

# Hérald en Italie

*Ouvrage coordonné par*  
Alexandre DRATWICKI

*Préface de*  
Jean GRIBENSKI

Olivier BARA – Alexandre DRATWICKI – Benoît DRATWICKI  
Julia LU – Giuseppe MONTEMAGNO – Patrick TAÏEB

collection Perpetuum mobile, 2009

Publié en collaboration avec



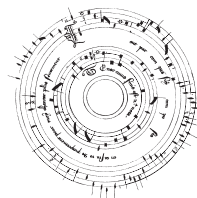
**PALAZZETTO  
BRU ZANE**  
CENTRE  
DE MUSIQUE  
ROMANTIQUE  
FRANÇAISE

### **Symétrie**

30 rue Jean-Baptiste Say  
69001 Lyon, France  
contact@symetrie.com  
www.symetrie.com

### **Crédits**

conception et réalisation : Symétrie  
impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts  
numéro d'imprimeur 030931075



*collection*  
**PERPETUUM MOBILE**  
dirigée par **Malou Haine**

ISSN 1965-0299

**ISBN 978-2-914373-44-9**

dépôt légal : mars 2009

© Symétrie, 2009

À la même époque, Sarrette cultive un projet encore plus ambitieux pour les lauréats du concours de composition. Dans un document intitulé « Projets de réorganisation » pour le Conservatoire, présenté au conseil des Cinq-Cents le 7 frimaire an VII (27 novembre 1798), on trouve les propositions suivantes :

Chaque année, il sera distribué des prix aux élèves qui se seront le plus distingués dans toutes les parties de l'art musical. L'élève qui aura remporté le prix de composition voyagera pendant cinq années aux frais de la République. La quotité de la pension, qui lui sera allouée à cet effet, sera égale à celle accordée, dans l'École de France à Rome, aux pensionnaires de l'École des arts du dessin (l'effet de cette innovation doit être de transporter dans l'école française les richesses des écoles italienne et allemande, dont notre langue et notre génie permettront l'adoption)<sup>6</sup>.

Pour séduire davantage le gouvernement, et étant donné les conclusions favorables que Sarrette supposait pour son projet, l'article suivant fut ajouté afin de s'assurer que les lauréats pourraient bénéficier d'un voyage aux destinations européennes multiples :

Le Conservatoire de musique déterminera chaque année les différentes écoles de l'Europe qui devront être fréquentées par les voyageurs. Tout pensionnaire parvenu au terme de ses voyages sera tenu de déposer au Conservatoire la partition d'un ouvrage dramatique de sa composition. Il en aura choisi le sujet dans cinq poèmes français qui lui auront été remis par le Conservatoire (l'ouvrage doit être français pour rappeler sans cesse au jeune compositeur qu'il ne doit point s'écarter du caractère national et du génie de notre langue)<sup>7</sup>.

Toutefois, malgré des perspectives prometteuses, le projet fut suspendu le 28 septembre 1799. Dans un rapport rédigé au nom des commissions d'Instruction publique et des Institutions républicaines, Lamerville indiquait que la France n'était pas en mesure d'envoyer des musiciens à Rome étant donné les troubles politiques et économiques traversés. Qu'il crût sincèrement à l'intérêt du projet, ou qu'il voulût seulement apaiser d'éventuelles tensions, il promit que l'idée serait reconsidérée en des temps meilleurs :

Quand les temps seront plus heureux ; quand la trompette guerrière aura de nouveau fatigué les airs des triomphes de nos braves armées et proclamé une paix honorable, le Corps législatif donnera sans doute une nouvelle activité à cet établissement civique, en consacrant quelques fonds aux voyages des élèves les plus instruits, en fortifiant leur émulation par des prix nationaux<sup>8</sup>...

Il ne fait aucun doute qu'à une époque où la France était ravagée par la guerre civile et les discordes politiques internationales, l'idée de consacrer de l'argent pour les arts paraissait la dernière des priorités. À dire vrai, les circonstances n'étaient pas seulement défavorables pour le prix de musique, mais pour l'ensemble du concours de Rome. Pendant plusieurs années, Joseph Suvée, le premier directeur de la « nouvelle » Académie de France, fut dans l'impossibilité d'assumer pleinement ses fonctions en raison d'inextricables combinaisons

6. CONSTANT PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900, p. 339.

7. PIERRE, *Le Conservatoire national de musique*, p. 399.

8. PIERRE, *Le Conservatoire national de musique*, p. 343.

Le traitement du récitatif tout comme l'usage de l'orchestre<sup>34</sup> montrent l'influence de Gluck et de ses successeurs. Seules quelques harmonies audacieuses laissent deviner une personnalité originale et permettent de pressentir, dans ce premier essai, les développements futurs du talent d'Hérold dans le genre lyrique.

## ***Ariane* (octobre 1811)**

Achevée neuf mois plus tard, *Ariane* est autrement plus ambitieuse : à dire vrai, Hérold signe ici ce qui aurait déjà pu être le premier grand prix de 1811. En effet, bien plus que la cantate de Chelard récompensée cette année-là, la partition d'Hérold se présente comme un ouvrage abouti<sup>35</sup>.

Les six premières pages de la partition manquent, mais les dernières mesures du prélude, copiées sur la page 7, ainsi que la citation de motifs dans le premier récitatif permettent de reconnaître, à coup sûr, la musique qui ouvrira *La Duchesse de La Vallière*, quelques mois plus tard. C'est une preuve, s'il en était besoin, que certains concurrents profitaient des exercices préparatoires pour mettre au point des formules, des mélodies, des enchaînements d'accords ou même des numéros entiers, dont ils savaient se souvenir une fois entrés en loge.

Le souci d'unité qui était celui d'*Alcyone* reste bien présent dans cette cantate : le meilleur exemple est peut-être l'usage d'un *tutti* d'orchestre sonore qui introduit et conclut le deuxième air, réapparaissant au cours de celui-ci pour le structurer mais aussi quatre fois dans le récitatif suivant, comme une sorte de rappel organique.

