F 2165
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
B/3

Revue Musicale.

TOME V.

IMPRIMERIE DE F. LOCQUIN,
RUE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, N° 16.

REVUE

MUSICALE,

PUBLIÉE

PAR M. F. J. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,

ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

TROISIÈME ANNÉE. — TOME V.



Paris,

AU BUREAU DU JOURNAL, RUE BLEUE, N° 6;
ALEX. MESNIER, PLACE DE LA BOURSE.

1829.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

Stowarzyszenia
I. F. C.
2165.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
BIBLIOTEKA

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE DE MUSIQUE,

ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

REVUE SUCCINCTE DE LA MUSIQUE

PENDANT L'ANNÉE 1828.

Les signes d'un changement imminent dans la prépondérance de certaines nations, en ce qui concerne la musique, étaient manifestes depuis plusieurs années pour quiconque sait apercevoir de loin; j'en avais dit quelque chose dans les premiers numéros de la *Revue musicale*, et j'avais laissé entrevoir mon opinion sur la chute prochaine de cette prépondérance en Italie et en Allemagne, et sur la probabilité qu'elle appartiendrait à la France avec le temps. Aussitôt des cris se sont élevés contre moi; quelques journaux étrangers se sont donné la peine de me faire l'énumération des artistes distingués qui font encore la gloire de leur pays, et m'ont déclaré que le sol qui a vu naître Haydn, Mozart et Beethoven, ou l'heureux climat sous lequel Pergolèse, Jomelli, Cimarosa, Paisiello et Rossini ont vu le jour, ne manqueront jamais d'hommes de génie.

Bien qu'on eût dénaturé ma proposition dans ces réponses, je ne crus pas devoir argumenter contre mes adversaires, parce que, s'il est possible de prévoir l'avenir,

il ne l'est pas de le prouver : les événemens ont seuls ce pouvoir. Je m'en remis donc au temps pour vérifier mes conjectures, ou pour en démontrer la fausseté. Mais le temps marche vite lorsqu'il s'agit de progrès ou de décadence. Deux années se sont à peine écoulées depuis que je me suis avisé de prophétiter. Cependant, que de faits sont venus corroborer mes paroles, et démentir celles de mes censeurs ! Sans parler de la mort de Beethoven, événement déplorable qui laisse l'Allemagne veuve du dernier de ses grands compositeurs, que de détails ont prouvé que l'existence, naguère brillante, de la musique en Allemagne et en Italie, est compromise par d'autres causes que la perte de quelques grands artistes ! Des circonstances d'abord inaperçues, et indifférentes en apparence, sont l'origine réelle d'une décadence qui est patente en Italie, et qui peut-être ne tardera point à le devenir en Allemagne. Examinons ces circonstances, et les effets qu'elles ont produits.

J'ai eu déjà occasion de faire remarquer que la longue lutte des armées étrangères en Italie, et les changemens introduits dans toutes les parties de l'administration de ce pays par Bonaparte, y avaient ruiné toutes les fondations religieuses, d'où dépendait la prospérité de la musique ; car il ne faut point oublier que cette quantité prodigieuse de chapelles qui entretenaient un grand nombre d'artistes, faisaient naître l'émulation, par l'existence honorable, tranquille et sûre, qu'elles procuraient. Ce n'est pas tout : de tant d'écoles célèbres qui fournissaient sans cesse des chanteurs et des compositeurs à l'Italie, et qui n'existaient aussi que par des fondations maintenant anéanties, il ne reste qu'un petit nombre d'établissemens pauvres, mal administrés, et dépourvus de professeurs instruits, surtout en ce qui concerne le contrepoint et l'harmonie. Mais un mal non moins grand, dont la cause est connue de tout le monde, et dont les effets se font sentir davantage chaque année, est la déplorable situation politique de l'Italie ; situation telle, qu'elle porte le découragement et le désespoir dans l'âme de tous ses habitans. Progressivement appauvri, privé de toutes ses res-

sources, ce malheureux pays n'offre plus à ses artistes qu'une existence précaire, trop peu séduisante pour que la carrière des arts, et particulièrement celle de la musique, soit enviée. Trop pauvres pour payer des partitions nouvelles, les entrepreneurs se bornent à donner à leurs abonnés d'anciens ouvrages qui ne leur coûtent que les frais de mise en scène. Si l'on veut une preuve de ce que j'avance, qu'on examine ce qui vient de se passer au dernier carnaval. Certes, le nombre des compositeurs dramatiques de l'Italie est aujourd'hui fort borné, puisqu'il se réduit presque aux suivans : Generali, Carafa, Mercadante, Pacini, Vaccai, Bellini et Donizetti (1). Eh bien! à l'exception de Generali, aucun d'eux n'a trouvé d'emploi pour le premier ouvrage de la saison ; en sorte que cette circonstance solennelle, autrefois si intéressante pour les Italiens, ce 26 décembre, qui amenait autrefois dans les villes une partie de la population des campagnes, passe maintenant inaperçu, et n'interrompt point le morne silence habituel.

Pour se faire une juste idée de l'état de décadence que démontre un pareil fait, il faut lui opposer ce qui se passait dans une occasion semblable, à une époque déjà reculée, par exemple, en 1769. Voici la liste des ouvrages qui ont été composés expressément pour le 26 décembre de cette année : 1° à Bologne, *Alessandro nell' Indie*, de Bertoni ; 2° à Crémone, *la Comtessa di Bimbinpoli*, d'Astaritta ; 3° à Gênes, *il Villano Geloso*, de Galuppi ; 4° à Venise, *Capo Mario*, d'Anfossi ; 5° à Mantoue, *le Orfane suizzere*, de Boroni ; 6° à Modène, *il Barone di Lago nero*, de Mortellari ; 7° à Vérone, *la Locanda*, de Gazzaniga ; 8° à Rome, *Ruggero*, de Guglielmi ; 9° à Naples, *Armida*, de Jomelli ; 10° à Parme, *Didone abandonata*, de Majo ; 11° à Turin, *Amor senza malizia*, d'Ottani ; 12° à Milan, *Sismano nel Mogolle*, de Paisiello ; 13° à Florence, *Gelosia per Gelosia*, de Pic-

(1) Je ne compte point Rossini dans cette liste, où il tiendrait le premier rang, parce qu'il paraît avoir renoncé à écrire pour le théâtre Italien.

cini ; 14° à Plaisance, *l'Eroe cinese*, de Sacchini ; 15° à Bergame, *Semiramide riconosciuta*, de Sarti. J'omets dans cette énumération les ouvrages qui ont été composés par des maîtres d'une réputation inférieure, pour les villes des deuxième et troisième ordres. Qu'on ne croie point qu'il s'agit ici d'une année extraordinaire choisie à dessein ; j'en pourrais citer quinze consécutives, qui offriraient les mêmes résultats, au renouvellement des trois saisons principales. Si quelque chose peut ajouter à l'étonnement que de pareilles richesses font naître, c'est de songer que tous les noms qui viennent d'être cités sont ceux des inventeurs de presque toutes les formes musicales dont on a fait usage depuis lors, et des chants les plus suaves que l'Italie ait produits.

La source d'une pareille prospérité était, comme je l'ai dit, dans l'existence des chapelles nombreuses dont toutes les églises, tous les monastères étaient pourvus. Presque tous les maîtres que je viens de citer étaient attachés à ces chapelles, et composaient pour leur service une quantité prodigieuse de musique sacrée. Tranquilles sur leur sort, ils cultivaient leur art avec enthousiasme, et produisaient des chefs-d'œuvre.

Je sais que les entrepreneurs s'excusent maintenant de ne point engager de compositeurs pour écrire des opéras nouveaux, en disant que la médiocrité du talent de ces maîtres est telle, que la curiosité publique n'est point excitée par l'annonce d'une nouvelle composition, et qu'ils ne trouvent point dans l'affluence des spectateurs une indemnité des dépenses qu'un pareil ouvrage leur occasionne. Cette excuse peut être fondée ; mais elle prouve que la décadence que je signale est à la fois une cause et un effet dont l'action réciproque doit amener l'anéantissement total de la musique en Italie, si quelque circonstance favorable ne vient tirer ce beau pays de l'oppression dans laquelle il gémit. Certes, les Italiens ne naissent point aujourd'hui moins bien organisés pour la musique que par le passé ; mais, faute de liberté et d'institutions, leurs heureuses qualités demeurent stériles.

Dans l'année 1827, on a représenté sur les divers théâtres de l'Italie environ quinze ouvrages nouveaux, parmi lesquels *le Pirate*, de Bellini, et *Gli Arabi nelle Gallie*, de Pacini, se sont fait remarquer. En 1828, on n'en compte que *onze*, dont les plus heureux n'ont eu que dix ou douze représentations, et dont les autres sont tombés à plat. Des chutes si multipliées découragent les entrepreneurs, et tout porte à croire que le nombre d'ouvrages nouveaux diminuera encore en 1829.

Je crois inutile de parler des autres parties de la musique en Italie : on sait dans quelle décadence est le chant; la musique d'église s'anéantit chaque jour, et la littérature musicale n'a rien donné depuis la fin de 1826.

La musique n'est point dans une situation si pénible en Allemagne; mais des circonstances fâcheuses compromettent cependant l'existence du genre dramatique. Jetons un coup-d'œil sur les théâtres musicaux pendant l'année qui vient de finir, et nous verrons que des compositions étrangères, françaises ou italiennes, y ont eu la plus grande part. Six opéras, dont quatre de peu d'importance, ont été seulement composés par des musiciens allemands; ce sont : 1° *Die Blinde Harfner*, de Girowetz; 2° *Astrea*, d'Adolphe Müller; 3° *la Sylphide*, de Drechsseler; 4° *Leonore*, d'Eberwein; 5° *la Rose enchantée*, de Wolfram, et 6° *la Fiancée du voleur*, de Ries. La cause principale de cette pénurie de productions dramatiques allemandes est dans la constitution des théâtres. Livrés, pour la plupart, à des entrepreneurs qui ne peuvent être dirigés que par leur intérêt particulier, ils sont en quelque sorte fermés aux musiciens indigènes, parce que les opéras français et italiens ne coûtent que le prix de la traduction, qui est fort peu de chose. Ces ouvrages piquent autant la curiosité du public que la meilleure composition allemande pourrait le faire; et le but de l'entrepreneur est atteint sans dépense. De là vient que la plupart des artistes allemands doués de quelque talent, sont obligés de se livrer exclusivement à la composition de la musique instrumen-

tale, ou de la musique religieuse. Spohr seul résiste; mais l'exception qu'il fait prouve que la cause que j'indique, du silence des musiciens allemands, est la véritable; car Spohr a précisément à sa disposition le théâtre du prince au service duquel il se trouve, avantage dont les autres sont dépourvus.

Les vrais amateurs de l'Allemagne connaissent la cause de la décadence de la musique allemande, et en gémissent, mais sans apercevoir le remède qu'on pourrait y apporter. Il n'y en a qu'un : c'est que tous les souverains de cette partie de l'Europe se chargent de l'entreprise des théâtres, et se résignent à supporter les pertes qu'elles pourraient entraîner, en les ouvrant à tous les jeunes musiciens qui voudraient y essayer leurs forces : en peu de temps on verrait s'élever de ces grandes réputations qui ont fait et qui font encore la gloire de la musique allemande. Je le répète, le génie d'une nation pour la culture d'un art ne se perd point; mais les circonstances s'opposent quelquefois à son développement. Les Allemands ont celui de la musique à un haut degré; toute la population, renfermée entre les bords de la Sprée et ceux du Danube, est sensible jusqu'à l'enthousiasme aux accens de cet art : il ne faut donc que l'exciter pour faire naître de beaux ouvrages. Quelque Hændel, quelque Mozart se trouve peut-être maintenant inconnu faute d'encouragement et de circonstances favorables : ces encouragemens, ces circonstances ne peuvent naître dans l'organisation actuelle des choses. Le moyen que je propose est le seul qui soit convenable pour l'Allemagne, où les princes ne dédaignent pas d'entrer dans les détails d'administration, et de voir par eux-mêmes si leurs intentions sont remplies.

L'Allemagne, comme l'Italie, jouit d'un avantage pour la musique, dont la France est privée; je veux parler de cette multitude de capitales, grandes et petites, qui offrent une existence honorable à beaucoup de compositeurs, avec les moyens de fonder leur réputation sans courir les risques de rivalités qui mènent presque tou-

jours à l'intrigue. Mais, d'un autre côté, il lui manque un centre d'activité; ses efforts sont disséminés, sans ensemble, et cette condition défavorable a fini par engendrer l'espèce d'apathie où on la voit plongée. Toutefois, ses institutions la protégent. L'éducation primaire de la musique y est généralement soignée et populaire; ses associations musicales sont nombreuses; chacun y apporte, non comme partout ailleurs, le desir de briller exclusivement, mais une sorte de sentiment religieux de la dignité de l'art, et le desir de coopérer à un ensemble satisfaisant. La mode y a moins de prise qu'en France ou en Italie; les vieux modèles y sont exécutés et entendus avec une admiration de conviction qui entretient de bonnes traditions, et tient lieu de doctrine. La musique instrumentale de tout genre y est cultivée avec le plus grand succès, et les talens d'exécution y sont si multipliés, que l'on n'y songe pas à s'en servir pour satisfaire son amour-propre, mais pour jouir de l'art en lui-même. L'Allemagne n'est point riche, et cependant il n'est point de pays où la consommation de musique soit aussi considérable, et, par suite, où la production en tout genre soit aussi multipliée. La littérature musicale y est plus et mieux cultivée qu'ailleurs. Enfin, tous les élémens d'une prospérité réelle, sous le rapport de la musique, existent dans la nation allemande. Pour qu'ils soient développés de la manière la plus heureuse, il ne faut qu'une organisation plus nationale des théâtres, et des écoles de chant. La nécessité de ces dernières a été démontrée dans l'analyse du talent de quelques chanteurs allemands, qui a été extraite de la *Gazette musicale de Berlin*, et insérée dans la *Revue* (t. 3, p. 517-521, p. 584-589; t. 4, p. 7-11); on y a vu que si l'Allemagne peut prétendre à produire des chanteurs de premier ordre, tels que Raff, mesdames Mara, Schick, et dans un autre genre, mesdames Sigl-Wespermann, Sontag et Schechner, cette production est plutôt l'effet de circonstances heureuses que le résultat d'une organisation classique, et que la plupart des ténores et des basses qui occupent maintenant le premier rang sur les divers théâtres de

Berlin, de Dresde, de Stuttgard ou de Munich, ont des défauts plus ou moins considérables, dont ils se seraient corrigés, s'ils avaient été mieux dirigés dans leurs études. L'instruction primaire musicale est excellente en Allemagne; l'instruction transcendante n'y est pas assez forte pour le chant ni pour le contrepoint. Cette dernière partie de l'art a beaucoup souffert depuis que l'école allemande a perdu Albrechtsberger et l'abbé Vogler.

Les luthiers allemands se sont toujours distingués dans la construction et l'invention des instrumens. Depuis que Chladni a imaginé son *clavicylindre*, et que Maelzel a mis au jour son étonnante machine appelée *pan-harmonicon*, une foule d'instrumens singuliers à vent ou à frottement ont pris naissance à Vienne, à Berlin et dans d'autres villes. Un nouveau mode de production du *son*, celui de l'action de l'air sur des lames métalliques, a été aussi découvert et mis en œuvre dans le *phys-harmonica*, et depuis lors dans l'*éol-harmonica* de M. Reinlein, que MM. Schutz nous ont fait entendre l'année dernière. Cette année a vu paraître l'*aéolosklavier*, inventé par M. Schortmann, de Buttstedt, et l'*aéoline*, de M. Eschenback, instrumens du même genre.

Si la France est depuis long-temps au rang des premières nations de l'Europe par son importance politique, par son industrie et par sa littérature, elle n'avait pas autrefois le même avantage sous le rapport de la musique, et sa place était bien au-dessous de celle qu'occupaient l'Italie et l'Allemagne, quant à la culture de cet art. Mais les choses ont bien changé depuis trente ans. L'établissement du Conservatoire, la naturalisation de M. Chérubini parmi nous, l'heureux hasard qui a fait naître presque dans le même temps, et qui a réuni à la même époque des compositeurs tels que Méhul, Lesueur, Berton, Boieldieu et Catel, des instrumentistes et des chanteurs comme Duport, Baillot, Rode, Lamarre, Tulou, Garat, etc., étaient une réunion de circonstances trop favorables pour qu'il n'en résultât, non un bien partiel et momentané, mais une révolution com-

plète dans le goût national. Une foule de virtuoses en tout genre, des milliers d'excellens musiciens formés comme par enchantement, et répandus sur la surface de toute la France, ont éclairé le goût de la société, ont excité le développement de ses facultés musicales, et l'ont conduit insensiblement à comparer, à juger et à devenir plus sensible au charme du plus puissant de tous les arts.

De funestes événemens politiques avaient failli détruire une partie de ces beaux résultats, et avaient désorganisé cet admirable orchestre qui faisait autrefois la gloire des concerts du Conservatoire. Il nous a été rendu dans l'année qui vient de s'écouler, mais plus beau, plus jeune, plus formidable, et tel enfin que, de l'aveu des meilleurs juges étrangers, l'Europe n'en possède point de pareil. Les terribles guerres qui nous ont fait occuper l'Allemagne pendant long-temps, ne nous avaient pas mis à même de connaître les chefs-d'œuvre de cette terre classique de l'harmonie; car si les guerres sont utiles à quelque chose, ce n'est certes point aux arts; et ce n'est point pour conquérir des symphonies ou des oratorios qu'on livre des batailles. Nous avions donc habité l'Allemagne pendant près de quinze ans, sans nous enquérir de ce qu'elle possédait en musique. Le plus beau génie musical qu'elle ait produit dans ces derniers temps était déjà penché sur le bord de sa tombe, et, hors quelques artistes, les Français ne le connaissaient guères que de nom. La prodigieuse exécution des concerts du Conservatoire, en dissipant notre ignorance, a dignement expié nos torts. Si nos hommages au génie de Beethoven ont été tardifs, ils ont eu du moins la véhémence de ses inspirations, et nous nous sommes réhabilités. Je le dis avec conviction : si Beethoven eût entendu ses symphonies et ses ouvertures rendues avec tant de perfection, il eût goûté le plaisir le plus vif de sa vie.

Deux années ont suffi pour opérer sur notre première scène lyrique une révolution complète. La déclamation

lyrique que Gluck avait perfectionnée, et qui tient la première place dans ses ouvrages et dans tout l'ancien répertoire de l'Opéra, avait formé des acteurs estimables; mais elle avait été jusqu'ici un obstacle au développement de l'art du chant français. Un seul homme avait su autrefois réunir les qualités d'un chanteur plein de goût à l'énergie qu'exige la musique de Gluck. Cet homme était Garat. Après avoir eu le privilége d'exciter l'admiration des Français pendant cinquante ans, les opéras de Gluck avaient fini par vieillir : d'ailleurs, les traditions de leur exécution s'étaient fort affaiblies ; les acteurs qui les avaient possédées n'existaient plus; les autres n'avaient conservé que la charge de la déclamation, sans devenir des chanteurs. Une espèce de marasme s'était emparé de l'Opéra; ce spectacle était négligé, parce qu'on desirait autre chose, sans être bien sûr de ce qu'on voulait. La vogue de la musique de Rossini prépara la réforme, et *le Siége de Corinthe* vint la couronner. Elle continua par le succès de *Moïse : la Muette de Portici* et *le Comte Ory* l'ont achevée, en bannissant le récitatif déclamé du spectacle où il avait pris naissance, et en lui substituant le chant à la manière italienne. Ce qu'il y a de remarquable dans cette métamorphose, c'est que des acteurs qui ne s'élevaient pas au-dessus de la médiocrité lorsqu'ils étaient chargés de faire entendre la musique de Gluck et de ses imitateurs, se sont trouvés tout à coup d'habiles chanteurs dans les combinaisons rossiniennes. Dans le fait, il est peu de théâtres où l'on puisse trouver un ensemble plus satisfaisant que celui qui résulte de la réunion de Nourrit, Levasseur, Dabadie, et de mesdames Damoreau, Dabadie et Jawureck.

C'est sans doute un bien que d'avoir démontré qu'on peut chanter en français avec autant de goût qu'en italien, malgré les désavantages de la langue; mais je ne pense pas que le travestissement de la musique française en musique purement italienne serait profitable à notre scène. La musique dramatique française a des qualités qui lui sont propres; on ne pourrait y renoncer sans y perdre ce cachet national qui donne beaucoup de prix

aux produits des arts. Certes, nous pouvons gagner beaucoup à emprunter à la musique italienne quelques-unes des formes de ses cantilènes, la coupe de ses morceaux, l'art de disposer les voix et de les faire chanter avec facilité, ainsi que les cadences rhythmiques de sa poésie lyrique; mais l'excès des fioritures, les développemens excessifs des morceaux, la suspension plus ou moins longue de l'intérêt dramatique, ne feraient de la musique française qu'une caricature de l'italienne, et le succès de ces pâles imitations d'un style étranger ne serait jamais durable. Tous les moyens sont bons, lorsqu'on sait s'en servir à propos; n'en rejetons donc aucun, seulement parce qu'il aurait passé de mode et ne serait plus de bon air; car l'amour exclusif de la nouveauté ne prouve rien, si ce n'est qu'on a changé de manie. Ce n'est pas seulement à chatouiller l'oreille que la musique est destinée; il est souvent nécessaire qu'elle touche, qu'elle émeuve; et telle situation peut se présenter qu'on ne puisse bien exprimer que par le récitatif de Gluck. La révolution qui s'est achevée à l'Opéra dans l'année 1828 est un bien réel; il est à desirer qu'on ne le dénature point, en le convertissant en abus.

Malgré la mauvaise organisation du système de nos théâtres lyriques, malgré la clôture forcée de l'Opéra-Comique pendant plusieurs mois, douze opéras nouveaux, français et italiens, ont été composés et représentés à Paris dans le cours de l'année dernière, savoir : à l'Opéra, *la Muette de Portici*, musique de M. Auber; *le Comte Ory*, de Rossini. A l'Opéra-Comique, *le Prisonnier d'État*, de M. Bâton; *le Camp du drap d'or*, de MM. Rifaut, Leborne et Bâton; *le Mariage à l'anglaise*, de M. Kreubé; *les Rencontres*, de MM. Catrufo et Lemière; *la Violette*, de M. Carafa; *un Jour de Réception*, de M. Rifaut; *l'Exil de Rochester*, de M. Russo; *la Fiancée*, de M. Auber. Au Théâtre-Italien, *la Casa nel Bosco*, de M. Niedermeyer; *Clari*, de M. Halevy. Parmi ces ouvrages, ceux que le succès a couronnés, et qui ont pris place au répertoire des divers théâtres sont: *la Muette de Portici*, *le Comte Ory*, *la Violette*, *l'Exil de Rochester*,

la Fiancée et Clari, c'est-à-dire la moitié de ceux qui ont été représentés. Un pareil résultat suffit pour démontrer que si de plus grandes ressources étaient offertes aux compositeurs; si plusieurs théâtres d'Opéra-Comique étaient organisés à Paris, ou dans les villes principales des départemens, la musique dramatique française serait bientôt la plus florissante de l'Europe. J'ai indiqué dans le quatrième volume de la *Revue* (pag. 133-136) des moyens infaillibles pour arriver à ce résultat, moyens d'une exécution facile, et qui sont à la disposition du ministre de l'intérieur.

Depuis long-temps les concours de l'École royale de Musique n'avaient été de nature à faire naître autant d'espérances que cette année: presque toutes les branches de l'instruction ont fait des progrès réels. Parmi les élèves qui ont été entendus, quelques-uns ont déjà des talens formés; d'autres en ont le germe; le chant même, si faible depuis long-temps, s'est montré sous un aspect plus satisfaisant. Il n'en pouvait être autrement: la confiance est revenue; professeurs et élèves sentent ce que vaut l'établissement auquel ils appartiennent. Les succès de cette jeunesse brillante ont fait cesser les déclamations ridicules des journaux contre l'institution qui a formé tout ce qu'il y a de musiciens en France, et l'émulation produit son effet comme par le passé.

La musique religieuse est la partie la plus faible de la culture de l'art en France; car, à l'exception de la chapelle du Roi, où une exécution parfaite répond à la beauté des ouvrages qu'on y entend, il n'y a point de service musical régulier dans une seule église de France. Je me trompe: le chapitre de *Notre-Dame*, à Paris, entretient un certain nombre d'enfans, et un maître de musique pour chanter, tant bien que mal, quelques messes ou quelques motets surannés. En vain M. Bien-Aimé, qui remplit les fonctions de maître de musique, voudrait-il apporter quelque remède à cette musique malencontreuse, on ne lui en donnerait pas les moyens. Sa charge l'oblige à fournir pour certaines fêtes principales de l'année des chanteurs

surnuméraires pour donner plus de solennité à la musique, et pour cela il ne lui est accordé que *cent vingt francs*, qui sont prélevés comme un impôt sur la loueuse de chaises. C'est cependant à Paris, dans une métropole, que l'on imagina de pareilles choses. L'institution royale de musique religieuse, qui est confiée par le Gouvernement aux soins de M. Choron, forme de bons musiciens élevés convenablement pour l'usage spécial auquel ils sont destinés. On peut se convaincre de la bonté du système de leur éducation musicale, par le service qu'ils font à l'église de la Sorbonne, et surtout à leurs exercices annuels. Mais qu'importe qu'il y ait de bons musiciens de chapelle, s'il n'existe point de chapelle où ils puissent être employés? Il serait bien utile de rétablir les maîtrises de chapelle dans quelques grandes villes, afin de ranimer le goût de la musique religieuse, la seule qui puisse former l'oreille du peuple. Deux cent mille francs par an suffiraient pour cet objet.

La lutherie et la fabrication des instrumens de toute espèce sont dans un état de prospérité fort remarquable en France: aussi les exportations d'instrumens de tout genre y sont-elles très-considérables. J'ai fait connaître, à l'époque de l'exposition des produits de l'industrie de 1827, une partie des perfectionnemens que les pianos, les instrumens à vent et autres avaient éprouvés. Parmi les produits de 1828, on remarque la clarinette-alto de M. Simist, de Lyon (Voyez la *Revue musicale*, t. 3, p. 470), et le *polyplectron*, instrument à archet de M. Dietz. Celui-ci n'est point présenté par l'inventeur comme destiné à être substitué au violon, ou à tel autre instrument actuellement en usage: il tient plutôt de la nature des violes, ou, pour mieux dire, c'est un instrument d'une espèce particulière, une véritable acquisition, dont ont ne possédait point l'équivalent.

Je n'ai parlé jusqu'ici que des produits évidens, sensibles et palpables, de la musique en France. Il est un autre objet non moins essentiel qu'on n'aperçoit point au premier abord, mais qui n'est pas moins réel. Il s'agit des

progrès du goût de la population entière, et de leurs résultats pour l'art lui-même. On ne peut en douter, c'est par le peuple, c'est-à-dire par la classe moyenne, et non par la haute société, que les arts fleurissent d'une manière utile et durable dans un pays. Tout ce qui appartient exclusivement aux gens riches ou d'une naissance élevée, est comme exotique et précaire; mais quand la culture d'un art a passé dans les habitudes d'une nation entière, cet art devient en quelque sorte indestructible. Les cours qui se sont multipliés par des méthodes particulières depuis quelques années, ont beaucoup contribué à répandre les notions de la musique en France; n'eussent-ils produit que ce bien, ce serait déjà beaucoup. Au nombre des professeurs zélés et habiles, je dois citer MM. Wilhelm et Pastou (1); leurs efforts ont eu les plus heureux résultats. Quant à M. Massimino, qui a fait aussi des merveilles, ses travaux ont particulièrement pour objet de former le goût et le talent des amateurs déjà parvenus à des connaissances élémentaires.

