

in *A Thousand and One Nights*, had inspired him to write music which the press was unanimous in praising for its continual communicative gaiety. Today, only the overture, which is still played at concerts or on the radio, can give an idea of the opera, as *The Caliph of Bagdad* came off in 1864 after having been performed 175 times in Paris from 1802 to 1812 and 165 times in Rouen from 1800 to 1835. The great pundit of criticism at that time, Suard, wrote in *Annonces, Affiches et Avis Divers* that "it is the melody, in this work, that has the most value. We shall not say the same thing about the harmony for we think it could dominate more than it does". Such remarks could be made about the whole of Boieldieu's music, over and beyond this overture about which this same chronicler thought that "the end (...) seemed to go into sound effects that we do not consider to be the best".

Louis-Ferdinand HEROLD (Paris, 1791 - 1833) : ZAMPA (1831)

Produced successfully the 3rd May, 1831, *Zampa* or *The Marble Betrothed* marked, no doubt, in the mind of its composer, a transition between "traditional" opera-comique - in which he had excelled (*The Muleteer*) - and the grand historical opera to which *Le Pré-aux-Clercs* (1832) was to belong. But a few months after the first performance of this last work, Louis-Ferdinand Herold died of consumption at the young age of forty two. The overture to *Zampa* is a perfect example of these famous melting pots composed of a more or less skilful succession of themes borrowed or not from the score. The motley mixture made Wagner "abhor" this page which was as severely criticized by Berlioz. However, the latter admitted that the initial allegro had "fire and wild energy". Is this not the keynote of the tragi-comic donjuanesque adventures of a pirate chief? "To pleasure, to folly let us devote all our moments" ... *Zampa* and his merry companions sing at the end of the first act, more precisely on this theme that Bizet had not blushed to sign. It would suffice to prove what symphonic and lyric art could expect from the first of the Rome prize-winners who had won renown in music and who was, as he himself admitted, going to die at a moment when he was just beginning to understand music !

Adolphe ADAM (Paris, 1803 - 1856) : THE NUREMBERG DOLL, IF I WERE KING (1852)

Adolphe Adam, who was one of Berlioz's contemporaries but who died at an even earlier age, in 1856 - the same year as Schumann - was as prolific a composer of ballets (*Giselle*) as of opera-comiques, like Auber. And some of his works, which ran longer in Germany than in France, have at least survived, thanks to their overtures. This is the case of *If I were King*, which was first performed at the Théâtre Lyrique the 4th September, 1852, *The Nurenberg Doll* having braved the footlights the 21st February at the Théâtre National. One would be tempted to apply Benedict's flattering judgement (in the *Sémaphore de Marseille*) of the *Nurenberg Doll* to all Adam's works: "lively, light, graceful, full of pretty motives ingeniously developed with the help of elegant harmony, it gives rise to applause and lends to the subject, which it embellishes, the most lively and piquant charm".

Frédéric ROBERT



GRANDES OUVERTURES FRANÇAISES

GREAT FRENCH OVERTURES

MUNCHENER RUNDFUNKORCHESTER
KURT REDEL

BOIELDIEU GRETRY
HEROLD CHERUBINI
AUBER MEHUL ADAM

disques
PIERRE VERANY
PIERRE VERANY

GRANDES OUVERTURES FRANÇAISES FRENCH OVERTURES

MÜNCHENER RUNDFUNKORCHESTER
Direction/Conductor : KURT REDEL

- 1 HEROLD : ZAMPA (8'22)**
- 2 AUBER : LA MUETTE DE PORTICI (8'32)**
- 3 ADAM : LA POUPEE DE NUREMBERG (5'47)**
- 4 ADAM : SI J'ETAIS ROI (7'51)**
- 5 MEHUL : LA CHASSE DU JEUNE HENRI (11'36)**
- 6 BOIELDIEU : LE CALIFE DE BAGDAD (7'50)**
- 7 CHERUBINI : MEDEA (8'04)**
- 8 GRETRY : LE MAGNIFIQUE (9'59)**

Ingénieur du son / Sound engineer : Peter Jütte

Direction artistique et montage numérique / Artistic guidance and digital editing :
Torsten Schreier

Supervision technique et artistique / Recording and artistic supervision :
Pierre Verany