Du traitement des récitatifs, il y a peu à dire : si les deux premiers font la part belle à des effets de peinture musicale (le « vent léger qui s'élève », l'écho répondant aux appels d'Ariane, la « mer étincelante »...), le troisième se veut énergique et dramatique : la noble déclamation soutenue par des trémolos de cordes se change progressivement en invocation solennelle accompagnée de tout l'orchestre, auquel se joignent trombones et timbales.

Les trois airs de la partition sont plus intéressants encore et ménagent d'heureux contrastes : un *cantabile* et deux airs de mouvement assurent au drame une tension soutenue et croissante qui explose littéralement dans le dernier *allegro* en *ut* mineur. Le deuxième air (*allegro*) est le seul à proposer une coupe claire (ABA) : les deux sections s'opposent par la tonalité (*si* ♭ majeur – *sol* mineur) et les formules d'accompagnement (des croches régulières dans A, des syncopes dans B). Les deux autres airs optent pour une

34. L'ensemble instrumental réunit seulement 2 flûtes (dont une petite flûte), 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors et les cordes.

35. Il ne semble pas qu'Hérold ait cherché à imiter Chelard dans sa propre *Ariane* : si on peut relever quelques similitudes de prosodie dans les deux partitions, l'inspiration musicale est partout nettement différente.

facture plus subtile. Le *cantabile* initial se développe ainsi très largement et fait entendre de longues lignes mélodiques autorisées par la répétition de mots ou de membres de phrases. À la première partie, en *ré* majeur, succède une autre qui module abruptement en *si* majeur. Un retour progressif en *ré* installe une texture générale évoquant la première partie, mais ce ne sont pourtant ni la musique, ni le texte de celle-ci qui se font alors entendre. Le dernier air reprend à son compte le même principe : il évoque brièvement une reprise de la première section mais préfère s'engager rapidement dans une *coda* héroïque pour conclure brillamment l'ouvrage.

Hérold parvient ici à résoudre les tâtonnements de son premier essai : à un séquençage clair entre récitatifs et airs, il superpose une mise en forme originale de ces derniers qui, tout en s'équilibrant mélodiquement et harmoniquement, évitent le piège de la reprise textuelle peu dramatique.

### ***Hercule mourant* (novembre 1811)**

La troisième cantate, *Hercule mourant*, pour baryton et orchestre, ne correspond à aucun des textes donnés au concours entre 1803 et 1811. Le poème, cependant, respecte les normes alors en vigueur, parmi lesquelles un plan en deux récitatifs et deux airs alternés. Comme il se doit, Hérold introduit le tout par un prélude instrumental, pour obtenir exactement la coupe d'une cantate telle qu'on en présentait tous les ans à l'Institut :

- introduction (*largo–andante*, *mi* majeur) ;
- récitatif : « Dieu quel poison... » ;
- air : « À ces tourments affreux... » (*allegro*, *ut* mineur) ;
- récitatif : « Mais non ; de ta vengeance... » ;
- air : « Rois des forêts... » (lentement et lourdement, *la* majeur)–« Que l'éclat de votre tonnerre... » (*allegro molto*, *fa* mineur)–« Mais quel spectacle... » (*largo*, *mi* majeur).

Si le plan général n'a rien qui étonne, les enchaînements de tonalités sont quant à eux beaucoup plus inattendus, favorisant les rapports de tierce (*ut-la-fa*)<sup>36</sup>, le chromatisme et même les enharmonies (permettant une brusque transition de *fa* mineur en *mi* majeur dans le dernier air). À ce titre, l'air final est le plus original, notamment dans sa dernière section où la vision de l'Olympe est l'occasion d'un déploiement d'accords presque mystiques (*la* majeur, *fa* mineur, *ut* mineur, *fa* majeur, *si* majeur, *mi* majeur, *la* majeur et *mi* majeur), conclu par une cadence plagale elle-même rehaussée d'une tierce mineure très expressive.

36. Ces rapports de tierce seront plus tard considérés par Hérold comme l'une des plus belles modulations. Aussi notera-t-il parmi ses *Principes* : « Dans un air en *sol* mineur faire entendre souvent le ton de *mi* bémol, avec un joli chant. » (HÉROLD, *Cahier rempli de sottises plus ou moins grandes rassemblées en forme de principes par moi*. Cité dans POUGIN, *Hérold*, p. 31-38 [Vienne, printemps 1815]).

