors à l'œil d'Hérold contre ce plein jour radieux ; il était dans toute la ferveur de sa croyance italienne.

« A peu près à cette époque, M. Leborne, l'habile chef de la copie à l'Opéra, rapporta d'Allemagne le *Freyschütz* (1) et *Fidelio*, qui venaient d'être gravés. Hérold a déchiffré l'un des premiers ces œuvres, dont l'une surtout devait opérer une telle révolution dans son talent. C'était un amour de tête qu'il ressentait pour Rossini, ce fut un amour de cœur que lui inspira le *Freyschütz*. »

« Amour de tête, amour de cœur ! » L'antithèse est plus jolie assurément que la pensée n'est rigoureusement juste.

Je trouve dans un journal de théâtre, à la date du 12 mai (*Zampa* avait été joué le 3), une anecdote qui n'est peut-être ni plus vraie, ni plus juste que l'antithèse du spirituel critique. Mais elle est en situation, et, courant la ville, elle eut pour répondant la malignité qui y trouvait son compte. La voici :

« On sait que dans *Zampa*, au moment du mariage du corsaire avec Camille, l'orgue se fait entendre, ce qui, par parenthèse, produit un charmant effet et invite l'auditeur au recueillement que demande une cérémonie religieuse.

« Il paraît qu'un motif et un effet semblable se trouvent dans une autre pièce dont s'occupe le plus grand de nos théâtres (*Robert-le-Diable*, représenté le 21 novembre suivant). Peut-être les auteurs de cet ouvrage en

(1) J'en demande bien pardon à mon cher confrère Aubryet, mais le *Freyschütz* était depuis plusieurs années connu des artistes dans son texte original, et des profanes dans la traduction libre de *Robin des Bois*.

ont-ils eu les premiers l'idée.... Quoi qu'il en soit, *Zampa* étant le premier représenté, a dû offrir les prémices de cette imagination. Mais les auteurs qui ne viendront qu'après ayant eu vent de ces préparatifs, en ont conçu une assez vive inquiétude. L'un des deux, moins philosophe que l'autre, a mis en œuvre un singulier moyen pour empêcher ses rivaux de le devancer dans cet heureux emploi d'un orgue sur le théâtre.

« Par la raison que pour faire un civet de lièvre, on dit : prenez d'abord un lièvre, il s'est dit que, pour jouer de l'orgue, il fallait d'abord avoir un orgue. De ce raisonnement il a tiré sans peine la conséquence que, si l'on était privé de cet instrument, on n'en jouerait pas. Et, soudain, courant chez les marchands ou les loueurs d'orgues, il a retenu tous les instruments disponibles, en payant la location d'avance pour quatre mois consécutifs, laps de temps sur lequel il mesurait la durée probable du succès de *Zampa*.

« Cependant les auteurs de cet opéra comique allaient de tous côtés cherchant un orgue qui ne fût pas de barbarie et dont le buffet renfermât un jeu propre à l'emploi qu'ils en voulaient faire. Ils n'en trouvaient point. L'acaparement avait produit la disette. Ni pour or, ni pour argent, on n'aurait pu se procurer un seul échantillon de cette musique d'église, qui échappait, comme par un miracle, aux profanes honneurs dont elle était menacée. Nul soupçon de la ruse ne s'était pourtant élevé, lorsque enfin l'obstacle fut aplani, et ce n'est que depuis très-peu de jours qu'une indiscretion a révélé le mystère de ce qu'on appelle vulgairement la jalousie de métier. Certes, voilà un auteur qui a de l'invention ! »

L'anecdote avait le côté piquant et méchant qui, en ce genre, en fait la fortune. Elle a donc circulé comme la légende des orgues rivales de *Zampa* et de *Robert-le-Diable*. Je respecte dans une légende jusqu'au *surnaturel*, et je le rencontre ici. Je crois donc ; mais comment concilier ma foi avec la raison.... que voici ? Ce fut Hérold qui monta à l'Opéra l'œuvre de l'homme qui, si nous en croyons l'anecdote, avait poussé à son égard la rivalité un peu plus loin que jeu, et il remplit ses délicates fonctions de chef du chant avec une habileté et une loyauté auxquelles, jusqu'au dernier jour, Meyerbeer se plut à rendre témoignage. En vérité, si les choses s'étaient passées comme la malignité les rapporte, Hérold, pratiquant le précepte chrétien de l'oubli des injures, n'eût pas été seulement un grand artiste..... il eût été un saint !

X

Un mois environ après le grand succès de *Zampa*, le musicien se voyait remercié des fonctions de chef du chant qu'il remplissait depuis quatre ans et demi à l'Académie royale de musique. Notre première scène lyrique, subissant le contre-coup des événements politiques, était passée aux mains de l'exploitation particulière. Par ordonnance ministérielle du 28 février 1831, l'Opéra, dont le budget énorme et toujours en déficit grevait la liste civile, avait été mis en régie, et M. Véron appelé à lui faire des destinées prospères. Hérold n'avait pas d'*engagement écrit*; le nouveau directeur en tira cette conclusion, au profit de ses projets d'économie, que l'article du cahier des charges qui l'obligeait à respecter et à tenir les engagements souscrits par ses prédécesseurs ne le liait point. Il crut pouvoir rompre un traité sur parole en payant six mois d'appointements au compositeur. On plaida, et, au bout de neuf mois, le tribunal de commerce donna gain de cause au pensionnaire contre son directeur. Le tribunal décida que le premier chef du chant devait être assimilé à un *premier sujet*, et qu'Hérold ayant émargé comme premier chef du chant, il y avait contrat entre lui et l'Académie royale de musique. M. Véron fut donc condamné, *par corps*, à réintégrer son illustre pensionnaire dans les fonctions de premier chef du chant pour dix ans et demi, à raison de 5,000 fr. d'appointements, et à lui payer 3,750 fr. pour neuf mois d'appointements échus.

Le « Bourgeois de Paris, » dans les chapitres consacrés à son passage à l'Opéra, ne dit mot de sa brouille avec l'auteur de *Zampa* et du dénouement judiciaire qui la termina. Sa mémoire est plus heureuse avec l'auteur du *Pré-aux-Clercs*. On n'a point oublié que le succès populaire de ce chef-d'œuvre faillit être entravé au début par l'indisposition ou le mauvais vouloir d'une cantatrice. Le directeur de l'Opéra, venant généreusement au secours de son confrère

de l'Opéra-Comique dans l'embarras, prêta à celui-ci M^{lle} Dorus, en attendant et afin de hâter le rétablissement de M^{me} Casimir.

L'activité et l'habileté de M. Lubbert, appréciées et mal récompensées ailleurs, ne pouvaient sauver une société de comédiens tombée dans l'anarchie et une administration en pleine dissolution. Le théâtre était déclassé et le genre perdait de jour en jour la faveur du public. L'Opéra-Comique, en quittant sa vieille maison de la rue Feydeau pour habiter un palais, place Ventadour, avait fait comme ces marchands vaniteux qui rougissent du quartier plébéen, de la boutique modeste et de l'enseigne séculaire où ils se sont enrichis. Ils endimanchent leur blason commercial, s'installent dans un quartier achalandé par le luxe et la mode, et... font faillite.