© 1986 PIERRE VERANY
℗ 1986 PIERRE VERANY

Couverture : La Danse (BOUGUEREAU) - Musée d'Orsay, Paris - Cliché LAUROS - GIRAUDON

L'ouverture bi-partite "à la française", codifiée sinon amorcée par Lully, optait pour un cadre rigide - grave suivi d'un allegro fugato - qui, certes, n'interdisait pas l'expressivité en relation avec la tragédie à venir, comme en témoignera l'ouverture de *Didon et Enée* de l'Anglais Purcell, si évocatrice du prochain drame dès ses premières mesures ! Mais les Français maintiendront cette forme sans signification particulière, malgré l'indéniable enrichissement de sa substance jusqu'à Rameau. Celui-ci préférera pour *Zoroastre*, sa dernière grande tragédie lyrique (1749), la formule tri-partite à l'italienne, vif-lent-vif, embryon de la future symphonie. Mieux encore, cette ouverture résumera la donnée maçonnique de cet opéra : la lutte des forces du bien contre les forces du mal. Désormais, le prélude symphonique d'un ouvrage lyrique va opter pour des structures variables, voire entièrement libres. Il se reliera toujours plus par son esprit, sinon sa thématique, à l'œuvre même, allant jusqu'à lui être organiquement rattaché, comme l'attestent certaines ouvertures de Gluck (*Alceste*, *Iphigénie en Aulide*) qu'il faudra doter de codas pour l'exécution en concert. Et celle d'*Iphigénie en Tauride*, décrivant le calme puis la tempête, s'apparentera d'ores et déjà à un poème symphonique. Mais avant que ce Chevalier Viennois ne mette un terme au siècle de la tragédie lyrique française classique qu'avait inauguré le Florentin Lully, l'opéra-comique, forme lyrique nouvelle et bourgeoise par excellence, aura vécu sa plus belle période, soit les quelque trente années précédant la Révolution Française, depuis les premiers ouvrages de Monsigny (*Les Aveux indiscrets*) et Philidor (*Blaise le savetier*), tous deux créés en 1759, jusqu'au succès majeur de Grétry : *Richard Cœur-de-Lion* représenté en 1784. Loin d'avoir dit son dernier mot, l'opéra-comique se maintiendra après la Révolution. Il se renouvellera même jusqu'au Romantisme, voire au-delà, le chef d'œuvre de Bizet *Carmen* devant être révélé en 1875.

Près d'un siècle se trouve "couvert" pas les ouvertures figurant sur ce disque : celle du *Magnifique* de Grétry remonte à 1773 et précède d'un an la mort de Louis XV. Celles de *La Poupée de Nuremberg* et de *Si j'étais roi* d'Alphonse Adam ont vu le jour en 1852, année de la proclamation du Second Empire.

André-Ernest-Modeste GRÉTRY (Liège, 1741 - Montmorency, 1813) : LE MAGNIFIQUE (1773)

Natif de Liège, comme plus tard César Franck, Grétry, après un bref passage en Italie, se fixa à Paris où sa carrière débuta avec *Le Taureau parlant* en 1769, soit dix ans après celles de Monsigny et de Philidor. A l'opéra-comique Louis XV allait bientôt succéder l'opéra-comique Louis XVI avec Dalayrac et Grétry, plus applaudi encore comme en font foi les succès remportés par *Zémire et Azor*, *L'Epreuve Villageoise*, *L'Amant Jaloux* et surtout *Richard Cœur-de-Lion*. L'air *O Richard, ô mon roi, l'univers t'abandonne sera*, pendant la Révolution Française où Grétry collaborera à des ouvrages civiques, le chant de ralliement des royalistes. De même que pendant la Restauration, *Vive Henri IV !* deviendra la "contre-Marseillaise" des Bourbons, ou comme on disait alors "La Marseillaise des honnêtes gens" !