	1 <sup>re</sup> année	2 <sup>e</sup> année	3 <sup>e</sup> année	4 <sup>e</sup> année
travaux imposés	1 analyse 1 scène italienne 1 scène française 1 morceau d'église 1 recueil d'airs	1 analyse 1 scène italienne 1 scène française 1 morceau d'église 1 recueil d'airs	1 analyse 1 scène italienne 1 scène française 1 morceau d'église 1 recueil d'airs	1 analyse 1 scène italienne 1 scène française 1 morceau d'église 1 recueil d'airs
Auguste Blondeau (1 <sup>er</sup> prix, 1808)	1 analyse de Palestrina 1 cantate italienne 1 fugue à 4 voix 1 <i>Te Deum</i> à 4 voix 1 recueil d'airs populaires	1 <i>Te Deum</i> à 5 voix 1 recueil d'offertoires à 5 voix 1 concerto pour cor 1 duo italien 1 traduction 1 recueil d'airs populaires	1 <i>Te Deum</i> à 5 voix 1 messe à 6 voix 1 trio italien 2 septuors 1 traduction 1 recueil d'airs populaires	1 messe à 7 voix 1 messe à 2 chœurs 1 cantate italienne 1 recueil d'airs populaires
Joseph Daussoigne (1 <sup>er</sup> prix, 1809)	1 <i>Te Deum</i> 1 offertoire à 4 voix 2 cantates italiennes 1 ouverture 3 quatuors à cordes	pas d'envoi répertorié <sup>i</sup>	pas d'envoi répertorié	pas d'envoi répertorié
Désiré Beaulieu <sup>ii</sup> (1 <sup>er</sup> prix, 1810)	pas d'envoi répertorié	1 <i>Miserere</i> à 4 voix	1 <i>Laudate</i> à 2 chœurs 1 cantate française	1 <i>Domine Salvum</i> à 5 voix
Hippolyte Chelard (1 <sup>er</sup> prix, 1811)	1 cantate italienne	1 <i>Dixit</i> à 4 voix 1 <i>Beatus vir</i> à 8 voix 1 cantate italienne	1 ouverture 1 <i>De profundis</i> à 16 voix 1 quintette d'opéra italien	pas de 4 <sup>e</sup> année
Ferdinand Hérold (1 <sup>er</sup> prix, 1812)	1 hymne à 4 voix 1 symphonie	1 cantate italienne 1 symphonie 3 quatuors à cordes	pas d'envoi répertorié [1 <i>opera buffa</i> ?]	pas de 4 <sup>e</sup> année
Auguste Panseron (1 <sup>er</sup> prix, 1813)	1 messe à 4 voix 2 symphonies	1 messe à 4 voix 1 romance 5 cantates françaises 4 scènes italiennes	1 cantate héroïque	1 recueil de fugues vocales 1 <i>De profundis</i> à 4 voix 1 <i>Requiem</i> à 4 voix 1 <i>Miserere</i> à 4 voix 1 scène italienne 1 extrait d'un opéra italien
Pierre Roll (1 <sup>er</sup> prix, 1814)	1 messe à 4 voix	pas d'envoi répertorié	1 scène française 1 <i>duetto</i> pour sopranos 1 opéra italien	1 acte d'un opéra italien

i. Joseph Daussoigne fut presque continuellement malade lors de son séjour en Italie, ce qui explique probablement l'absence d'envois à partir de sa seconde année de pensionnat.

ii. Désiré-Martin Beaulieu avait renoncé à la pension et au séjour en Italie, mais il tint à envoyer tout de même chaque année un lot d'ouvrages à l'Institut. Cette précision explique qu'il ne respecte pas scrupuleusement les « quantités » prévues par le règlement.



Joseph Bonaparte, roi de Naples de 1806 à 1808.



composent en 1808. Commandé par Joseph Bonaparte en vue d'une visite de Napoléon dans le royaume de Naples, ce drame en un acte ne fait pas mystère d'interpréter la pathétique histoire des pythagoriciens, persécutés par le tyran Denys de Sicile, comme un hommage aux victimes de la répression bourbonnienne de la République napolitaine<sup>31</sup>.

Franco Piperno<sup>32</sup>, d'autre part, a souligné le goût artistique *infrancosato* – « francisé » – de la programmation, directement issue des dernières créations parisiennes, et cela suivant deux trajectoires parallèles : la création des versions italiennes d'opéras qui avaient récemment triomphé sur les scènes parisiennes ou bien une nouvelle mise en musique des traductions italiennes de livrets dont le sujet venait de France. Ces deux critères, joints aux motivations éthiques dont on vient de faire mention, sont essentiels pour comprendre les choix de programmation sous la décennie française. Les preuves – s'il en faut – peuvent être librement choisies à partir de *l'Edippo a Colono* d'Antonio Sacchini, d'après la tragédie lyrique française homonyme créée à Versailles le 4 janvier 1786, présenté au public napolitain le 14 mai 1808 dans la version italienne de Giovanni Schmidt et dont le livret<sup>33</sup> inaugure la série des textes bilingues. Mais on ne pourra pas oublier *Elisa ossia Il Monte San Bernardo* de Gaetano Rossi et Johann Simon Mayr (mars 1807), d'après *Elisa ou Le Voyage aux glaciers du mont Saint-Bernard* (Paris, théâtre Feydeau, 13 décembre 1794) de Jacques-Antoine Reveroni de Saint-Cyr et Luigi Cherubini ; *La Vestale* (Paris, Opéra, 15 décembre 1807) de Gaspare Spontini et *Ifgenia in Aulide* (Paris, Opéra, 19 avril 1774) de Christoph Willibald von Gluck, les deux traduites par Schmidt, présentées le 8 septembre 1811 (puis reprise dans les années suivantes) et le 15 août 1812<sup>34</sup> ; *Ecuba* (13 décembre 1812) de Nicola Antonio Manfroce, sur un livret que Giovanni Schmidt avait tiré d'après la tragédie originale de Jean-Baptiste-Gabriel-Marie de Milcent, la tentative la mieux réussie d'adapter le modèle classique français à la tradition italienne<sup>35</sup> ; et enfin *Medea in Corinto* (28 novembre 1813,

31. Voir Friedrich LIPPmann, « Un'opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e per glorificare Napoleone : *I Pittagorici* di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello », *Musica e cultura a Napoli*, p. 281-315. Voir aussi Gianfranco FOLENA, *L'Italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino : Einaudi, 1983, p. 347-351. Si la visite de l'Empereur n'eut pas lieu, l'opéra fut en revanche créé le 19 mars 1808, bien que cette date ait fait l'objet d'une longue discussion, dont la conclusion est proposée par Tobia R. Toscano. (Tobia R. Toscano, « Il rimpianto del primato perduto. Dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat », *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, sous la direction de Bruno CAGLI & Agostino ZUINO, vol. II : *L'Opera, il ballo*, Napoli : Electa, 1987, p. 89-90 et p. 110).

32. PIPERNO, « Teatro di Stato e teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all'impresariato Barbaja », p. 111-112.

33. ANTONIO SACCHINI, *Edipe à Colone*, Napoli : Stamperia Flautina, 1808, 72 pages. La page de titre indique : « (Edipe A Colone / Opéra en trois actes / Représenté au Théâtre R. I de S. Charles le 14 Mai 1808 / dédiée / a Sa majesté / Joseph Napoleon I / Roi de Naples, et de Sicilie / *Edippo a Colono / Dramma per musica in tre atti / Rappresentato nel Real Teatro di S. Carlo a' 14 Maggio 1808 / dedicato / a Sua Maestà / Giuseppe Napoleone I / Re di Napoli, e di Sicilia* ». Un exemplaire en est conservé à la bibliothèque du conservatoire de Milan (I-Mc : *Libretti D.* 92).