Le coup de fortune de *Zampa* avait retardé de six mois une catastrophe inévitable. Le malheureux théâtre, traînant l'aile et tirant le pied, dut cheminer entre deux fléaux qui le décimaient à droite et à gauche, l'été et la politique. L'automne venu, M. Lubbert, obligé de faire face à deux périls, de conjurer la désertion au dehors et de combattre au dedans le mauvais vouloir et les petites conspirations sournoises de ses pensionnaires, demanda le salut à un de ces remèdes d'empirique qui agissent avec la rapidité de la foudre, tuent le malade ou le ressuscitent. Il lui fallait un grand ouvrage improvisé dans le goût du jour, le drame sombre, et dans des conditions de nature à frapper vivement l'imagination et à piquer d'avance la curiosité des spectateurs. Il s'adressa à MM. Scribe et Castil-Blaze, qui choisirent pour héroïne d'un opéra *comique* une célèbre empoisonneuse, la marquise de Brinvilliers. Il y avait dix morceaux de musique à écrire; on les distribua à neuf compositeurs, à deux ou trois exceptions près, justement populaires. Dans cette collaboration de gloires mêlées, le hasard, qui a ses malices et ses ironies à l'occasion, plaça, l'un près de l'autre, le nom du grand pontife de la musique classique et celui d'un faiseur de romances en ce temps-là passé de mode, Cherubini et Blangini. Les musiciens qui, avec ces deux noms, avaient charitablement consenti à concourir à cette œuvre de sauvetage, étaient Berton, Paër, Boïeldieu, Auber, Hérold, Caraffa et Batton. Il y avait bien du talent dépensé en pure perte

dans ce pot-pourri ; mais on y était choqué par les disparates de ces styles divers. La représentation était un concert donné par des comédiens, la plupart sans voix. Boïeldieu avait écrit de jolis couplets pour M^{me} Boulanger (1) ; Auber, un de ces duos spirituels dont sa touche légère a le secret, et Hérold, un très-beau finale qui terminait l'ouvrage. Ce pique-nique musical intéressa quelques curieux et n'attira point la foule. *La Marquise de Brinvilliers* fut jouée le 31 octobre 1831, et la salle de l'Opéra-Comique, fermée le 9 décembre suivant. Ce succès *in extremis* avait été une agonie de cinq semaines.

Après un silence d'un mois et quelques jours, le théâtre, qui avait changé de médecin et s'était mis entre les mains de M. Laurent, rouvrit ses portes le 14 janvier 1832. Mais la troupe était si appauvrie et le répertoire si épuisé, qu'à peine entré en fonctions et désespérant d'être sauvé par la musique, M. Laurent appela le drame à son aide. Alexandre Dumas venait de terminer *Theresa*. On engagea à la hâte Boccage, Laferrière, M^{me} Moreau-Sainti et M^{lle} Ida (M^{me} Alexandre Dumas). Le *trial* de l'endroit, Féréol, qui devait bouffonner six mois plus tard dans le Cantarelli du *Pré-aux-Clercs*, s'essayant sur le tard de sa carrière aux tirades romantiques, créa, auprès des comédiens de l'Odéon et de la Porte-Saint-Martin, le rôle d'un valet italien, moitié *bravo*, moitié amoureux, jouant de l'œillade et du couteau. Il était écrit que *Theresa*, donnée le 6 février, ne prolongerait que de cinq semaines l'existence agitée d'une direction qui, drame et musique, en tout dura deux mois. La place Vendour était décidément une terre maudite. Devenu sage à la suite non interrompue de ses désastres, l'Opéra-Comique voulut se loger moins fastueusement. Il se rappela, un peu tard, les jours de ses prospérités à la salle Feydeau. La nostalgie des souvenirs le ramena à son berceau. A quelques pas de ce berceau s'élevait le petit théâtre des Nouveautés (aujourd'hui le Vaudeville). Il était fermé, tué par l'émeute, le choléra et la faillite.

Que vouliez-vous qu'il fit contre trois ? — Qu'il fermât !

(1) Boïeldieu avait promis d'écrire les couplets, qui furent gravés en effet sous son nom ; empêché de le faire au dernier moment, il se donna pour suppléant Hérold, et, plus tard, ne fit point mystère de cette suppléance, déclinant, dans l'intérêt de son ami, l'honneur du succès et de la paternité.

Mauvais pronostic ! mais le malheureux Opéra-Comique se dit, avec une amertume mêlée de quelque douceur, que lorsqu'on ne pouvait plus vivre, il y avait une consolation suprême à mourir au pays où l'on avait été longtemps heureux ! La salle des Nouveautés fit une toilette décente pour recevoir les naufragés de Ventadour. Après une léthargie de six mois, l'Opéra-Comique se réveilla, place de la Bourse, le 22 septembre 1832.

Il fallait entrer dans ces détails pour ne point sortir de mon sujet. Le théâtre avait ouvert ses portes, mais il n'était pas sauvé. C'était un moribond qui se retournait dans son lit. Le salut, il ne pouvait l'attendre que d'un grand événement musical, de ceux qui frappent la foule et la fixent définitivement. Le génie d'un artiste mourant lui tenait en réserve ce miracle de la dernière heure. Dans le troisième mois de son installation dans la petite salle des Nouveautés, c'est-à-dire le 15 décembre 1832 (date mémorable), l'Opéra-Comique représenta le *Pré aux Clercs* avec un succès qui allait rappeler et renouveler pour lui les grandes soirées de la *Dame blanche*.

Le 17 octobre, Hérold avait donné comme préface à son grand ouvrage, la *Médecine sans Médecin*. Une jolie musique sur un poème froid. Deux bons faiseurs, M. Scribe et M. Bayard, avaient pourtant associé leur invention et leur expérience dans cette comédie morale, écrite avec les vieux procédés de l'ancien genre. Hérold n'avait jusqu'ici collaboré avec M. Scribe que pour ses deux ballets de la *Somnambule* et de la *Belle au Bois dormant* ; cela comptait à peine. Comment le poète, qui savait tout le prix d'une association avec un tel musicien, n'avait-il pas fait plus de frais d'imagination en cette circonstance ? Le beau régal, en vérité, que la *Médecine sans Médecin* pour l'auteur de *Zampa* !

Le médecin de M. Scribe est un étrange docteur ; il emploie dans l'art de guérir beaucoup plus de philanthropie que de pharmacie, en un mot, il n'est pas une de ses cures qui ne soit une belle et bonne action. A vrai dire, ses clients ont tous la même maladie, le spleen ; seule, la cause de ce mal moral, réel ou de pure imagination, est différente. La clientèle de notre médecin se compose d'un négociant

qui a une grosse échéance et point d'argent ; d'un jeune Anglais qui a son coffre-fort trop plein et son cœur trop vide ; d'une Anglaise, vieille fille romanesque, brouillée avec son neveu ; et d'une jeune fille à marier dont les beaux yeux disent : « Prenez-moi sans dot ! » Le docteur, vous le devinez sans peine, paye l'échéance du négociant, réconcilie mistress Birlington avec son neveu, fait trouver un prétendu à M^{lle} Agathe et retrouver son cœur à sir Arthur.

La partition du *Pré aux Clercs* était achevée ou bien avancée lorsqu'Héroid, sollicité par un directeur qui ne pouvait plus attendre, improvisa, sur cette donnée vicillotte de deux hommes d'esprit, le petit acte de la *Médecine sans Médecin*. La partition réussit ; l'ouverture en était charmante.