FÉTIS.

(1) Ce dernier avait annoncé l'établissement du *Conservatoire de la Lyre harmonique;* mais diverses circonstances ne lui ayant pas permis d'organiser cette école avec tout l'éclat qu'il voulait lui donner, il a préféré d'ajourner son ouverture, plutôt que de ne pas réaliser toutes ses promesses.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Le Barbier de Séville. — Rentrée de Mlle Sontag.

Le départ de madame Pisaroni et de Donzelli vient de désorganiser la troupe du Théâtre-Italien, qui déjà était assez faible; mais M. Laurent considère madame Malibran et mademoiselle Sontag comme suffisantes pour séduire le public. A la vérité, n'ayant plus de contralto, il voit son répertoire diminué de *la Donna del Lago* et de *Semiramide;* faute de ténore, il ne pourra plus donner *Otello* ni *Clari;* mais il lui reste la nouveauté du *Barbier*, *Matilde di Shabrand*, qui aura du moins l'avantage d'interrompre la monotonie de l'affiche; et, dans le cas où cet ouvrage ne réussirait pas, *Tancredi* avec madame Malibran et mademoiselle Sontag; on pourrait même essayer de *Romeo*, monté de la même manière. Au fait, il ne s'agit plus que d'atteindre au premier avril, époque où le théâtre sera fermé; il y aura bien du malheur si l'on n'arrive pas jusque-là. D'ailleurs, le retour de mademoiselle Sontag sur la scène est un motif de curiosité qui suffira pour quelques recettes. On peut du moins le présumer à l'empressement que le public a mis à se rendre à la représentation de mardi dernier. Tout était loué d'avance, et la salle n'a pu contenir la foule des curieux. On voulait s'assurer si la cantatrice avait conservé ce timbre pur et frais, cette voix légère et flexible, qu'elle avait avant son voyage d'outre-mer; enfin, si le nuage qui avait ensuite obscurci cet astre avait disparu.

Il n'en fallait pas tant pour mettre en rumeur toute la gent *dilettanti*.

Comme à ses beaux jours, mademoiselle Sontag a chanté son air et son duo avec cette délicatesse, ce fini précieux qu'on admirait à juste titre. De vifs applaudissemens ont témoigné le plaisir qu'elle causait à l'assemblée. Au second acte, elle a introduit les variations de Rode, que madame Catalani a mises à la mode, et les a chantées avec tant de perfection, que le public n'a pas craint de demander le *bis* à grands cris, et que la cantatrice s'est vue obligée de recommencer ce tour de force.

SOIRÉES DE QUATUORS ET DE QUINTETTIS

DE M. BAILLOT.

Lorsqu'un art prend une certaine direction, bonne ou mauvaise, la généralité des individus qu'on appelle *le public*, le suit volontiers dans sa route nouvelle, seulement à cause de la nouveauté, et sans s'informer si c'est le bon chemin. On se plaît aux sensations qu'on éprouve; donc ce qui les cause est excellent. Au temps des Van-Loo et des Boucher, on aurait été mal accueilli si l'on avait voulu prouver que ces illustres barbouilleurs ne possédaient aucune des qualités du peintre, et que leurs tableaux n'étaient que ce qu'on nomme vulgairement *des galettes*. Que de *galettes musicales* ont aussi leurs succès de vogue! Mais Boucher, Van-Loo et leurs dignes élèves, sont maintenant tombés dans le mépris : les faiseurs de galettes de toute espèce doivent finir par-là. Raphaël, Léonard de Vinci, ont repris leurs droits et le rang qui leur appartient; Hændel, Haydn, Mozart, se replaceront

aussi au sommet de la pyramide musicale, quand on sera fatigué des innombrables *riens* dont nous sommes accablés.

Au temps de la régence et de Louis XV, il y avait quelques hommes de goût qui préféraient une tête de l'école romaine à tout le clinquant des peintres français. Il y a aussi maintenant de vrais connaisseurs qui résistent aux folies du jour, et qui, fuyant les lieux où l'on ne peut éviter la fantaisie, le nocturne, et autres bagatelles à la mode, jouissent en secret des délicieuses émotions que leur procurent les immortels quatuors et quintettis, voire même les sonates de Boccherini, de Mozart ou de Beethoven. *Chacun*, dit le proverbe, *prend son plaisir où il le trouve*, et cela est fort juste; mais comme il se mêle toujours un certain esprit de domination dans les affections humaines, les amateurs de babioles à la mode se moquent des *amateurs de vieilleries*, comme ils les appellent, et ceux-ci leur rendent la pareille : la seule différence qui se trouve entre eux, c'est que les premiers ont pris en aversion ce qu'ils ne connaissent pas, et que les autres connaissent trop ce qu'ils évitent.

Les *amateurs de vieilleries* ne manquent jamais à l'appel que leur fait M. Baillot. Là, leur plaisir est centuplé par le magique archet d'un enchanteur qui n'eut jamais d'égal. Ce n'est point le violoniste fondateur d'une école, ce n'est point le virtuose qu'on admire le plus dans son jeu, mais ce sentiment exquis, profond, expansif, qui, sans relâche, l'anime et lui fait produire par inspiration des effets toujours neufs et inattendus. C'est aussi cette variété de style qui est telle, que la musique de Boccherini, celles de Haydn, de Mozart, de Beethoven, semblent être exécutées par des artistes différens, et toujours dans l'intention primitive de l'auteur. Par exemple, dans la première soirée de la saison, qui a eu lieu mardi 27 de ce mois, une perfection au-dessus de tout éloge a pu seule faire connaître le même violoniste dans un quintetto en *ut* mineur de Boccherini, un quatuor en *re* de Haydn, qui appartient, je crois, à l'ancien œuvre 20; le quintetto

original en *sol* mineur de Mozart; un quatuor de Beethoven en *la*, et dans une sorte de fantaisie sur un motif de M. Plantade. Simple, naïf, touchant dans l'œuvre de Boccherini; élégant et large dans celui de Haydn; passionné comme Mozart dans le quintetto en *sol* mineur; merveille d'inspiration et de sensibilité; enfin, plein de fantaisie et d'élan dans le délicieux quatuor de Beethoven, M. Baillot semblait se multiplier, et pendant plus de deux heures son inspiration n'a pas eu plus de repos que les émotions de son auditoire. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'un pareil phénomène n'a jamais existé dans la musique. C'est là, sans aucun doute, ce qui fait de cet étonnant artiste un homme à part, qu'on ne peut comparer à aucun autre, et qui n'aura peut-être jamais de successeur.

Il me serait impossible de peindre l'effet qu'a produit cette soirée sur ceux qui y assistaient; c'était plus que de l'admiration, plus même que de l'enthousiasme; c'était du délire. Beaucoup d'étrangers s'y trouvaient et déclaraient hautement qu'ils n'avaient rien entendu qui pût leur donner l'idée d'une pareille perfection, ni d'un plaisir si vif.

FÉTIS.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

ITALIE.

Ouverture de la saison du Carnaval dans les villes principales.

Nous avons fait connaître à nos lecteurs le sort peu satisfaisant du nouvel opéra de Generali (*Francesca di Rimini*) à Venise, ainsi que de l'*Assedio di Corinto* à

Milan; il nous reste à parler de l'ouverture des autres spectacles de l'Italie, le 26 décembre dernier.

Quatre villes, Turin, Gênes, Vérone et Mantoue, avaient choisi pour cette solennité théâtrale *Gli Arabi nelle Gallie* de Pacini. Cet ouvrage qui avait obtenu le plus heureux succès à Milan il y a deux ans, et qui a été bien accueilli depuis lors sur d'autres théâtres, ne paraît avoir réussi que médiocrement à Turin, malgré le soutien que lui prêtaient les talens réunis de mesdames Camporisi et Lorenzani. Quatre morceaux seulement ont été applaudis : ce sont les deux duos d'*Ezilda* et *Leodato* et d'*Ézilda* et *Agobar*, l'air de la Lorenzani et le rondo chanté par madame Camporisi. Plus heureux à Gênes, l'opéra de Pacini a été bien reçu par la plupart des spectateurs, quoiqu'il n'ait point été applaudi, à cause de la présence du roi et de la reine de Sardaigne. L'ouvrage a été bien chanté par Mariani, *basso*; Rose Mariani, *contralto*; Marianne Lewis, *soprano*, et Gentili, *tenore*. A Vérone, le succès d'*egli Arabi nelle Gallie* fut complet; Piermarini et la Cortesi y ont beaucoup contribué : mais, par une bizarrerie qu'il est difficile d'expliquer, le même ouvrage est *tombé à plat* à Mantoue, quoique les chanteurs ne fussent pas dépourvus de mérite. Il n'est pas un morceau qui ait été applaudi, ou même qui n'ait été *chuté*. A quoi tient donc le sort des compositions dramatiques?

Florence. Par erreur nous avons annoncé le *Gaston di Foix*, de Persiani, qui a été choisi pour l'ouverture du Carnaval dans cette ville, comme un opéra nouveau. Cet ouvrage avait été déjà représenté à Venise sans succès, l'année dernière : il n'a pas été plus heureux cette fois, quoique les habitans de Florence fussent disposés à l'indulgence pour un jeune compositeur qui est leur compatriote. Cependant l'ouvrage s'est un peu relevé à la seconde représentation, et les notices qui nous parviennent contiennent des éloges pour quelques morceaux chantés par la Fabbrica et Montresor.

Le directeur du théâtre de Parme n'a point trouvé

d'autre opéra, pour l'ouverture de la saison, que sa *Semiramide*, qui avait déjà paru sur cette scène. Au moyen de décorations nouvelles et d'une mise en scène soignée, on a rendu à cet ouvrage l'apparence d'une nouveauté. Les principaux rôles ont été remplis d'une manière satisfaisante par Emilie Bonini, *soprano*; mademoiselle Alberti. *contralto*, et Cosselli, *basso*.

Tebaldo ed Isolina a réussi à Plaisance. Crivelli, dont la voix est usée, mais qui conserve encore sa belle école, s'y est fait applaudir. On a aussi entendu avec plaisir, dans cet ouvrage, Thérèse Casanova et Caroline Morosi (contralto).

A Crémone, *la Gazza Ladra*, et à Brescia, *la Prova d'un opera seria*, n'ont rien offert de remarquable. La réunion de Monelli, *tenore*; Ranfogna, *buffo comico*; Bottari, *basso cantante*, et de Séraphine Rubini, à Bergame, a procuré un succès brillant à *la Clotilde*. La cavatine chantée par madame Rubini, et les deux duos exécutés par cette cantatrice avec Ranfogna et Bottari, ont été surtout fort applaudis.

Une partition ancienne de Donizetti, l'*Esule di Roma*, a été la seule ressource de l'entrepreneur du théâtre Saint-Charles, à Naples. Cet ouvrage avait déjà été représenté sur cette scène avec quelque succès; mais cette fois, une fièvre ardente qui saisit Lablache, après qu'il eut chanté sa cavatine, lui laissa à peine la force d'achever son rôle, et de seconder, comme acteur, Rubini et la Tosi; ce qui nuisit beaucoup à l'effet de la représentation. Rubini, dans un air nouveau écrit expressément pour lui par Donizetti, et la Tosi, dans tous les morceaux de la pièce, moins le duo du second acte, que l'indisposition de Lablache avait fait supprimer, ont été vivement applaudis. Le désappointement de cette soirée a fait fermer le théâtre les jours suivans. Il paraît qu'on s'est occupé de mettre en scène l'*Elisabeth* pour le mois de janvier.

La Gazza Ladra a été mal accueillie à Trieste: quoique la *prima donna*, Amalie Brambilla, ait été goûtée,

elle n'a pu réussir à sauver la pièce. C'est encore un exemple des bizarreries du public, car cet ouvrage est au nombre des meilleurs de Rossini.

La chute de *Torvaldo e Dorliska*, à Bologne, est mieux fondée. *La musique de cette partition*, dit une lettre écrite de cette ville, *est aux autres productions rossiniennes ce que l'orchestre actuel de Bologne est aux premiers de l'Italie ;* ce qui signifie qu'elle ne vaut pas grand'chose.

A Pavie, une troupe, *telle quelle*, n'a pu empêcher qu'on ne sentît les beautés de la musique d'*Otello*.

Un nouvel opéra, intitulé: *Olivo e Pasquale*, a été représenté à Palerme sans succès. On ne fait point connaître le nom du compositeur. Les principaux chanteurs furent mesdames Fanck, Angiolina, Peracchi, et le ténore Boccacini.

— Le docteur Lichtenthal ayant fait présenter à S. M. le roi de Saxe un exemplaire de son ouvrage intitulé: *Dizionario e Bibliografia della Musica*, ce monarque, protecteur éclairé des beaux arts, a daigné recevoir cet hommage, et a fait remettre à M. Lichtenthal une bague en brillans avec une lettre flatteuse, par les mains du comte de Luttichau.

Rio-Janeiro. M. Basily, censeur du Conservatoire de musique de Milan, a écrit pour le théâtre italien de cette contrée lointaine un opéra qui a pour titre : *il Califo e la Schiava*. Cet ouvrage a eu le plus heureux succès. La ronde des esclaves, l'air du calife, la prière de l'esclave, et le finale du second acte, ont été particulièrement applaudis. Un *Miserere*, que le même maître a dédié à l'empereur du Brésil, a produit aussi beaucoup d'effet à la chapelle impériale.

Munich. Le baron V. Poissl, bien connu pour être l'auteur de plusieurs opéras et autres compositions de mérite, vient enfin de prendre la direction du théâtre allemand de cette ville. Le maître de chapelle Stuntz, qui avait remplacé Carl Maria V. Weber dans cette direction, trouva que ce n'était pas une tâche facile que de suc-

céder à un tel homme, et ne réussit point à gagner la faveur du public.

Un changement avantageux s'est aussi opéré à l'Opéra italien. Il vient de passer dans les mains de M. Moralt, qui a long-temps rempli la place de directeur des concerts, et qui est connu comme le meilleur professeur de violoncelle de Munich. Il a déjà commencé une importante réforme dans l'orchestre, où un certain goût turc et chinois s'était insensiblement introduit : son premier soin a été d'augmenter le nombre des violons, et de réduire en même temps les tambours, cimbales, triangles, petites flûtes, etc. Cette sage mesure lui vaudra tous les remercîmens des vrais amateurs de l'art musical.

Le *Messie*, de Hændel, a été exécuté dernièrement par une société composée de cent personnes, amateurs ou artistes, dirigés par M. Stopel, professeur. Cet oratorio a été chanté au bénéfice des différentes institutions de charité de la ville. Le succès qui a couronné cette entreprise a engagé le directeur à faire exécuter peu après le *Judas Maccabeus*, dont l'exécution, qui a eu lieu devant un nombreux auditoire, a été également satisfaisante.

Le professeur Stopel, dont on vient de parler ici, est l'éditeur de la *Nouvelle Gazette musicale* de Munich, qui est maintenant dans sa seconde année, et paraît avoir acquis la faveur du public.

Breslau. La ville de Breslau jouit maintenant d'une grande réputation pour le zèle et le talent qu'on déploie dans l'exécution de la musique sacrée. La liste suivante des morceaux qu'on y a exécutés avec succès fera voir que cette réputation est justement fondée.

Dans l'église de Sainte-Marie, dans le court espace de trois semaines, on a exécuté avec un orchestre composé de plus de cent cinquante personnes les ouvrages suivans :

1°. Une grande cantate de Newkomm, ou, pour mieux dire, l'oratorio *Der Ostermorgen* (le matin de Pâques) ;

2°. un grand *Te Deum* de Hasse, avec des accompagnemens ajoutés par Siegert;

3°. Un nouveau *Te Deum*, une grand'messe, et une cantate (le tout manuscrit), par Siegert;

4°. La Création de Haydn; et enfin le *Messie*, de Hændel, qui a été exécuté avec l'aide de cent musiciens de plus, qui sont venus prêter leurs secours des villes et villages environnans. L'ensemble était dirigé par M. J. W. Berner.

M. Siegert a établi une société pour l'exécution de l'ancienne musique, qui est composée de cent soixante-dix membres.

La liste des morceaux qu'on y a exécutés sera peut-être agréable aux amateurs de la vieille école, et pourra servir de guide à ceux qui voudraient suivre les traces de la société de Breslau.

1°. Psaume: 1er verset, à cinq parties, par J. Ekkard (1597); 2e verset, à quatre parties, par Hans Leo Hassler (1608); 3e verset, par J. S. Bach;

2°. *Cor Mundum Crea*, à cinq parties, par *Orlandus Lassus* (1667); un chant choral, par J. G. Ebeling (1667), et le *Crucifixus*, par A. Lotti (1696).

AVIS.

MM. Ponchard aîné, artiste du théâtre royal de l'Opéra-Comique, professeur de chant à l'Ecole royale de musique, etc., etc., et Ponchard jeune, ancien élève et professeur du Conservatoire, ouvriront, le 2 février prochain, une classe de chant français et italien, rue de Chabanais, n. 3. Cette classe aura lieu trois fois par se-

maine, les lundi, mercredi et vendredi, de deux à quatre heures. Le prix est de 50 fr. par mois, payables d'avance.

On s'inscrit chez MM. Ponchard, rue des Martyrs, n. 47, et rue de l'Eperon, n. 9.

Si l'heure de la classe, indiquée dans l'annonce, contrariait les occupations de quelques personnes, on pourrait s'entendre avec elles pour établir une seconde classe le soir.

Peu de personnes possèdent maintenant les traditions parfaites de Garat; ces traditions consistaient dans une mise de voix pure et soignée, dans une prononciation excellente, et dans un goût épuré d'ornemens. M. Ponchard aîné est à peu près le seul qui en donne maintenant une juste idée au public. Sa manière est souvent un modèle de véritable chant français; ce qui n'empêche pas que, comme son maître, il ne soit initié au style du chant italien, et qu'il n'y ait obtenu de grands succès dans le monde. Nous croyons donc qu'il est inutile d'insister sur les avantages que sa classe offrira aux amateurs qui voudront apprendre à bien chanter dans deux styles très-différens, qui exigent chacun des qualités particulières.

M. Ponchard jeune avait été choisi pour remplir les fonctions de professeur de chant adjoint au Conservatoire, dans les beaux jours de cet établissement; il nous semble que ce fait suffit pour démontrer qu'il possède toutes les qualités nécessaires pour l'enseignement.

VARIÉTÉS.

Hinterlassene scriften von Carl-Maria von Weber (OEuvres littéraires posthumes de Charles-Marie de Weber, publiées par Théodore Hell). Dresde, 1828, 3 vol. in-12.

DEUXIÈME EXTRAIT.

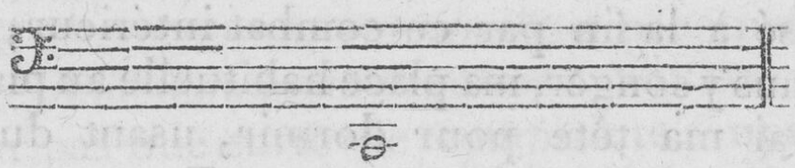
Charles-Marie de Weber était fort jeune lorsque son nom retentit pour la première fois dans le monde musical; mais ce fut d'abord comme virtuose sur le piano qu'il se fit remarquer, car ses premières compositions instrumentales n'annoncaient pas l'essor que devait prendre un jour son génie. La marche de ses idées était incertaine; ses plans n'étaient point arrêtés ; il se cherchait lui-même, et, peu satisfait de ses idées musicales, qui ne sortaient pas d'un ordre de choses connu, il rêvait une musique analogue à l'état de son âme, toute idéale, indépendante, fantasque même, originale surtout; car, à l'exception de la première période de la carrière d'un artiste, qui est celle de l'imitation, toute l'activité de sa vie se consume à la recherche de cette originalité, dont on parle sans cesse, mais dont la nature est avare. L'artiste digne de porter ce nom ne se fait point illusion sur les applaudissemens qu'on lui prodigue; le succès populaire ne lui fascine point les yeux sur ses ouvrages; il y a en lui une voix sévère qui l'avertit sans cesse de ses défauts, et qui le pousse à faire des efforts pour s'en corriger. Il croit apercevoir ce qui est bien; il espère y atteindre, et n'est jamais satisfait que de ce qu'il va faire.

Quelquefois aussi il y a du découragement dans l'âme de l'artiste; il doute de son talent, et même de sa vocation. Bien que les applaudissemens de la multitude ne le satisfassent pas complétement, il souffre s'il ne les obtient pas; il s'irrite de les voir prodiguer à ce qui lui en paraît indigne : il finit par mettre en question la réalité de l'art lui-même. C'est surtout dans la jeunesse qu'il éprouve les alternatives d'espérance et d'abattement qui font partie de son talent, et qui en sont à la fois la cause et le résultat; plus tard, il s'occupe moins de son génie que de son état : il a une réputation à défendre, des richesses à acquérir, une ambition à satisfaire; il se détériore insensiblement, et finit par n'être plus lui-même. D'ailleurs, tout concourt, dans la maturité de son âge, à substituer au témoignage de sa conscience celui des conventions et des usages de la société. Par une erreur singulière, celle-ci n'accorde guère une admiration de confiance qu'à ceux qui ont cessé de la mériter; elle additionne les talens du jeune âge, qu'elle a souvent méconnus, avec les distinctions et les honneurs de la vieillesse, qu'elle a sous les yeux, et se persuade que les récompenses du talent d'autrefois constituent le talent d'aujourd'hui.

Ce sont toutes les vicissitudes de l'âme et de l'existence de l'artiste que Weber a voulu peindre dans celui de ses écrits qui est intitulé : *la Vie du compositeur* (Tonkuntler's leben). Dans l'extrait que nous allons donner des premiers chapitres de cet ouvrage, on trouvera cette rêverie allemande qui a eu tant d'influence sur les travaux de ce musicien, et qui se manifeste particulièrement dans ses opéras de *Freichütz* et d'*Oberon*. Bien que les idées y soient jetées en désordre, nous n'avons pas cru devoir les ranger avec plus de symétrie, dans la crainte d'ôter quelque chose à l'originalité de la physionomie.

Tonkunstler's Leben, Eine Arabeske (la Vie du compositeur arabesque).

CHAPITRE PREMIER.



«.... Et de briser le marteau,... et d'arracher quelques demi-douzaines de cordes... avec la même espèce de furie : je frappai de mes mains les touches du piano-forté ; dans un coin, se trouvait du papier de musique barbouillé, dans un autre, des instrumens. Je parcourus à grands pas ma petite chambre, évitant adroitement, malgré la force de mon agitation, les angles aigus des meubles.

» Ce qui, depuis quelques mois, provoquait mon ennui journalier, s'était considérablement accru pendant les dernières semaines, et était devenu tout-à-fait insupportable. Cette attente indéfinie du cœur pour quelque chose dont on espère du soulagement, sans que nous puissions nous en donner à nous-même un raisonnable *pourquoi ;* cette pénible lutte des facultés intérieures, qui sont paralysées par le sentiment d'un idéal qu'on ne peut atteindre ; cet état d'esclavage dont il semble quelquefois qu'on ne pourra jamais s'affranchir ; cette impulsion irrésistible au travail qui fait naître des images gigantesques, et qui finit par s'éteindre dans le vague des pensées ; ce chaos de sentimens divers qui souvent domine l'âme d'un artiste : toutes ces sensations s'étaient entièrement emparées de la mienne.

» Tous les souhaits, rêves et résolutions qui se rattachent également aux arts et aux affaires générales de la vie, et qui m'avaient souvent occupé jusque-là, s'of-

fraient maintenant à moi avec une nouvelle violence, et me rendaient presque fou.

» Le fardeau de l'existence pesait fortement sur moi. J'aurais desiré trouver du soulagement dans l'exercice de mon art; mais comme l'art lui-même existe par la vie, et la vie par l'art, ils se combinaient ensemble pour se détruire mutuellement, et moi-même avec eux.

» Épuisé à la fin par ce combat intérieur, je repris, presque sans y songer, ma place habituelle au piano-forté, et j'appuyai ma tête pour dormir, usant du sommeil comme d'une dernière ressource.... Funeste présage.

» Le compositeur qui tire ses idées de son instrument, n'est guère autre chose qu'un enfant de l'infortune, car il est bien dans le chemin de la pauvreté de génie et de ses inséparables compagnons, la trivialité et les lieux communs. Oui; mais ces mains, ces maudits doigts, qui, par une constante pratique du piano-forté, acquièrent une sorte d'indépendance, deviennent d'ignorans despotes qui se rendent maîtres des facultés créatrices. Ils n'inventent jamais rien de neuf, et, ce qui est pis, ils sont prêts à déclarer la guerre à tout ce qui n'est pas vieux. Adroits et méchans, semblables à de véritables *ouvriers*, ils recherchent de vieilles idées, les arrangent pour leur donner une figure un peu nouvelle, et s'il se rencontre là quelques sons qui séduisent l'oreille, qui jugent en première instance, ils s'assurent un accueil favorable.

» Combien est différent celui qui *invente*, dont *l'oreille intérieure* est le juge de ce qu'il produit, et qui soumet tout ce qu'il a créé, dans le moment même de la création, à l'épreuve de la critique! Cette oreille mentale a un tact étonnant pour percevoir les sons, et leur assigner leur valeur relative. C'est en cela que consiste ce secret divin qui est connu seulement des initiés, et qui demeure impénétrable pour tous les autres.

» Une oreille ainsi disposée par la nature, entend non-seulement des périodes, mais encore des morceaux tout

entiers à la fois. Elle passe sur des lacunes accidentelles et des irrégularités, se réservant de les remplir, de les corriger dans un moment plus heureux; et lorsque le moment opportun est arrivé, on revoit la totalité de son travail, et l'on retouche, ou l'on abrége, selon ce qu'indique le jugement.

» Une oreille ainsi préparée se réjouit de *voir* un ouvrage complet, une succession de sons avec cette individualité de traits qui, vue une fois par un étranger, sera ensuite immédiatement reconnue. Voilà ce qu'elle desire, et non pas une sorte de complainte, une chose composée de pièces et de morceaux. Si l'esprit a conçu une telle idée, il doit se contenter de la laisser se développer doucement, car les bonnes choses ont leur temps de maturité. Il faut la cultiver et la mûrir avec soin et discernement.

» Cependant une voix intérieure me disait : Tu dois partir, en avant! en avant! la sphère des actions des artistes est le monde. A quoi te servira de t'enfoncer plus longtemps dans le cercle étroit de tes connaissances? A quoi te sert la faveur de quelque petit Mécène, qu'il t'accorde pour quelques sons fournis avec répugnance pour ses vers durs et stupides; les véhémens applaudissemens d'une multitude inconsidérée, pour une heureuse *marche;* et même le serrement de main d'une aimable voisine, accordé comme la récompense d'un couplet ou d'une jolie walse? En avant! essaye ton génie parmi les étrangers; et quand l'exercice de ton talent aura procuré quelque satisfaction à des hommes de jugement, quand tu auras contribué a augmenter leurs connaissances de ton art, et que tu auras profité toi-même de leurs leçons, alors retourne dans tes foyers, au séjour de paix, et jouis du fruit de tes travaux.

» J'emballai immédiatement mes instrumens; j'embrassai le petit nombre d'individus que je considérais comme mes amis. Je demandai deux ou trois lettres de recommandation pour quelques familles de la petite ville voisine, et je commençai mon voyage dans un humble cha-

riot de poste, moyen économique qui m'était imposé par l'état de ma bourse. La soirée était déjà avancée. Semblables à des ombres muettes, mes compagnons s'assirent à côté de moi; aucune observation ne troubla leur profond silence, et bientôt je tombai dans un doux sommeil, duquel je fus tiré au lever de l'aurore par la main du conducteur qui demandait son salaire.