34. Voir Toscano, « Il rimpianto del primato perduto. Dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat », p. 93-94.

35. Voir Toscano, « Il rimpianto del primato perduto. Dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat », p. 90-94. Voir aussi Giovanni CARLI BALLOLA, « Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana : il "caso" Manfroce », *Musica e cultura a Napoli*, p. 307-315.



## Annexe 1

**Répertoire lyrique des théâtres de Naples (1813-1815)****Teatro di San Carlo**

année	titre	genre	livret	musique
1813	<i>Gaulo ed Oitona</i>	<i>dramma</i>	Leopoldo Fidanza	Pietro Generali
	<i>Nefte</i>	<i>componimento lirico-tragico</i>	Filidemo Liciense	Valentino Fioravanti
	<i>I Riti d'Efeso</i>	<i>dramma</i>	Gaetano Rossi	Giuseppe Farinelli
	<i>Marco Curzio</i>	<i>dramma</i>	Giovanni Schmidt	Luigi Capotorti
	<i>Medea in Corinto</i>	<i>melodramma tragico</i>	Felice Romani	Johann Simon Mayr
	<i>La Vestale</i>	<i>dramma</i>	Giovanni Schmidt	Gaspere Spontini
1814	<i>I Baccanali di Roma</i>	<i>melodramma</i>	Luigi Romanelli	Giuseppe Nicolini
	<i>L'Africano generoso</i>	<i>dramma</i>	Giovanni Schmidt	Valentino Fioravanti
	<i>Diana ed Endimione</i>	<i>cantata</i>	Andrea Leone Tottola	Manuel García
	<i>Partenope</i>	<i>festa teatrale</i>	Metastasio	Giuseppe Farinelli
	<i>Caritea regina di Spagna</i>	<i>dramma</i>		Giuseppe Farinelli
	<i>Tella e Dallaton ossia La Donzella di Raab</i>		Antonio Sografi	Manuel García
	<i>Medea in Corinto</i>	<i>melodramma tragico</i>	Felice Romani	Johann Simon Mayr
1815	<i>Arianna in Nasso</i>	<i>cantata</i>	Giovanni Schmidt	Johann Simon Mayr
	<i>Le Nozze di Figaro</i>	<i>opera buffa</i>	[Lorenzo Da Ponte]	Wolfgang Amadeus Mozart
	<i>Il Salto di Leucade</i>	<i>melodramma</i>	Giovanni Schmidt	Luigi Mosca
	<i>Ginevra di Scozia</i>	<i>dramma serio eroico</i>	Gaetano Rossi	Johann Simon Mayr
	<i>Cora</i>	<i>dramma</i>	M. Salfa-Berico	Johann Simon Mayr
	<i>Il Dolore di Trinacria e la Felicità di Partenope ossia Il Contrasto de'numi</i>	<i>melodramma</i>	Giacomo Mini	
	<i>L'Oracolo di Cuma</i>	<i>cantata</i>	Giovanni Schmidt	Valentino Fioravanti
	<i>La Morte di Semiramide</i>	<i>dramma</i>	Antonio Sografi	Sebastiano Nasolini
	<i>Elisabetta, regina d'Inghilterra</i>	<i>dramma</i>	Giovanni Schmidt	Gioachino Rossini

se dilue au cours du voyage : « Il s'agira de contenter le goût français<sup>16</sup> », écrit-il encore depuis Rome, le 7 mars 1815, certain que sa carrière lyrique parisienne ne pourra se fonder sur une simple imitation des ouvrages découverts au-delà des Alpes. Qu'on ne voie pas là la manifestation de quelque fierté nationale et d'un mépris pour une musique jugée facile et inférieure aux compositions françaises : selon les pages de son journal datées du printemps 1815<sup>17</sup>, le séjour viennois entraîne chez Hérold un regain d'amour pour l'opéra italien. À force de n'entendre à Vienne que des opéras français ou des œuvres de Joseph Weigl (qu'il admire) et d'Adalbert Gyrowetz (qu'il préfère au premier), il finit par regretter « l'esprit de la musique italienne », les « idées » musicales, trop souvent étouffées sous la « manière » de les traiter dans le répertoire allemand. Les écrits du jeune Hérold le montrent ainsi à la recherche d'un équilibre entre les contraires, d'une heureuse synthèse entre des traditions nationales explorées avec curiosité et circonspection.

## L'Opéra-Comique italianisé

Tel est l'état d'esprit dans lequel Hérold aborde le répertoire de l'Opéra-Comique à partir de 1816, avec l'ouvrage de circonstance *Charles de France ou Amour et gloire* (créé le 18 juin en collaboration avec Boieldieu) puis avec *Les Rosières* le 27 janvier 1817, avant de connaître sa première consécration au théâtre Feydeau le 18 octobre de cette même année, avec *La Clochette ou Le Diable page*<sup>18</sup>. Le contexte de ces débuts est celui des prémices de la « folie rossinienne des années 1820<sup>19</sup> » : le premier succès parisien de Rossini est *L'Italiana in Algeri*, donnée en 1817 ; l'époque glorieuse du Théâtre-Italien commence en 1819, sous la direction musicale de Ferdinando Paer (et de Rossini, entre 1824 et 1826<sup>20</sup>). Avec *La Clochette* puis avec *Le Muletier* (1823) et *Marie* (1826), Hérold se trouve reconnu parmi les compositeurs les plus prometteurs de la scène lyrique française au moment où s'affirme résolument la volonté de l'Opéra-Comique de rivaliser avec le Théâtre-Italien. Soucieux d'attirer les *dilettanti* fascinés par les opéras rossiniens et leurs interprètes adulés, le