Or cet air ancien avait été remis à la mode par le chansonnier Charles Collé dans sa pièce *Une partie de chasse d'Henri IV* avant d'être précisément inséré par Grétry dans l'ouverture de son opéra-comique *Le Magnifique* créé à la Comédie-Italienne en 1773. Au cours de ses *Essais sur la Musique*, Grétry a décrit lui-même par le détail la composition de cette ouverture : "Pendant l'ouverture on verra passer derrière la scène une procession de captifs ; on entendra le chant des prêtres. C'est d'après l'avis de l'auteur que je commençai l'ouverture par une espèce de fugue, ou de musique un peu mitigée. Faire entendre ensuite un contrepoint désignant absolument les chants d'église me semblait périlleux à l'Opéra Comique. Que faudrait-il faire passer dans l'âme des spectateurs me disais-je, pour que, sans étonnement, ils puissent entendre des cantiques ? L'air de *Vive Henri IV !* me vint heureusement à l'esprit ; je saisissai cette idée et, sur l'air *Vive Henri quatre, Vive ce roi vaillant* j'ajoutai un second air chantant, pour qu'il y eût quelque chose du compositeur. Il attirait ensuite l'attention sur le curieux mélange qui caractérise cette ouverture. Les trompettes font quelques éclats ; on entend une phrase de la marche qui va suivre ; le chant des prêtres s'y joint ; ils jouent tous ensemble ; ils finissent l'un après l'autre ; un silence général succède ; enfin, la musique militaire, qui est sensée être arrivée à l'endroit des spectateurs, commence avec force la marche... qui absorbe tout le reste".

Etienne-Nicolas MEHUL (Givet, 1763 - Paris, 1817) : LE JEUNE HENRI (1797)

Encouragé par Gluck et formé par Edelmann, Méhul fit d'abord ses preuves dans le domaine instrumental avec ses deux livres de *Sonates* pour pianoforte parus avant la Révolution où il s'illustra, s'imposa même, au cours des Fêtes Civiques avec de nombreux hymnes dont le fameux *Chant du Départ*. Le 9 pluviose an V (28 janvier 1797) il faisait entendre aux Concerts Feydeau une symphonie si applaudie qu'elle dut être redonnée au concert suivant, cinq jours plus tard. Et lors de la création, Salle Favart, le 12 Floréal an V (1^{er} mai 1797), de l'opéra comique *Le Jeune Henri*, les applaudissements iron, cette fois, unanimes, à l'ouverture qu'il faudra bisser. Cette approbation immédiate a été largement ratifiée par la postérité, l'ouverture du *Jeune Henri* ayant même bénéficié d'une exécution monstre - 300 exécutants ! - lors de l'Exposition Universelle de 1867. Castil-Blaze faisait déjà observer que la description d'une chasse depuis la quête jusqu'à la curée en passant par la mise à mort fait de cette belle page d'orchestre un poème symphonique avant la lettre. A la création, les trompes de chasse étaient placées à chaque extrémité de la fosse pour se renvoyer les joyeuses sonneries.

François-Adrien BOÏELDIEU (Rouen, 1775 - Paris, 1834) : LE CALIFE DE BAGDAD (1800)

Né à Rouen où il avait été formé par l'organiste Charles Broche et le maître de chapelle Urbain Cordonnier, Boieldieu se consacra aux instruments avant de privilégier le théâtre où la représentation le 16 septembre 1800 du *Calife de Bagdad* devait, en raison de son succès, marquer un véritable tournant dans sa carrière. La donnée de cet acte tirée d'un conte des *Mille et une nuits* lui

avait inspiré une musique dont la presse s'accorda à louer la continuelle gaieté communicative. Seule aujourd'hui l'ouverture qui n'a cessé d'être jouée en concert ou sur les ondes, peut en donner une idée, *Le Calife de Bagdad* ayant quitté l'affiche en 1864 après avoir été joué 175 fois à Paris de 1802 à 1812 et 165 fois à Rouen de 1800 à 1835. Le grand pontife de la critique d'alors, Suard, écrivait dans *Annonces, Affiches et Avis divers* que "le chant est, dans cet ouvrage, ce qui a le plus de mérite. Nous ne dirons pas la même chose de l'harmonie et nous pensons qu'elle pourrait dominer davantage. "Pareilles remarques pourraient s'étendre à toute la musique de Boieldieu, bien au-delà de cette ouverture dont ce même chroniqueur pensait que" la fin (...) nous a paru rentrer dans les effets de bruit, que nous ne croyons pas être les meilleurs".