XI

Le *Pré-aux-Clercs* et *Zampa* ont partagé les musiciens. Il était bien difficile, sans le faire boiter d'un pied, d'établir un parallèle entre les deux ouvrages. Le premier est une comédie musicale assombrie vers son dénouement ; le second, un drame fantastique éclairé, çà et là, par un ou deux sourires de musique italienne. Préférer *Zampa* au *Pré-aux-Clercs*, incliner, au contraire, vers celui-ci plutôt que vers celui-là, c'est donc une affaire de sentiment, de tempérament, dans laquelle les règles du beau, du vrai et du grand dans l'art ne sauraient guider et fixer notre jugement avec certitude. On a pu dire qu'il y avait plus de passion, de puissance et de force dans *Zampa*, mais, en revanche, peut-être plus d'unité, de perfection et de couleur dans le *Pré-aux-Clercs*, sans trancher la difficulté qui consiste à donner le pas, l'un sur l'autre, aux deux chefs-d'œuvre nés dans la maturité du compositeur. *Zampa*, traduit et joué en Allemagne et en Italie, devint populaire, à son apparition, chez nos voisins de l'autre côté du Rhin et de l'autre côté des Alpes. Il fut même question chez nous, le jugeant dépaysé et déclassé sur une scène où les

fredons faisaient plus aisément fortune, de lui donner à l'Opéra son cadre naturel. Il eût suffi, pour cela, de noter le dialogue en récitatifs. La pensée de cette transformation était venue, je crois, à Adolphe Nourrit, qui s'était fort épris de ce rôle de Don Juan-corsaire. Rossini, qui a beaucoup aimé Hérold; qui, en toute circonstance, en parle avec estime et admiration, le nomme plus volontiers « l'auteur de *Zampa* » que « l'auteur du *Pré-aux-Clercs*, » marquant par là une préférence pour le premier des deux beaux ouvrages sur le second.

D'un autre côté, notre tempérament s'accommode mieux peut-être des qualités plus légères, plus françaises, pour tout dire, du *Pré-aux-Clercs* (Je parle ici des deux premiers actes de la partition; le troisième acte, brisant le cadre de la comédie souriante et spirituelle jusque-là, est comme un grand coup d'aile qui ouvre des horizons nouveaux à l'inspiration du musicien). Dernièrement, je causais avec le doyen de notre musique française, ce vieillard toujours aimable et toujours jeune! La conversation vint à tomber sur cette question délicate et restée indécise, qui divise et divisera probablement toujours les admirateurs de *Zampa* et du *Pré-aux-Clercs*. Je me rangeais franchement parmi les premiers. M. Auber ne voulut pas prononcer entre les deux chefs-d'œuvre; mais, avec son tact, son bon sens et son esprit, il me fit comprendre que s'il y avait plus de verve, d'ampleur et de grandeur dans *Zampa*, l'auteur du *Pré-aux-Clercs*, sans rien perdre de la sûreté, de l'originalité et de la souplesse de son talent, avait eu à lutter, dans ce second poème, contre des difficultés dont, malheureusement, le public n'a pas à tenir compte à un compositeur. « Dans le drame, me dit le « spirituel auteur du *Domino Noir*, le musicien est emporté, bon « gré, mal gré, par son attelage; dans la comédie, il lui faut trainer « la charrette: il lui arrive même, au lieu d'être devant, d'être placé « derrière, et alors il doit pousser plus fort. » La comparaison est d'une finesse et d'une justesse admirables.

Hérold avait dû confier les rôles importants du *Pré-aux-Clercs* à des chanteurs dont il ne pouvait se dissimuler l'insuffisance. Le théâtre avait fait de son mieux; mais ce mieux était peu de chose. La

troupe, depuis longtemps en décadence, était en pleine désorganisation ; les artistes de quelque valeur étaient vieux et fatigués ; mêlés à des débutants, oiseaux de passage, que l'indifférence du public laissait entrer et sortir, ils achevaient de se décourager au milieu de cet entourage de hasard. Comme en 1823, comme en 1828, il avait fallu adresser un appel désespéré au vieux chanteur Martin ; il était sorti de sa retraite, et, à soixante-trois ans passés, il avait dû endosser le justaucorps du sémillant Joconde. Passe encore pour les rôles de Marguerite, d'Isabelle et de Nicette : c'était le dessus du panier du personnel féminin, et ce trio de *soprani* était assurément ce que le théâtre pouvait offrir de mieux au compositeur et aux spectateurs. M^{me} Ponchard, qui faisait la reine de Navarre, possédait, avec une voix médiocre, un véritable talent de chanteuse. Le rôle de Marguerite, placé à l'ombre de celui d'Isabelle, ne s'accusait avec un peu de relief que dans de petits couplets et un grand trio, au second acte. Mais M^{me} Ponchard, qui, dans *le Pré-aux-Clercs*, se mettait modestement au second rang, reprit avec assez d'éclat la première place, quelques années plus tard, dans *Toa-Jin*, du *Cheval de Bronze*, et la folle, de la *Prison d'Édimbourg*.

M^{me} Casimir (Isabelle), avait une voix d'un beau métal, brillante et parfois trop vibrante, et un peu gâtée par un faux luxe de vocalisation ; c'était une voix chaude dans la poitrine d'une cantatrice froide, une richesse stérile de traits, de trilles et de points d'orgue chez une virtuose qui avait peu de goût et point de style. Entre ses deux importantes créations à ce théâtre, Camille, de *Zampa*, et Isabelle, du *Pré-aux-Clercs*, M^{me} Casimir avait ébauché la carrière italienne à Paris en abordant, sans études suffisantes, *Ninetta*, de la *Gazza ladra*. Ce fut moins une tentative qu'une fantaisie ; la chanteuse, après avoir joué pendant quelques soirées à la *prima donna*, revint au seul théâtre où l'auditeur peu exigeant savait faire grâce à son exécution tout à la fois nonchalante et intempérante, en faveur d'une voix de soprano au timbre d'or.

Une toute petite personne, une toute petite chanteuse, aujourd'hui grave professeur de chant au Conservatoire de Toulouse, M^{lle} Massy, créa Nicette avec beaucoup de gentillesse, et s'y fit une

sorte de réputation. Si l'on passe des *soprani* aux *tenori* et aux *bassi*, on se demande comment le chef-d'œuvre put sortir sans accident et sans déshonneur de ces larynx insuffisants ou fatigués. Acteur intelligent et amusant, mais acteur des scènes de vaudeville de la province et de Paris, fourvoyé à l'Opéra-Comique, Fargueil chantait, avec un sérieux assurément fort drôle, sa partie dans le duo : *Les rendez-vous de noble compagnie*. Lemonier, qui ne chantait point, campait Comminges en matamore, et arrondissait les angles du spadassin avec les grâces du bêtâtre. Il faisait sourire, et l'on aurait pu lui dire, avec Nicette : « Ce n'est pas le moment ! » Étienne Thénard, chanteur et compositeur agréable de romances, comédien élégant et amoureux comme il faut, laissait prudemment exécuter par la clarinette le *sol* de sa phrase : *O ma tendre ami*—E!... Restait Féréol, fort plaisant dans Cantarelli.