» Je voyais le développement de la nature dans toute sa grandeur; son saint *crescendo*, se déployant dans une magnifique succession de couleurs, éveillait dans ma jeune âme un ardent sentiment de dévotion. Rempli de sérénité et de confiance, mon cœur se tournait vers ce pouvoir qui m'avait accordé des dispositions pour un art qui allait exercer son influence sur toute mon existence, et qui, une fois cultivé, ne pouvait plus être abandonné. J'avais la conscience que je remplissais ma vocation, et je jouissais de la satisfaction intérieure qu'on éprouve lorsqu'on a rempli ses devoirs.

» La nature opère en moi d'une bien singulière manière. Cette qualité de l'esprit, dans laquelle toutes les autres facultés sont concentrées, appelez-la talent, vocation, génie, comme vous voudrez, nous retient dans un cercle magique, et nous fait voir les objets sous un aspect spécial. Non-seulement à notre œil physique, mais à notre œil mental, un horizon particulier est assigné. L'un et l'autre peuvent varier par le changement de position; et c'est un bien pour un artiste, lorsqu'il peut, en voyant le monde, agrandir sa manière de voir; mais, pour en changer, c'est impossible. Il y a plus, tous les objets prennent le colori particulier de l'esprit de l'artiste, et insensiblement participent des habitudes de sa vie et de ses sensations : au moins je reconnais qu'il en est ainsi dans ce qui me concerne. Pour moi, toute chose est combinée avec des formes musicales, et se modifie avec elles. La contemplation d'un paysage est semblable pour moi à l'exécution d'un morceau de musique; je sens l'effet de l'ensemble, sans m'arrêter, ou sans analyser les parties individuelles. En un mot, quelque étrange que

cela puisse paraître, le paysage produit sur moi l'effet d'un mouvement rhythmique, il me procure un plaisir progressif. Mais il peut être également une source de plaisir et de peine : de plaisir, quand je peux contempler avec tranquillité la manière dont tous les objets intéressans sont unis les uns aux autres ; et de peine, quand j'aperçois ces mêmes objets mêlés et confus, ainsi qu'on peut le faire à travers la glace d'une diligence. Une confusion analogue se communique à mon esprit ; toutes mes pensées deviennent sauvages et désordonnées. Bon Dieu ! peut-être au même moment, ma tête est occupée d'une fugue compliquée, d'un thême de rondo, lequel est lui-même chassé par une pastorale, celle-ci supplantée par un *moto furioso*, ou par une marche funèbre. Cependant mes compagnons de voyage, ignorant le travail particulier de mon esprit, sont détournés de ma conversation par mes manières étranges et insociables. Il est vrai que je suis là comme un des plus stupides personnages qui existent sur la terre. »

CHAPITRE SECOND.

« Au moment même où nous atteignîmes la jolie petite ville de....., je sentis un si violent desir d'essayer mon pouvoir musical, que, malgré ma première intention, qui était de passer outre, je résolus d'y séjourner quelques jours pour le satisfaire. Il n'y a qu'un homme faible, me dis-je, qui se laisse décourager. Alors, en fredonnant l'air de Pedrillo de l'*Enlèvement du Sérail* de Mozart, je cherchai le repos et le délassement sur ma couche, tout en flottant entre l'espoir et la crainte sur mon concert projeté.

» Le matin suivant, je fis la meilleure figure que je pus, et je me rendis chez M. de Y.... J'avais beaucoup entendu parler du goût musical de toute la famille, et c'était un des personnages les plus influens de cette petite ville. Il me salua, en me disant : Ah ! soyez le bien venu ; je suis très-heureux de faire votre connaissance ;

je vous assure que, dans les diverses lettres que j'ai reçues, votre nom s'est toujours trouvé honorablement mentionné. Ici je m'inclinai. — Vous connaissez sans doute mes nouvelles sonates? Je fus extrêmement embarrassé. — Je vous demande pardon, dis-je; mais réellement je ne puis pas dire que.... — Mais, interrompit-il, vous avez entendu le quartett? — Je suis vraiment bien fâché, répondis-je en hésitant et en rougissant, mais je ne me rappelle pas. — Eh bien! dit mon hôte, un peu déconcerté, à tout événement, vous devez être familiarisé avec mon recueil de caprices, si vous lisez les journaux et vous occupez de littérature scientifique. Je sentis qu'il fallait mettre un terme à ces embarrassantes questions; et avec une confusion extrême: Je suis honteux de mon ignorance, lui dis-je; mais j'avoue que j'ignorais complétement que M. de Y.... composait. La contenance du bonhomme changea aussitôt, et avec un air de mauvaise humeur, il me dit: Mon cher ami, je suis vraiment fâché d'apprendre que vous vous proposez de donner des concerts; je dois franchement vous dire que vous avez ici peu de chances de succès. Les gens de cette ville, monsieur, sont des critiques sévères, des critiques comme à Vienne même, et.... (Ici une nouvelle idée parut s'emparer de lui), à moins, en vérité, que vous ne puissiez parvenir à engager ma fille à chanter: dans ce cas.... Dans ce moment, la porte s'ouvrit, et une jeune femme entra, dont la figure et l'apparence étaient d'un genre à provoquer l'observation, sans exciter la gaîté. Elle était le 1er *opéra* de son père; et vraiment elle exhibait un singulier exemple de composition. Représentez-vous un diminutif de créature chargé d'une tête effrayante en grosseur, hérissée de cheveux noirs, et ornée d'un diadême de faux diamans d'une dimension extraordinaire. De sa bouche, à la formation de laquelle les Grâces ne paraissaient pas avoir présidé, sortait une voix qui ressemblait à un son de tuyau de régale du temps du bon moine Guido Aretin, et faisait entendre un bruit rauque qui procurait à mon oreille une jouissance égale à celle qu'on ressent en entendant gratter sur un carreau de vitre. »

» Le fait est que la nature avait refusé à cette dame des organes susceptibles de produire un son supportable ; et quand elle commença à s'essayer, je fus effrayé. Cependant je surmontai ma répugnance, et, sentant que mon avantage exigeait que je fisse quelques politesses, je suppliai la demoiselle de me faire l'honneur de me chanter quelque chose. La complaisante fille y consentit; elle s'accroupit devant le piano, et, après avoir martelé quelques notes avec toutes ses forces, en glissant sottement sur les semi-tons, elle hurla un air de bravoure de Scalatti.

Je feignis de prendre beaucoup d'intérêt à tout cela, en m'efforçant de jeter un coup-d'œil sur les notes au-dessus de ses épaisses et actives épaules. A chaque douzaine de mesures, elle s'écriait, avec un languissant mouvement de tête : vous voyez que je ne peux pas aller du tout. Alors elle toussait et faisait quelques remarques sur son enrouement; et cependant, malgré toutes ces interruptions, elle arriva à la fin de son morceau. Je combattis alors contre la nature pour lui dire quelque chose d'obligeant sur la beauté de son exécution, car mes dents se serraient les unes contre les autres. Quelques-unes de ses notes supérieures étaient tout-à-fait semblables aux sons de la vielle. Rien ne pouvait être plus dangereux dans ce moment-là que l'admiration ; car je vis que la demoiselle était au moment de me menacer d'un autre exemple de son habileté, lorsque heureusement sa mère parut. Cette dame était une copie exacte de Xantippe. En entrant elle exprima son admiration si bruyamment, que je crus que la politesse exigeait que je m'y joignisse ; mais mon faible *bravo* expira au milieu de la tempête des applaudissemens.

Ma fille, monsieur, dit-elle enfin, lorsqu'elle fut revenue à elle-même, possède un véritable génie musical ; son talent est étonnant, et quoiqu'elle n'ait commencé à étudier la musique qu'à l'âge de treize ans, elle a fréquemment corrigé nos musiciens de ville. Maintenant, monsieur, il faut que vous entendiez comme elle joue de l'harmonica.

Allez le chercher, ma fille. Rien ne peut se comparer à ce charmant instrument! L'agonie de la mort me saisit à l'aspect de cette nouvelle épreuve, et je pus seulement bégayer que cet instrument était particulièrement destiné aux adagios. Certainement, répondit l'obstinée maman, l'adagio est la meilleure chose : ainsi, je vous prie, ma chère, jouez-nous l'air de l'Oiseleur de Mozart.

Ici, je ne pus me contenir plus long-temps. Le dégoût m'inspira une forte envie de rire, et, en dépit de mes efforts, j'éclatai. Aussitôt la contenance de toute la famille s'altéra sensiblement; toutes les figures s'allongèrent; ils chuchottèrent ensemble, et les mots suivans frappèrent mon oreille : *Tout-à-fait dépourvu de goût; pas plus d'oreille musicale qu'un singe*, et dans l'espace de cinq minutes, je me trouvai seul. Le père se rappela quelque affaire particulière; la mère était nécessaire à la cuisine, et la *signora Figlia*, se plaignant d'un mal de tête, s'enfuit dans son boudoir. Je respirai alors, je revins à la vie, et j'exécutai promptement ma retraite, en me précipitant hors de cette funeste maison, bien résolu de ne plus rechercher la protection d'une famille musicale, et je me déterminai à aller directement trouver le *musicien de ville* pour y engager les exécutans nécessaires à mon concert.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

BIOGRAPHIE.

Bishop.

Bishop (Henry-Rowley) naquit à Londres en 1782, et fut placé de bonne heure sous la direction de François

Bianchi pour apprendre la composition. Il débuta en 1806 par la musique d'une partie d'un ballet qui fut représenté au théâtre du Roi, sous le titre de *Tamerlan et Bajazet*. Il écrivit ensuite la musique d'un autre ballet intitulé *Narcisse et les Grâces*. Après un intervalle de deux saisons, il donna à Drury-Lane un grand ballet d'action, appelé *Caractacus;* mais son premier ouvrage de quelque importance fut un opéra qui avait pour titre *Circassian bride* (la Circassienne fiancée), et qui fut représenté à Drury-Lane le 22 février 1809. Malheureusement le théâtre fut brûlé la nuit suivante, et la partition du nouvel opéra devint la proie des flammes. Toutefois, cet événement ne nuisit point à la fortune de Bishop, car les propriétaires de Covent-Garden, qui connaissaient son mérite, lui firent un engagement de cinq ans pour composer et diriger toute la musique de leur théâtre. Il entra en fonctions dans la saison de 1810 à 1811. Le premier ouvrage qu'il composa, par suite de cet arrangement, fut un drame intitulé *Knight of Snowdowa* (le Chevalier de Snowdowa), tiré de *la Dame du lac* de Walter Scott. Les Anglais le regardent comme un chef-d'œuvre. Un nouvel engagement de cinq ans succéda au premier, en 1818, entre M. Bishop et la direction de Covent-Garden. Devenu propriétaire des oratorios l'année suivante, il partagea cette entreprise avec M. Harris; mais, en 1820, il resta seul chargé de cet établissement. Lors de l'institution de la Société philarmonique, M. Bishop en fut nommé l'un des directeurs: il fait aussi partie de l'Académie royale de musique, comme professeur d'harmonie. Les ouvrages dramatiques auxquels Bishop a travaillé se montent à plus de soixante-dix; et, dans ce nombre, plus de la moitié est entièrement de sa composition. Outre cela, il a écrit les chœurs et les ouvertures de trois tragédies : 1° *the Apostate* (l'Apostat); 2° *the Rétribution;* 3° *Mirandola*. On a aussi de lui une grande quantité de duos, d'airs et de glées; il a arrangé le premier volume des *Mélodies de diverses nations*, ainsi que les ritournelles et les accompagnemens de trois volumes de *Mélodies nationales*.

Voici la liste de ses compositions dramatiques : 1° *Tamerlan et Bajazet*, ballet, 1806; 2° *Narcisse et les Grâces*, juin 1806; 3° *Caractacus*, ballet d'action, 1806; 4° *Love in a tube* (l'Amour dans un tonneau), 1806; 5° *the misterious Bride* (la Fiancée mystérieuse), juin 1808; 6° *the Circassian bride* (la Circassienne fiancée), 1809; 7° *the Vintagers* (les Vendangeurs), 1809; 8° *the Maniac* (le Maniaque), 1810; 9° *Knight of Snowdowa* (le Chevalier de Snowdowa), 1811; 10° *Virgin of the Sun* (la Vierge du Soleil), 1812; 11° *the OEtiop*, 1812; 12° *the Renegade* (le Renégat), 1812; 13° *Haroun Alraschid*, 1813; 14° *the Brazen bust* (la Tête de bronze), 1813; 15° *Harry le Roi*, 1813; 16° *the Miller and his Men* (le Meunier et ses Garçons), 1813; 17° *for England ho!* 1813; 18° *the Farmer wife* (la Femme du fermier), 1814; 19° *the Wandering boys* (les Garçons errans), 1814; 20° *Jadok and Kalasrade* (le 1er acte), 1814; 21° *the grand Alliance*, 1814; 22° *Doctor Sangrado* (le docteur Sangrado), ballet, 1814; 23° *the Forest of Bondy* (la Forêt de Bondy), mélodrame, 1814; 24° *the Maid of the mill* (la Fille du moulin), opéra, 1814; 25° *John of Paris* (Jean de Paris), composé en partie avec la musique de Boieldieu, 1814; 26° *Brother and Sister* (le Frère et la Sœur), en société avec M. Reeve, 1815; 27° *the noble Outlaw* (le noble Proscrit), 1815; 28° *Telemachus*, 1815; 29° l'ouverture et quelques morceaux de *Cymon*, 1815; 30° quelques morceaux de *Comus*, 1815; 31° *Midsummer night's dream* (le Songe d'une nuit d'été), opéra, 1816; 32° *Guy Mannering*, mélodrame, 1816; 33° *Who wants a wife* (Qui veut une femme), mélodrame, 1816; 34° *royal Nuptials* (les Noces royales), intermède, 1816; 35° *the Slave* (l'Esclave), opéra, 1816; 36° *Heir of Verona* (l'Héritier de Vérone), en société evec Wittaker, 1817; 37° *Humorous lieutenant* (le Lieutenant capricieux), 1817; 38° *the Libertine* (le Libertin), arrangé avec la musique de *don Juan* de Mozart, 1817; 39° *Duke of Savoye* (le Duc de Savoie), opéra, 1817; 40° *Father and his Children* (le Père et ses Enfans), mélodrame, 1817; 41° *Zuma*,

en société avec Braham, 1818; 42° *Illustrous traveller* (l'illustre Voyageur), mélodrame, 1818; 43° *December and may* (les Mois de décembre et de mai), operette, 1818; 44° l'ouverture et quelques airs du *Barbier de Séville*, 1818; 45° *le Mariage de Figaro*, composé en partie et arrangé avec la musique de Mozart, 1819; 46° *Fortunatus*, mélodrame, 1819; 47° *the Heart of Mid-Lothian*, opéra, 1819; 48° *A Rowland for an Oliver* (un Ruban pour un Olivier), 1819; 49° *Swedish patriotism* (le Patriotisme suédois), mélodrame, 1819; 50° *the gnome King* (le Roi nain), operette, 1819; 51° *the Comedy of errors* (la Comédie des erreurs), opéra, 1819; 52° *the Antiquary* (l'Antiquaire), 1820; 53° *Battle of Bothwell brige* (la Bataille du pont de Bothwell), 1820; 54° *Henri IV*, opéra, 1820; 55° *Twelfth night* (Douze Nuits), *idem*, 1820; 56° *Two Gentlemen of Verona* (les deux Gentilshommes de Vérone), 1821; 57° *Montrose*, 1822; 58° *the Law of Java* (les Lois de Java), 1822; 59° *Maid Marian* (la Fille Marianne), 1822; 60° *Clari*, 1823; 61° *the Biacon of liberty* (le Signal de la liberté), 1823; 62° *Cortez*, 1823; 63° *Native land* (le Pays natal), 1824. M. Bishop jouit d'une grande réputation en Angleterre: toutefois, on n'aperçoit pas dans ses ouvrages des qualités assez remarquables pour la justifier. Le genre où il réussit le mieux est celui des petits airs et des *glées*.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

La Gazza ladra. — Madame Malibran. — Zuchelli.

La première fois que madame Malibran joua et chanta le rôle de *Ninetta*, si plein de charme, on ne lui trouva

ni la séduction de madame Mainvielle-Fodor, ni la verve de madame Monbelli : on avait raison, et l'on aurait pu ajouter qu'elle n'avait laissé voir madame Malibran que dans le lointain. Des intentions fortement senties, dégénérant quelquefois en exagération ; des oppositions voisines du disparate; de l'énergie et de la faiblesse ; des soins minutieux et des négligences ; les plus heureuses inspirations de style, et un luxe excessif de fioritures : tout se trouvait réuni dans la manière dont elle présentait ce rôle, fortement senti, mais mal dessiné.

Toutefois, pour qui connaît bien la nature du talent de la cantatrice, il était facile de voir qu'on pouvait tout attendre de l'esquisse heurtée qu'elle venait d'offrir aux spectateurs. Les représentations suivantes prouvèrent en effet que les plus utiles leçons que puisse recevoir madame Malibran, sont celles qu'elle prend sur elle-même; tout ce qui avait paru manquer d'accord, soit dans son jeu, soit dans son chant, s'harmonisa, et n'offrit plus qu'une belle conception bien rendue : le succès fut même tel aux représentations suivantes, qu'on eut lieu de s'étonner de voir disparaître de l'affiche un ouvrage qui promettait à l'administration des recettes productives, et à madame Malibran de brillans succès. La désorganisation de la troupe chantante nous a rendu cette pièce, la seule où madame Malibran ait conservé un rôle qu'elle puisse chanter ; et samedi dernier nous avons entendu de nouveau les accens de *Ninetta*, mais dans une perfection qui surpasse, à mon avis, tout ce que nous connaissions.

Je ne sais si madame Malibran a voulu opposer à l'habileté iustrumentale de mademoiselle Sontag des accens qui tiraient leur plus grande force de leur simplicité, mais tout le luxe de fioritures qu'on lui avait reproché aux premières représentations, a disparu, pour faire place à un style touchant et pur, qui me paraît être ce qu'on peut imaginer de plus satisfaisant. Dans ce rôle difficile, où tant de sentimens divers se développent, il n'y a pas un instant où l'on ait pu apercevoir de la faiblesse ou de l'exa-

gération ; tout a été parfait, et, malgré le talent de madame Malibran, on peut dire imprévu. Il est beau de montrer les ressources qu'on peut trouver en soi-même en si peu de temps.

Je dois des éloges à Zuchelli pour la manière dont il a joué et chanté Fernando ; rarement il a fait entendre des accens aussi vrais et aussi pathétiques que dans cette représentation. On dit qu'il était ému par la nouvelle qu'il avait reçue d'une maladie grave de son frère : la douleur est favorable à son talent.

— Quelques journaux ont annoncé que madame Malibran est engagée à l'Opéra; c'est une erreur: madame Malibran a des engagemens avec l'administration du théâtre Italien de Londres, engagemens qu'elle ne peut ni ne veut rompre.

— Madame Maraffa-Fischer, que l'administration de l'Opéra a fait venir de Turin *pour être suisse*, non à la manière de *Petit-Jean*, mais à celle de Rossini, a débuté mercredi dernier dans le *Siége de Corinthe*. Cette dame paraissait être si fort atteinte de ce que Figaro nomme *le mal de la peur*, qu'il est impossible de la juger définitivement sur cette première épreuve. Nous n'en parlerons qu'après l'avoir entendue une seconde fois, et nous nous bornerons à dire que le public n'en a pas été quitte pour *la peur du mal*.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

Prague, *décembre* 1828. L'*Oberon* de Weber a été représenté pour la première fois dans cette ville le jour de la naissance de S. M. l'impératrice d'Autriche; il a été

accueilli avec l'enthousiasme que doivent inspirer les derniers accens d'un musicien qui fait tant d'honneur à l'Allemagne. L'exécution a été digne de l'ouvrage. Madame Ernst (Rezia) s'est si bien distinguée, comme actrice et comme cantatrice, que le souvenir de madame Devrient n'a pu diminuer son succès. Dans la scène du songe, on eût cependant desiré que ses gestes eussent été moins multipliés. Après cette cantatrice, madame Podorski (Oberon) et Binder (Huon), se sont montré dignes de la faveur du public. La troisième représentation de cet ouvrage a été donnée au bénéfice de la famille Weber. La foule n'était pas moins considérable à la quatrième représentation qu'aux précédentes.

Rome. *Le Pirate* a complétement échoué au théâtre *Argentina;* mais ce n'est point la faute de l'ouvrage, qui contient décidément de fort belles choses; on n'en peut accuser que l'exécution, qui a été au-dessous de tout ce qu'on peut imaginer. Une lettre que nous recevons d'un jeune compositeur, s'exprime ainsi à ce sujet: « Quel théâtre! quel orchestre! et quel chanteur que ce » *célèbre David!* On ne peut se faire une idée de pa- » reilles choses! Cette Rome, autrefois si fameuse, est » considérée maintenant, avec juste raison, par les Ita- » liens, comme le tombeau de la musique. J'en aurais » trop à vous dire sur ce sujet; ce sera pour une autre » fois. »

Naples. L'*Élisabeth* avait été choisie pour succéder à l'*Esule di Roma*, de Donizetti, qui n'a réussi que médiocrement sur le théâtre Saint-Charles; mais on a préféré ensuite l'*Ultimo giorni di Pompei* de Pacini. Lablache, entièrement remis de son indisposition, y a plu comme plaît toujours Lablache. Rubini et madame Tosi ont aussi mérité d'unanimes applaudissemens. Les opéras qui alternent maintenant sur cette scène, sont l'*Esule di Roma*, l'*Ultimo giorno di Pompei*, et *le Pirate.*

Florence. Le comte de Bombelles, ministre d'Autriche, fait préparer en ce moment l'opéra bouffe de *l'Italiana in Algeri*, lequel sera représenté sur son théâ-

tre particulier, à l'occasion de la fête de l'empereur. Cet ouvrage sera exécuté par des amateurs, au nombre desquels paraîtra madame l'Ambassadrice, qui se distingue par la beauté et l'étendue de sa voix, ses profondes connaissances en musique et dans l'art du chant.

— *Il Torneo*, opéra dont lord Burghest a écrit la musique, a été représenté sur le même théâtre. S'il en faut croire les journaux italiens, la musique du noble lord fait le plus grand honneur à son génie comme à sa science musicale. On cite particulièrement avec éloges les chœurs et l'introduction. Ils ont été exécutés avec beaucoup d'ensemble par des amateurs d'un rang distingué. Les principaux rôles avaient été confiés à mesdames Williams, Festa, et à MM. Franceschini.

— Le *Gastone di Foix* de Persiani est tombé à plat au théâtre de la *Pergola*.

Lucques. La *Gioventie d'Enrico V* a été bien accueillie dans cette ville. La *prima donna* Cassaglia et le *tenore* Marchionni ont contribué au succès que cet ouvrage a obtenu. Dossi, *basso cantate*, Frezzolini, *buffo comico*, et mademoiselle Corazza, qui remplissait le rôle du page, ont aussi reçu des applaudissemens.

A cet opéra succéderont la *Pastorella feudataria* de Vanni, et *Constanza e Romilda* de Meyerbeer. Mesdames Fanti, *prima donna*, et Maldotti, *contralto*, débuteront dans ce dernier.

Milan. La société *del Giardino*, pour rendre durable le souvenir du plaisir que madame Pasta lui a procuré dans la soirée du 7 décembre 1828, a chargé le sculpteur Marchesi d'exécuter le buste de cette virtuose en marbre de Carare. Ce buste sera placé parmi ceux des plus grands artistes, dans la salle où elle a fait entendre ses accens.

L'enthousiasme que le talent de madame Pasta a fait naître parmi les amateurs de musique de sa ville natale, leur a inspiré le desir de l'entendre sur la scène de la *Scala*. Après beaucoup de sollicitations, elle avait consenti à ce qu'on desirait d'elle; mais Barbaja, par suite

d'une altercation qu'il avait eue avec la cantatrice, a refusé de céder la salle, dont il a seul le droit de disposer. Les dilettanti dont il vient d'être parlé, et particulièrement les membres de la société *del Giardino*, ont résolu de ne pas souffrir patiemment le caprice de l'*impressario;* ils se sont procuré le théâtre *Carcano*, et vont y faire donner un cours de représentations d'œuvres classiques, dans lesquelles madame Pasta tiendra l'emploi de *prima donna*. Le signor Barbaja pourra se trouver assez mal de cette concurrence, et se repentir de sa mauvaise humeur.

Vienne. *Théâtre an der Wien.* La clôture prolongée du théâtre Kæruthnerthor a été favorable à celui-ci. On y déploie beaucoup d'activité. Dans les derniers mois de l'année 1828, on y a représenté deux opéras nouveaux. Le premier est intitulé *Armida, die Zauberin im Orient* (Armide, magicienne de l'Orient), en deux actes, musique du maître de chapelle Glœser. Le second, qui est aussi en deux actes, a pour titre *Vitter Lucas von Jamaica*. La musique est du maître de chapelle Riotte. Sans être des compositions d'un ordre très-élevé, ces deux ouvrages sont cependant dignes d'estime. On y trouve quelques morceaux qui ont été applaudis et particulièrement remarqués. Une traduction allemande des *virtuosi ambulanti* de Fioravanti (*Die reisenden operisten*) a succédé à ces deux opéras.

M. Hindle, virtuose sur la contrebasse, et rival de Dragonetti sur cet instrument, a donné dernièrement un concert au Kæruthnerthor, et s'y est fait admirer par la manière étonnante dont il a exécuté sur son formidable instrument un rondo difficile de Rombery pour le violoncelle, et ensuite quelques variations dans la manière de Paganini. Quoique déjà célèbre, M. Hindle est encore fort jeune.

M. Christian Heinrirh, fabricant d'horloges à musique à Vienne, et son neveu, Jean Bauer, ont inventé et composé dans cette ville un nouvel instrument qu'ils appellent *orchestrion*, et ont résolu, dit-on, un problême qui paraissait insoluble auparavant. Leur *orchestrion*, au

lieu d'être pourvu d'un cylindre unique, en a trois qui se rapportent chacun à plusieurs registres de nature diverse, et sont mis en mouvement par un seul poids, fort ingénieusement adapté au moyen d'une chaîne. Les plus grandes difficultés ont été surmontées, et l'on admire surtout le talent avec lequel les inventeurs sont parvenus à rendre les nuances les plus délicates et les effets les plus vigoureux de la musique d'orchestre. Leur instrument, qui exécute les ouvertures les plus compliquées, se fait surtout remarquer par l'excellence des instrumens de cuivre, généralement défectueux dans les mécaniques de cette espèce. Dans celui-ci, on distingue parfaitement le caractère de tous les instrumens, fidèlement employés selon leur nature; et l'on ne saurait y reprendre aucun son criard ou peu naturel. Les inventeurs doivent partir pour la Russie, avec leur mécanique, dans les premiers jours de février.

On annonce aussi à Nuremberg l'invention d'un nouvel instrument, dont la description donne l'idée d'une *variété* du *physharmonica*.

— On écrit de Berlin que la mésintelligence s'est mise parmi les actionnaires du théâtre de Kœnigstadt, dont nous avons entretenu souvent nos lecteurs. Cet établissement, qui semble être le plus intéressant de cette capitale, en raison de la diversité des genres qu'on y exploite, et du grand nombre d'artistes distingués qu'on y compte, ne paraît pas faire ses frais. La recette de l'année qui vient de finir s'est pourtant élevée à 110,000 thalers (près de 500,000 fr.), somme considérable pour une ville telle que Berlin, et surtout pour l'Allemagne, où les dépenses doivent être de beaucoup moindres qu'en France, et surtout en Angleterre. On parle de licitation : quelques actionnaires se bornent à demander l'investigation et l'abolissement des abus qu'ils prétendent s'être glissés dans l'administration du théâtre.