Louis-Ferdinand HEROLD (Paris, 1791 - 1833) : ZAMPA (1831)

Représenté avec succès le 3 mai 1831, *Zampa* ou *La Fiancée de marbre* marquait sans doute dans l'esprit de son auteur une transition entre l'opéra comique "traditionnel" - dans lequel il avait excellé (*Le Muletier*) et le grand opéra historique auquel devait appartenir *Le Pré-aux-Clercs* (1832). Mais quelques mois après la création de ce dernier ouvrage, Louis-Ferdinand Herold mourut phthisique et à peine âgé de quarante deux ans. L'ouverture de *Zampa* est un parfait exemple de ces fameux pots-pourris, faits d'une succession plus ou moins adroite de thèmes empruntés ou non à la partition. Mélange disparate qui faisait "prendre en abomination" par Wagner cette page aussi sévèrement jugée par Berlioz. Toutefois celui-ci reconnaissait à l'allegrò initial "du feu et une énergie sauvage". N'est-ce pas sous se signe que se déroulent les tragico-comiques aventures donjuanesques d'un chef de corsaires ? "Au plaisir, à la folie, consacrons tous nos instants" ...chantent Zampa et ses joyeux compères à la fin du premier acte, plus précisément sur ce thème que Bizet n'eut pas rougi de signer. Il suffirait à prouver ce que l'art symphonique et lyrique pouvait attendre du premier des Prix de Rome qui ait laissé un nom dans la musique et qui allait de son propre aveu, mourir au moment où il commençait à comprendre la musique !

Adolphe ADAM (Paris, 1803 - 1856) : LA POUPÉE DE NUREMBERG, SI J'ÉTAIS ROI (1852)

Exact contemporain de Berlioz, mais disparu plus jeune encore en 1856 - la même année que Schumann - Adolphe Adam s'est montré aussi prolifique dans le ballet (*Giselle*) que dans l'opéra comique à l'égal d'Auber. Et certains de ses ouvrages, demeurés plus longtemps à l'affiche en Allemagne qu'en France, ont du moins survécu par leurs ouvertures. C'est le cas de *Si j'étais roi*, créé au Théâtre Lyrique le 4 septembre 1852, *La Poupée de Nuremberg* ayant affronté les feux de la rampe le 21 février au Théâtre National. On appliquerait, flatteusement, à toute l'œuvre d'Adam ce jugement de Bénédict du *Sémaphore de Marseille* sur *La Poupée de Nuremberg* "vive, légère, gracieuse, remplie de jolis motifs ingénieusement développés à l'aide d'une harmonie élégante, elle enlève les applaudissements et prête au sujet, qu'elle embellit, le plus vif et le plus piquant attrait.

The bipartite overture "in the French style", codified if not initiated by Lully, was given a rigid structure - grave followed by an allegro fugato - which, certainly, did not prevent expressiveness in relation to the ensuing tragedy, as can be seen in the overture to *Dido and Aeneas* by the English composer Purcell which evokes the tragedy that is to follow right from the very first bars! But the French were to maintain this structure without any particular significance, in spite of the undeniable enriching of its substance up to Rameau. The latter preferred, for *Zoroastre*, his last great lyric tragedy (1749), the tripartite form in the Italian style, vif-lent-vif, embryo of the future symphony. Better still, this overture was to summarize the masonic subject of the opera : the struggle between good and evil. From then onwards, the symphonic prelude of a lyric drama was to choose variable structures, and even entirely free structures. It was to be linked even more in spirit, if not thematically, to the work itself, giving as far as to be organically bound to it, as some of Gluck's overtures testify (*Alkestis*, *Iphigenia in Aulis*) which were endowed with codas enabling them to be performed in concerts. And the overture of *Iphigenia in Tauris*, depicting stillness followed by the tempest, henceforth was to resemble a symphonic poem. But before this "Chevalier Viennois" put an end to the century of French classical lyric tragedy which Lully, the Florentine, had inaugurated, opera-comique, a new and bourgeois lyric form par excellence, was to live through its finest period, that is to say the thirty or so years preceding the French Revolution, from Monsigny's first works (*The Indiscreet Confession*) and Philidor (*Blaise the Cobbler*), both of which were first performed in 1759, to Grétry's major success : *Richard Cœur-de-Lion*, produced in 1784. Far from having said its last word, opera comique remained, even after the Revolution. It continued right up to Romanticism and beyond even, for Bizet's masterpiece, *Carmen*, was first performed in 1875.