M. de Planard, en écrivant sa jolie pièce, s'était inspiré d'un roman de cape et d'épée fort à la mode en ce temps-là : *la Chronique de Charles IX*, de M. Prosper Mérimée. Dans le livre et sur la scène, les personnages se coudoient sans pour cela se rencontrer dans une action commune. C'est au tiers du roman que le raffiné Comminges est tué par Mergy. Il s'est montré pour disparaître : c'est une figure crayonnée sur les mœurs du temps. *La Chronique de Charles IX*, après avoir prêté à l'Opéra-Comique deux ou trois noms dont M. de Planard a baptisé ses personnages, a fourni à l'Opéra une situation des plus pathétiques dans le chef-d'œuvre d'un maître. Tout me porte à croire qu'après avoir entendu *le Pré-aux-Clercs*, M. Scribe, mis par son confrère sur une piste dramatique, avait cédé à la fantaisie de feuilleter à son tour le livre des amours de Mergy avec la belle comtesse Diane de Tournis. Cette lecture fut pour lui un prétexte de faire sonner le tocsin de la Saint-Barthélemy sur le théâtre de l'Opéra, et de mettre en scène la nuit du 24 août. Le chapitre du roman de M. Prosper Mérimée, dans lequel Diane conjure Mergy d'abjurer et se traîne aux genoux de son amant pour l'empêcher de sortir et d'aller se faire tuer au milieu de ses frères qu'on égorge, M. Scribe, malgré sa rare expérience du théâtre, ne vit point d'abord le parti qu'on en pouvait tirer. Le finale de la « Bénédiction des

poignards » terminait le quatrième acte des *Huguenots*. C'est Adolphe Nourrit qui, plaçant la duchesse de Nevers entre son dés-honneur et son amour, transporta à la scène ce chapitre si émouvant et plaça Raoul et Valentine dans la situation de Mergy et de Diane de Tournis.

Ce fut au milieu des transports et des ovations de la foule que défilèrent les trois actes du *Pré-aux-Clercs*. Sur la cadence de l'ouverture, ce qu'on nomme « l'épreuve de la première soirée » s'était changé en triomphe. A la chute du rideau, lorsque Étienne Thénard eut jeté au public frémissant les noms du poète et du musicien, un cri, parti de deux mille poitrines, appela Hérold sur la scène. Cédant à sa propre émotion autant qu'au vœu exprimé par les spectateurs avec une force toujours croissante, le comédien se retira et se mit à la recherche du compositeur. Il reparut au bout de quelques minutes, et l'expression de son visage disait assez à la foule impatientée, debout dans les loges et sur les banquettes, que Mergy n'était point le messager de « la bonne nouvelle. » — « Messieurs, » fit-il, lorsque le silence se fut rétabli, M. Hérold est hors d'état de « se présenter devant vous. »

L'émotion causée par le grand succès de son dernier chef-d'œuvre avait déterminé, chez le compositeur, une crise violente; tombé entre les bras de sa famille et de ses amis, il avait vomi le sang, et il avait fallu l'emporter et le coucher sur le lit où il allait mourir.

XII

C'est par ses grands aspects que j'étudierai la partition du *Pré-aux-Clercs*. A son apparition et aux trois reprises qu'en a faites solennellement le théâtre (le 16 mai 1840, le 16 septembre 1854 et le 4 mai 1865), ce chef-d'œuvre de grâce et de passion a été analysé, fouillé, disséqué par tout ce que la presse musicale compte à Paris

d'écrivains compétents ou se donnant pour tels. *Le Pré-aux-Clercs* est dans toutes les mémoires ; tourner méthodiquement les pages de la partition, promener la loupe sur chaque morceau, ce serait, sans profit mais non pas sans lassitude pour le lecteur, se livrer à une besogne fastidieuse. Ce qui nous importe, à la distance où nous sommes placés aujourd'hui de cette date glorieuse du 15 décembre 1832, c'est de goûter un chef-d'œuvre pour lui-même, en dégageant le plus possible notre émotion et notre plaisir de la tyrannie des admirations toutes faites et consacrées par le temps ; c'est, dans le concert de louanges banales qui font cortège au *Pré-aux-Clercs* depuis près de trente-sept ans, de bien discerner ce que la postérité admirera sans réserve. Ce n'est pas toujours la note des contemporains. Même dans les œuvres capitales d'un musicien de génie, on rencontre des choses d'une inspiration secondaire, qui lui sont imposées par la mode artistique du moment ou par le mauvais goût de ses auditeurs : c'est souvent, hélas ! avec cette fausse monnaie mêlée à la bonne qu'il lui faut acheter le succès, qu'un public ignorant refuserait tout net aux beautés plus neuves de son ouvrage : il s'y résigne, de bonne ou de mauvaise grâce, en se disant qu'après tout l'avenir saura bien séparer, pour le conserver, l'or pur de l'alliage.

Deux petits morceaux fort populaires dans la nouveauté du succès, chantés par l'aimable Nicette, sont la part de l'alliage dans l'or pur de la partition : ce sont les couplets intercalés dans la Mascarade : *Ah ! Monsieur, de grâce*, et la ronde de M^{me} Girot : *A la fleur du bel âge*. Passe pour les couplets ; si la mélodie en est un peu terre à terre, le musicien y a mis du moins quelque esprit et quelque finesse. Mais la ronde, taillée sur le patron des *ponts-neufs*, était une amorce pour le succès, une flatterie à l'adresse du public de l'Opéra-Comique. Tout à la fois ignorant, difficile, et tranchant du connaisseur, ce public-là traitait de musique savante (et c'était un terme de souverain mépris) tout ce qui, dans l'art, ne s'encadrait point dans le rythme de la chanson. En sortant du théâtre, il put fredonner : *A la fleur du bel âge*, et ravi, de son heureuse mémoire, s'écrier comme l'âne de

la fable : « Hé ! je joue aussi de la flûte ! » Il n'en fallait pas davantage pour que, restés sous le charme facile de la chanson, ces Bédiens de la musique française n'admirassent de confiance, et sur la parole d'autrui, les grandes beautés de la partition. A la rigueur, ils n'étaient pas insensibles aux grâces légères de l'œuvre ; et, à la faveur de la phrase transparente d'Hérold, tantôt cristal, tantôt diamant, leur attention pouvait suivre sans effort la mélodie claire du compositeur à travers les méandres de son harmonie savante : mais soyez assurés que pour des gens qui apportaient à savourer le plaisir musical plus de prétention que de vocation, le trait vainqueur de la soirée devait être :

Car le dieu des amours
Y guette
Une fillette
Toujours !

Les deux premiers actes du *Pré-aux-Clercs* sont pleins de vivacité, d'esprit et de feu, de *furia* même, faudrait-il dire. A l'exception de la touchante plainte d'Isabelle : *Souvenir du jeune âge*, et du passage en *ré bémol* de la cavatine de Mergy : *J'ai gardé mon amour !* la mélodie du maître a une pétulance toute française. L'auditeur, comme entraîné de force dans un tourbillon de notes éclatantes et piquantes, est bien près de croire que le rêveur de *l'Illusion* et de *Marie* a été piqué de la tarentule musicale. A partir du premier trait des violons en *tierces* de l'ouverture et de la *fugue* qui finit par éclater en fanfare dans toutes les voix de l'orchestre, l'inspiration d'Hérold a le diable au corps. Mélodies, harmonie, jeux d'orchestre, tout cela éclate en plein soleil et en plein génie. On dirait une de ces solides peintures du grand Véronèse, dans laquelle le relief des figures et des draperies, l'éclat transparent du ciel et la profondeur de l'horizon s'obtiennent avec la gamme au grand complet des couleurs crues et voyantes. Point d'ombres ; à peine, çà et là, une demi-teinte, et pourtant chaque personnage, chaque groupe fait saillie à son plan, et la toile, uniformément lumineuse en apparence, se creuse et s'étend en perspectives profondes.