— On vient de donner à Dresde la première représentation d'un opéra allemand, en trois actes, intitulé *Libella*. La musique est d'un jeune compositeur nommé

Reissiger, que nous avons vu il y a peu d'années à Paris, et qui, à la suite de voyages en France et en Italie, a été pourvu de la place de directeur de l'opéra et de maître des concerts à Dresde, vacante depuis la mort de Ch. M. de Weber. Le succès de son opéra n'a pas été douteux, quoiqu'il fût difficile à obtenir. Le beau monde, dont la protection pour l'opéra allemand est subordonnée à la préférence qu'on accorde à l'opéra italien, se contenta de rester attentif pendant le premier acte; mais à la fin du second, les applaudissemens devinrent vifs et unanimes, et le compositeur fut appelé sur la scène avec tout le personnel de la troupe. Nous n'avons pu, du reste, nous procurer d'autres détails.

— On vient d'ouvrir à Cologne un nouveau théâtre, qui a été bâti dans l'espace de neuf mois, et qui peut contenir 1600 spectateurs. On le dit beau et très-commode. La scène surtout est remarquable par sa largeur. L'inauguration en a été faite par la *Jessonda*, de Spohr.

— Nous recevons à l'instant des nouvelles de Naples. On écrit qu'on y a donné, dans les premiers jours de janvier, pour l'anniversaire de la naissance du duc de Calabre, la première représentation du *Paria*, opéra de Donizetti. On ne dit pas s'il a réussi; on ajoute seulement qu'il est nécessaire d'entendre plusieurs fois, avant de la juger, une partition qui renferme tant de *pezzi concertati*. Nous avons, du reste, les annonces des spectacles de Naples jusqu'au 19, et nous avons vu que le *Paria*, après quatre représentations, avait été remplacé par l'*Esule di Roma*, ancien opéra du même auteur; ce qui, d'après les usages du pays, ne paraît pas de fort bon augure.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Traité complet et raisonné composé pour l'enseignement des harpes à simple et à double mouvement, dédié à S. A. R. Mademoiselle d'Orléans, par Xavier Désargus, professeur.

Cet ouvrage est divisé en deux parties : la première, composée d'exercices progressifs et d'airs variés, se vend 24 fr. ; la seconde, qui renferme des morceaux de différens caractères, est du prix de 18 fr., y compris les accomp. de violon.

Paris, chez l'auteur, rue Godot-de-Mauroy, n° 13, près le boulevard de la Madeleine; et chez A. Petit, rue Vivienne, n° 6, au coin de la galerie.

La harpe, instrument à part, doué d'un son volumineux, qui, au premier aspect, semble posséder tout ce qu'il faut pour émouvoir, a cependant l'inconvénient d'une certaine monotonie d'accent et de physionomie, que peu d'artistes ont su corriger, et qui l'a retenue long-temps dans un cercle étroit de combinaisons et d'effets. Les divers mécanismes de la harpe simple et de la harpe à double mouvement, successivement inventés par M. Ehrard, ayant offert à de grands artistes, tels que MM. de Marin, Dizi et Labarre, les moyens d'étendre le domaine de leur instrument, la musique qui lui est destinée a pris des développemens nouveaux. Une foule de modulations, qu'il rejetait auparavant, sont devenues praticables, ainsi que des accords et des appogiatures, dont on sentait depuis long-temps le besoin.

D'un autre côté, la manière d'accorder la harpe à double mouvement, différant de l'ancienne méthode, et exigeant un maniement particulier des pédales, quelques personnes faisaient grand bruit des embarras qui, disaient-elles, résultaient de ces différences. Il était donc devenu nécessaire d'avoir un ouvrage élémentaire où l'on présentât, dans une espèce de tableau comparatif, les moyens d'exécution de l'ancienne et de la nouvelle harpe, ainsi que des ressources qu'on peut tirer de l'une et de l'autre. C'est ce que M. Désargus s'est proposé de faire dans le *Traité complet et raisonné* que nous annonçons. Ce professeur, qu'une longue expérience a éclairé, et qui a formé un nombre considérable de bons élèves, parmi lesquels se distinguent son fils, virtuose qui s'est placé au premier rang à Berlin, et sa fille, mademoiselle Sophie Désargus, dont le talent brille maintenant dans les salons; ce professeur, dis-je, a eu le bon esprit de reconnaître qu'il est plus utile d'étudier les choses nouvelles, que de prendre parti contre elles; mais en même temps il a senti que ce n'est point en les imposant d'autorité qu'on parvient à les rendre populaires, et qu'en laissant la liberté du choix, ce qui est meilleur finit toujours par être adopté.

Plein de ces idées, il a refait sur un nouveau plan l'ouvrage élémentaire qu'il avait autrefois donné au public, et dont plusieurs éditions épuisées attestent le succès. Après avoir développé dans des instructions préliminaires les différences constitutives de l'ancienne harpe et de la nouvelle; après avoir fait connaître l'accord et le maniement des pédales de chacune d'elles, ainsi que le placement le plus avantageux du corps et des mains, M. Désargus entre en matière sur la manière de tirer le son dans les divers systèmes d'exécution adoptés par les plus habiles maîtres, et développe dans une suite d'exercices tous les genres de difficultés que les élèves ont à vaincre. Je dois faire remarquer qu'au lieu de présenter ensemble toutes ces difficultés, sans en montrer successivement l'application, comme on a l'habitude de le faire dans la plupart des méthodes, M. Désargus s'est attaché

à faire disparaître ce que ces difficultés ont d'effrayant, en les coupant par des morceaux où les élèves trouvent l'occasion de faire en quelque sorte la récapitulation de leurs progrès. Il est à peu près inutile que je dise que M. Désargus a traité avec les détails nécessaires tout ce qui a rapport aux moyens particuliers de l'instrument, tels que les sons harmoniques, étouffés, etc. On conçoit qu'il ne peut exister de Traité complet sans cela.

L'ouvrage de M. Désargus me paraît renfermer dans un ordre convenable tout ce qui est nécessaire pour parvenir à bien jouer de la harpe, et même à devenir un virtuose; non qu'on ne puisse exécuter de plus grandes difficultés que celles qui y sont contenues; non qu'on ne puisse se former une idée plus grande de la destination de cet instrument; mais une fois parvenu au point d'aborder ces difficultés et de réfléchir sur le moyen d'étendre leur domaine, on n'a plus besoin du livre élémentaire ni de maître. On sait que ceux-ci ne sont jamais qu'un acheminement.

FÉTIS.

ANNONCES.

Grandes Variations brillantes pour le violon principal, avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor, ou de piano, dédiées à M. Jacques Gros, par Th. Schlosser; op. 5. Prix : 9 fr.

— *Quatre Walses* et deux sauteuses pour le piano, dédiées à mesdemoiselles Fanny et Elisa Gros, par Th. Schlosser; op. 3. Prix : 4 fr.

— *Introduction et Rondo* en forme de walse pour le

piano, dédiée à madame J. Dauvergne par Th. Schlosser; op. 4. Prix : 5 fr.

A Paris, chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n° 16, au premier.

— *Il Pirata*, opéra seria, musica del signor maestro Vincenzo Bellini, partition complète pour le piano.

A Paris, chez Launer, successeur de Carli, boulevard Montmartre, n° 14.

Dans le petit nombre de partitions qui ont mérité d'être distinguées depuis quelques années, à l'exception des ouvrages de Rossini, *le Pirate*, de Bellini, tient le premier rang, parce qu'il se fait remarquer par un cachet d'individualité, devenu trop rare en Italie. L'auteur, qui termine en ce moment à Milan son troisième ouvrage intitulé *la Straniera*, est encore dans la première jeunesse, et peut se promettre une brillante carrière, s'il la poursuit comme il a commencé. La partition du *Pirate* renferme de beaux airs de soprano, de ténore et de basse, deux duos, un trio superbe, un quintetto, un beau finale, et des chœurs. C'est un répertoire entier de nouveautés, d'autant plus précieux pour les salons, que les nouveautés sont fort rares.

— *Le Lévite d'Ephraïm*, grande scène dramatique pour le piano, dédiée à madame la marquise de Montgeroult, par J. B. Woets, op. 78. Prix : 7 fr. 50 cent.

A Paris, chez J. Pleyel et comp., boulevard Montmartre.

Cette pièce, d'un beau caractère et d'un genre large et grave, a été inspirée à l'auteur par le tableau de M. Couder. Il s'est attaché à décrire, autant que cela se peut en musique, les diverses situations de ce sujet éminemment dramatique.

VARIÉTÉS.

NOUVEAU SYSTÈME.

Nouvelle méthode de musique et gamme chromatique, qui abrége le travail et l'étude de la musique : de onze douzièmes, on l'a réduite à un douzième ; inventée et publiée par Charles Lemme. *Paris, imprimerie de Firmin Didot,* 1829. *Brochure in-8° de dix-neuf pages, avec un cahier de dix planches in-4° obl., et un grand tableau.*

Encore un nouveau système! dira-t-on. Oui, certes, et nouveau s'il en fut jamais; car celui-ci n'est pas de ces légères modifications de ce qui est connu, et qu'on décore souvent d'un titre si pompeux ; il s'agit de refaire la musique depuis *a* jusqu'à *z*, c'est-à-dire depuis les signes musicaux jusqu'au mécanisme des instrumens. On voit que M. Charles Lemme ne fait pas les choses à demi. Il s'en explique lui-même nettement dans ce passage (p. 7.):

« Il est certain et incontestable que cette nouvelle » méthode changerait, et renverserait même le méca- » nisme du clavier de beaucoup d'instrumens de musi- » que, et même les anciens principes; mais quels pro- » grès, quelle richesse, quelle facilité et quel élan ce » bel art n'en obtiendrait-il pas ! c'est incalculable. »

Pour le dire en passant, je ne connaissais d'autres instrumens à clavier, en usage général, que l'orgue et le piano, car il y a long-temps que le clavecin et l'épinette ont disparu; il faut croire que le plus grand nombre

m'en est inconnu, puisque M. Lemme assure que le mécanisme du clavier de *beaucoup d'instrumens* de musique serait renversé et changé. Peut-être a-t-il voulu dire que les claviers de beaucoup de pianos seraient à refaire; mais beaucoup n'est pas le mot : il faut faire table rase, brûler tous les pianos, les orgues des églises, toute la musique qui existe dans les bibliothèques et dans les magasins; en un mot, commencer par tout détruire, et puis refaire tout à neuf. Il en pourra bien résulter quelque embarras dans les affaires des facteurs d'instrumens et des marchands de musique : MM. Chérubini, Boieldieu, Rossini, Lesueur, Berton, Auber, éprouveront peut-être quelque répugnance à se remettre à l'étude du solfége; MM. Kalkbrenner, Moschelès, Hummel, Herz, Zimmerman, etc., seront sans doute un peu surpris de ne savoir pas plus jouer du piano que l'enfant qui vient de naître. Jusqu'à ce que des professeurs se soient formés, et aient instruit bon nombre d'élèves, il pourra se faire qu'on soit obligé de se passer de musique, et de fermer l'Opéra, Feydeau et le théâtre Italien : mais que sont ces légers inconvéniens en comparaison des avantages qui peuvent résulter de la réforme complète de M. Lemme? Avantage qu'il nous présente sous un aspect si riant, que je suis persuadé qu'il ne se trouvera pas un compositeur, un chanteur, un instrumentiste, un directeur de spectacle, un luthier, ni un marchand de musique qui veuille y mettre obstacle, et je crois que chacun s'exécutera de bonne grâce. Pour aider autant que possible au succès de cette réforme, je vais tâcher d'expliquer en quoi elle consiste.

Il y a deux choses à distinguer dans l'ouvrage de M. Lemme : la pensée et le style. Celui-ci n'est peut-être pas précisément académique; mais, outre que l'auteur, en ses qualités de facteur de piano et d'étranger, est excusable de ne pas connaître à fond l'art de choisir les termes, et d'arrondir une période, il s'agit bien moins de style, dans un travail tel que le sien, que du fond des choses. Celui-ci est assez curieux pour pouvoir se passer de l'élégance des formes.

Comme tous ceux qui proposent un système nouveau, M. Lemme fait d'abord le procès de celui qu'il veut faire abandonner. « Combien l'étude de cet art, dit-il, ne pré-» sente-t-elle pas de difficultés à vaincre! En commen-» çant, l'élève est rebuté par des règles incertaines et » obscures : rien n'est fixe, pas une règle sans exception; » il se décourage, et abandonne. » Je suis loin de vouloir me faire le défenseur des défauts de notre système musical; il en a sans doute, mais ce ne sont pas ceux que M. Lemme lui reproche. Par exemple, il est si peu raisonnable de dire qu'il n'y a point en musique de règle sans exception, que je ne connais aucune exception à ses règles; bien différente en cela de quelques autres sciences renommées pour leur exactitude. Voyons cependant si M. Lemme y substitue quelque chose de mieux.

Par une singularité remarquable, dans le même temps que MM. Gauvin et baron Blein s'occupaient de la réforme du clavier, et voulaient en faire disparaître les irrégularités par des procédés dont j'ai rendu compte dans la *Revue musicale* (t. 4, p. 489-496 et p. 537-539), M. Lemme faisait de son côté des efforts pour atteindre au même but; mais sa profession de facteur de piano lui donnait un avantage considérable sur MM. Blein et Gauvin; car il pouvait facilement mettre en pratique ses idées sur ce sujet, tandis que ces messieurs étaient réduits à n'opérer que sur le papier. M. Lemme a donc construit des pianos où les touches blanches et noires sont disposées dans un ordre alternatif et régulier (1). Cela fait, il a imaginé, comme l'avait fait M. Blein, de supprimer dans la notation les dièzes, bémols et bécarres, et de représenter les touches blanches du clavier par des notes blanches sur le papier, et les touches noires par des notes noires. Jusque-là tout va bien; mais comme le chapitre des inconvéniens se trouve en toute chose, il a bien fallu qu'il se montrât dans les créations

(1) On peut voir ces instrumens dans les ateliers de M. Lemme, rue d'Orléans, n. 7, au Marais.

de M. Lemme : malheureusement il est fort étendu. En voici quelques paragraphes :

1°. A l'exception de l'emploi particulier des notes blanches et noires destinées à représenter les touches du clavier, et de la suppression des dièzes, bémols et bécarres, M. Lemme a conservé les signes ordinaires de la notation, quant aux valeurs des notes, telles que les ronde, blanche, noire, etc., en sorte que la blanche et la noire ont un double emploi dans son système, c'est-à-dire qu'elles servent tantôt comme signe de durée, tantôt comme indication de touches. Il en résulte que la blanche exprimant la touche est quelquefois employée pour une note qui ne doit avoir que la durée d'une noire, et que la noire offre, dans le cas contraire, la même contradiction. Il est vrai qu'on trouve dans les exemples notés de M. Lemme des notes blanches et noires d'un volume un peu plus fort que d'autres, lesquelles m'ont paru être de véritables blanches, quoiqu'elles soient tantôt noires, tantôt blanches ; mais ce n'est pas sans difficulté que je me suis assuré de cette variété, car l'auteur du nouveau système a oublié tout net d'en parler dans son exposé.

2°. Il est une difficulté à laquelle M. Lemme n'a point songé, mais qui me paraît être de quelque importance. La voici : M. Lemme est fabricant de pianos; pour lui toute la musique est dans cet instrument. Toutefois, il est incontestable qu'il en existe d'autres : or, ceux-ci, le violon, la flûte, le cor, par exemple, n'ont point de touches blanches ou noires; que devient donc la notation de ces touches qui n'existent plus, et comment l'appliquer aux instrumens que je viens de nommer? M. Lemme dira-t-il que les notes blanches représenteront toujours ce qu'on appelle *les notes naturelles*, et les noires les dièzes et les bémols? Je lui objecterai, et cela est sans réplique, que les touches noires des instrumens à clavier sont destinées à faire l'office de deux notes de diverse dénomination, qui, sur le violon et sur la basse, ne se font point par le même doigté. Pour un violoniste,

ut dièze et *ré* bémol ne sont point la même chose comme pour le pianiste; car, outre que les lois de la physique démontrent la différence de ces deux sons, malgré les assertions de M. Lemme et de son prédécesseur, M. de Momigny, l'exécution parfaite deviendrait impossible sur les instrumens à archet, si cette diversité n'était marquée par un doigté différent. D'ailleurs, il ne serait pas juste de dire que toutes les notes prétendues naturelles sont blanches, et les dièzes ou bémols noires, puisque cet ordre alternatif est interrompu au demi-ton de *mi* à *fa*, et qu'il ne se rétablit qu'au demi-ton de *si* à *ut*. On peut comprendre, d'après ce que je viens de dire, quel serait le labyrinthe du doigté des instrumens à archet dans le système de M. Lemme.

3°. La troisième objection, et l'une des plus fortes contre le système proposé par cet artiste, est celle-ci : dans la notation ordinaire, l'œil discerne très-facilement l'intervalle qui sépare deux sons au moyen du nombre de degrés marqués sur la portée par les lignes et les espaces : ainsi, une quarte, à quelque degré qu'on la prenne, est toujours à la distance de deux lignes et de deux espaces, diversement combinés; il n'en est pas de même dans le nouveau système. Par exemple, la quarte *ut-fa* sera représentée dans celui-ci par les notes *ut-mi*, et la quarte *sol-ut* s'exprimera par *fa-si;* en sorte que, dans le premier cas, la quarte aura l'aspect d'une tierce, et dans l'autre, celui de la quarte majeure qu'on nomme triton, quoique l'effet sonore des deux intervalles soit identique. Je ne sais si mes vieilles habitudes m'abusent, mais il me semble que ce qui sonne de même pour l'oreille doit se représenter de même pour les yeux, si l'on veut simplifier les opérations de l'esprit. M. Lemme n'aime point les exceptions; en voilà pourtant de plus fortes que toutes celles qu'on pourrait rencontrer dans l'ancienne méthode.

On pense bien que M. Lemme n'a pu conserver les noms des notes qui sont en usage depuis le temps du moine Gui l'Aretin, puisqu'il n'admettait plus ni dièzes

ni bémols; car il lui fallait des noms pour tous les sons. Voici ceux qu'il a imaginés, comparés aux anciens :

RE♭, MI♭, SOL♭, LA♭, SI♭.
UT, UT♯, RE, RE♯, MI, FA, FA♯, SOL, SOL♯, LA, LA♯, SI, UT.
BÉ, BI, CÉ, CI, DÉ, DI, FÉ, FI, LÉ, LI, MÉ, MI, BÉ.

Ce n'est pas tout. Les sons ne se doublant point à l'octave, de huit en huit degrés, comme dans le système en usage, mais de sept en sept, les clefs d'*ut*, de *fa*, de *sol*, n'ont pu être conservées. On peut même dire que l'usage d'une clef quelconque est devenu impossible dans la nouvelle notation, car la position des notes de même dénomination change d'octave en octave. C'est cette difficulté qui oblige M. Lemme à placer sur chaque portée deux chiffres ou deux lettres, qu'il appelle *clefs d'octave*, et qu'il pose sur la seconde et sur la cinquième ligne de la portée. Ces lignes correspondent aux notes qu'il nomme *le* et *li*, et appartiennent à *sol* et *sol* dièze de la notation habituelle, dans la première octave, et à *fa* et *fa* dièze de la seconde. Le dérangement qui s'opère à chaque octave exigeant une nouvelle clef, que M. Lemme ne pouvait placer en dehors de la portée, il s'est vu obligé de recommencer la série par des signes qui servent à distinguer les octaves. Ces signes sont C pour l'octave la plus grave de la basse; la note *be* ou *ut* y est dans la position *si*, au-dessous de la portée à notre clef de *sol*; d'où il suit que le signe de la clef doit se trouver sur la première ligne. Le signe de la seconde octave de la basse, que M. Lemme appelle, je ne sais trop pourquoi, *grande octave*, est G; il doit être placé sur la seconde ligne. Celui de la troisième octave, appelée par M. Lemme *petite octave*, est P; il se trouve sur la cinquième ligne. M. Lemme désigne la première octave du dessus par le chiffre 1, qu'il pose sur la seconde ligne; celui de la seconde octave par 2, qu'il met sur la cinquième ligne. Le signe de la troisième octave est 3, et se met sur la deuxième ligne; enfin, celui de la quatrième octave est 4; il est placé sur la cinquième ligne.

Remarquez que, dans tout cet arrangement, les signes des sons ont encore le défaut de n'être point sensibles à l'œil par eux-mêmes, et qu'il faut toujours se souvenir de l'octave où l'on se trouve pour savoir quel son représente une note quelconque. Dans le changement rapide des octaves, qui a lieu continuellement, surtout dans la musique de piano, si le chiffre ou la lettre échappe à l'œil, on ne sait plus où l'on en est; ce qui n'a point lieu dans la notation ordinaire. Je dois faire observer à M. Lemme qu'il s'est trompé dans la notation d'un de ses exemples, et qu'il a représenté par 3 ce qui est réellement la quatrième octave de la basse (Planche I).

Dans le système de M. Lemme, les intervalles n'ayant aucun rapport avec ceux de la musique actuelle, et ne pouvant recevoir aucune dénomination, puisqu'une tierce se présente tantôt sous l'aspect d'une seconde, tantôt sous celui d'une tierce; une quarte, comme une tierce mineure ou majeure, ou comme une quarte juste; une quinte, comme une quarte quelquefois juste, quelquefois majeure, ou comme une quinte; l'octave, comme une septième quelquefois majeure, et d'autres fois mineure: il est évident que la nomenclature de toute l'harmonie a dû être changée, car tout se lie en musique, malgré l'apparente incohérence des élémens de cet art. M. Lemme a donc été obligé de renoncer à donner des noms aux intervalles, et de se borner à indiquer les sons qui entrent dans leur composition, comme *premier demi-ton*, *troisième demi-ton*, *cinquième*, *onzième*, *treizième demi-tons*. *L'accord parfait mineur*, dit-il, *se fait des* 1er, 4e, 8e et 13e *demi-tons;* et là-dessus il s'extasie sur la simplicité de ce langage, et surtout sur sa clarté. Toutefois, il s'en faut de beaucoup que M. Lemme ait aperçu tout l'ensemble de son système, quant à l'harmonie et au contrepoint. Si j'entreprenais de le lui montrer, il me faudrait faire un livre excessivement volumineux des principales difficultés de langage.

L'auteur du nouveau système se trouvait dans l'impossibilité de l'établir, s'il n'avait adopté auparavant le prin-

cipe de l'identité des demi-tons, et s'il n'eût rejeté la nécessité du tempérament. C'était une difficulté épineuse pour un facteur de pianos : mais M. Lemme s'est bravement prononcé, et a soutenu que *ut* dièze et *ré* bémol sont la même chose. Ce n'est point mon dessein de discuter ici cette question qui est jugée depuis long-temps, et qui ne peut plus être une question, quoique M. de Momigny ait tenté de la renouveler ; mais je dois dire qu'il y a lieu de s'étonner qu'un homme, dont la profession est de veiller à l'accord de ses instrumens, et conséquemment de remarquer l'opération par laquelle il obtient leur justesse approximative, ait le courage de soutenir le contraire de ce qu'il fait. C'est par la base que s'écroule le système de M. Lemme.

Mais, n'eût-il aucun défaut, fût-il exempt de tous ceux que j'ai fait voir, et réunît-il toutes les qualités durables, une réforme qui commence par détruire, non-seulement un système existant dans tous ses élémens, et tout ce qui en est la conséquence, la musique de tous les temps, les instrumens et les musiciens eux-mêmes ; qui doit priver le monde de ses jouissances musicales pendant un temps plus ou moins long, et cela sous prétexte de faire disparaître quelques difficultés d'enseignement ; une telle réforme est-elle admissible ? En vérité, on n'ose faire de réponse sérieuse à de pareilles rêveries. Toutefois, j'ai dû quitter le ton de la plaisanterie dans l'examen du système de M. Lemme, afin de faire voir que des préjugés d'éducation n'entraient pour rien dans mon opinion sur ce système, dont je crois avoir démontré tous les défauts intrinsèques.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

Montier-en-Der, le 4 février 1829.

A M. FÉTIS, *Rédacteur de* LA REVUE MUSICALE.

Monsieur,

En lisant l'excellent article intitulé : *Revue de la musique pendant l'année* 1828, et inséré dans le numéro de votre journal de musique, que je viens de recevoir le 1er février, je n'ai pu résister au desir de citer un fait dont je viens d'être le témoin, à l'appui de ce que vous avez avancé des progrès sensibles, évidens et palpables, que la musique a faits en France, et de la direction bien prise par toutes les classes de la société, pour faire prospérer un art presque inconnu à plusieurs d'entre elles, jusqu'à l'époque actuelle.

Invité par un amateur distingué, fondateur et directeur d'une Société philarmonique, établie depuis peu de temps dans la ville de Bar-le-Duc, à venir coopérer à la réussite d'un projet de concert, au profit de la classe indigente, j'avoue que j'arrivais avec l'idée de contribuer à faire une bonne œuvre, mais sans espérer un plaisir bien vif étranger à celui-là, qui, toutefois, en vaut bien un autre. Quel a du être mon étonnement, en voyant se rassembler aux répétitions trente à quarante musiciens, dirigés par un chef habile, des amateurs des deux sexes, chantant des duos, des trios, voire même des chœurs, avec justesse et précision, et cela, dans une ville où naguères on pouvait difficilement réunir quatre musiciens.

A quoi attribuer raisonnablement un pareil changement, si ce n'est aux progrès que le goût de la musique a fait faire en France, et à l'impulsion donnée par quelques amateurs zélés, qui ont su découvrir ce goût, et l'exploiter?

L'exécution du concert n'a point diminué la bonne opinion que j'avais conçue aux répétitions; une brillante et fort nombreuse assemblée s'était réunie dans l'une des vastes salles de la préfecture : ce local, offert par M. le préfet, amateur distingué, avait le défaut d'être un peu sourd, et la température en était trop élevée pour ne pas nuire à l'exécution et à l'effet général du concert.

Sans vouloir entrer ici dans une analyse minutieuse et détaillée de chaque morceau, je dirai qu'en général l'ensemble en a été fort satisfaisant, que les deux ouvertures qui ouvraient la première et la seconde partie du concert, furent exécutées avec chaleur et précision, de la part surtout des instrumens à cordes, ceux à vent ayant laissé à desirer sous le rapport de la justesse et de l'ensemble; ce qu'on peut attribuer, d'une part, à une sorte de timidité et au manque d'habitude, et de l'autre, à la qualité inférieure des instrumens.

Parmi les morceaux de chant exécutés par des amateurs, on a dû remarquer et beaucoup applaudir deux duos italiens, l'un de Meyer-Beer, et l'autre de Rossini, chantés par M. et madame de Ch....., et accompagnés au piano par madame de T..... Ces deux morceaux, exécutés avec un ensemble parfait, par des musiciens consommés, ont servi à faire briller le talent de madame de Ch....., qui possède une voix charmante, une méthode parfaite et un goût exquis. Ces qualités se sont fait applaudir doublement, dans une romance de Plantade, chantée par elle, avec une expression ravissante et la plus spirituelle intention.

Parmi les autres chanteurs, deux voix de femmes ont paru avoir de l'éclat, de l'étendue, et, maniées avec facilité, il ne leur manquait que de la méthode pour faire le plus grand plaisir. Les hommes ont chanté générale-

ment avec goût, mais possédant peu de moyens comme voix.

Je dois me taire, et pour cause, sur un air varié de violon, composé et exécuté par un amateur invité au concert; je suis trop son ami pour en dire du mal, et l'on m'accuserait avec raison de partialité, si j'en disais trop de bien; je me contenterai donc modestement de noter qu'on a bien voulu applaudir à l'arrangement et à l'exécution; pouvait-on traiter autrement un invité? Je ne parlerai donc de ce morceau que pour mémoire. Il n'en sera pas ainsi de celui, aussi pour le violon, exécuté par par M. V...., et accueilli avec une sorte de transport unanime. Mélodie charmante, gracieuse et tendre; traits brillans et peu communs; harmonie savante, exécution pleine de verve et de pureté, archet brillant et puissance de sons, voilà ce que tout le monde a remarqué et applaudi, en entendant l'air varié de M. V...., et ce qui a justifié sa réputation, en le plaçant au rang des amateurs les plus distingués (1).