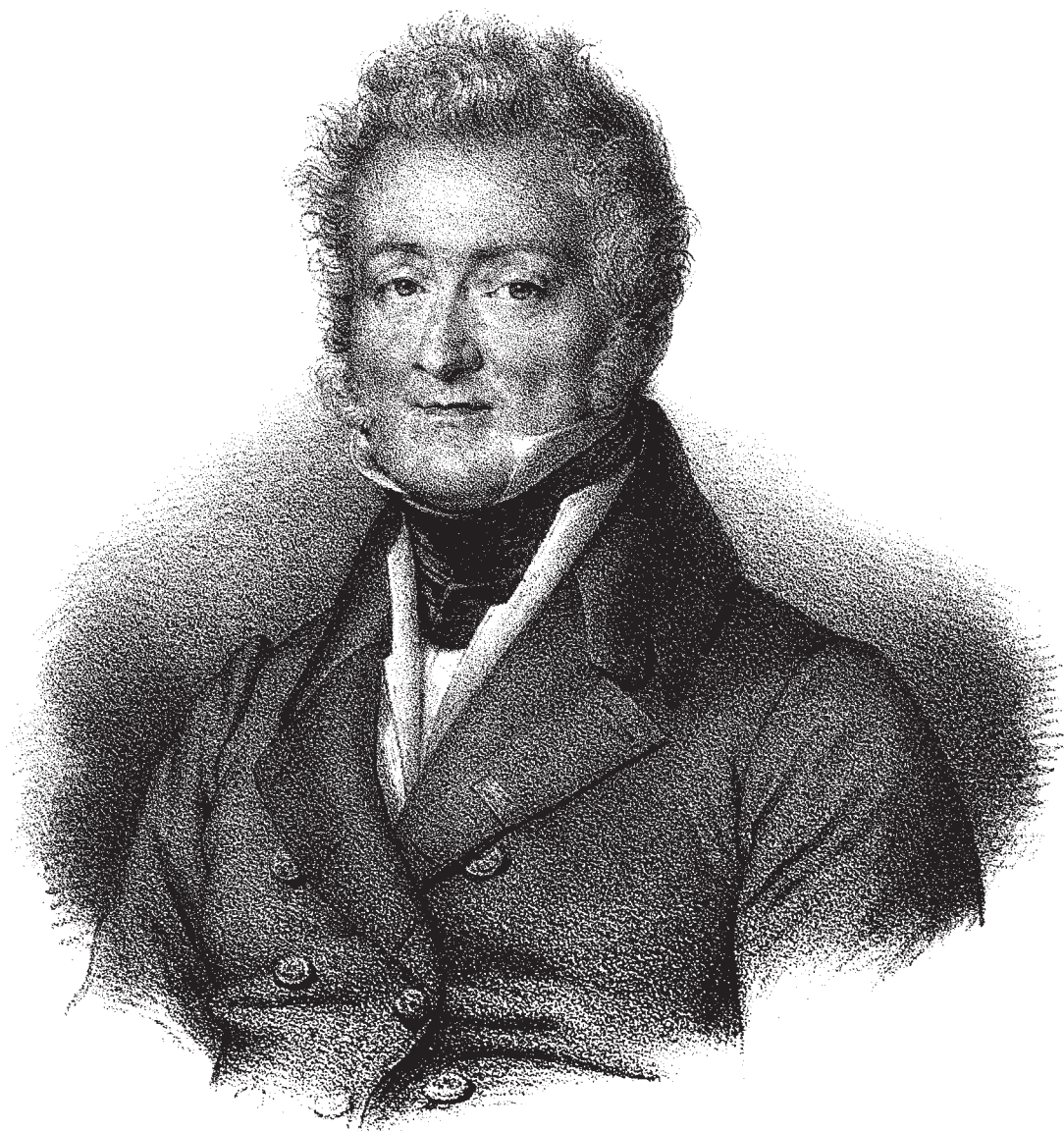
16. Ferdinand HÉROLD, lettre à sa mère, Rome, 7 mars 1815.

17. Un extrait du *Journal* d'Hérold a été publié par André-Ferdinand Hérold (petit-fils du compositeur) sous le titre de « Souvenirs inédits de Ferdinand Hérold. Un musicien français à Vienne, en 1815 » (*Bulletin de la Société internationale de musique*, n° 2 (15 février 1910), p. 100-111 ; n° 3 (15 mars 1910), p. 156-170).

18. Pour une description des différentes étapes de la carrière d'Hérold, on se reportera à l'article de synthèse de France-Yvonne Bril, « Ferdinand Hérold ou "la raison ingénieuse" », *Le Théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Paul PRÉVOST, collection La lyre moderne, Metz : Serpenoise, 1995, p. 81-106.

19. Hervé LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, collection Les chemins de la musique, Paris : Fayard, 1997, p. 271.

20. Paer est « chef des artistes » puis « directeur du Théâtre-Italien » après 1826 ; Rossini est « directeur de la musique et de la scène du Théâtre-Italien » à partir du 1<sup>er</sup> décembre 1824. D'après Nicole WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle. Les théâtres et la musique*, collection Domaine musicologique, Paris : Aux amateurs de livres, 1989, p. 198.



*Pier.*

mars 1809 à mars 1810. Bien qu'elles n'aient pas produit sur le public parisien tout l'effet que leur auteur en attendait, ces quatre œuvres ambitieuses répondaient à la découverte des dernières symphonies de Mozart et des premières de Beethoven<sup>11</sup> et elles avaient pu frapper le jeune Hérold, probablement présent dans l'orchestre, au pupitre de violon ou d'alto, et l'inciter à s'essayer dans ce genre.