This record covers nearly a century of overtures : Grétry's *The Magnificent* was written in 1773, a year before Louis XV died. Adolphe Adam's *The Nurenberg Doll* and *If I were King* were composed in 1852, the year the Second Empire was proclaimed.

André-Ernest-Modeste GRÉTRY (Liège, 1741 - Montmorency, 1813) : THE MAGNIFICENT (1773)

Like César Franck many years later, Grétry was born in Liège. After a brief sojourn in Italy, he settled in Paris where his career began with *The Speaking Picture* in 1769, ten years after Monsigny's and Philidor's first works. Louis XV opera-comique was soon followed by Louis XVI opera-comique with Dalayrac and Grétry, who met with even more applause, testified by the success of *Zémire and Azor*, *The Village Trail*, *The Jealous Lover* and above all *Richard Cœur-de-Lion*. The air *O Richard, O Mon Roi, L'Univers t'abandonne* was to become, during the French Revolution, when Grétry wrote for patriotic works, the royalists' rallying song. Likewise, during the Restoration, *Vive Henri IV!* was to become the Bourbons' "counter-Marseillaise", or as some said at the time, "the Marseillaise for honest people" !

Now this old tune had been brought back into fashion by the chansonnier Charles Collé in his play *Henry IV's Hunt* before being precisely inserted by Grétry in the overture of his opera-comique *The Magnificent*, first performed at the Comédie-Italienne in 1773. In his *Essays on Music*, Grétry described in detail the composition of this overture : "During the overture, a procession of prisoners will be seen passing across the back of the stage; the priests' melody will be heard. Following the author's advice, I began the overture with a kind of fugue, or music that was a little mitigated. It seemed to me that it was a little hazardous, at the opera-comique to follow on after this with a counterpoint absolutely designating church hymns. What must I instil into the souls of the audience, I asked myself, for them to listen to the hymns without being surprised ? Luckily the air *Vive Henri IV* came into my mind ; I seized this idea and I added to it a second melodic tune so that there was something of the composer's". He then drew attention to the strange mixture which characterizes this overture : "The trumpets blare ; one can hear a phrase of the march which is to follow ; the priests' melody is added to this ; they all play together ; they finish one after the other ; a general silence follows ; finally, military music which is supposed to have arrived where the audience is placed, vigorously begins the march ... which absorbs all the rest".

Etienne-Nicolas MEHUL (Givet, 1763 - Paris, 1817) : THE YOUNG HENRY (1797)

Encouraged by Gluck and trained by Edelmann, Méhul first proved what he was capable of writing in the instrumental field with his two books of Sonatas for piano forte, published before the Revolution, then he drew attention and became famous during patriotic celebrations for numberless hymns including the famous *Chant du Départ*. On the 9th "pluviose", year V (28th January, 1797), one of his symphonies was played at the Concerts Feydeau. It was applauded to such an extent that it had to be given again at the following concert, ten days later. And when the opera-comique *The Young Henry* was first performed at the Salle Favart, on the 12th "floréal", year V (1st May, 1797), the overture was applauded so unanimously that the orchestra gave an encore. This immediate approbation was largely confirmed by posterity and there was even a large scale performance - 300 performers ! - of the overture of *The Young Henry* given during the Exposition Universelle in 1867. Castil-Blaze already remarked that the description of a hunt from the chase to the kill, followed by the distribution to the hounds, made this fine orchestral page a symphonic poem before its time. At the first performance, the hunting horns were placed at each extremity of the orchestra pit making the joyful calls re-echo.

François-Adrien BOËLDIEU (Rouen, 1775 - Paris, 1834) : THE CALIPH OF BAGHDAD (1800)

Born in Rouen, where he was trained by the organist Charles Broche and the choir-master Urbain Cordonnier, Boieldieu devoted himself to instruments before composing for the theatre where the performance on the 16th September, 1800 of *The Caliph of Baghdad* was, on account of its success, to mark a veritable turning point in his career. The subject of this act, taken from a story