L'adagio et le rondo d'un concerto de flûte de Tulou, exécutés par un jeune homme de Bar-le-Duc, firent découvrir une fort jolie embouchure, de la netteté, de la précision, mais le manque de mouvement et de style, et de la monotonie.

Enfin, cette soirée fort agréable se prolongea jusqu'à minuit; elle parut plaire généralement, non-seulement par ce qu'on venait d'entendre, mais encore par l'espoir qu'elle faisait concevoir pour l'avenir, et surtout par son résultat en faveur des pauvres; car une quête faite entre les deux parties du concert, par madame la comtesse d'A...., avec sa grâce et sa bonté ordinaires, augmenta de près de 240 fr. la recette, et la fit monter, dit-on, à la somme d'environ 1,400 fr.; heureux résultat de l'union des arts et de la bienfaisance!..

Un Abonné.

(1) M. V.... est directeur de la Société philarmonique de Nancy, et avait été invité au concert.

AU MÊME.

Toulouse, le 6 février 1829.

Monsieur,

On lit, dans votre estimable journal, du 1er février courant, le passage suivant :

« La musique religieuse est la partie la plus faible de la » culture de l'art en France ; car, à l'exception de la » chapelle du Roi, où une exécution parfaite répond à » la beauté des ouvrages qu'on y entend, il n'y a point » de service musical régulier dans une seule église de » France. »

Je suis heureux de pouvoir vous donner pour certain, monsieur, que notre métropole doit faire exception à la règle. Je me fais un devoir de faire entendre la musique moderne et de nos meilleurs maîtres. Les messes et motets de MM. Chérubini et Le Sueur, les divers ouvrages publiés par M. Choron, s'exécutent alternativement, et selon les solennités. Ceux de Haydn, de Mozart, de Jomelly, de Boccherini, et de Gossec, font partie de notre répertoire. Peu jaloux de plaire aux septuagénaires, je condamne à l'oubli les pièces surannées, et préfère composer les morceaux de musique dont la chapelle doit être fournie, plutôt que de faire revivre de vieilles et faibles compositions.

Quoique l'exécution dans les provinces ne puisse, sous aucun rapport, être comparée à celle de la capitale, je puis vous assurer, monsieur, qu'on a entendu ici plu-

sieurs morceaux dont l'ensemble ne laissait presque rien à desirer. Grâces aux bontés et aux talens de MM. les artistes et amateurs distingués de notre ville, les messes, motets, et le *Te Deum* des intendans actuels de la chapelle du Roi, ont eu, quoique dans un petit cadre, une parfaite exécution. Avec peu de moyens, que peut-on espérer? Huit enfans de chœur, trois ténores, et quatre basses-tailles forment le chœur. Pourrait-on, avec cette faible ressource, avoir un colosse d'orchestre? Six premiers violons, six seconds, deux violes, quatre violoncelles, deux contrebasses, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors, deux bassons et timbales, suffisent pour accompagner ce petit nombre de voix.

J'ose croire, monsieur, que vous trouverez bon l'observation que je prends la liberté de vous adresser, et que vous aurez la bonté de rendre justice au zèle et à l'intérêt que je prends de rendre à nos compositeurs immortels l'hommage qui leur est dû.

C'est pour moi une véritable gloire, que de populariser les œuvres de Chérubini et de Le Sueur, comme c'est un plaisir dont je sens tout le prix que de lire votre intéressante *Revue musicale*.

Agréez, monsieur, l'assurance de la parfaite considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

SAVENE,

Maître de chapelle de la métropole, professeur à l'École royale de Musique de Toulouse.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Pierre et Catherine, *opéra-comique en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. Adam fils.*

Quand Marienbourg, petite ville de Livonie, fut prise par les Russes, en 1702, tous les habitans furent faits prisonniers, et avec eux une jeune orpheline, d'une origine inconnue, qu'un pasteur luthérien avait élevée par charité, sans prendre aucun soin de son éducation. Elle venait de faire une petite fortune, en épousant un soldat suédois, dont on n'entendit plus parler depuis. Catherine était jolie; elle plut à Menzikof, qui l'acheta. Pierre Ier la vit, et prit pour elle un goût qui devint bientôt un attachement sérieux. Il la plaça dans un quartier reculé de Moscou, et dans une maison sans apparence, où il allait la voir souvent, et même où il travaillait quelquefois avec ses ministres. Ce fut dans cette retraite que Catherine lui donna deux filles, Anna et Elisabeth, qui depuis furent impératrices de Russie, comme elle. Lorsque Pierre partit, en 1711, pour faire la guerre aux Turcs, il voulut avoir Catherine pour compagne de ses fatigues, et la déclara son épouse. Dans cette campagne si rude, on la vit donner l'exemple aux guerriers les plus endurcis, et se tenir continuellement à cheval à la tête de l'armée. Par ce courage viril, elle plaisait à son époux, et la fortune lui offrit bientôt l'occasion de lui rendre un service important, en le tirant

des mains des Turcs, qui le tenaient enfermé sur les bords du Pruth. Elle en reçut un témoignage éclatant de reconnaissance, lorsqu'il la fit couronner dans une cérémonie somptueuse, la première qu'il eût offerte aux yeux des Russes. Plus tard, Catherine n'ayant point été insensible aux qualités d'un jeune chambellan, Pierre fit couper la tête à son amant, et allait peut-être la faire périr elle-même, lorsqu'une maladie violente le priva tout à coup de ses facultés : il mourut, et Catherine régna.

Ce n'est pas tout-à-fait sous cet aspect un peu sauvage que l'auteur de la pièce nouvelle a présenté ses principaux personnages. Usant de son privilége d'auteur dramatique, il a fait de Catherine une jeune fille vertueuse et pure, quoique pourvue d'un courage qu'on trouve rarement dans son sexe. Entre ses mains, Pierre Ier n'est point resté l'espèce de bête féroce dont l'histoire nous a conservé le portrait; il est devenu au contraire un jeune homme aimable, spirituel, reconnaissant des soins que Catherine lui a donnés dans une maladie, et amoureux de bonne foi, comme s'il n'était pas sur le trône. On aurait tort de se plaindre de ces changemens, puisqu'il en est résulté une pièce intéressante, dont le succès n'a pas été douteux un seul instant, et dont plusieurs scènes ont produit beaucoup d'effet. Voici en deux mots la fable de l'opéra de *Pierre et Catherine :*

Pierre est engagé dans sa guerre contre les Suédois, et se mêle souvent à ses soldats, sans en être connu, sous l'habit d'un sergent. Dans un bivouac, il trouve un caporal en faction à la porte d'une chaumière, et apprend de lui qu'il garde la compagne de son enfance, dont il est amoureux, et qu'il espère épouser. Bientôt la jeune fille paraît; c'est Catherine! Pierre la reconnaît pour être celle qui lui a sauvé la vie par ses soins, et Catherine retrouve en lui celui qui le premier a su toucher son cœur. Le jeune caporal Ulrick devient jaloux; Pierre l'éloigne, en lui confiant le commandement d'une patrouille. Catherine ignore et le nom et le rang de celui

qu'elle aime; mais une circonstance imprévue lui révèle ce secret. Tout à coup on apprend que le corps d'armée où se trouve le czar est enveloppé par les Suédois, et qu'il ne lui reste aucun espoir d'échapper. Les soldats se révoltent : Catherine parvient à les calmer et à ranimer leur courage. Elle promet sa main à Ulrick, s'il veut tenter de parvenir jusqu'à Menzikof pour lui faire connaître les dangers de l'empereur : il part joyeux. Pierre revient avec ses soldats; avant d'engager le combat, il veut faire connaître aux Russes celle qu'il choisit pour son épouse. Catherine n'est plus libre, puisqu'elle s'est donnée à celui qui doit sauver le czar et l'armée; mais Pierre n'est pas homme à céder à un soldat. Tout à coup on entend le bruit de quelques coups de fusil. Trompés par l'habit d'un soldat suédois, dont Ulrick s'est revêtu pour traverser le camp des ennemis, les Russes ont fait feu sur lui, et l'ont blessé. Toutefois, bien qu'il ne puisse arriver jusqu'à Menzikof, celui-ci, averti par la fusillade, s'est mis en mouvement, et le but est rempli. Ulrick, dont le bras est en écharpe, vient réclamer le prix de son courage; mais bientôt instruit de son malheur, il remet à l'empereur l'anneau qu'il a reçu de Catherine, comme un gage de sa foi, et s'éloigne pour aller chercher la mort en combattant. Ainsi se termine cette pièce, qui est coupée avantageusement pour la musique, et dans laquelle on trouve les qualités d'un bon opéra comique en un acte.

Bien que la musique de M. Ad. Adam soit le premier ouvrage complet qu'il ait composé pour le théâtre, ce n'est pourtant pas son coup d'essai. Déjà ce jeune artiste avait écrit un grand nombre de morceaux détachés pour les pièces du théâtre de Madame et du Vaudeville, des chœurs, des morceaux d'ensemble et même des scènes entières. J'ai eu occasion de parler de sa *Batelière*, qui était une espèce d'operette; on connaît sa ronde des *Hussards de Felsheim*, et son chœur du vaudeville de *Guillaume Tell*. Tous ces fragmens annoncaient le germe du talent; il y a plus que cela dans *Pierre et Catherine*, car le talent a déjà de la consistance, et l'on remarque

avec étonnement dans la plupart des morceaux de cet ouvrage une connaissance des effets, et une certaine habitude de dispositions qui semblent ne pouvoir être le partage que d'un musicien exercé. A ces avantages se joint une qualité précieuse, qui est un don de la nature : je veux parler du sentiment de l'effet dramatique, qualité qui se perfectionne par l'habitude, mais qu'on n'acquiert pas. M. Adam, qui en est pourvu, s'est trouvé à bonne école pour en tirer parti; car il est élève de M. Boieldieu, celui de tous les musiciens français modernes qui connaît le mieux l'art d'exprimer la parole avec esprit, et de rendre la scène intéressante.

L'ouverture de l'opéra de M. Adam est fort jolie. Le premier mouvement est plein d'une harmonie élégante, instrumentée avec beaucoup de sagacité; et le motif de l'allegro est charmant. Je n'y ai remarqué de négligence que dans la cadence qui sert d'attache à ce motif avec le *forte* en *re* majeur. Dans la phrase du milieu de cette ouverture, il y a un effet d'harmonie très-heureux, où le hautbois double la basse à l'octave : le même passage est moins bien disposé dans la seconde partie.

L'introduction n'est pas le meilleur morceau de l'ouvrage. Les formes et l'harmonie du chœur sont un peu vulgaires, et les couplets chantés par Ferréol manquent de naturel, surtout vers la fin. Mais la faiblesse de ce morceau est bien rachetée par l'excellent duo comique qui le suit. Il y a dans ce duo, dont le mérite n'a pas été assez senti par le public, un bonheur d'expression dramatique, dont le musicien le plus habile se ferait honneur. Je ne doute pas que l'on ne lui rende un jour toute la justice qui lui est due, et qu'on ne le classe parmi les bons morceaux comiques de la scène française. A ce duo succèdent de fort jolis couplets chantés par mademoiselle Prévost. Le motif de ces couplets a été placé dans l'ouverture. On a justement remarqué une marche avec chœur sur ces paroles : *Avançons en silence ;* c'est un morceau de scène bien senti, qui a été applaudi, quoiqu'il finisse *piano*.

Il y a quelque chose d'un peu mou dans le duo de *Pierre et Catherine*. Toutefois, la première partie avait été bien accueillie ; mais l'idée de l'interrompre par l'arrivée d'un personnage ridicule de vieux fournisseur, pour le terminer ensuite en trio, en a gâté la seconde partie, et y a jeté beaucoup de froid. Ce morceau, qui est long, et qui le paraît encore plus, aurait besoin d'être refait.

M. Adam a pris sa revanche dans le chœur de la révolte des soldats, et dans les couplets où Catherine relève leur courage. On ne pouvait faire mieux, car on ne pouvait approcher davantage de la vérité. Il suffirait d'un morceau semblable pour démontrer que M. Adam est destiné à occuper un jour une place distinguée parmi nos compositeurs.

Toutefois, il ne faut point s'attendre à trouver dans *Pierre et Catherine* une grande originalité de pensée et de style. Cette musique a même une ressemblance remarquable avec la manière du maître qui a guidé les premiers pas de M. Adolphe Adam. Il n'y a rien d'étonnant en cela, car les génies les plus heureux commencent tous par être imitateurs. Mozart lui-même, qui a servi de modèle à tant de musiciens, a commencé par se faire le copiste de Hasse et d'Emmanuel Bach. L'originalité n'est souvent qu'un parti pris après de mûres réflexions, et c'est une grande erreur de la considérer comme le produit brut d'une organisation primitive. D'ailleurs, si une imitation est excusable, c'est à coup sûr celle du maître dont on a reçu les leçons. Avec le temps, on secoue la poussière de l'école, on se fait une manière propre, et l'on sert à son tour de modèle. Un premier ouvrage, quelque distingué qu'il soit, n'est qu'un jalon planté sur la route de l'artiste. Je le répète, celui-ci suffit pour faire naître les plus belles espérances.

Un changement de distribution survenu pendant les répétitions, a fait passer à Damoreau le rôle de Pierre Ier, qui était destiné à Lemonnier. C'est en deux jours que Damoreau a appris ce rôle; la manière dont il s'en est

acquitté lui fait beaucoup d'honneur; il l'a chanté juste, et l'a fort bien joué. Féréol mérite aussi beaucoup d'éloges pour son rôle d'Ulrich; il l'a joué et chanté avec finesse et sensibilité. Mademoiselle Prévost n'était point en voix. L'ensemble de la représentation a été satisfaisant. Le public a demandé les auteurs, qui ont été nommés au milieu de bruyans applaudissemens.

FÉTIS.

— Le second début de madame Maraffa-Fischer n'a pas été plus heureux que le premier. La voix de cette cantatrice a des contrastes qu'il serait difficile d'expliquer: tantôt elle sort en éclats durs et désagréables; tantôt les mêmes notes ont de la douceur et même de l'accent. A la manière dont elle exécute les traits et les fioritures, on serait tenté de croire que ses premières études de vocalisation ont été négligées; mais nous pensons que cette vocalisation vicieuse prend sa source dans un défaut de conformation de l'organe, qui me paraît se mouvoir avec peine. Il y a beaucoup d'analogie entre la voix de madame Maraffa-Fischer et celle de madame Demeri. Celle-ci avait aussi de beaux sons, et n'avait point une belle voix; car une belle voix a de la liaison dans ses diverses parties, qualité qui n'existe ni dans la voix de madame Demeri, ni dans celle de madame Maraffa-Fischer. Lorsque ce défaut de liaison existe dans les sons d'une voix, et lorsque le larynx se meut avec lourdeur, la vocalisation contracte l'un des deux défauts suivans : ou elle se fait par un mouvement convulsif de la mâchoire inférieure, comme cela a lieu pour madame Demeri; ou elle prend le caractère d'une sorte de hennissement: c'est le cas de madame Maraffa. Dans l'une ou l'autre manière, l'intonation est incertaine. Il nous en coûte de porter un jugement aussi sévère sur une cantatrice qui a obtenu des succès dans les pays étrangers; mais avant tout, nous devons rendre un compte sincère des impressions.

— Le peu de succès des débuts de madame Maraffa a jeté l'administration de l'Opéra dans l'embarras pour

la prompte mise en scène de *Guillaume Tell*. Il y a deux versions sur cet ouvrage. D'après l'une, on attendrait le rétablissement de madame Damoreau, pour entrer sérieusement en répétition; ce qui ne pourrait avoir lieu qu'au mois d'avril. Suivant l'autre, Rossini ne voudrait pas livrer son ouvrage pour être joué en été, en sorte que la représentation serait ajournée à l'époque du retour de l'auteur de la musique, qui se propose de faire un voyage en Italie. Dans ce dernier cas, un opéra de MM. Scribe et Auber, qui est sur le métier, serait joué avant *Guillaume Tell*. En attendant, on jouera un ballet intitulé *la Belle au bois dormant*.

— Une jeune personne, qui a reçu sa première éducation musicale dans l'institution dirigée par M. Choron, et qui a paru autrefois au Théâtre-Italien dans l'opéra de Rossini : *il Viaggio a Reims*, mademoiselle Dotti, a débuté mardi dernier dans le rôle de *Malcom* de *la Donna del Lago*. L'entreprise était périlleuse, parce qu'il fallait succéder à madame Pisaroni, dans l'un de ses meilleurs rôles, devant un public qui est fort attaché à ses habitudes, et qui aime à faire des comparaisons. Il faut bien le dire : le naufrage de mademoiselle Dotti a été complet. Certes, elle a fait de fort mauvaises choses; ses traits ont été souvent lourds, et son intonation plus que douteuse : cependant il y a eu de l'injustice et de la cruauté de la part de quelques personnes du parterre; car on devait de l'indulgence à une jeune personne qui est douée d'une belle voix, qui a de l'accent, et qui était dominée par une crainte excessive. Les sifflets qui se sont fait entendre après le premier air, étaient un arrêt de mort pour mademoiselle Dotti. Ce n'est pas sans peine qu'elle a trouvé assez de force pour aller jusqu'à la fin de la pièce.

NOUVELLES ETRANGÈRES.

Séville. Le 3 du mois de mars prochain, les habitans de cette ville seront privés du plaisir d'entendre l'opéra italien, auquel la comédie espagnole doit être substituée.

Lisbonne. Le 18 décembre dernier, le Théâtre-Italien a été fermé pour un temps indéterminé, en vertu d'un décret du Gouvernement. Tous les chanteurs se sont immédiatement dispersés ; les uns pour se rendre en Italie ; d'autres pour aller, dit-on, à Madrid et à Barcelonne.

Rome. *La Contessa di Fersen*, opéra de Fioravanti, a dû être joué au théâtre *Valle* le 10 janvier ; mais une indisposition de la *prima donna* Manzocchi en a fait retarder la représentation. Cet ouvrage n'est point nouveau : il fut écrit autrefois pour la Marcolini et pour Zamboni qui en ont fait le succès. Le sujet est tiré du mélodrame français *la Femme à deux Maris*. Les principaux chanteurs auxquels il doit être confié à cette reprise sont la Manzocchi, Cavalli, et le ténore Ravaglia.

Bologne. Un nouvel opéra bouffe, du maestro Mililotti, a été représenté avec succès sur le *Teatro Comunale*, le 14 janvier dernier. Cet ouvrage est intitulé *lo Sposo di Provincia*. Les chanteurs qui ont contribué à l'accueil favorable qui lui a été fait sont : Giulietta Grisi, *prima donna*, Spada, *buffo comico*, Moncada, *basso cantante*, et Regoli, *tenore*. Nous attendons des détails sur le mérite des divers morceaux de cette composition dramatique.

Turin. Outre le grand ballet *I Crociati in Damaso*,

qui a été annoncé comme devant paraître le 31 janvier au Théâtre-Royal avec *la Didone*, second opéra de la saison, on parle aussi d'un petit ballet comique, qui a pour titre *Don Sesiderio*, et qui sera dansé le même soir.

Le 17, jour anniversaire de la naissance du roi, la nouvelle cantate que Pacini a écrite expressément pour cette occasion a été exécutée sur la même scène. Les renseignemens qui nous parviennent sur cette composition sont très-favorables à son mérite.

Venise. Les nouvelles que nous avons reçues, concernant l'effet de l'*Assedio di Corinto*, au théâtre de la *Fenice*, sont contradictoires. Selon les unes, l'ouvrage aurait obtenu du succès; selon d'autres, il aurait fait *fiasco*. Toutefois, on s'accorde à donner des éloges au talent que la Grisi et le *tenore* Verge y ont déployé.

— Le 3 janvier, un nouveau journal intitulé: *il Censore Universale dei Teatri*, a paru pour la première fois à Milan. Ce journal, qui paraît deux fois par semaine, est rédigé par M. *Luigi Prividali*, qui n'est autre que ce malencontreux entrepreneur de Trieste dont nous avons conté la fuite inopinée à bord d'un bâtiment qui mit à la voile le soir même de la représentation où l'entreprise fit naufrage. Nous avons dit qu'on ignorait ce que cet entrepreneur était devenu: il nous accuse, à cause de cela, d'infidélité dans nos notices. Il nous semble pourtant qu'il n'y a point d'infidélité à avouer qu'on ignore quelque chose, et que nous ne sommes point coupables pour n'avoir point su que M. Prividali s'était réfugié à Milan. Qu'importe, d'ailleurs, qu'un entrepreneur banqueroutier se sauve d'un côté ou d'un autre; il n'en est pas moins un banqueroutier. En France, la loi donne même à ceux de cette espèce la qualification de *banqueroutiers frauduleux*. On remarquera que nous n'avons fait aucune réflexion sur la disparition singulière de M. Prividali.

ANNONCES.

Rondeau pastoral pour le piano, composé et dédié à madame Dolly Jacqmin, par Ch. Chaulieu, op. 62. Prix: 5 fr.

— *Se Amore Soltanto*, cavatine per voce di contralto nell' opera *Alessandro nell' Indie*, musica del signor maestro Pacini. Prix: 3 fr. 75 cent.

A Paris, chez Launer, successeur de Carli, boulevard Montmartre, n° 14.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

Fanfare des Omnibus, rondeau brillant pour le piano-forté, dédié aux Dames-Blanches et aux Citadines, par un cocher des Tricycles. Prix: 6 fr.

— Ouverture de *Tebaldo ed Isolina*, musique de Morlacchi, arrangée pour le piano-forté; 3 fr. 15 cent.

— Niedermeyer. Rondoletto brillant pour le piano-forté; 6 fr.

— *La Chevrière*, romance, musique de Sorh; 2 fr.

— Beethoven. Trois quintetti pour deux violons, alto et deux basses, n° 3; 7 fr. 50 cent.

Publications nouvelles de MM. J. Pleyel et comp., boulevard Montmartre, n° 2.

Clari, opéra en 3 actes, musique de M. F. Halevy.

Cavatine, chantée par madame Malibran.

Canzonetta, chantée par mademoiselle Marinoni.

Terzettino, chanté par mademoiselle Marinoni, MM. Donzelli et Zuchelli.

Incessamment l'ouverture et les autres airs.

— Romance et rondo brillant pour le piano, par F. Kalkbrenner, op. 96.

— Variations brillantes pour le piano, par H. Bertini jeune, op. 68.

— Fantaisie et variations concertantes pour deux violons, sur un thême suisse favori chanté par madame Stokhausen: par Victor Magnien; op. 14. Prix : 4 fr. 50 cent.

A Paris, chez Richault, boulevard Poissonnière, n° 16, au 1er.

Ce morceau, qui est d'un genre dont il y a peu de modèles, est brillant sans être très-difficile. Il y a de l'élégance dans le style des variations, et de la variété dans le choix des motifs de ces mêmes variations.

— Deux quadrilles de contredanses pour la guitare, composés par Victor Magnein; œuvre 13. Prix: 3 fr. 75 c.

— Variations précédées d'une introduction pour la guitare, sur un thème suisse favori, dédiées à madame Stockhausen, par Victor Magnien; œuvre 15. Prix : 3 f. 50.

— Six menuets pour la guitare, dédiés à ses cousines, et composés par Victor Magnien; œuvre 16. Prix : 3 fr.

A Paris, chez Richault, boulevard Poissonnière, n. 16.

M. Victor Magnien, qui joint aux talens de violoniste et de compositeur ceux de guitariste distingué, a suivi l'exemple de M. Sorh, en traitant la musique de guitare dans un style nourri de bonne harmonie, qui tire cet instrument du genre borné dans lequel il a été retenu long-temps. Il en résulte à la vérité que la musique de M. Magnien n'est pas d'une exécution facile; mais nous ne doutons pas qu'elle n'obtienne beaucoup de succès, quand les amateurs auront renoncé aux formes vulgaires de la musique rétrécie qu'on écrit habituellement pour eux.

VARIÉTÉS.

LETTRE AU RÉDACTEUR DE LA REVUE MUSICALE,

Sur les Études musicales.

MONSIEUR,

Malgré les cours de l'Ecole royale de Musique, malgré les leçons particulières du savant professeur qui a formé un si grand nombre de bons élèves dans l'art de la composition, beaucoup de gens du monde restent encore persuadés que cet art n'est fondé sur aucunes règles, ou plutôt que ses règles sont autant d'entraves dont il faut savoir se débarrasser. Ce préjugé, né dans un temps où les règles de la composition étaient effectivement autant d'énigmes qui trouvaient peu d'OEdipes, est dû à l'obscurité des écrits de littérateurs qui parlaient une langue qu'ils ne connaissaient pas (1), et de praticiens incapables d'enseigner ce que, du reste, ils faisaient très-bien.

Aujourd'hui nos professeurs ne sont point étrangers à la littérature; il en est même quelques-uns de fort habiles qui établissent leurs théories souvent avec élégance, toujours avec clarté; mais le préjugé n'en existe pas moins : les apologistes de l'ignorance, s'étayant sur les nombreux succès d'une musique nouvelle, s'efforcent, au contraire, de le mettre à l'ordre du jour.

(1) Tels que Marmontel, La Harpe et autres.

Qu'il me soit permis, avant de me ranger sous leurs bannières, de rechercher jusqu'à quel point ils ont raison, et d'examiner :

1°. Si la réputation de supériorité sur nous en musique, dont ont joui jusqu'à ce jour les Allemands et les Italiens, est due plutôt à l'influence du climat ou à une organisation particulière qu'à de bonnes études ;

2°. S'il suffit de sentir pour être juge compétent du mérite d'une composition ;

3°. Enfin, *si les règles sont des entraves* qui nuisent au génie.

Certains physiologistes dont les oreilles délicates ont été souvent blessées par les chants, ou plutôt les cris rauques et discordans des Français en leurs jours de fêtes, leur refusent toutes dispositions musicales, attendu l'imperfection de leurs organes auditifs. Il m'est difficile de croire que le Français, dont l'imagination facilement exaltée se passionne pour toute espèce de gloire, dont les chefs-d'œuvre en littérature et en peinture excitent l'admiration du monde entier, devienne un athlète peu redoutable, lorsqu'il s'agit d'un art tout de sentiment. Non, je ne puis accepter pour lui un brevet d'inaptitude, et je trouve aussi vraisemblable et plus satisfaisant de penser que nous parviendrons aux mêmes résultats que nos devanciers et nos maîtres, en employant les mêmes moyens qu'eux, c'est-à-dire, en considérant de bonnes études musicales comme une partie essentielle de l'éducation.

Comparons leur situation avec la nôtre.

En Allemagne, les enfans de toutes les conditions, de toutes les classes, apprennent en même temps la gamme et l'alphabet ; les étudians qui remplissent les universités ne se livrent pas seulement à l'étude des langues, des hautes sciences et du droit, mais encore à celle de la musique. Parcoure-t-on la campagne ? on voit partout le maître d'école, organiste du lieu, enseignant la musique.

Tournons nos regards vers l'Italie, nous y trouvons depuis un temps infini des conservatoires à Bologne, à Milan, à Venise; la ville de Naples seule en compte cinq (1). C'est dans ces établissemens que toute l'Italie a puisé le goût de la musique.

En France, nous avons eu, jusqu'à la révolution, quelques maîtrises, où l'on n'admettait guère que ceux qui se destinaient au culte, et où, d'ailleurs, il n'y avait point uniformité de doctrine; chacun avait son système d'enseignement, souvent très-vicieux. Depuis ce temps, qu'avons-nous eu? une seule école à Paris (2); et cependant quel pas immense elle a fait faire à l'art! Certes, si les autres pays ont fait des progrès, ils n'ont point été d'une égale vitesse. L'Italie, au contraire, parvenue à l'apogée de la gloire, incline vers la décadence, qu'elle devra sans doute à la négligence avec laquelle on écrit actuellement, à l'abandon des ressources de l'art, pour se livrer entièrement aux faibles moyens de l'harmonie naturelle.