Les deux premiers actes du *Pré-aux-Clercs* sont écrits avec cette verve endiablée du peintre vénitien. Couleurs sur couleurs, mélodies sur mélodies. Point de ces artifices que l'on nomme en peinture le *clair-obscur*, et qui consistent, en musique, à développer le thème d'un chant, à le promener dans une succession de *tonalités*, à le faire disparaître derrière un nuage harmonique, pour le montrer de nouveau en plein soleil, rajeuni et embelli. En voyant l'auteur du *Pré-aux-Clercs* si peu ménager de ce don rare : l'inspiration, dépenser ses idées sans compter, les jeter par toutes les fenêtres de son imagination à la fois, comme ferait un de ces fils de famille toujours pressés de se ruiner, on comprend avec tristesse la raison providentielle de cette hâte, de cette fièvre de travail qui surexcite les forces du musicien et active dans son cerveau et dans son cœur les miracles de l'art. C'est de la main d'un artiste qui allait mourir que l'œuvre recevait la vie durable du génie ! Les mélodies qui rayent de leurs ailes les trois actes du *Pré-aux-Clercs* faisaient comme ces oiseaux voyageurs qui, lorsque l'hiver met son manteau de givre, émigrent dans la patrie du soleil : sentant les approches du frisson glacial, elles prenaient leur volée, avec l'âme du compositeur, pour se réfugier dans son dernier chef-d'œuvre.

Les mélodies ailées se posent, se pressant et se poussant, sur chaque morceau de la partition. C'est comme une *grappe* chantante. C'est tout un printemps qui voyage ! Il suffit de citer, au galop de la plume, l'introduction charmante : *Ah ! quel beau jour de fête !* le duo classique du couple Girot : *Les rendez-vous de noble compagnie*, le chœur syllabique des cheval-légers : *Allons, allons, dressons la table !* (on sent siffler dans l'orchestre les coups de housine). Je citerai encore les deux finales, la Mascarade et le trio, chef-d'œuvre d'esprit et de verve : *Vous me disiez sans cesse : Pourquoi fuir les amours ?* Il suffit à Hérold de quelques notes syncopées pour produire je ne sais quelle admirable confusion harmonique qui peint l'embarras des personnages : je veux parler de la scène dans laquelle Mergy vient, au nom du roi et au grand courroux de Comminges, prendre Isabelle par la main. Dans ce chant en syncope : *Quelle dé-*

marche solennelle ! la situation critique des personnages, occupés à se surveiller et à se menacer avec des sourires de cour, est rendue d'une façon saisissante.

C'est au troisième acte du *Pré-aux-Clercs* que le compositeur a pris définitivement congé de Rossini. Son adieu sympathique, dans les deux premiers actes de l'ouvrage, avait été un embrassement. Je comparais tout à l'heure les mélodies du musicien à une émigration d'hirondelles. Il est permis de dire, en écoutant la belle symphonie du *Pré-aux-Clercs*, que les hirondelles d'Hérold, emportées dans un rayon de soleil, ont volé au-dessus de l'Euphrate et de Babylone.... au moment où Rossini improvisait son ouverture de *la Sémiramide*. Mais c'est être original que de savoir imiter ainsi.

C'est en écoutant la finale si dramatique et si coloré du 3^e acte, que l'on entrevoit les hauteurs où l'artiste allait atteindre, lorsque la pâle mort l'a foudroyé à ses pieds. Jamais « cette harpe vivante attachée à son cœur, » pour parler comme le poète, n'avait exhalé des sons plus suaves et plus douloureux. Les notes babillent et sourient, et l'on se sent l'âme oppressée. Ecoutez, par exemple, la ritournelle du chœur des soldats qui jouent l'argent de Comminges, et le trait *pianissimo* des premiers violons, sous ces paroles de l'hôtelier : *On m'a mis dans la confiance ; du rendez-vous c'est le moment*. Est-il des expressions pour louer le quatuor des trois *soprani* et de la basse : *L'heure nous appelle et voici l'instant ?* Dans le passage : *Cette nuit tranquille, et loin de la ville, il y a un la tour à tour diézé et bécarrisé* qui produit une sonorité voilée et angélique. Il faut citer, pour mémoire seulement, la fameuse phrase des violoncelles, sous les paroles de l'archer : *C'est Comminges..... il a tué son adversaire*. L'art de peindre avec des notes une situation terrible et d'associer à cette situation les bruits de la nature, n'a jamais été poussé plus loin. Dans le chant mystérieux du violoncelle, nous entendons le bruit cadencé des rames, et dans le *si* en pédale qui frémit sur les contre-basses, la voix monotone du fleuve qui emporte la barque voilée de noir. Ce tableau musical est d'une beauté achevée.

XIII

Hérold vécut encore un mois et quatre jours après la grande soirée du *Pré-aux-Clercs*. Il mourut, dans sa maison des Ternes, le samedi 19 janvier 1833. Le mal, accéléré par les fatigues du travail et l'émotion du triomphe, était sans remède; mais le musicien n'avait pas accompli sa quarante-deuxième année, et son dernier ouvrage attestait la jeunesse et la virilité du talent : on se refusait à croire que la main ferme qui venait d'écrire un chef-d'œuvre fût celle d'un mourant. Égoïste dans son plaisir en fêtant l'opéra nouveau, Paris semblait peu accessible aux sérieuses inquiétudes que donnait à sa famille et à ses amis l'état alarmant de la santé du compositeur. Cette mort trop prévue, hélas ! fut donc un coup de foudre. Quelques journaux essayèrent d'en douter : « Sur un bruit « fâcheux *et mal à propos répandu*, dirent-ils, le théâtre de « l'Opéra-Comique a fait, hier, relâche. » Le jour même où paraissait cette note, les acteurs de l'Opéra-Comique, à la fin du spectacle, entouraient le buste d'Hérold recouvert d'un long crêpe, et Ponchard, le doyen de la compagnie, lisait, dominé par son émotion, des vers improvisés par M. Léon Halévy à la mémoire de l'illustre mort. En voici un fragment :

Jeune d'âge et vieux de succès,
Il meurt à quarante ans.....
Et son dernier accord fut son dernier soupir.
Hérold, prends ton essor vers une autre patrie !
Tu trouveras là-haut, réunis par le sort,
Cimarosa, Weber, ces enfants du génie,
Comme toi morts au printemps de leur vie,
Et comme toi triomphant de la mort !