Ces trois premières œuvres conçues dans l'âge de l'étude sont donc d'un très grand intérêt pour notre compréhension des canons esthétiques de la musique instrumentale de l'école française. Leur étude comparée montre que l'ouverture a plus d'un point commun avec un premier mouvement de symphonie. Celle de 1807 peut être considérée comme telle, surtout pour la forme. Après une introduction *largo* de 19 mesures en *ré* mineur, l'*allegro assai* à  $\frac{7}{4}$ , en *ré* majeur, se déploie sur 342 mesures organisées en trois sections : exposition-développement-réexposition. Aucune barre de reprise n'indique le commencement du développement qui est, cependant, aisément repérable par sa tonalité de *do* majeur et par son travail thématique. La réexposition, particulièrement concise, accorde une large place à l'apothéose finale. Si cette ouverture se distingue de la *Première Symphonie*, c'est surtout par son tempo extrêmement vif qui est plus généralement la marque d'un quatrième mouvement de symphonie. La première d'Hérold adopte cette coupe en quatre mouvements, avec un *andante* et un menuet placés entre le premier *allegro* et le final en *rondo*, comme toutes les *Symphonies parisiennes* (n° 82 à 87) de Haydn, érigées en modèle par les concerts parisiens depuis la fin de l'Ancien Régime.

## L'ouverture comme genre dramatique

Hérold partage un préjugé tenace des maîtres français à l'encontre des ouvertures italiennes. Dans une lettre du début de janvier 1815, où il rend compte à sa mère de la création de son premier opéra à Naples, *La Gioventù di Enrico Quinto*, il écrit ce qu'il se garde probablement d'affirmer ouvertement à son entourage ultramontain : « L'ouverture est beaucoup applaudie ; on n'est pas accoutumé d'en entendre en Italie. » La remarque n'est pas modeste, mais elle n'est que l'énoncé en privé d'une opinion largement répandue dans les écrits français de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les *Mémoires ou Essai sur la musique* (1797) de Grétry, dont tous les jeunes musiciens du Conservatoire sont imprégnés. Il semble qu'Hérold ait fréquenté Grétry peu avant son décès en 1813 et qu'il ait alors éprouvé pour lui un peu de cette affection respectueuse qui le liait plus fortement encore à Méhul, comme en témoigne le ton qu'il adopte à leur sujet dans sa correspondance avec sa mère. Cette citation confirme le jugement que l'on peut porter sur les valeurs esthétiques d'Hérold qui vient d'accéder à la reconnaissance suprême et qui doit être familier des débats agitant le Conservatoire sur la musique symphonique nationale.

11. Les exécutions des *Symphonies n° 40 et 41* de Mozart dans les exercices des élèves ont lieu le 26 avril 1807 et le 6 mai 1810. Les premières exécutions de symphonies de Beethoven dans ce même cadre ont lieu le 10 avril 1804 et le 22 février 1807.

Et le *Joseph*<sup>204</sup> de Nicolo ? Est-ce que les grands événements politiques influent sur l'imagination des compositeurs ? Je suis bien à plaindre : je ne puis plus lire le *Journal de l'Empire* tel qu'on le lit à Paris. Il faut auparavant qu'il passe et repasse à l'imprimerie de M. Berenger et (ce que je ne savais pas) on dit que sa femme, pour faire usage de son esprit, s'amuse quelquefois à y insérer quelques-unes de ses idées. Ce qu'il y a de sûr c'est que les articles de politique sont imprimés de suite, au lieu que les feuilletons ne viennent que 3 mois après. Encore ne viennent-ils pas tous. Tu juges de mon désespoir. Mais voilà l'heure de le calmer : il est 4 h ½, je vais aller dîner, en passant par la poste pour y jeter cette lettre.

J'espère dans peu de jours avoir à me dédommager du temps que j'ai attendu, en recevant de Paris un gros paquet de tes lettres. Adieu, ma chère maman. S'il te prend fantaisie, pour la nouvelle année, de faire un tour chez MM. Méhul, Sarrette et Guichard, tu me rappelleras à leur souvenir. M. Sarrette doit être content qu'un premier prix du Conservatoire ait eu quelques succès à une des plus brillantes cours de l'Europe. Mille compliments à tous les Adams du monde. Sophie se marie-t-elle ? C'est le moment : tous les conscrits cherchent à épouser. Je t'embrasse de tout mon cœur, et je ne souhaite rien tant que de te revoir.

Ferdinand

**32.** À madame Hérold  
Rue Montmartre n° 139  
À Paris

Naples, ce 30 décembre 1813

(Je viens de recevoir tes lettres du 23 novembre et du 12 décembre le même jour.)

Ma chère maman,

Tu juges que je devais être en peine de toi : écris-moi plus souvent et fais-moi payer les ports. Toujours poste restante ou *largo del Castello* n° 80, comme tu voudras. Aujourd'hui j'ai bien des nouvelles à t'apprendre ; deux entre autres fort intéressantes. La reine m'a fait demander par M<sup>me</sup> de Rocquemont, gouvernante des princesses, si je serais content de 5 000 F pour mon année, qu'on me payerait chaque mois 400 et quelques livres. Tu juges que j'ai accepté avec grand plaisir. J'ai déjà touché les deux premiers mois ces jours derniers, cela me met furieusement à mon aise et j'espère que je pourrai t'en donner la preuve. C'est dommage que j'aie fait beaucoup de dépenses et qu'il m'en reste beaucoup à faire. La seconde nouvelle intéressante, la voici : le jour de Noël, 25 décembre 1813, à 4 h ½, une éruption du Vésuve. La plus belle qu'on ait vue depuis celle de 1794. Je ne puis t'exprimer

204. Il semble y avoir confusion entre *Joseph* d'Étienne-Nicolas Méhul, opéra-comique en trois actes sur un livret d'Alexandre Duval, créé à l'Opéra-Comique le 17 février 1807 et *Joconde ou Les Coureurs d'aventures* de Nicolas Isouard, opéra-comique en trois actes sur un livret de Charles-Guillaume Étienne, créé quelques semaines après l'écriture de cette lettre, à l'Opéra-Comique, le 28 février 1814.



quelle *belle horreur*, quelle terrible révolution, quelle image miraculeuse on a devant les yeux pendant l'éruption. La ville est tout accourue sur le port d'où l'on voit parfaitement la montagne. L'éruption a duré jusqu'à 7 h et le lendemain matin depuis 10 h jusqu'à midi. Je crois qu'actuellement tout est fini. On voyait encore de la fumée le jour et du feu la nuit, ces jours derniers, mais la lave a cessé de couler depuis le 28 au matin. Je ne puis t'exprimer combien je suis aise d'avoir vu un aussi beau spectacle. C'est pour le coup que Chelard regrette de ne m'avoir pas suivi. Il m'écrivit qu'il sera ici dans les 10 premiers [jours] de janvier.