Il faut donc attribuer le sentiment musical plus exquis dont sont doués les Italiens et les Allemands, à leur éducation, plutôt qu'à une organisation plus parfaite que la nôtre.

L'influence du climat est également nulle, en ce sens qu'elle rende plus ou moins apte à l'étude de la musique; elle est vraie relativement au genre vers lequel elle dirige. Ainsi, les peuples du Nord, qui vivent au milieu des frimas, sous un ciel sombre et silencieux, sont moins expansifs et plus penseurs que ceux d'un climat plus doux; ils recherchent avec avidité les émotions fortes, et leurs passions concentrées ont besoin d'une harmonie vigoureuse pour être excitées. Ils ont, d'ailleurs, peu de belles voix, et leurs langues ont de la

(1) Cet ordre de choses a cessé depuis trente ans. C'est de cette époque que date la décadence de la musique en Italie.
(*Note du Rédacteur.*)

(2) Je viens d'apprendre qu'il y avait deux succursales.

dureté. Tout cela fait qu'ils s'adonnent particulièrement aux effets harmoniques.

Les habitans du Midi sont plus sensibles aux charmes de la mélodie : trop heureux, trop paresseux pour penser, ils se contentent de sensations toutes matérielles; leurs passions voluptueuses tiennent à l'amour et à la mollesse. Un ciel pur, animé, des campagnes riantes, des sites pittoresques, et la suavité de leur langage donnent naissance aux cantilènes légères et gracieuses qu'ils produisent; leurs barcaroles coulent mollement comme les gondoles sur la surface des eaux.

Voilà, selon mon opinion, les causes physiques et générales de la différence caractéristique qui existe entre la musique des Italiens et celle des Allemands.

Nous qui participons des deux climats, nous dont le langage franc tient un juste milieu entre la rudesse de l'un et la douceur de l'autre, nous devons réunir les qualités des deux peuples, et avoir par conséquent le système de musique le plus complet et le plus satisfaisant.

Suffit-il de sentir pour être juge compétent d'une composition musicale?

La musique est le langage des passions, et, comme telle, elle a sa grammaire, sa rhétorique et sa philosophie. De même que plusieurs lettres réunies forment un mot qui éveille une idée, plusieurs sons réunis forment un accord qui donne un résultat complet pour l'oreille. La liaison des accords, comme celle des mots, forme la phrase. Le point, le point et virgule, la virgule seule ont justement le même emploi que les cadences finales, suspensives et incidentes de la musique.

Voilà pour la grammaire. Quand on s'élève jusqu'au discours, on a, comme en littérature, un exorde, une exposition, une péroraison; c'est ce qu'on enseigne pour tous les morceaux importans et de longue haleine, tels que symphonies, quatuors, ouvertures. Reste la philosophie, que j'appelle la partie raisonnée : elle consiste dans les combinaisons scientifiques des sons, d'où ré-

sultent les contrepoints doubles, triples, etc.; les canons, les fugues, et généralement tout le style fugué. Cela posé, j'en tirerai la conséquence que s'il faut avoir fait de bonnes études pour être un bon juge en littérature et en dessin, il faut avoir fait de bonnes études musicales pour juger convenablement les productions des musiciens.

En effet, avec un peu de bonne foi, on conviendra aisément que la musique, cet art fugitif qui donne à peine le temps de percevoir les sensations qu'il fait éprouver, est plus difficile à juger que les autres, et cependant il est le seul dont on n'ait généralement aucune connaissance; car il ne faut pas confondre l'art de lire la musique avec celui d'écrire ses inspirations. Il est nécessaire de remarquer la particularité de cette division en deux branches distinctes: l'une appelée *exécution*, familière à beaucoup de personnes; l'autre, nommée *composition*, qui compte peu d'adeptes. Quand on se borne à la première, c'est-à-dire aux connaissances nécessaires pour jouer d'un instrument quelconque, ou pour chanter, quand on n'acquiert aucune notion des principes constitutifs d'un art, peut-on en juger les produits?

Il y a sans doute bon nombre d'excellens lecteurs parmi les amateurs qui assistent aux brillans concerts donnés à l'Ecole royale. Combien y en a-t-il qui soient capables de saisir au passage, et d'apprécier les beautés de détails dont fourmillent les admirables symphonies de Beethoven? Le plan de l'ouvrage, les développemens, l'art de certaines combinaisons, tout cela passe inaperçu pour le vulgaire, qui est tout au plus frappé par l'effet des masses, ou captivé par un solo, à cause du timbre particulier de l'instrument.

Maintenant, transportons le même public au Musée, devant un nouveau tableau: il a le loisir d'en examiner attentivement toutes les parties; il peut analyser à son gré le travail de l'artiste; il ne recherchera point seulement des coloris brillans: le tableau du *déluge*, par exemple, malgré ses couleurs ternes et peu agréables à

l'œil, fixera son attention; il en admirera la conception, la poésie; il sera ému par la vérité de la représentation anatomique de l'homme, et l'expression du danger qu'il court. Une pose défectueuse, forcée, sera sentie; chacun en a le modèle en soi; chacun a des notions de dessin.

Au théâtre, notre public assiste-t-il à le représentation d'une tragédie, d'une comédie, il est également juge compétent; il connaît les principes du langage qu'on lui fait entendre; une faute grossière le blesse, un *hiatus* le ferait murmurer, et les barbarismes en musique ne font pas le moindre effet sur des gens qui ont la prétention d'être juges sans appel. Il faut donc en conclure que les élémens de la littérature et du dessin étant enseignés dans les colléges, tout individu peut, avec une éducation ordinaire, se regarder comme apte à porter un jugement sur les produits de ces arts, mais qu'il n'en est pas de même en musique.

Il me reste maintenant à examiner s'il est nécessaire de travailler sérieusement pour devenir un bon compositeur.

Le dilettantisme va résoudre la question, en me présentant la célébrité de Rossini. Elle est grande et méritée; aussi n'ai-je pas l'intention de la contester; mais je conteste qu'il soit un exemple de génie inculte, comme le disent imprudemment quelques-uns de ses nombreux admirateurs. Rossini a consacré ses plus belles années à son éducation musicale, et s'il n'a pas approfondi la partie purement scientifique, c'est parce qu'il ne voulait écrire que pour le théâtre, où elle n'est pas indispensable. Un tact exquis, de la sensibilité et beaucoup d'esprit, lui procurent pendant sa vie de très-grands succès. C'est à cela qu'il visait; il a atteint son but. Est-ce donc une raison pour en conclure que la science est inutile ou nuisible? En faisant cette concession pour le théâtre, n'y a-t-il qu'un seul genre? Non, fort heureusement. Ne restreignons donc pas nos plaisirs à un seul genre; et si nous voulons des messes, des quatuors, des orato-

rios, des symphonies à la Beethoven, de la musique de théâtre même d'une certaine facture, reconnaissons la nécessité de bonnes études musicales; elles seules pourront nous satisfaire.

Mais, dira-t-on, le Conservatoire, avec ses études arides, produit peu de compositeurs distingués. Il y a deux raisons péremptoires pour cela : la première, c'est que la nature n'est point prodigue d'hommes de génie; la seconde, que les jeunes lauréats, effrayés par tous les obstacles qu'ils ont à surmonter pour se faire connaître, abandonnent souvent une carrière qui ne leur offre que du dégoût. Il n'en est pas moins certain que les produits de la science sans génie sont toujours utiles, et souvent fort estimables; ceux du génie sans connaissances acquises, presque toujours diffus et sans développemens ; et qu'enfin, les véritables chefs-d'œuvre ne naissent que de l'union de la science et du génie.

En résumé, je pense : 1° que mes compatriotes ne sont point dépourvus des facultés nécessaires pour faire d'excellens musiciens, et nous en avons de bonnes et nombreuses preuves; 2° qu'on peut acquérir un certain goût par l'habitude d'entendre de bonne musique; mais que, lorsqu'on n'est sensible qu'à la seule puissance de la mélodie et de la mesure, plutôt encore par le mérite de l'exécution que par la valeur intrinsèque de la composition, on doit s'abstenir de juger de cette valeur, et se contenter d'avoir du plaisir quand on est assez heureux pour cela; 3° enfin, que le despotisme des règles scolastiques donne de la force au génie, loin d'en arrêter l'essor. Ainsi donc, dans un temps où l'électisme est à l'ordre du jour en philosophie, laissons-le se réfléchir dans la musique; laissons marcher ensemble la légitimité du classique avec l'innovation romantique.

J.-A. DELAIRE.

NÉCROLOGIE.

Le nestor des musiciens, le fondateur de l'école française moderne, le vénérable Gossec a cessé d'exister lundi dernier, 16 février, à l'âge de quatre-vingt-seize ans. Exemple remarquable de ce que peuvent produire le travail et l'étude, Gossec, fils d'un laboureur, dénué des avantages de la fortune et du secours des maîtres, s'est formé seul, et s'est acheminé vers une route pure et classique, dont il semblait devoir être écarté par tout ce qui l'environnait. Placé dans une école imbue des préjugés les plus nuisibles, il a su se préserver de ses erreurs, et a jeté les bases de la splendeur où la musique française est parvenue. L'étude des modèles classiques, et je ne sais quel pressentiment de la science, qui en est le génie, lui avaient fait devancer l'époque où cette science devait s'organiser et prendre de la consistance parmi nous; et lorsque les circonstances vinrent seconder ses vœux et ses efforts, on le vit, bravant les atteintes de l'âge, prodiguer à une jeunesse studieuse l'instruction qu'il ne devait qu'à lui-même, et qui était le fruit d'un travail constant.

Né en 1733, à Vergnies, petit village du Hainaut, Gossec, dont les heureuses dispositions pour la musique s'étaient manifestées de bonne heure, fut placé, à l'âge de sept ans, comme enfant de chœur, à la cathédrale d'Anvers. Après y avoir passé huit années, il en sortit pour se livrer à l'étude du violon et de ce qu'on nommait alors *la composition*. Ses progrès furent rapides, et bientôt ses amis jugèrent que le séjour de Paris était le seul qui convînt à ses talens. Il y arriva à l'âge de dix-huit

ans, en 1751, et n'eut d'abord d'autre ressource que d'entrer chez le fermier-général de la Popelinière, pour diriger l'orchestre que ce financier entretenait à ses frais. Alors Rameau était dans toute sa gloire. C'est sous ses yeux que Gossec fit son début dans la capitale, et ce fut dès ce moment que celui-ci comprit tout ce qu'il y avait à faire pour réformer la musique française. Le style instrumental lui parut surtout mériter son attention. En effet, si l'on excepte quelques sonates de violon, et les pièces de clavecin de Couperin et de Rameau, il n'existait rien en ce genre qui méritât quelque estime parmi les productions françaises; la symphonie proprement dite y était absolument inconnue. Les premières furent publiées par Gossec en 1752. C'était une chose nouvelle; on n'en sentit pas d'abord tout le prix; mais, après les avoir entendues au concert spirituel plusieurs années consécutives, le puplic commença à goûter ces formes vigoureuses d'harmonie et d'instrumentation, et les ouvertures de Lulli ou de Rameau ne purent plus soutenir la comparaison dans un concert. Il est assez remarquable que ce fut dans l'année même où Gossec tentait cette innovation parmi nous, que la première symphonie de Haydn fut écrite.

Devenu vieux, Rameau cessa d'écrire pour le théâtre; et la Popelinière, qui n'avait établi son orchestre que pour essayer ses ouvrages, le réforma. Alors Gossec entra chez le prince de Conti, comme directeur de sa musique. Cette situation était avantageuse; il profita des loisirs que lui laissait sa place, pour se livrer au travail, et des compositions de tout genre en furent le fruit. Ses premiers quatuors parurent en 1759, et eurent tant de succès, que l'édition de Paris fut contrefaite, dans l'espace de deux ans, à Amsterdam, à Liége, et à Manheim. Mais l'ouvrage qui fit le plus d'honneur à Gossec, et qui fonda sa réputation, fut sa messe des morts, qu'il fit graver en 1790, et qui fut exécutée à Saint-Roch avec un succès prodigieux. Philidor, qui était alors le musicien le plus en réputation, dit en sortant qu'il donnerait tous ses ouvrages pour avoir fait celui-là.

Ce ne fut qu'en 1764 que Gossec s'essaya dans le style dramatique par le petit opéra du *faux Lord*, qui fut représenté à la Comédie-Italienne, et qui ne se soutint que par la musique. Mais *les Pêcheurs*, qui furent joués le 8 avril 1766, eurent tant de succès, que ce fut presque le seul opéra qui occupa la scène pendant le reste de l'année. *Le double Déguisement*, *Toinon et Toinette*, au même théâtre; et à l'Opéra, *Sabinus*, *Alexis et Daphné*, *Philémon et Baucis*, *Hylas et Sylvie*, *la Fête du village*, *Thésée*, *Rosine*, etc., ont achevé de classer Gossec parmi les compositeurs dramatiques les plus distingués de l'école française.

En 1770, il fonda le concert des amateurs, dont l'orchestre était dirigé par le fameux chevalier de Saint-Georges. C'est de cette institution que date la première impulsion donnée au perfectionnement de l'exécution instrumentale en France; et Gossec peut être considéré comme y ayant eu la plus grande part. Jusqu'alors les partitions les plus chargées d'instrumens n'avaient renfermé que deux parties de violon, violes, basse, deux hautbois et deux cors. Gossec sentit qu'avec de nouveaux instrumens on parviendrait à varier les effets, et il écrivit pour le concert des amateurs sa vingt-unième symphonie en *re*, dont l'orchestre se composait de deux parties de violon, viole, violoncelle, contrebasse, deux hautbois, deux clarinettes, flûte, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales. L'effet en fut très-remarquable. Dans le même temps, Gossec écrivit sa symphonie de la chasse qui, depuis, a servi de modèle à Méhul pour son *ouverture du jeune Henri*.

L'entreprise du concert spirituel était devenue vacante en 1773; Gossec s'en chargea en société avec Gaviniès et Leduc l'aîné. Pendant les quatre années de sa direction, cet établissement prospéra, et le goût s'améliora par le bon choix des ouvrages qu'on y exécuta, et par le grand nombre des talens étrangers qui y furent attirés. Mais le service le plus essentiel que Gossec rendit à la musique française, fut l'institution de

l'Ecole royale de chant, première origine du Conservatoire. La direction de cette école, fondée en 1784, fut confiée à ce savant musicien qui en avait conçu le plan, par le baron de Breteuil. C'est là que furent formés quelques-uns des acteurs qui ont brillé depuis sur les principaux théâtres de Paris. Gossec y donnait des leçons d'harmonie et de contrepoint, et commença ainsi l'édifice de l'Ecole française, qui depuis lors s'est placée si haut dans l'opinion des artistes de toute l'Europe. Parmi ses élèves les plus distingués, on remarque particulièment M. Catel.

Les fêtes nationales de la révolution française ouvrirent un nouveau champ aux talens de Gossec. La plupart de ces fêtes ayant lieu en plein air, il était difficile d'y faire usage des instrumens à cordes : Gossec imagina d'accompagner les hymnes et les chœurs avec des orchestres d'instrumens à vent, et il écrivit dans ce système un grand nombre de morceaux, et même plusieurs symphonies qui se font remarquer par une rare énergie. Toute cette musique excitait alors le plus vif enthousiasme. Ses opéras du *Camp de Grandpré* et de *la Reprise de Toulon* se firent aussi remarquer dans le même temps par les mêmes qualités. Ce fut dans le premier de ces ouvrages qu'il arrangea en chœur et à grand orchestre l'*Hymne des Marseillais*, avec une harmonie extrêmement remarquable par son élégance et sa force.

Lors de l'établissement du Conservatoire, en 1795, Gossec fut nommé l'un des inspecteurs de cet établissement, et concourut activement à son organisation, ainsi qu'à la formation de plusieurs ouvrages élémentaires destinés à l'enseignement de ses élèves. Quoique déjà fort âgé, il ne montrait pas moins d'ardeur et d'activité que ses jeunes confrères Méhul et Chérubini; et même ce fut lui qui eut la plus grande part à la rédaction et à la confection des diverses parties du volumineux solfége que les professeurs du Conservatoire ont publié. Il ne se borna point à ce travail; car, lorsque l'on crut les études assez avancées pour pouvoir joindre une chaire

de composition à celles qui existaient déjà, ce fut lui qui se chargea des fonctions de professeur, et pendant plus de douze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1814, il remplit ces fonctions avec zèle. Ainsi, il enseigna les principes de son art jusqu'à l'âge de quatre-vingt-un ans. Au nombre des élèves qu'il a formés, on distingue Androt, qui mourut jeune à Rome; MM. Dourlen, Gasse et Panseron.

Lors de la formation de l'Institut, Gossec y fut admis comme membre de la section de musique dans la classe des beaux-arts; et Napoléon lui accorda la décoration de la Légion-d'Honneur, lorsqu'il institua cet ordre. Après la dissolution du Conservatoire de musique, en 1815, il fut admis à la pension, et cessa de s'occuper de son art pour goûter le repos qui lui était nécessaire après tant de travaux. Toutefois, il continua de fréquenter les séances de l'Académie des beaux-arts jusqu'en 1823; mais alors, ayant atteint l'âge de quatre-vingt-dix ans, ses facultés s'affaiblirent, et il se retira à Passy, où le reste de ses jours s'écoula paisiblement.

Voici la liste des ouvrages les plus connus de ce musicien laborieux :

1°. *Musique dramatique.* A l'Opéra : 1773, *Sabinus*, trois actes; 1775, *Alexis et Daphné*, un acte; *Philémon et Baucis*, un acte; 1776, *Hylas et Sylvie*, un acte; 1778, *la Fête du Village*, un acte; 1782, *Thésée* de Quinault, remis en musique, 3 actes; 1786, *Rosine*, deux actes; 1793, *le Camp de Grandpré*; 1794, *la Reprise de Toulon.* A la Comédie-Italienne : 1764, *le faux Lord*, un acte; 1766, *les Pêcheurs*, un acte; 1767, *Toinon et Toinette*, un acte; *le double Déguisement*, un acte. Cet ouvrage n'eut qu'une représentation. A la Comédie-Française, *les Chœurs d'Athalie.* Gossec avait en portefeuille quelques opéras non achevés, parmi lesquels se trouvait une *Nitocris*, à laquelle il travaillait à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

2°. *Musique d'Eglise.* Plusieurs messes avec orchestre; plusieurs motets pour le concert spirituel, entre autres, un *Exaudiat* qui fut redemandé plusieurs fois; la célèbre

messe des morts qui a été gravée en 1760, et dont les planches ont été volées et fondues ; un *Te Deum* qui eut beaucoup de réputation ; *O Salutaris hostia*, à trois voix sans accompagnement, qui fut écrit à un déjeûner chez M. de La Salle, secrétaire de l'Opéra, au village de Chenevières, et chanté à l'église du lieu, deux heures après, par Rousseau, Laïs et Chéron. Ce morceau, devenu célèbre, a été intercallé dans l'oratorio de *Saül*. Quelques oratorios exécutés au concert spirituel, parmi lesquels on distinguait celui de la *Nativité*. Il y avait dans cet ouvrage un chœur d'anges très-remarquable, qui se chantait au-dessus de la voûte de la salle.

3°. *Musique à l'usage des fêtes patriotiques.* 1° Chant du 14 juillet (*Dieu du peuple et des rois*) ; 2° Chant martial (*Si vous voulez trouver la gloire*) ; 3° Hymne à l'Être-Suprême (*Père de l'univers*) ; 4° Hymne à la liberté (*Vive à jamais la liberté*) ; 5° Autre (*Auguste et consolante image*) ; 6° Hymne à l'humanité (*O mère des vertus*) ; 7° Hymne à l'égalité (*Divinité tutélaire*) ; 8° Hymne funèbre aux mânes de la Gironde ; 9° Hymne patriotique (*Peuple, éveille-toi*) ; 10° Hymne à trois voix pour la fête de la Réunion ; 11° Chant funèbre sur la mort de Ferrand ; Serment républicain (*Dieu puissant*) ; 13° Chœurs et chants pour l'apothéose de Voltaire ; 14° *Idem*, pour l'apothéose de J.-J. Rousseau ; 15° Musique pour l'enterrement de Mirabeau, qui fut depuis employée pour les obsèques du duc de Montebello, etc., etc.

4°. *Musique instrumentale.* Vingt-neuf symphonies à grand orchestre, dont trois pour instrumens à vent ; trois œuvres de six quatuors pour deux violons, alto et basse ; un œuvre de quatuors pour flûte, violon, alto et basse ; deux œuvres de trios pour deux violons et basse ; deux œuvres de duos pour deux violons ; six sérénades pour violon, flûte, cor, basson, alto et basse ; une symphonie concertante pour onze instrumens obligés ; plusieurs ouvertures détachées, etc.

5°. *Littérature musicale.* Exposition des principes de la musique, servant d'introduction aux solféges du Con-

servatoire; deux rapports lus à l'Institut sur le progrès des études musicales et sur les travaux des élèves pensionnaires à Rome; divers rapports sur des instrumens ou des méthodes soumises à l'examen de l'Institut ou du Conservatoire.

6°. *Musique élémentaire.* Beaucoup de morceaux à deux, trois et quatre parties dans les solféges du Conservatoire.

Une récapitulation si considérable, bien qu'abrégée, doit frapper d'étonnement, si l'on fait attention aux nombreuses occupations qui ont rempli la vie de Gossec, soit comme professeur, soit comme directeur de divers établissemens de musique, soit enfin comme inspecteur du Conservatoire.

FÉTIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

Concert consacré à la mémoire de Haydn.

15 *février.* Dans une petite principauté d'Allemagne, loin du tourbillon du monde, et dans une condition presque subalterne, vivait, vers le milieu du dernier siècle, un homme que la nature et l'art avaient formé pour marcher à la tête des musiciens de son temps. Simple, modeste, ignorant l'influence qu'il exerçait, et se connaissant à peine, cet homme acquérait de la gloire sans y songer, et se créait une immense renommée, tandis qu'il croyait son nom renfermé dans les bornes étroi-

tes des domaines de son maître : cet homme était Haydn. Ne travaillant que pour se plaire ou pour accomplir des devoirs, il avait parcouru la plus grande partie de sa carrière avant de savoir que ses ouvrages pouvaient être utiles à sa fortune : bien différent en cela de quelques artistes de nos jours, dont le talent principal consiste à tirer parti de leurs productions, soit pour accumuler des richesses, soit pour accaparer des honneurs ; mais aussi quelle autre différence entre eux et lui ! Où sont les grandes choses sorties du cerveau de ceux qui ne connaissent d'autre muse que la cupidité ? Des succès éphémères, dont on grandit l'apparence à force de manége, ne résistent point à la main du temps ; tout l'échafaudage des réputations qui n'ont pour base que la mode et le caprice, s'écroule, et nos grands hommes en herbe se survivent eux-mêmes, tandis que celui qui n'a travaillé que pour son art, sans autre espoir que le suffrage de sa propre conscience, se prépare une longue existence au-delà du tombeau. Tel fut Haydn, que quatre-vingts ans d'admiration n'ont point usé, qui vit encore, et vivra long-temps.

Il y a quelque chose de touchant, de consolant pour l'artiste, dans l'idée de l'hommage que vient de rendre l'École royale de Musique au patriarche de la symphonie. Il était digne de cette belle École de professer ainsi son respect pour celui qui a tracé la route à ses successeurs ; pour celui qui, trouvant à son aurore cette partie de l'art faible et languissante, l'a portée à la perfection par un progrès constant de son génie ; pour celui enfin qui, par une fécondité sans exemple, a fourni presque seul l'aliment des concerts pendant plus de soixante ans. Mais lors même que ce long usage n'aurait pas fatigué l'attention publique, on aurait pu craindre que la monotonie du même style ne produisît sur une nombreuse assemblée l'effet contraire de ce qu'on s'était proposé ; on aurait pu craindre que des combinaisons simples, dépassées par celles auxquelles elles ont servi d'acheminement, ne parussent décolorées à un auditoire accoutumé aux fortes émotions de Beethoven ; enfin, les admirateurs sincères

de Haydn pouvaient considérer comme une épreuve dangereuse ce dernier hommage qu'on voulait lui rendre en présence d'une jeunesse fougueuse. Toutefois, le génie du vieil homme a triomphé de ces obstacles, et s'est montré jeune encore de grâce, d'élégance et de force.

C'était une heureuse idée que d'ouvrir le concert dédié à la mémoire d'Haydn par le beau morceau que le regret de sa perte inspira autrefois à M. Cherubini. C'est au talent qu'il appartient de chanter le talent: jamais mission ne fut mieux remplie. Dans la sombre et large harmonie du début de cette élégie, dans sa brillante péroraison, dans cette foule d'effets piquans et neufs, on retrouve toute la vigueur de talent que l'auteur de *Médée*, *d'Élisa*, et des *Deux Journées*, a déployé dans ses plus beaux morceaux. Ponchard et Adolphe Nourrit en ont supérieurement exprimé les intentions de l'auteur de cette belle composition, par leur chant large, simple et rempli de sensibilité.

Après ce morceau, la symphonie de Haydn ne pouvait tarder de se faire entendre: elle a commencé, et bientôt, à l'énergie déployée par l'admirable orchestre, on a reconnu ce génie créateur, dont les inspirations doivent résister à l'effet du temps, et dont le triomphe est de toutes les époques. Quel feu, quel brillant, quel charme dans l'enchaînement de tous ces détails qui se rattachent les uns aux autres par une sorte de chaîne magique! Quel art dans le développement d'une idée principale qui, d'abord simple à l'excès, s'enrichit successivement de tout ce que la science peut fournir de ressources et d'effets, et arrive enfin, dans la seconde partie du morceau, à l'explosion d'une mine inépuisable de combinaisons vigoureuses, que le sujet ne semblait point renfermer. Personne n'a connu comme Haydn cet art des gradations et des développemens: il l'emporte à cet égard sur Mozart même et sur Beethoven.

Dans le but d'offrir à l'auditoire les compositions de ce grand artiste sous l'aspect le plus séduisant, M. Habenek avait choisi dans diverses symphonies les morceaux

qui lui avaient paru les plus propres à produire de l'effet, en ayant égard à l'analogie des tons. Ainsi, le premier morceau était celui de la symphonie en *si* bémol de l'œuvre 85e; l'andante en *sol* $\frac{2}{4}$ avait été pris dans une symphonie en *re* du même œuvre; le menuet en *mi* bémol appartenait à l'œuvre 91e, et le finale avait été pris dans la symphonie en *si* bémol de cet œuvre. Dans tous ces morceaux, l'exécution est arrivée au plus haut degré de perfection qu'il soit possible d'imaginer; mais dans le finale surtout, cette perfection se trouva si bien d'accord avec le merveilleux effet de la composition, que le public transporté demanda à grands cris que le morceau fût répété; et, chose bien rare, l'effet ne diminua point à la seconde audition.

J'ignore à quel ouvrage de Haydn appartient la tempête et le calme avec chœur qui a terminé la première partie du concert; il m'a paru que ce n'est pas une des meilleures compositions de ce maître, quoiqu'on y trouve de beaux effets d'harmonie et beaucoup de pureté de style. La partie dramatique de ce morceau m'a semblé être la plus faible; rien n'y indique pourquoi la tempête est interrompue par le calme, pour reprendre ensuite, et se terminer par un autre calme. Une pareille régularité de formes n'est pas de la nature d'un semblable sujet. Il y avait vingt morceaux de Haydn qu'on aurait pu choisir, et qui auraient produit plus d'effet.