Le lundi, 21 janvier, eurent lieu avec une grande pompe les funérailles du musicien. Ce fut un deuil public. Je laisse la parole à

un biographe, à un témoin, qui fut l'un des plus chers, des plus fidèles amis d'Hérold, le pianiste Chaulieu :

« Un immense cortège, composé d'amis et d'artistes dans tous les genres, réunis aux musiciens de l'Opéra-Comique et de l'Opéra, le conduisit à l'église de Neuilly. On y exécuta plusieurs morceaux, la plupart tirés de ses ouvrages (c'est M. Panseron qui s'était chargé de cet arrangement). La prière de *Zampa* produisit un tel effet que l'attendrissement fut général.

« De l'église de Neuilly, le cortège se dirigea par les boulevards au cimetière du Père-Lachaise, où la place d'Hérold était marquée non loin de Méhul, son maître et son ami. Une circonstance indépendante de la volonté des ordonnateurs du convoi l'empêcha de passer devant le théâtre où le musicien avait acquis toute sa gloire, et où l'attendait un dernier hommage.

« L'Académie, qui se disposait à le recevoir dans son sein, se fit représenter en costume aux funérailles d'Hérold par l'auteur de *Montano*. Le vieux Berton apporta la palme verte des *Immortels* pour la déposer sur la tombe du chantre du *Pré-aux-Cleres*. Berton devait prononcer un discours d'adieu, mais son émotion fut telle, qu'il ne put franchir la grille du cimetière. En venant, au nom de l'Institut, rendre les derniers honneurs à Hérold, le vieillard fut pris d'une émotion subite en se rappelant que, six mois auparavant, il avait conduit au même cimetière son fils, Henry Berton, mort du choléra. »

Le biographe ajoute que plusieurs discours furent prononcés sur la tombe d'Hérold par MM. Fétis, Saint-Georges et Planard. Je relève ici une légère inexactitude. Ce dernier, fort souffrant, ne put accompagner son illustre collaborateur. Le discours qu'il avait préparé parut seulement dans les journaux.

A quatre mois de distance de cette douloureuse cérémonie, le 16 mai, l'Opéra-Comique représentait *Ludovic*. C'était un dernier hommage d'admiration pieuse envers le grand musicien que la France venait de perdre. La partition de *Ludovic*, dont l'ouverture et les quatre premiers morceaux seulement étaient entièrement achevés, avait été retrouvée dans les papiers d'Hérold. Le poème, de couleur un peu sombre mais dramatique, était de M. de Saint-

Georges. M. Halévy avait accepté l'honneur et le péril de mettre en ordre les mélodies esquissées et de terminer l'ouvrage sur le plan présumé du maître : tâche ingrate et délicate ! M. Halévy s'acquitta de ce soin, qui voulait la main d'un véritable artiste, avec respect, conscience et habileté. *Ludovic* obtint un grand succès. Je n'examinerai point quelle part il convient de faire dans ce succès à la reconnaissance du public et au voisinage éclatant du *Pré-aux-Clercs*. Il est à présumer qu'ils ne nuisirent pas à la partition. Dans quelle proportion cette fille posthume d'Hérold appartenait-elle à son père et à son parrain ? Je l'ignore absolument. Je n'ai point sous les yeux l'opéra de *Ludovic*, je n'ai pas été mis dans le secret du travail auquel s'est livré le musicien qui, deux ans plus tard, devait écrire, sans reprendre haleine, *la Juive* et *l'Éclair* : je me borne à rapporter, sans la garantir, une tradition qui attribue à Hérold l'ouverture et quatre morceaux dans le premier acte de ce drame lyrique.

Je trouve à mon tour, dans les papiers d'Hérold, des notes jetées à bâtons rompus, et réunies par leur auteur sous ce titre qui en fait assez bon marché : *Cahier rempli de sottises plus ou moins grandes, rassemblées en forme de principes par moi*. Dans ces pensées ou boutades sans liaison, le musicien est sérieux en dépit de son titre. Il a beaucoup réfléchi sur son art, il l'aime, il le respecte, il le voit en grand, et, sans attacher à ces coups de plume une importance exagérée, il esquisse une théorie du beau en musique. La théorie a des lacunes, le plan manque, les développements font défaut. On sent que les notes écourtées sont tombées sur le papier où elles sont restées comme des *points de repère* : l'entre-deux et le sous-entendu nous échappent. Ça et là pourtant quelques idées justes, nettes, élevées, se détachent avec un sens précis. C'est, formulé en maximes, un cours de composition idéale ; le musicien se rend compte des procédés de l'art et en cherche de nouveaux. Suivons-le dans ce travail curieux, quoique malheureusement bien incomplet :

∴ Voir tout en grand, ne penser aux détails que lorsque le plan est bien fixé. Penser aux auditeurs que l'on doit avoir. Se mettre à la place d'un grand homme et se demander ce qu'il devrait penser de telle ou telle chose. Se préoccuper d'écrire pour les voix, ni trop haut, ni trop bas. Que les chants partent de l'âme pour arriver à celle des auditeurs.

∴ Tâcher de prendre un juste milieu entre la musique vague de Sacchini et la vigueur de Gluck. Penser souvent à Mozart, à ses beaux airs de mouvement.

∴ Pencher toujours du côté du chant sans platitude.

∴ Bien examiner le caractère de la scène : si la langueur, ou la vigueur, ou la tendresse, ou la mélancolie, ou la joie, ou la tristesse doivent prédominer dans tout le morceau.

∴ Dans un *crescendo*. . . . commencer par un grand lointain.

∴ Dans tous les arts, et particulièrement en musique, depuis quelque temps, on est très-habile pour finir, polir, et l'on ne s'attache pas au plus important qui est un beau plan. Les détails sont tout. Cela ne vaut rien.

∴ Quand les paroles ne disent rien ou disent peu de chose — ce qui arrive souvent — il faut faire un joli chant dans l'orchestre avec les violons, à l'italienne, le répéter dans plusieurs tons, bien moduler, entre-couper de quelques bonnes phrases à l'unisson. Cela fait beaucoup d'effet, surtout dans les morceaux d'ensemble, ou quand il y a des sorties ou des entrées.

∴ Les compositeurs actuels ne cherchent du nouveau que pour finir les phrases ; c'est le contraire des Italiens. Éviter l'un et l'autre.

∴ Du chant le plus que possible.

∴ Déclamer juste et fortement.

∴ Trouver des motifs qui arrachent les larmes.

∴ Commencer un air de fureur par un *largo* de huit mesures et attaquer après.

∴ Dans le récit, une enharmonique agréable, suivie d'un chant bien coulé et joli.

∴ Les grandes douleurs se taisent, a dit Sénèque. Ainsi Héro voyant flotter le corps de son amant se taira. — Si l'on ne va à l'Opéra que pour entendre de la musique, il vaut mieux aller au concert. Le musicien tragique doit chanter partout, mais partout convenablement à la situation.

∴ Pourquoi ne pas employer plusieurs styles dans un grand ouvrage ? Un grand-prêtre peut chanter à la manière ancienne, et d'autres à la moderne.

∴ La musique d'église doit prier pour ceux qui l'écourent, a dit Salieri.
∴ Plus la salle est grande, moins il faut de travail d'orchestre. Penser à ce qui fait de l'effet à Milan et à Naples.

∴ Dans un opéra-comique, se mettre dans la position d'un homme qui, semblable à César, dicterait à quatre femmes en même temps et les inviterait ensuite à relire; elles chanteraient toutes ensemble, ou en *canon*, ou autrement. Cela peut bien faire en musique.