Quatre nouveaux pensionnaires sont arrivés à Rome, dont font partie Pallière<sup>205</sup> et Panseron. Je suis content que M. Méhul et ces autres messieurs aient dîné chez toi. Je ne savais pas que M. Méhul dût faire un grand opéra. Tu ne m'en avais pas encore parlé. *Sésostris*<sup>206</sup> est l'opéra que M. Spontini devait faire il y a un an pour le retour de l'Empereur. J'en suis enchanté pour mon bon maître. La nouvelle que tu me donnes sur le brave Abel me fait bien plaisir ; je le croyais mort. Je te répète que M<sup>lle</sup> Raucourt est à *Milan*, à 100 lieues de moi. Ainsi, où mon oncle veut-il que je la voie ? Klengel a reculé son voyage à Naples. Pour le moment il reste à Rome où il donne leçon à la princesse à qui j'ai dédié mes derniers *Caprices*. Lemoine a raison : le billet que tu dois avoir n'est échu que le 18 novembre 1813. J'espère que tu n'es pas dans l'embarras, car sans cela, je serais désolé d'avoir pris les 500 lt de Goupy. J'attends une réponse de Lemoine. M. Guérin est donc toujours le même à mon égard : j'en suis enchanté. Dis-lui que je veux mettre ses leçons à profit et qu'il faudra que je change beaucoup, si jamais je deviens fat. Je suis plus philosophe que jamais. Mes heureux commencements me donnent à réfléchir. Quand on est si heureux d'abord, ne doit-on pas craindre que cela change ? M. et M<sup>me</sup> Adam sont bien froids à ton égard. Je leur souhaite une bonne année et à Sophie un mari. Chaulieu ne veut donc pas m'écrire : c'est à son tour. Qu'il m'envoie ses lettres par la loterie ou la poste ; qu'il les envoie à Rome ou à Naples, c'est égal. Mais qu'il m'écrive, dis-lui, je t'en prie. Je souhaite à sa femme un joli petit garçon qui lui ressemble et je les embrasse tous deux. C'est aussi à Noverre de m'écrire.

M<sup>lle</sup> Colbran n'est pas *sifflée* ni *huée* si l'on veut, mais elle est bien mauvaise. Tous les jours un peu moins de voix. On donne en ce moment *La Vestale* qu'elle chante et joue tout de travers. Mille choses aux Cherubini qui ont la bonté de penser à moi. As-tu dessein de faire un petit tour au Conservatoire pour le jour de l'an ? M<sup>me</sup> de Rocquemont, qui a tout plein de bontés pour moi, m'a donné à lire le *Moniteur français* où l'on donne le rapport des prix du Conservatoire<sup>207</sup>. La fille de mon ancien maître d'écriture, M<sup>lle</sup> Dessalle<sup>208</sup>,

205. Le peintre Louis-Vincent-Léon Pallière (1787-1820), prix de Rome en 1812 avec son tableau *Ulysse et Télémaque massacrant les prétendants de Pénélope*, arrivé tardivement à la villa Médicis.

206. *Sésostris*, tragédie lyrique en trois actes de Méhul, sur un livret d'Antoine Arnault et Étienne de Jouy, commencée en 1812 mais inachevée et jamais créée.

207. Il s'agit en fait du *Moniteur universel* du vendredi 17 décembre 1813 qui consacre cinq colonnes à la cérémonie de remise des prix au Conservatoire (p. 1405-1406).

208. M<sup>lle</sup> Dessalle, fille de l'ancien professeur d'écriture d'Héroid et peut-être la sœur d'Isidore Dessalle, violoniste virtuose également élève du Conservatoire. On entendit ce dernier dans plusieurs exercices d'élèves de l'institution.

quelle *belle horreur*, quelle terrible révolution, quelle image miraculeuse on a devant les yeux pendant l'éruption. La ville est tout accourue sur le port d'où l'on voit parfaitement la montagne. L'éruption a duré jusqu'à 7 h et le lendemain matin depuis 10 h jusqu'à midi. Je crois qu'actuellement tout est fini. On voyait encore de la fumée le jour et du feu la nuit, ces jours derniers, mais la lave a cessé de couler depuis le 28 au matin. Je ne puis t'exprimer combien je suis aise d'avoir vu un aussi beau spectacle. C'est pour le coup que Chelard regrette de ne m'avoir pas suivi. Il m'écrivit qu'il sera ici dans les 10 premiers [jours] de janvier.

Quatre nouveaux pensionnaires sont arrivés à Rome, dont font partie Pallière<sup>205</sup> et Panseron. Je suis content que M. Méhul et ces autres messieurs aient dîné chez toi. Je ne savais pas que M. Méhul dût faire un grand opéra. Tu ne m'en avais pas encore parlé. *Sésostris*<sup>206</sup> est l'opéra que M. Spontini devait faire il y a un an pour le retour de l'Empereur. J'en suis enchanté pour mon bon maître. La nouvelle que tu me donnes sur le brave Abel me fait bien plaisir ; je le croyais mort. Je te répète que M<sup>lle</sup> Raucourt est à *Milan*, à 100 lieues de moi. Ainsi, où mon oncle veut-il que je la voie ? Klengel a reculé son voyage à Naples. Pour le moment il reste à Rome où il donne leçon à la princesse à qui j'ai dédié mes derniers *Caprices*. Lemoine a raison : le billet que tu dois avoir n'est échu que le 18 novembre 1813. J'espère que tu n'es pas dans l'embarras, car sans cela, je serais désolé d'avoir pris les 500 lt de Goupy. J'attends une réponse de Lemoine. M. Guérin est donc toujours le même à mon égard : j'en suis enchanté. Dis-lui que je veux mettre ses leçons à profit et qu'il faudra que je change beaucoup, si jamais je deviens fat. Je suis plus philosophe que jamais. Mes heureux commencements me donnent à réfléchir. Quand on est si heureux d'abord, ne doit-on pas craindre que cela change ? M. et M<sup>me</sup> Adam sont bien froids à ton égard. Je leur souhaite une bonne année et à Sophie un mari. Chaulieu ne veut donc pas m'écrire : c'est à son tour. Qu'il m'envoie ses lettres par la loterie ou la poste ; qu'il les envoie à Rome ou à Naples, c'est égal. Mais qu'il m'écrive, dis-lui, je t'en prie. Je souhaite à sa femme un joli petit garçon qui lui ressemble et je les embrasse tous deux. C'est aussi à Noverre de m'écrire.