Les Quatre Saisons sont l'ouvrage de la vieillesse de cet homme étonnant: c'est à plus de soixante-douze ans qu'il l'écrivit, après avoir inondé le monde musical d'une immense quantité de productions de tout genre, qui semblent n'avoir pu sortir que du cerveau de plusieurs hommes laborieux. Il faut bien le dire, la vieillesse s'y fait apercevoir; mais c'est celle d'un musicien plein de force, qui, dans l'affaiblissement de son génie, a conservé le savoir et le goût. Les morceaux qu'on avait choisis dans cet ouvrage étaient *l'introduction avec le chœur du printemps*, et *la chasse*. Le premier est d'une grâce charmante, et d'une mélodie aussi pure que son

harmonie ; le second, dont le principal mérite est d'être imitatif, présente une singularité remarquable : il commence en *re* et finit en *mi bémol*. Par cette irrégularité de forme, Haydn a voulu peindre un de ces accidens qui sont assez fréquens à la chasse au courre, celui où les chiens perdent la trace. Après l'hésitation et l'interruption qui résultent de cet accident, une attaque de cor en *mi bémol* remet les chiens sur la voie, et le mouvement de chasse recommence.

On connaît le chœur admirable qui termine la première partie de *la Création* : c'est par lui que le concert a été fini. Cette belle conception est au-dessus de tout éloge : je me bornerai donc à dire qu'elle me paraît être le plus bel exemple de gradation d'effet qui existe. Son exécution a été chaude et vigoureuse ; mais je dois faire observer que les chœurs n'ont pas suivi, en plusieurs endroits, l'impulsion de l'orchestre, comme ils auraient dû le faire.

Outre la cantate de M. Chérubini, dont j'ai parlé, deux morceaux avaient été intercallés dans le concert, pour en rompre l'uniformité de style : l'un était un concerto de violoncelle, composé par Bernard Romberg ; et l'autre, un concerto de violon, composé par M. Kreutzer. Une exécution nette, une intonation parfaitement juste, une manière de chanter agréable, sont les qualités par lesquelles M. Vaslin s'est fait remarquer dans le concerto de Romberg. Son jeu n'a point cette fougue, cette hardiesse qui enlèvent un auditoire ; mais c'est celui d'un professeur qui possède bien ce qui est nécessaire pour former de bons élèves. Le public l'a justement applaudi, et lui aurait encore témoigné plus vivement sa satisfaction, s'il avait réduit son concerto à des proportions plus favorables, en coupant une partie du premier morceau pour le joindre à l'*adagio*, dont il aurait été nécessaire de retrancher aussi une partie. Le concerto de M. Kreutzer est écrit sur des thêmes de Haydn. L'auteur l'a composé à l'époque de la mort de ce grand artiste, et a fait admirer l'habileté de son arrangement ; mais il n'a pu

éviter l'écueil des conditions qu'il s'était imposées : celles de développer des motifs trop connus dans un cadre aussi défavorable que celui du concerto. On se rappelle encore avec quelle manière brillante M. Kreutzer a exécuté ce morceau dans la nouveauté : il n'était pas possible d'espérer que M. Tolbecque parviendrait à s'élever à la hauteur de son maître. Ce jeune homme n'est pas dépourvu de talent ; mais j'ai remarqué dans son jeu quelques défauts essentiels que je dois lui signaler : le premier est de n'avoir qu'un son maigre et rétréci ; le second de manquer de mesure ; le troisième, de mal terminer ses phrases, c'est-à-dire, de n'y mettre ni largeur ni pureté. M. Tolbecque est jeune ; il peut se corriger facilement de ses défauts.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

— Un début a eu lieu lundi dernier à l'Opéra-Comique. Mademoiselle Duchemin a joué *Euphrosine* et le page de *Jean de Paris*. La débutante est jolie ; mais malheureusement cela ne suffit pas au théâtre. Sa voix est faible et ses intonations sont souvent douteuses. Elle a beaucoup à faire aussi comme actrice. En somme, c'est une médiocre acquisition pour l'Opéra-Comique.

— M. Albert Sowinski, qui, depuis son dernier concert, a obtenu de brillans succès dans les salons de Paris, donnera, le mercredi 11 mars prochain, un concert vocal et instrumental chez M. Dietz, rue Neuve-Saint-Augustin, n° 23. On y entendra MM. Haumann, Schunke, et autres artistes distingués.

— La représentation qui a été donnée au Théâtre-

Italien, lundi 16 de ce mois, au bénéfice de M. Laurent, offrait aux dilettantis un grand intérêt, par la réunion de madame Malibran et de mademoiselle Sontag dans *Tancredi*. Leur attente a-t-elle été complétement remplie? Nous devons avouer que non; mais nous n'en avons point été surpris : nous nous y attendions. Il est maintenant reconnu que madame Malibran n'est jamais à la hauteur de son talent la première fois qu'elle joue un rôle. Il faut lui laisser le temps d'y réfléchir, de l'essayer, de le dessiner. Dans l'intervalle de la première à la seconde représentation, elle change tout ce qui ne lui a pas paru faire d'effet. Nous croyons donc devoir attendre avant de porter un jugement difinitif sur ses qualités ou ses défauts relativement au rôle de *Tancredi*.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Exposition des produits d'art dans les salons de l'Académie à Berlin (1). — *Instrumens de musique.*

Les instrumens exposés cette année sont:

1°. Des piano-forte de MM. Andree, Green, Heine, Kaselitz, Reichenbach, Schleip, Schneider, Westermann et Zattlasch;

2°. Un violon et une viole de M. Otto; une viole de M. Wolf;

3°. Une harpe de M. Stumpf, de Gotha, actuellement à Londres, et

4°. Une guitare de Mathes.

(1) Extrait de la *Gazette universelle de Berlin*, n° 45 (1828).

Le premier instrument que nous examinerons est le piano à queue fabriqué par M. Schneider. Cet artiste a fait plaquer en argent toutes ses cordes, pour éviter qu'elles ne se rouillent; mais comme l'acier est dur, et l'argent, au contraire, fort tendre, il ne résulte pas entre ces deux métaux une adhérence aussi exacte qu'elle le serait, s'il eût employé le laiton ou le cuivre au lieu de l'argent; et d'ailleurs, en supposant cette dernière matière aussi dure que les deux autres, la corde n'en resterait pas moins dure au dedans et tendre à l'extérieur. Il en résulte que la nature du son est couverte à peu près comme celle de la voix d'un chanteur qui est légèrement voilée. L'année dernière, M. Schneider avait fait un autre essai. Il avait employé, pour les cordes des deux dernières octaves graves, le nouvel argent (neusilber), au lieu du laiton dont on se sert ordinairement: cet essai ne put réussir. Ces cordes voisines (beitone) se heurtaient et faisaient une résonnance prolongée, et la basse était étouffée. L'acier et le laiton restent toujours les meilleurs métaux pour les cordes de pianos. M. Schneider n'en mérite pas moins des éloges pour ces essais, et ne doit pas se laisser décourager dans la voie des perfectionnemens. Il a en outre tenté une autre amélioration qui consiste à arrondir les bords des touches blanches (*untertasten*), pour faciliter les gammes d'octaves, si fréquentes dans la nouvelle musique de piano. L'avantage est réel sous ce rapport; mais, comme toute chose a une double face, on doit dire aussi que lorsqu'il s'agit de sauts d'intervalles plus éloignés, d'une dixième, par exemple, la même facilité qui fait glisser le doigt sur la touche arrondie qu'il cherche, peut fréquemment le faire glisser sur celle d'à côté, ou entre les deux, et les faire résonner ensemble. C'est pourquoi nous préférons toujours un clavier à touches horizontales. Du reste, l'instrument de M. Schneider est bien construit, et d'un excellent jeu; mais la nature du son gagnerait, si, comme nous l'avons remarqué, il remplaçait ses cordes plaquées par d'autres en acier et en laiton.

Le second instrument dans lequel nous avons remar-

qué des modifications, est un piano de la fabrique de M. Andree. Le sommier, partie de l'instrument sur laquelle sont fixées les chevilles, est de métal, et plane au-dessus de la table sonore, dont les vibrations ne sont plus arrêtées par l'obstacle de ce sommier, comme cela arrivait dans l'ancien mode de construction. Le sommier étant maintenant indépendant de la table sonore, il a pu être placé près du chevalet, et les cordes peuvent avoir maintenant une longueur à peu près égale; ce qui est un avantage, non pour l'économie, qui ne serait pas d'un demi-thaler, mais en raison d'un accord plus durable. Les cordes des octaves élevées ont ordinairement un pied à un pied et demi de longueur, sur laquelle on n'emploie que trois ou quatre pouces pour la résonnance. Le reste doit être étouffé derrière le chevalet : il en résulte que la partie sonore, plus courte, est par conséquent plus tendue que la partie inutile; d'où il arrive que les cordes de dessus perdent toujours l'accord plus promptement que la basse, et que l'instrument devient par momens impraticable dans les octaves supérieures. Plusieurs facteurs, frappés de cet inconvénient, avaient déjà essayé de placer les chevilles plus près du chevalet; mais, comme les dessus avaient perdu de leur sonoréité, ils ont été obligés d'y renoncer. Le perfectionnement de M. Andree a encore cet avantage, qu'il prévient les causes de fentes pour la table sonore, qui est entièrement indépendante par les quatre côtés dans l'instrument, et n'a de rapport avec les cordes que par le chevalet, de telle sorte qu'elle peut se resserrer plus ou moins, en cas de sécheresse, sans être exposée à se fendre violemment, comme cela arrive dans l'ancien mécanisme, où elle est fortement assujétie. Nous devons cependant rapporter quelques objections contre ce perfectionnement. On a dit que le sommier étant de métal comme les chevilles qui y sont établies, celles-ci devaient, ou se polir par le frottement pendant l'opération de l'accord, dont elles rendaient ainsi le maintien impossible, ou se rouiller, et empêcher alors l'opération elle-même.

Ces objections paraissent avoir quelque fondement;

mais nous répondrons qu'une expérience de deux ans a prouvé que les chevilles ne se polissent pas dans l'opération de l'accord, et qu'elles n'ont pas agrandi les trous. D'ailleurs, si cet inconvénient s'était manifesté, on y aurait remédié d'avance, en donnant aux chevilles une forme conique, qui permettrait de les faire descendre à mesure que les trous s'agrandiraient. Quant à la rouille, il n'est guère possible que l'air ambiant suffise pour l'engendrer dans l'intérieur d'un instrument toujours tenu à sec ; mais, pour la prévenir, M. Andree a construit aussi des sommiers en bois encadrés dans le métal. M. Andree a exposé aussi deux pianos carrés auxquels il a appliqué cette amélioration, mais d'une manière différente. Dans l'un, les chevilles sont derrière le chevalet, comme à l'ordinaire; et dans l'autre, sur le dossier, là où les marteaux frappent les cordes. Le son est également mélodieux dans les deux instrumens, aussi égal dans toutes les octaves, et le jeu aussi commode. Le travail en est très-soigné. M. Andree a fait subir cette année une autre modification à ses pianos carrés: il ne leur a donné que trois pieds, ce qui évite l'inconvénient du vacillement sur un terrain inégal, et prévient la nécessité d'y mettre des cales.

Le troisième instrument dans lequel on avait introduit des perfectionnemens est un piano vertical avec pédale, par M. Schleip. L'idée d'adapter un jeu de pédale au clavier n'est pas nouvelle; mais M. Schleip est le premier qui l'ait employé à Berlin pour le piano-forte. Il y a déjà dix ans qu'on se sert de pareils instrumens à Vienne. M. Schleip en avait exposé un il y a quatre ou six ans; mais celui de cette année mérite toute espèce d'éloges. Le son de la pédale est beau et puissant, mais il y a quelques notes qui ne répondent pas d'une manière suffisante, ce qui tient probablement à peu de chose. Une autre amélioration très-facile consisterait à garnir de cuir les touches de la pédale, pour obvier au bruit que produit le pied au moment de la pression, bruit qu'on ne peut entendre dans l'orgue, parce que l'intensité du son y est bien plus grande. Le son et le jeu du clavier

sont dignes d'éloges ; mais il nous a paru que les octaves supérieures produisaient un effet un peu *pointu*, comparativement à la basse sonore. L'extérieur de l'instrument est simple, quoique travaillé avec goût.

Nous n'avons pas vu d'autres pianos modifiés. Il nous reste maintenant à parler de ceux construits d'après le système le plus usité.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

ANNONCES.

Collection d'harmonie militaire, pour petite flûte et petite clarinette, en si bémol ; trois clarinettes en mi bémol ; deux cors, trompette, trompette à clés, trombonne, deux bassons, deux serpens et grosse caisse ; par P. L. Aubéry du Boulley.

Cette collection se composera de soixante morceaux, qui paraîtront par recueils de six, dont trois marches et trois pas redoublés, ou deux marches et un andante, et deux pas redoublés et une valse. Dans chaque recueil il y aura un morceau composé spécialement pour l'ophicléide, ou trompette à clés.

Le premier et le second cahiers sont en vente ; les autres paraîtront de deux en deux mois.

A Paris, chez Richault, boulevard Poissounière, n° 16, au premier.

VARIÉTÉS.

Hinterlassene schiften von Carl-Maria von Weber (OEuvres littéraires posthumes de Charles-Marie de Weber, publiées par Théodore Hell). Dresde, 1828, 3 vol. in-12.

TROISIÈME EXTRAIT.

Kunstler's Leben (la Vie du Compositeur.)

CHAPITRE TROISIÈME.

« Je n'étais pas beaucoup avancé dans la rue, lorsque je rencontrai un groupe de chanteurs qui se préparaient à régaler les habitans de la ville d'un morceau de musique. O divin organe de l'humanité! toi, le premier des instrumens, don du Créateur, sur lequel tous les autres instrumens sont modelés; toi, qui seul es capable d'exciter fortement les passions, combien ton pouvoir me paraît admirable dans un chant choral! même avec une faible exécution, il m'émeut et touche mon cœur.

» Malgré mes projets, je m'arrêtai donc, et je me préparai à entendre un chœur simple, touchant, et convenablement adapté aux sentimens et à la capacité du peuple; mais ma mauvaise étoile m'avait destiné à n'éprouver ce jour-là qu'ennui et contrariétés. Quel est le morceau que mes chanteurs entonnent? Un des derniers airs de l'opéra de *Fanchon!* et encore si horriblement exécuté, sans mesure ni justesse d'intonation, que je

ne me fis aucun scrupule d'accoster le chanteur, languissante basse, qui, debout auprès de moi, et employant les pauses qui se trouvaient dans le morceau de musique à avaler avec voracité une portion de pain et de lait, semblait le moins disposé à souffrir une interruption, et de lui demander l'adresse de messieurs *les musiciens de ville*. Monsieur, le *principal* demeure là, à la droite, dit-il; vous devez distinguer la maison, et vous êtes certain de les entendre; car c'est justement l'heure où ils étudient la musique de cors russes : mais je ne crois pas que vous puissiez trouver à vous y placer en ce moment. Un peu choqué de la froideur du personnage, je répondis avec quelque aigreur que je n'étais pas à la recherche d'un tel emploi, et, lui tournant brusquement les talons, je me dirigeai vers la maison qu'on m'avait indiquée. Je n'eus pas de peine à la découvrir, car, de tous les plus horribles bruits que j'avais entendus dans ma vie, aucun ne pouvait égaler celui qui frappait mon oreille. Je m'approchai avec précaution et une certaine appréhension; et, faisant enfin un effort, j'entrai dans l'école. La scène qui s'offrit à mes yeux était extrêmement bizarre. Dans un cercle de dix ou quinze garçons qui soufflaient dans des cors de toutes leurs forces, ou qui du moins étaient debout en action de souffler, était placé M. le *musicien de ville* (stadt musikus), qui tenait avec ses deux mains un bâton d'une taille formidable, avec lequel il battait la mesure sur un piano-forté qui était près de lui, et quelquefois sur la tête du malheureux individu qui s'avisait d'oublier la mesure; il la marquait encore avec son pied, dont il frappait la terre avec une telle violence, qu'on aurait pu le prendre pour un échappé de la maison des fous.

» On exécutait une ouverture de sa composition, dans laquelle les cors avaient une partie dominante, et que ses élèves jouaient d'après la manière russe, c'est-à-dire qu'un cor n'exécutait qu'une seule note. A droite et à gauche étaient rangés les autres exécutans, tels que les violons, clarinettes, bassons, trombones, etc., qui s'exerçaient de toutes leurs forces, en faisant chaque passage

fortissimo; et, au milieu de tout ce tapage, dominait la voix du directeur, qui à chaque instant s'écriait : *Mal! vous êtes un étourdi! trop haut, trop bas, trop vite, trop doucement! attention ici!* etc.

» Mon apparition dans la chambre ne fit pas mieux aller la chose; il y avait dans l'arrivée d'un étranger quelque chose de plus nouveau que dans la partition du maître, et tous les yeux furent tournés sur moi, au grand déplaisir du directeur. Le moment était critique; ils en étaient précisément à l'*allegro;* et le maître, cherchant à ranimer l'attention de ses écoliers, pour faire exécuter son passage favori, redoublait de force et de chaleur. Dans ce malheureux moment, une longue planche qui servait de pupître, et qui était appuyée sur le piano, se détacha par la puissance des vibrations, et tombant avec fracas sur l'instrument, fit voler en morceaux la table d'harmonie. Il s'ensuivit un éclat de rire à l'*unisson*, et pour le moment, il ne fut plus question de musique. Je profitai de cette interruption favorable pour m'avancer et me présenter au digne directeur. »

SUR LES OBSÈQUES DE GOSSEC.

Objet de la vénération des artistes, Gossec, quoique ne vivant plus au milieu d'eux depuis long-temps, avait laissé dans leurs souvenirs une vive reconnaissance pour ses services et ses utiles travaux, et une estime sans bornes pour sa personne. Aussi l'éloignement du village de Passy, où Gossec était décédé, ne put-il empêcher qu'un grand nombre d'entre eux ne s'y portassent pour lui rendre les derniers devoirs. Une députation de l'Académie royale des Beaux-Arts, les professeurs et les élèves de l'Ecole royale

de Musique, beaucoup de musiciens de la chapelle du Roi, de l'Opéra et des divers théâtres lyriques, ainsi que plusieurs amateurs, s'y étaient réunis. A midi, le cortége s'est dirigé vers l'église, où divers morceaux de musique ont été exécutés par les artistes de l'Opéra et les pensionnaires de l'Ecole royale de Musique. On y a distingué particulièrement un *Pie Jesu*, que M. Panseron a écrit pour cette lugubre cérémonie, et qui est remarquable par l'effet de son harmonie et la pureté de son style.

Après que les cérémonies religieuses furent terminées, le cortége s'est acheminé vers Paris, qu'il a traversé en longeant la Seine, pour se rendre au cimetière du Père Lachaise. Là, M. Fétis a prononcé le discours suivant:

« Messieurs,

» Platon a dit *qu'une longue vie accordée par les dieux est la récompense de l'homme de bien.* Si ce précepte n'est pas toujours vrai, si les talens unis à la vertu sont souvent moissonnés à la fleur de l'âge, il trouve du moins sa juste application dans l'artiste vénérable dont la tombe est maintenant sous nos yeux. Qui de nous, Messieurs, ne rendrait témoignage que Gossec fut l'homme de bien dont parle Platon? A défaut de nos voix, il en est une qui ne lui manquerait pas: c'est celle de ce long passé, devenu déjà pour lui comme une sorte de postérité. Eh! qui serait homme de bien, si ce n'est celui qui, né sous le chaume, s'est insensiblement élevé jusqu'à la position sociale la plus honorable, par le seul secours de ses talens; sans ambition, sans intrigue, sans froisser les intérêts d'autrui pour favoriser les siens; qui a traversé les générations sans rencontrer un ennemi, et qui a mesuré ses forces contre une foule d'émules, sans trouver de rivaux? Tel fut Gossec, tel fut celui qui nous réunit dans ce lieu mélancolique pour lui rendre un dernier hommage.

» C'est à nous surtout qu'il appartient de faire parler notre reconnaissance pour ce Nestor des musiciens ; nous, élèves d'une école dont il jeta les premiers fondemens, et qui lui sommes redevables plus ou moins directement. Car il ne faut point oublier que Gossec, né dans un pays et dans un temps où les études de son art s'étaient jetées dans une direction fausse, sut se garantir des erreurs de ses contemporains par la seule force de sa raison, et par le pressentiment de la science véritable, qui en est le génie. Le premier il aperçut ce qui manquait à la France pour qu'elle se plaçât à la tête de la civilisation musicale ; et ses efforts constans eurent pour but de lui donner cette prépondérance. Cette idée dominante, jointe à l'amour du travail, qui avait animé Gossec dès son enfance, et à sa bienveillance naturelle pour la jeunesse, lui avaient fait oublier les atteintes de l'âge. Loin de chercher le repos que la nature semblait réclamer, il venait prodiguer à ses élèves, et l'instruction dont lui-même avait été si avide, et le reste de ses forces, et la fin de sa longue et honorable vie.

» Homme respectable, ma voix, en s'élevant sur ton cercueil pour proclamer et tes bienfaits et notre reconnaissance, n'obéit pas seulement à un devoir ; elle satisfait à un besoin du cœur. Puissent ses accens retentir au loin, non pour ta gloire, mais pour la nôtre ! Puisse la postérité savoir que Gossec, en descendant dans la tombe, n'a point laissé d'ingrats parmi ceux dont il avait préparé l'avenir ! »

Après avoir vu déposer les restes du doyen des artistes dans sa dernière demeure, l'assemblée s'est éloignée avec décence et recueillement.

NOUVELLES DE PARIS.

Ainsi que nous l'avions prévu, les deuxième et troisième représentations de *Tancredi* ont été beaucoup plus satisfaisantes que la première. Mademoiselle Sontag, mieux disposée, a mieux posé sa voix, et n'a pas reproduit aussi souvent le défaut d'attaquer ses intonations un peu en dessous pour les replacer ensuite; défaut dont elle a contracté l'habitude depuis son retour de Londres, et qui paraît avoir été la suite de quelque altération momentanée de son organe. Il est présumable qu'un entier rétablissement de sa santé lui rendra la pureté d'intonation qu'elle possédait lors de son premier voyage à Paris. Quant à la flexibilité de vocalisation, mademoiselle Sontag ne laisse rien à desirer; son gosier est un véritable *componium* de fioritures vocales. Sa facilité tient du prodige, et l'on dirait qu'il lui en coûte moins d'efforts pour exécuter des difficultés que pour chanter avec simplicité.

Le public a montré dans ces représentations ses progrès en musique, en ne cherchant point à établir de comparaisons entre cette brillante cantatrice et madame Malibran; il a compris que ce qui ne se ressemble point ne peut être comparé raisonnablement. Quoique fort habile dans l'art de *manœuvrer* sa voix, ce n'est point dans cette sorte de talent que madame Malibran fait consister son mérite principal. Une organisation énergique, nerveuse, sensible et impressionnable à l'excès, est le principe de sa manière originale et pénétrante, de ces heureuses inspirations dont tous ses rôles sont empreints, et des émotions qu'elle procure aux specta-

teurs les plus froids. Si ces inspirations spontanées ne la guident pas toujours bien au premier abord, elle y joint l'avantage très-rare d'être susceptible de réflexion et d'étude, et de corriger par les combinaisons de l'art les écarts d'un beau talent naturel. Madame Malibran n'a pas encore toute la profondeur de madame Pasta; mais lorsqu'elle aura joint à son mérite actuel l'expérience de quelques années d'étude, et surtout lorsquelle se sera essayée devant les spectateurs si divers des principales villes de l'Europe, les inégalités qu'on remarque quelquefois en elle disparaîtront, et son nom sera cité parmi ceux des artistes les plus parfaits qui ont brillé sur la scène lyrique.

Dans les deux duos de *Tancredi*, et surtout dans celui de la belle scène avec *Argirio*, dans le finale du premier acte, et en quelques autres endroits de la pièce, madame Malibran a saisi de la manière la plus heureuse la couleur convenable à son rôle; mais il nous semble qu'il y a trop de verve dans la scène du débarquement, et que le plaisir qu'éprouve *Tancrède* doit être mêlé de plus de mélancolie. Madame Pasta était admirable en cet endroit, quoique son exécution ne fût pas toujours irréprochable. Nous la proposons encore pour modèle à madame Malibran pour la scène du second acte, où *Tancrède* s'éloigne pour toujours d'*Aménaide :* jamais l'amour désespéré ne s'est peint plus éloquemment que dans les regards, la démarche et les accens de madame Pasta : c'était le beau idéal de l'art.

— Il paraît décidé que *Guillaume Tell* ne sera point représenté avant l'automne; peut-être même ne le sera-t-il point cette année, si, comme on l'assure, Rossini se rend en Italie, au lieu de faire en Angleterre le voyage qu'il avait projeté. La grossesse de madame Damoreau et le peu de succès que madame Maraffa-Fischer a eu dans ses débuts, sont les causes auxquelles on attribue cette remise indéfinie d'un ouvrage qui était attendu avec la plus vive impatience. L'administration de l'Opéra y attache trop d'importance pour le sacrifier dans la saison

défavorable de l'été ; et l'absence de Rossini paraît devoir être trop longue, pour espérer qu'on puisse le mettre en scène avant le printemps prochain. Selon toute vraisemblance, l'opéra dont MM. Scribe et Auber s'occupent en ce moment pourra être mis en répétition vers le mois d'octobre. On n'en connaît pas encore le titre.

— *Le deux Nuits*, de M. Boieldieu, sont en répétition. A l'enthousiasme que manifestent toutes les personnes qui ont entendu cet ouvrage au piano, on a lieu de croire qu'il tiendra le premier rang parmi les productions d'un compositeur qui a déjà procuré tant de plaisir au public, et dont le talent charme également et les Français et les amateurs des pays étrangers. Grande est déjà la rumeur que cette partition excite dans le monde musical. On en peut juger par le fait suivant : MM. Janet et Cotelle viennent d'en acquérir la propriété, moyennant la somme énorme de *trente mille francs !* Ce n'est plus le temps où la gloire se logeait au grenier.

— La première série des soirées de quatuors et de quintettis données par M. Baillot est terminée; la seconde commencera mardi 3 mars. L'abondance des matières ne nous a pas permis de parler dans nos derniers numéros de ces soirées, si intéressantes pour tous les amateurs de bonne musique, où la perfection, qu'on ne trouve nulle part, semble s'être réfugiée. Parmi les morceaux pleins d'intérêt que M. Baillot a livrés à l'admiration de ses auditeurs, on a remarqué un quatuor de M. Chérubini, d'une originalité piquante, et le *Songe de Tartini*, romance avec violon obligé, de M. Panseron. Dans ce dernier morceau, le grand violoniste a improvisé un point d'orgue du plus grand effet, aussi remarquable par sa forme que par une exécution parfaite.

— Parmi les morceaux inédits qu'on entendra au concert de l'Ecole royale, le 1er mars prochain, on remarque la symphonie en *la* majeur de Beethoven, et un nouveau concerto de piano composé par M. Kalkrenuner, et exécuté par l'auteur.

Soirée musicale de M. Richelmi.

Les soirées de musique sont aussi rares cet hiver qu'elles étoient fréquentes l'année dernière : anssi celles qui se présentent sont-elles accueillies avec avidité par les amateurs. Le concert donné mardi 17 par M. Richelmi avait attiré une société choisie dans les salons de M. Dietz.