∴ Pourquoi, dans un grand opéra, ne pas mettre un chœur fugué, à la Hændel? Pourquoi? — Parce que c'est difficile.

∴ Pourquoi ne pas se permettre quelquefois des récitatifs à quatre voix, comme Hændel, quand cela serait en situation? — *Même réponse que pour les chœurs.*

On a voulu faire d'Héroid un artiste inquiet, malheureux, jaloux. Les biographes, à cet égard, se sont copiés l'un l'autre. C'est une tradition de toute fausseté. M. Jal, dans son excellent dictionnaire critique des dictionnaires historiques, publié cette année chez Plon, n'a point su se garder d'une vieille redite. Il écrit, en parlant d'Héroid : « Je l'ai beaucoup connu depuis son retour de Rome; c'était un homme d'un esprit fin et caustique, qui avait la faiblesse de n'aimer point le succès d'autrui. » M. Jal, qui reprend les autres, aurait grandement besoin d'être repris. Il fallait une preuve à l'appui de son dire : d'ordinaire il n'y manque point; mais cette fois il jette sa petite malice et passe à autre chose. Comme ancien journaliste, le procédé est peut-être excellent; comme biographe, il ne vaut rien.

Héroid a lutté toute sa vie contre les mauvais poèmes, jamais contre le succès. N'étant encore que pensionnaire de l'école de Rome, il avait débuté avec éclat sur la première scène de l'Italie. De retour en France, il n'avait pas tardé à s'y faire un nom avec l'opéra populaire de la *Clochette*. Depuis *Marie*, il occupait une place assez grande parmi les maîtres français pour coudoyer sans mauvaise humeur « les succès d'autrui. » A deux reprises il avait sauvé le théâtre avec *Zampa* et le *Pré-aux-Clercs*. Il s'était marié selon son gré; il aimait passionnément sa femme; la naissance de trois enfants, au bout de quatre ans de l'union la plus fortunée, lui avait fait goûter (ce

n'est pas assez dire), savourer les joies de la paternité : c'était donc un homme parfaitement heureux. Le point noir dans ce tableau riant, ce fut le mal terrible dont il se vit mourir, et, il faut bien le dire, mourir avec désespoir !

Très-gai dans sa première jeunesse, son caractère, avec les années, avait tourné au sérieux, à la rêverie ; mais les réflexions profondes et le travail de l'art avaient sans doute plus de part à ce changement que les circonstances matérielles de l'existence. Si son caractère avait glissé à la mélancolie, c'est que son génie s'était replié sur lui-même. Fils, époux et père, Hérold se délassait dans ses devoirs et sa tendresse des fatigues comme des périls de la vie d'artiste. Il avait la gloire, il avait le bonheur : la vie seule, qui eût été belle et bonne, lui a manqué.

Une anecdote va nous montrer le musicien dans son intérieur, son doux nid des Ternes. Sa maison de la rue de Berry était louée ; mais la locataire ne payait point. Le terme d'octobre venait d'échoir le jour même où un premier enfant naissait à notre musicien. La locataire arrive aux Ternes ; elle n'apportait point l'argent de son loyer, hélas ! Elle venait compter à son propriétaire les embarras de sa triste position. Un créancier la faisait saisir pour une dette criarde. Hérold, après avoir écouté la pauvre femme, monte à sa chambre. Il en redescendait au bout de quelques instants, se dirigeant vers le jardin où l'attendait sa locataire en larmes. Dans l'escalier, il rencontra sa belle-mère (celle-ci vit encore et n'a pas cessé d'habiter la maison de la rue Demours). Hérold tenait un des coins de sa redingote qui formait poche et dans lequel sonnaient les pièces de cent sous. La somme était ronde, et je vous demande si la pauvre locataire, qui était seulement venue demander du répit, ouvrit, toute surprise et toute joyeuse, de grands yeux et de grandes mains en la recevant ! A la question que lui avait adressée sa belle-mère sur l'escalier, Hérold s'était contenté de répondre : « Maman, je suis content ! »

Il y a quelques années, le fils du compositeur voyageait en Italie ; il s'arrêta à Milan, il entra à la Scala et lit trois noms écrits en lettres

d'or sur le rideau : MOZART, ROSSINI, HÉROLD. C'est-à-dire l'Allemagne, l'Italie et la France enlacées et représentées en musique par trois de leurs plus glorieux fils. Que pourrions-nous ajouter à cet hommage rendu à la mémoire et au génie d'Hérod par la nation la plus jalouse de sa suprématie dans l'art ?

Le grand artiste dont je viens d'écrire l'histoire a triomphé, pour lui et pour sa nation, d'un préjugé accepté comme un aphorisme par l'Europe musicale. Au delà des Alpes, la musique française était suspectée et dédaignée; de l'autre côté du Rhin, elle subissait un triage déshonorant. Il y avait bien là un peu de notre faute. Voltaire, dont l'aptitude universelle était fermée à l'art des sons, avait écrit : « La musique française n'est du goût d'aucune nation et ne peut l'être. » Rousseau, qui avait des entrailles d'amant pour la muse italienne, s'était écrié un jour : « Si jamais les Français ont une musique, ce sera tant pis pour eux ! » L'arrêt prononcé en France contre la France semblait donc sans appel. On nous traitait comme ces riches partisans, qui, ayant salon et salle à manger, donnent chez eux à dîner et à causer aux gens d'esprit, et figurent à ces fêtes, bouche close et avec un mauvais estomac. Nos compositeurs français se nommaient Gluck, Piccini, Sacchini, Spontini. On nous reléguait, si nous faisons mine de chantonner, dans la chanson, le fredon, l'ariette, le petit art et le théâtre de la foire.

La gloire d'Hérod, ce fut d'avoir, avec son *Zampa*, ouvert dans un vieux préjugé la plus large des brèches, si large même, qu'avec sa musique, la France a fini par y faire passer ses chansons, et que Milan, Florence, Londres, Vienne, Berlin et Saint-Pétersbourg s'alimentent de chefs-d'œuvre en puisant dans l'école française.



TABLE ANALYTIQUE

PREMIÈRE PARTIE

- I. Naissance d'Hérold. Sa famille. Son éducation. Le pensionnat de M. Hix.—
II. Mort de François-Joseph Hérold. M. Chaptal, ministre de l'Intérieur.
Une vocation. Un mot de Grétry, Meyerbeer et Hérold; leur talent sur le
piano. Une lettre de Méhul.— III. Le Conservatoire. La cantate : *Mademoi-
selle de la Vallière*. Le grand prix. Hérold part pour Rome. David d'Angers.
Deux médailles. Hérold à Naples. La *Gioventù d'Enrico Quinto*. Le
musicien feuilletoniste. — IV. Lettres d'Hérold. — V. La campagne de
Naples. Retour à Rome. Terracine. Le *Mercredi-Saint*. Le *Miserere*
d'Allegri. Les *Soprani* de la Chapelle Sixtine.— VI. Départ de Rome.
Florence. Bologne. Le roi Joachim Murat. Anecdotes. Rossini et *sa*
réputation de diable. Milan. Boutade contre les Italiens. Stendhal. Venise.
Description. *L'Italiana in Algeri* à San-Mosè. Les trompettes, les
trombones et les tambours. Vellutti. Un chanteur à cheval. Les nuits
véniennes. — VII. Entrée en Allemagne. Les mœurs. La pluie.
Aventures. La nuit du 24 mai 1815. Vienne. Sa police. Un mot du prince
de Talleyrand. Le théâtre *Karhueter*, l'Opéra-Comique de Vienne. *L'Agnès*
Sorel de Girowetz. Salieri. La diligence. Portrait de femme. — VIII.
Trop de musique française à Vienne! *Joconde*. Le *Nouveau Seigneur*.
Cendrillon. *Jean de Paris*. *La Vestale*. *Joseph*. Visite de Salieri. Anecdotes.
Mozart et la *Flûte enchantée*. Rossini et le *Barbier*. Sur Gluck.— IX. La
Société de Vienne. Ses promenades. Ses artistes. Hummel. Anecdotes sur
Beethoven.— X. Voyage à Munich. Mœurs allemandes. Excursions. La
messe de Beethoven. L'île de Mozart. Le faux Weber. Winter. *La Vestale*
à Munich. Un mot de Chérubini sur Spontini..... .. 1