M<sup>lle</sup> Colbran n'est pas *sifflée* ni *huée* si l'on veut, mais elle est bien mauvaise. Tous les jours un peu moins de voix. On donne en ce moment *La Vestale* qu'elle chante et joue tout de travers. Mille choses aux Cherubini qui ont la bonté de penser à moi. As-tu dessein de faire un petit tour au Conservatoire pour le jour de l'an ? M<sup>me</sup> de Rocquemont, qui a tout plein de bontés pour moi, m'a donné à lire le *Moniteur français* où l'on donne le rapport des prix du Conservatoire<sup>207</sup>. La fille de mon ancien maître d'écriture, M<sup>lle</sup> Dessalle<sup>208</sup>,

205. Le peintre Louis-Vincent-Léon Pallière (1787-1820), prix de Rome en 1812 avec son tableau *Ulysse et Télémaque massacrant les prétendants de Pénélope*, arrivé tardivement à la villa Médicis.

206. *Sésostris*, tragédie lyrique en trois actes de Méhul, sur un livret d'Antoine Arnault et Étienne de Jouy, commencée en 1812 mais inachevée et jamais créée.

207. Il s'agit en fait du *Moniteur universel* du vendredi 17 décembre 1813 qui consacre cinq colonnes à la cérémonie de remise des prix au Conservatoire (p. 1405-1406).

208. M<sup>lle</sup> Dessalle, fille de l'ancien professeur d'écriture d'Héroid et peut-être la sœur d'Isidore Dessalle, violoniste virtuose également élève du Conservatoire. On entendit ce dernier dans plusieurs exercices d'élèves de l'institution.



en demandant à loger dans les auberges que je rencontre. Partout on me refuse et ce n'est pas étonnant : un individu seul, sans effets, ne sachant pas la langue, n'ayant pas du tout bonne mine. Je supporte mon sort avec patience. J'arrive à une cabane où enfin l'on veut bien me faire cuire un peu de viande : ce souper me paraît divin quoique ce fut détestable. Je paie bien, après quoi je demande si l'on n'aurait pas un lit : mon argent avait fait effet. Il n'y avait vraiment pas de lit, mais on m'offre la moitié de celui d'un des paysans de la maison ; j'accepte et je monte me coucher. Pendant que j'ôtai mes bottes, voilà le patron qui vient me demander mon passeport. Quoique je ne comprenne pas l'allemand, j'entends parfaitement ce qu'il veut. Je feins de ne savoir ce qu'il dit et le bonheur veut qu'il se contente de savoir que je vais à Vienne. Ô mes chers Allemands, je me reproche bien de vous avoir trompés ; vous êtes si bons que vous ne pouvez même pas soupçonner le mal. Mon homme descend, je me couche dans un lit bien sale, dans un grenier où les fenêtres ne ferment pas ; c'est égal, me voilà endormi. Au milieu de la nuit je me réveille ; il me semble que je viens d'entendre du bruit. Ah, ah, mon camarade de lit se remue, il cause avec une jeune fille dont la voix est fort douce : je ne sais ce qu'ils disent, mais cela m'a l'air bien tendre. Mon drôle se lève et va à l'autre coin du grenier ; je n'entends plus causer, pas même soupirer : ma foi, mes bons amis, bien du plaisir ! Je me rendors.

Le lendemain à la pointe du jour, je me lève sans réveiller mon voisin. J'ai la curiosité d'aller regarder celle dont j'ai entendu la voix : elle n'est pas trop mal. Je descends du grenier, je paie et je pars. Je retourne dans le village pour voir si le voiturin n'est pas venu : rien. Je me remets en route, décidé à marcher jusqu'à Vienne. Je passe à Friesach, ville fortifiée, sans aucun inconvénient ; à une lieue de là, j'aperçois une barrière comme il y en a à tous les villages d'Allemagne et où les voitures payent. Jamais on ne m'avait rien dit à ces barrières : je passe fièrement. Au bout de quatre pas on m'appelle, je frissonne.

« Où allez-vous ?

— À Neumark.

— Votre passeport ?

— Le voici. Je me dis en moi-même : la comédie est finie, me voilà pris.

— Pourquoi n'est-il pas signé à Villach ? à Klagenfurt ?

— J'étais à pied, personne ne m'a rien demandé.

— Avez-vous quelques papiers qui prouvent votre état ?

— Voici des lettres. »

J'avais justement une excellente lettre de recommandation écrite en allemand. Après un quart d'heure de difficultés, après avoir examiné tous mes papiers, ils me signent mon passeport et me souhaitent bon voyage. J'appelle cela une échappée miraculeuse. Quand je fus sorti de là, je réfléchis que j'étais un fou de vouloir aller à pied, qu'il pouvait m'arriver quelque accident, etc., etc. qu'au moins étant avec la voiture, on prendrait toujours attention à moi. Il fallait donc attendre ; il était 11 h  $\frac{1}{2}$  ; la voiture, ou devait être arrivée de la veille au soir, ou, dans le cas d'accidents, ne devait arriver que ce soir. J'attends en me