DEUXIÈME PARTIE

- I. Retour à Paris. Le théâtre Italien. M^{me} Catalani. Sevelinges. Hérold
interroge sa vocation. Son opinion sur le théâtre et sur les musiciens.
Gluck. Mozart. Grétry. Le *Rossignol* de M. Lebrun. Nicolo. Bochs.
Puccini. Propositions de M^{me} Catalani.— II. Collaboration avec Boieldieu.
Charles de France. Le chanteur Martin. Le premier succès. Anecdotes
sur Boieldieu.— III. Un portrait. Théaulon. Son imprévoyance. Sa facilité.
Sa fécondité. Il eût pu laisser un théâtre. Les *Rosières*. — IV. La

Clochette. Histoire de sa naissance. *Aladin*. Nicolo. Benincori. Grand succès de la *Clochette*. Cabale. Un mot de Méhul. Sa mort. — V. Encore Théaulon ! *Le premier venu ou six lieues à l'heure*. Les *Troqueurs*. Vade. Souvenir du théâtre de la Foire. *L'Amour platonique*. *L'Auteur mort et vivant*. — VI. Deuxième voyage en Italie. Turin. Nicolini. Rosa Morandi. Donzelli. Les *Grotesques*. — VII. Milan. La Scala. La *Donna del lago*. Teresa Belloc. Anecdote sur la *Gazza Ladra*. La signora Tosi. Tacchinardi. La Pisaroni. La Pasta, la Malibran et Alfred de Musset. — VIII. Vérone. La Malanotte. *L'Aria dei rizzi*. Hérold entend la *Gazza Ladra*. Son opinion. Retour à Venise. Le Carnaval. Engagement de M^{me} Pasta. M^{me} Fodor. Florence. *Mosè*. Zuchelli. Pointe sur Rome. Aventure. Les journaux de France. La *Jeanne Darc* de M. Caraffa. — IX. L'École de Rome. Son directeur, M. Thévenin. Halévy. M. Batton. M. Leborne. — X. De Rome à Naples. Une histoire de voleurs. Mœurs napolitaines. La promenade de la rue de Tolède. San Carlo. *Torvaldo e Dorsiska*. La Comelli. La Colbrand. Rossini, Maître Jacques musical. La Liparini. Rubini. Nozzari. Tacchinardi. Garcia. Castil Blaze. Les Étudiants *dilettanti*. L'émeute et la musique. — XI. Galli. Perplexités d'Hérold, qui l'engage. Pourquoi ces crayons de chanteurs italiens. Grandeur et décadence de Galli. — XII. Esther Mombelli à Rome et à Paris. Steeplechase. Pise. Livourne. Lucques. Son théâtre et ses grenadiers. Florence. *Ricciardo e Zoraïde*. Le ténor Davide. Son portrait. Une soirée de la *Gazza Ladra*. Davide et la Malibran.....

TROISIÈME PARTIE

I. Portrait de la Pisaroni. Sa réputation. Effet qu'elle produit en France. Munich. *Emma di Resburgo*. Meyerbeer. Opinion d'Hérold. Rentrée en France. Metz. Paris. L'Opéra-Comique. Une confidence. Le roman d'une princesse. Début et succès de Galli au théâtre Italien. — II. Le journal et le livre de ménage. Hérold et l'*Irresolu* de Destouches. Il se marie ; il ne se marie plus. Le *Muletier*. *Lasthénie*. *Vendôme en Espagne*. Le musicien aux Tuileries. — III. La maison de la rue de Berry. Rêves et soucis de propriétaire. Achat d'un cabriolet. Le *Lapin blanc*. Chûte. Le feuilleton des journaux et le feuilleton d'Hérold. — IV. M. de Planard. Une lettre. *Variantes de Une robe légère*. *Marie*. — V. Hérold à l'Opéra. Il y écrit de la musique de ballet. Adolphe Adam. Mariage d'Hérold. *Astolphe et Joconde*. La *Somnambule*. *Lydie*. La *Fille mal gardée*. La *Belle au bois dormant*. Le *dernier jour de Missolonghi*. Le *Comte Ory*. Une lettre de Boïeldieu à Hérold. — VI. *L'Illusion*. Les deux Laurence : M^{me} Pradher,

M^{lle} Prévost. Si, dans l'*Illusion*, Hérold a changé de manière. *Emmeline*. Une théorie de M. Scribe. — VII. *L'Auberge d'Auray*. Miss Smithson. La tragédienne anglaise et les Romantiques. M^{me} Dorval. M. Hector Berlioz. La *Symphonie fantastique*. M. Véron. M. Lubbert. M. Valentino. — VIII. *Zampa*. M. Mélesville, accusé de plagiat. *Don Juan et Zampa*. La pièce refusée à l'Opéra-Comique. Hérold la reçoit. M. Castil-Blaze. Étude de la partition. — IX. La douleur de Cimarosa. La gaieté d'Hérold. M. de Lamartine. Les trois poètes : Charles-Marie de Weber. Ferdinand Hérold. Vincenzo Bellini. Une page de M. Xavier Aubryet. Les orgues de *Zampa* et de *Robert-le-Diable*. — X. Hérold remercié de ses fonctions de premier chef du chant. Son procès avec M. Véron. Il le gagne. La *Marquise de Brincilliers*. MM. Chérubini, Berton, Paër, Boïeldieu, Auber, Hérold, Batton, Blangini. Fermeture de l'Opéra-Comique. Sa réouverture. *Theresa*. Boccage. Laferrière. Féréol. M^{me} Moreau-Sainti. M^{lle} Ida. L'Opéra-Comique, place de la Bourse. La *Médecine sans Médecin*. — XI. Le *Pré-aux-clercs*. Les chanteurs : Étienne Thénard. Lemonnier. Féréol. Fargueil. M^{me} Casimir. M^{me} Ponchard. M^{lle} Massy. La *Chronique de Charles IX*. — Le quatrième acte des *Huguenots*. — XII. Étude sur le *Pré-aux-Clercs*. — XIII. Mort d'Hérold. Vers de M. Léon Halévy. Funérailles du compositeur. M. Berton y représente l'Académie. *Ludovic* achevé par M. Halévy. Papiers d'Hérold. Maximes et pensées sur son art. L'artiste et l'homme. Mozart, Rossini et Hérold au théâtre de la Scala.

287