La voix de M. Richelmi n'est ni forte ni étendue, mais il la conduit avec assez d'art. Sa vocalisation est facile, et ses ornemens sont de bon goût. Si la voix de ce chanteur est faible quelquefois, nous ne ferons pas le même reproche à celle de M. Derosa. Cet artiste possède une belle voix de basse-taille, dont il tire bon parti Il a chanté plusieurs morceaux où il a fait remarquer du sentiment et de la facilité. Madame Genero a quelques belles cordes de contralto ; mais sa voix manque d'égalité, et sa vocalisation est très faible, pour ne pas dire nulle. Quant à mademoiselle Blasis, c'est une vieille connaissance, et il est à peu près inutile de faire *l'analyse* de ses moyens. Nos lecteurs l'ont vue trop long-temps au théâtre Italien, pour qu'il en soit besoin. Nous avons remarqué cependant, il faut le dire, quelques intonations malencontreuses. Voilà la partie chantante du concert. Nous avions, pour la partie instrumentale, MM. Lafont, Schunke et Gatayes. On connaît assez le beau talent de M. Lafont ; disons seulement qu'il a soutenu sa brillante réputation dans des variations composées par lui et M. Herz.

Nous avons eu plusieurs fois occasion de parler de M. Schunke, et de son étonnante facilité sur le piano. Son exécution tient du prodige ; mais pourquoi nous joue-t-il toujours sa musique ? Quel déluge de notes, bon Dieu ! et quelle suite de phrases incohérentes et sans liai-

son ! Il est pénible de voir d'aussi beaux moyens se perdre dans une aussi mauvaise route. M. Gatayes a bien joué sur la harpe des variations composées et exécutées par lui et M. Schunke. Le piano de M. Dietz, l'un de nos facteurs les plus distingués, s'est fait remarquer par un beau son et par une grande égalité. Nous félicitons ce facteur sur la solidité de ses instrumens; car nous tremblions à chaque instant de voir le piano se briser sous les doigts de M. Schunke.

La soirée s'est terminée à près de minuit, et chacun s'est retiré satisfait.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Milan. La répétition générale du nouvel opéra de Bellini, *la Straniera* (*l'Etrangère*, ouvrage tiré du roman de M. d'Arlincour), a eu lieu au théâtre de *la Scala*, le 13 de ce mois. La salle était remplie comme aux jours de premières représentations. Le libretto est de Romani. Il est bien disposé pour la musique, et l'on y trouve des vers charmans et de belles situations. La musique a été fort applaudie, d'abord parce qu'elle renferme de belles choses, ensuite parce que Bellini est fort aimé à Milan. On y a trouvé beaucoup de fraîcheur, des chœurs superbes, et en général un grand sentiment dramatique. Le correspondant de qui nous tenons ces détails, pense qu'on pourrait seulement reprocher à Bellini d'avoir, selon sa coutume, un peu trop multiplié les modes mineurs. Toutefois, il ne s'appesantit pas sur cette critique, et avoue qu'il faut entendre plusieurs fois un ouvrage tel que celui-là pour le juger. Nous attendons d'un instant à l'autre des détails sur la première représentation.

Reina, le ténore, s'est distingué à la répétition générale. Rolla, remis d'une indisposition assez grave, a dirigé les répétitions générales de *la Straniera*.

—Les principaux chanteurs de la saison prochaine, au théâtre de *la Scala*, seront Emilie Bonini, Adelaïde Rubini Comelli, Jean-Baptiste Rubini, Tamburini et Louis Biondini.

—Le 28 janvier, madame Pasta est partie de Milan pour la capitale de l'Autriche, où elle doit donner quelques concerts. Elle ne tardera point à revenir dans sa ville natale, pour y remplir l'engagement qu'elle a contracté de jouer un certain nombre de représentations au théâtre *Carcano*. Les ouvrages désignés pour ces représentations sont : *Semiramide*, *Guilietta e Romeo*, de Zingarelli, *Medea*, *Otello*, *Nina* et *Gabriella di Vergy*, de Caraffa. Mademoiselle Mariette Brambilla, *primo musico*, qui chante maintenant à Venise; Jean-Baptiste Montrésor, *primo tenore* actuel du théâtre de *la Pergola* à Florence; le jeune Duprez, autre ténore qui s'est fait entendre avec succès au théâtre Feydeau de Paris, et le *basso cantante* Cosselli, composeront le reste de la troupe chantante. Il ne faudra pas moins que les talens de Rubini et de Tamburini pour lutter contre la vogue que doivent avoir les représentations du petit théâtre Carcano avec de tels élémens de succès.

—Pacini, qui doit écrire le premier opéra du printemps, est arrivé à Milan le 27 janvier. C'est Persiani, auteur de *Danao* et de *Gastone di Foix*, qui écrira le second ouvrage de la même saison.

—Voici un échantillon remarquable de l'état des lumières dans la malheureuse Italie. Nous tenons l'anecdote de bonne source, et nous pouvons la donner pour certaine.

Par suite d'une défense expresse d'un inquisiteur (nous pensions qu'il n'en existait plus en Italie), le théâtre de Macerata n'a pu être ouvert dans la saison, parce que le jour de la répétition générale, on a découvert que la

prima donna, la signora Polacco, est juive. Toutes les sollicitations pour lever cet embargo ont été vaines; l'inquisiteur a été inexorable. En France, une pareille anecdote suffirait pour faire la fortune d'une cantatrice, et la risée publique ferait justice du Dominicain; mais les Italiens savent qu'on ne rit pas impunément sous la domination de l'Autriche, et qu'on y trouve des prisons, des commissaires, et point de juges pour un pareil crime.

— Les nouvelles musicales des autres villes d'Italie sont dénuées d'intérêt. Partout on trouve des reprises d'anciens ouvrages usés, et pas une nouveauté.

A Rome, trois théâtres sont ouverts; mais ils n'ont que des chanteurs ou mauvais ou médiocres; David même n'est plus une exception. Au théâtre *Argentina*, on joue *Gli Arabi nelle Gallie*, opéra de Pacini, qui sera suivi de *Ricciardo e Zoraide*. Au théâtre *Valle*, on représente *la Contessa di Fersen; l'Aio nell' imbarrazzo*, de Donizetti, lui succédera. *Tebaldo ed Isolina* se joue au théâtre *Tordinone* depuis le 27 janvier. Une seule cantatrice de quelque mérite se trouve à ce théâtre, c'est la signora Petralia, qui est engagée pour débuter à Londres au mois de décembre 1829.

L'ouverture du théâtre de Ferrare a eu lieu par l'*Elisa e Claudio* et le ballet de la *Fedra;* tout cela n'a pas eu grand succès; mais l'*Inganno Felice*, qui a été joué le 17 janvier, a été mieux accueilli. On ne trouve dans la troupe chantante aucun chanteur renommé.

A Trieste, diverses indispositions des acteurs n'ont permis de donner *la Schiava di Bagdad*, de Pacini, qu'avec des interruptions. L'ouvrage a été froidement reçu.

La fatigue que font éprouver des compositions qu'on a entendues jusqu'à satiété, est cause que *le Barbier de Séville* n'a produit aucun effet au théâtre *Communale*, à Bologne, quoique l'ouvrage ait été représenté avec assez d'ensemble par mademoiselle Juliette Grisi, le ténore

Regoli, le *basso cantante* Moncada, et le *buffo comico* Spada. Un théâtre particulier a été élevé dans cette ville par M. Emile Loup. On en a fait l'ouverture dans le cours du mois de janvier dernier par l'opéra de Vaccai, *Giulietta e Romeo.*

Le Barbier de Séville n'a pas fait beaucoup d'effet à Bergame. La *Clotilde*, de Coccia, lui a succédé, et n'a pas été beaucoup plus heureuse.

A Parme, *Zelmira* est tombée, malgré les efforts de madame Bonini et de Cosselli. *Semiramide* a été mieux accueillie à Mantoue.

Tel est le sommaire des représentations d'une partie de l'Italie dans la plus belle saison de l'année.

Exposition des produits d'art dans les salons de l'Académie à Berlin. — Instrumens de musique (1).

SUITE ET FIN.

M. Westerman a exposé un piano à queue verticale. Ce facteur continue de mériter la réputation qu'il a acquise, car cet instrument ne le cède en rien aux précédens du même auteur; il est également fort et sonore dans toutes les octaves. Le jeu en serait peut-être dur pour beaucoup de personnes, mais il est d'une extrême précision.

M. Kæselitz, fils du chanteur si distingué dans son temps, a mis à l'exposition un piano à queue qui est un

(1) Extrait de la *Gazette musicale de Berlin*, nos 45 à 48, (1828).

des meilleurs, et qui se recommande par un jeu très-précis, un son égal dans toutes les octaves, et un bel extérieur. Il avait l'intention d'en exposer un autre, dans lequel les marteaux et tout le mécanisme sont placés au-dessus des cordes; mais, comme il n'était pas encore fini, nous nous réservons d'en parler plus tard.

Le dernier des pianos à queue dont il nous reste à parler, a été fabriqué par M. Zattlasch. Il est d'un beau travail à l'extérieur; mais le mécanisme, ni la qualité de son n'ont pu nous plaire, car le jeu est dur et il manque de résonnance prolongée. Nous croyons que c'est parce que la monture est trop forte.

Passant aux pianos carrés, nous trouvons que celui fabriqué par M. Schneider mérite la première place. C'est un chef-d'œuvre à l'extérieur comme à l'intérieur. Le son et le jeu sont remarquables. Vient ensuite celui de M. Reichenbach: il est d'un travail simple et d'un beau son. Quant aux deux autres présentés par MM. Green et Heine, nous voudrions ne pas avoir à en parler; mais nous croyons de notre devoir de déclarer que nous n'avons jamais vu d'aussi pauvres instrumens.

Nous arrivons maintenant aux instrumens à archet. M. Otto a mis à l'exposition un violon fait d'après Joseph Guarnerius, et une viole de son invention. On s'aperçoit, dès le premier coup-d'œil, que ces instrumens sont d'un maître; car les proportions sont aussi soignées qu'on le peut desirer. Nous sommes trop peu connaisseurs en fait de violon pour porter par nous-même un jugement sur le mérite d'un pareil travail; mais en nous rapportant à l'avis de plusieurs maîtres distingués, nous les avons trouvés d'un accord unanime sur la bonté remarquable du son et des autres qualités, tant du violon que de la viole; il paraît surtout que le violon serait fort bon pour le concert. M. Otto a fait à sa viole plusieurs changemens dans l'intérieur, et a construit le dos et la table en bois de cèdre, contrairement au principe suivi jusqu'à présent par tous les facteurs, et qui consiste à employer du bois dur pour le dos, et du bois tendre pour la table.

Le degré de dureté du cèdre étant moyen, M. Otto a cru devoir faire un essai qui a satisfait tous les musiciens, qui lui en doivent des remercîmens.

M. Wolf a exposé une viole sur le patron d'Antoine Stradivarius. Si l'on compare cet instrument à celui de M. Otto, celui-ci l'emporte pour la forme. Le son n'en est pas aussi bon, principalement sur les cordes de *sol* et d'*ut*, qui nazillent un peu.

La guitare de M. Mathes est belle et d'un beau son; mais elle est encore bien loin des guitares siciliennes.

La harpe de M. Stumpf, de Gotha, actuellement à Londres, est d'un beau travail: le mécanisme des pédales est surtout traité avec beaucoup de soin; mais les sons graves sont un peu sourds et indécis, et ceux de l'octave supérieure trop grêles.

Continuation du même sujet, mais d'une autre main.

Il y a déjà cent ans et plus que les artistes allemands commencèrent à se distinguer par l'excellence de leur fabrication des instrumens à archet, et à livrer des produits qui, s'ils n'égalaient pas en tout les meilleurs de l'ancienne lutherie italienne, pouvaient cependant à bon droit être mis sur la même ligne que le plus grand nombre de ces produits. Nous nous bornerons à citer les frères Jacob et Marc Stainer, à Absom, et Maufiell, à Nuremberg, sans parler des autres.

Tout ce qui est bon doit nécessairement réussir, aussi long-temps que l'activité ne se dément pas chez l'homme. C'est pourquoi cet art, avec l'aide de l'opiniâtreté et de la constance, qui forment le fond du caractère allemand, devait tendre de plus en plus à sa perfection en Allemagne, tandis qu'en Italie, actuellement le tombeau des arts et des sciences, sa décadence, comme celle des autres, était une suite naturelle de l'engourdissement d'activité produit par les plaisirs.

L'expérience confirme cette assertion, car depuis plus de cent ans, on ne fabrique plus en Italie de bons instrumens à archet, tandis qu'en Allemagne on voit successivement surgir çà et là un bon maître, comme, par exemple, dans le milieu du siècle dernier, Samuel Fritsche à Léipsick, Hildebrand à Hambourg, et plus tard, Schwartz à Strasbourg, dont les instrumens avaient déjà une grande réputation du vivant même de leurs auteurs, et se vendaient à des prix fort élevés. Nous pouvons encore citer, comme preuve récente à l'appui, M. Straube, de Berlin, qui a livré d'excellens produits, résultats de ses profondes recherches, et qui a déjà atteint un tel degré dans son art, qu'on lui confie avec toute sécurité, pour les améliorer, de bons instrumens à archet de l'ancienne lutherie.

A l'occasion des trois instrumens de cette famille qui ont été mis cette année à l'exposition des objets d'art, à Berlin, deux artistes de cette ville nous donnent sujet de constater avec intérêt une nouvelle preuve de cet esprit continuel de progrès dans leur art. M. Karl Wolf, qui, sans le secours d'encouragemens étrangers, et par la seule force de la réflexion et d'un zèle actif, s'est formé tout seul, a exposé une viole d'après le patron de Stradivarius, qui se distingue extérieurement par une construction solide, par un travail très-fini, et par la beauté des *ouies*, qui ne sont pas un médiocre ornement dans un pareil instrument. Le son est aussi bon qu'on peut le demander à un instrument tout neuf, et répond très-facilement sur les quatre cordes (ce qui est d'une grande importance, et se rencontre rarement dans les instrumens neufs, et même quelquefois dans les vieux), au plus leger attouchement, et dans les *pianissimo* les plus doux, sans faire entendre nulle part de timbre nazillard. L'instrument, d'ailleurs, est très-fort en bois; ce que M. Wolf a sans doute fait pour prévenir les sons fêlés et criards sur les cordes filées. L'auteur de cet article peut donner son avis à ce sujet avec d'autant plus d'assurance, qu'il a assisté à la construction de cette viole,

depuis le premier dégrossissement du bois jusqu'à son dernier perfectionnement.

Indépendamment de cette viole de M. Wolf, nous trouvons encore un violon et une viole de M. Otto, de Berlin. Ces deux instrumens ne peuvent être considérés que comme le résultat d'un essai ayant pour but de confectionner des instrumens à archet entièrement en bois de cèdre. Pour savoir jusqu'à quel point cette tentative, contraire à la pratique actuelle, qui fait construire les instrumens en bois dur d'un côté et tendre de l'autre, peut être justifiée par les résultats, on doit attendre une expérience de plusieurs années : c'est pourquoi nous nous abstiendrons de tout jugement à cet égard.

EXERCICES ET CONCERTS.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE FRANCE.

Premier Exercice, ou Concert spirituel, qui aura lieu le jeudi 5 mars 1829, en la salle principale de l'Institution, rue de Vaugirard, n. 69, à deux heures très-précises.

INTRODUCTION.

Ps. LX, par M. G. Ayblinger, maître de chapelle de S. M. le roi de Bavière.

INTERMEZZO.

Do, re, mi, fa, etc., ossia, *il musico ignorante*, duetto del Clari, chanté par MM. Jacquet et Dutheil.

JUDAS MACHABÉE,

Oratorio par G. Fréd. Hændel, première partie.

L'Institution donnera, pendant le Carême 1829, six exercices, qui auront lieu les jeudis 5, 12, 19 et 26 mars, 2 et 9 avril. On y est admis par voie d'abonnement. Le prix est de 30 fr. pour les six exercices, au parquet, et de 36 fr. à la tribune; il est délivré à chaque abonné une carte portant son nom, dont il dispose à son gré; les billets séparés sont de 6 fr. au parquet, et de 7 fr. 50 cent. à la tribune.

S'adresser à l'Institution, rue de Vaugirard, n. 69; chez MM. les Editeurs de musique et marchands d'instrumens, notamment chez M. Pacini, boulevard des Italiens, n. 11; Romagnesi, rue Vivienne, n. 21; Roi, boulevard des Italiens, n. . .; Schott, place Favart, n. 1, et Petibon, rue du Bac, n. 21.

Les personnes qui se sont fait inscrire d'avance, sont invitées à faire retirer leurs cartes au reçu du présent.

CONCERTS D'ÉMULATION. — SEPTIÈME ANNÉE.

Exercices de musique à grand orchestre, vocale et instrumentale, tous les vendredis, depuis sept jusqu'à dix heures du soir, rue de la Harpe, n. 45.

M. Égasse, possesseur des collections des symphonies et œuvres d'Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini, Krommer, etc., etc., et de quatre-vingts ouvertures les plus modernes, à grand orchestre,

A l'honneur de prévenir MM. les Amateurs que ses exercices de musique continuent d'avoir lieu tous les

vendredis, de sept à dix heures du soir, dans un salon vaste, et disposé à cet effet.

Rien ne sera négligé pour continuer à rendre ces réunions aussi agréables à MM. les amateurs, qu'utiles aux progrès des personnes qui desirent se perfectionner dans la musique.

MM. les amateurs qui s'abonneront à ces exercices, auront à leur disposition des violons, altos et basses en bon état, que M. Egasse pourra leur céder s'ils le desirent.

Il y a un très-bon piano à six octaves pour les personnes qui desirent s'exercer avec accompagnement de violon et à grand orchestre, etc.

Le prix de l'abonnement, pour trois mois, est de 15 fr.

CONCERT VOCAL ET INSTRUMENTAL,

Donné par M. Albert Sowinski, le mardi 11 *mars* 1829, *dans les salons de M. Dietz, facteur de pianos, rue Neuve-Saint-Augustin, n.* 23, *à huit heures précises du soir;*

Dans lequel M. Sowinski exécutera sur le piano plusieurs morceaux de sa composition.

On y entendra aussi mesdames Kunze, Genero;

MM. Panseron, Dommange, Vogt, Haumann, C. Schunke, Sor, et autres artistes distingués.

On trouve des billets d'avance, chez MM. Launer, boulevard Montmartre, n. 14; Henry, rue Neuve-des-Petits-Champs, n. 17.

SOIRÉE MUSICALE,

Donnée par J. Ghys, violoniste belge, samedi 28 février, cour des Fontaines, n. 1.

On y entendra MM. Ghys, Baudiot, Sowinsky, Dommange, et mademoiselle Minoret.

On commencera à huit heures.

Prix du billet : 6 fr.

ANNONCES.

Pixis, op. 105. Thème varié pour piano et violon, dédié à M. Habeneck. Prix : 7 fr. 50.

—Op. 105. Thème varié pour piano et flûte. 7 fr. 50.

G. Carcelli et *H. Lemoine*. Solféges avec accompagnement de piano; précédés d'un Abrégé très-succinct des principes de la musique. Prix : 25 c.

Ces Solféges sont sur la clé de sol, et quelques-uns, à la fin, sur la clé de fa, comme étant les deux clés les plus utiles aux jeunes élèves qui veulent apprendre à jouer du piano.

L'étendue de la voix ne passe jamais le sol. Les auteurs ont cherché, le plus possible, à rendre la mélodie agréable et gracieuse, afin d'éviter aux élèves l'aridité de ce qu'on appelle leçons de solféges. L'accompagnement de piano n'étant pas difficile, offrira le double avantage, qu'après avoir appris à solfier, l'élève qui commencera à jouer passablement du piano, pourra ensuite s'accompagner lui-même tous ces solféges.

Le Bouquet, romance, avec accompagnement de piano, par Endres. Prix : 1 fr. 50.

Regarde-moi, romance, avec accompagnement de piano, par le même, 2 fr.

Le Bonheur au village, romance, avec accompagnement de piano, par le même, 2 fr.

Je le veux bien, romance, avec accompagnement de piano, par le même, 2 fr.

La plus jolie, romance, avec accompagnement de piano, par le même, 2 fr.

Le vaillant Ogier, romance, avec accompagnement de piano, par le même, 1 fr. 50.

A Paris, chez H. Lemoine, rue de l'Echelle-Saint-Honoré, n° 9.

— *Airs variés* pour le violon, avec accompagnement de quatuor, par Achille de M....

A Paris, chez Sieber, rue des Filles-Saint-Thomas.

— *Souvenir de Londres*, rondo écossais pour le piano, dédié à mademoiselle Jemima Williams; par J. P. Pixis, œuvre 106. Prix : 5 fr.

— *Rondo Polacca*, pour le piano, dédié à mademoiselle Wilson Hunt; par J. P. Pixis, œuvre 107. Prix : 6 fr.

— *Caprice brillant*, sur une tarentelle favorite napolitaine, composé pour le piano, et dédié à mademoiselle la comtesse Athénaïs Dupont; par J. P. Pixis, op. 108. Prix : 5 fr.

Ces trois morceaux se trouvent à Paris, chez les principaux marchands de musique; à Londres, chez Clementi, Collard et compagnie, et chez Willis et compagnie.

En examinant ces morceaux, on voit que M. Pixis s'est proposé d'écrire dans un style brillant, sans sortir des bornes d'une force moyenne, qui est celle qu'on rencontre le plus communément dans la société, et pour laquelle il n'existe pas assez de musique dans l'école mo-

derne. Les thêmes originaux choisis par M. Pixis, sont jolis et d'un caractère franc; quant à la manière dont ils sont traités, on sait que cet artiste écrit avec élégance et pureté, et même qu'il s'est rendu remarquable par ces deux qualités, qui sont celles qui conviennent particulièrement dans des morceaux de ce genre.

— *Trente-six vocalises* pour la voix de soprano ou de ténore, composées selon le goût moderne, par Marc Bordogni, premier ténore du théâtre royal Italien, et de la chambre du Roi de France, et dédiées à son élève, madame de Coussy. Livre premier. Prix : 18 fr.

A Paris, au magasin de musique de Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

Si la nature n'a point pourvu Bordogni des qualités de force et d'inspiration qui font le grand artiste, on ne peut disconvenir qu'il connaisse bien l'art du chant, en tout ce qui concerne le mécanisme de cet art. C'est à l'aide de ce mécanisme et d'un goût assez pur qu'il s'est honorablement soutenu au théâtre Italien pendant dix ans, à côté de talens fort remarquables, avec une voix presque insuffisante, et sans être acteur. Aussi Bordogni est-il considéré, à juste titre, comme un bon professeur de chant. Les Vocalises qu'il publie aujourd'hui sont, en quelque sorte, le résumé des leçons qu'il a préparées pendant de longues années pour ses élèves. En les donnant au public, il rend également service aux amateurs, qui y trouveront un guide sûr, et aux professeurs, qui y puiseront de bons thêmes tout faits pour leurs leçons.

Romances, Nocturnes, etc., mis en musique, avec accompagnement de piano ou guitare, par Auguste Andrade.

Le Retour dans la Patrie, romance, paroles de M. de Beranger.

Le Pélerin, romance, paroles de M. Cappot de Feuillide.

La Barque du pêcheur, ballade, paroles du même.

Le Gondolier, barcarole à deux voix, paroles du même.

L'Écho, nocturne à deux voix, paroles de madame Desbordes-Valmore.

Romances et Chansonnettes, mises en musique, avec accompagnement de piano ou de guitare, par Édouard Bruguière.

Éveille-toi, petit, petit! chansonnette, paroles de M. A. Bétourné.

Le Mal du pays, romance, paroles du même.

La Petite Bohémienne, chansonnette, paroles du même.

Adieux à la Suisse, tyrolienne, paroles de M. J. M. Desjaques, de Genève.

— Premier quadrille de contredanses pour le piano, sur des motifs de romances de E. Bruguière, par Baudouin, chef d'orchestre des bals de S. A. R. Madame. Prix : 3 fr. 75.

Ce quadrille a été exécuté au bal donné par S. Exc. Monseig. le ministre des finances.

A Paris, chez A. Petibon, compositeur et éditeur de musique, rue du Bac, n° 31.

Nouveautés publiées par Frère, éditeur de musique, passage des Panoramas.

La Barque, romance, paroles de madame Amable Tastu, musique de M. Amédée de Beauplan. Prix : 2 fr.

J'entendais bien, chansonnette, paroles et musique de M. Amédée de Beauplan. Prix : 2 fr.

La Loi du baron, chansonnette, paroles de M. Louis Guérin, musique de M. Amédée de Beauplan. Prix : 2 fr.

Camus, op. 17. Trois fantaisies pour flûte seule, sur des motifs de Mazaniello, 1re, 2e, 3e livraisons. Prix de chaque : 4 fr. 50.

Labarre, op 38. Variations pour la harpe, sur l'air de Mazaniello, Notre-Dame du Mont-Carmel. Prix : 7 f. 50.

— *Variations brillantes* à quatre mains pour le piano-forté, sur un air favori italien, dédié à mesdemoiselle Malvina et Laure Egiman par Albert Sowinski; op. 12. Prix : 7 fr. 50 cent.

A Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, dédié à M. J. N. Hummel, maître de chapelle de S. A. R. le grand-duc de Saxe-Weimar, par son élève Ferd. Hiller. Op. Prix : 12 fr.

Duo concertant pour piano et violon, composé et dédié à M. Fréd. Kalkbrenner, par Ferd. Hiller. Op. 2. Prix : 7 fr. 50 cent.

à Paris, chez H. Lemoine, professeur de piano, éditeur de musique, rue de l'Echelle, n. 9.

Le jeune artiste à qui l'on doit ces deux morceaux, débute dans le monde musical de manière à faire naître beaucoup d'espérance dans ses talens, soit comme pianiste, soit comme compositeur. Son exécution rappelle la manière sage et pure de Hummel, dont il est élève, et le style large de ses compositions annonce qu'il marchera dans la route des bons modèles, et qu'il est peu disposé à sacrifier aux caprices de la mode.

CORRESPONDANCE.

Bourbonne-les-Bains, le 20 février 1829.

A M. Fétis, *Rédacteur de* la Revue musicale.

Monsieur,

C'est par hasard que j'ai appris, il n'y a pas huit jours, l'insertion dans la *Revue musicale* d'une partie d'un Mémoire de moi, sur un perfectionnement présumé du clavier dans les instrumens à touches; et il y a moins de temps encore que j'ai lu l'article que vous avez consacré à cet objet dans le numéro 21 du 19 décembre dernier de ce journal.

J'aurais très-mauvaise grâce de me plaindre de la critique que vous avez faite de mon travail, puisqu'elle est plutôt encourageante qu'empreinte de ce caractère d'hostilité qui se montre assez souvent dans les jugemens portés sur les inventions bonnes ou mauvaises. Mais il m'est permis d'exprimer quelque déplaisir de la publicité donnée, *à mon insu* (ce qui sans doute vous étonnera), à une idée dont je n'avais fait part à un des facteurs les plus réputés de Paris, que dans l'espoir qu'il se déciderait à en faire l'essai par la confection d'un piano suivant le nouveau système de touches que j'ai imaginé (1).

(1) Le Mémoire de M. Gauvin a été remis au bureau de la *Revue musicale*, sans aucune indication d'emploi ; j'ai dû croire qu'on desirait qu'il en fût fait une analyse; et je l'ai faite autant dans l'intérêt de l'auteur, qui m'est inconnu, que dans celui de l'art. F.

Ce petit malheur étant sans remède, je me serais peut-être abstenu d'en faire la matière d'une réclamation, si je n'avais eu à ajouter l'observation suivante sur le préambule de l'article dont il s'agit.

Il est vrai, Monsieur, que mon Mémoire a été présenté, l'été dernier, à l'Académie des Sciences, et que cette société ayant nommé deux de ses membres, MM. Prony et Savart, pour l'examiner, il n'a pourtant pas été fait de rapport par ces messieurs. Mais cela provient de ce que *j'ai moi-même redemandé le Mémoire à M. Savart.* Or, quoique ce savant ait peu goûté mon projet de réforme des claviers, en quoi j'avoue que son sentiment a heurté de front le mien, je n'ai pas été moins sensible à l'accueil plein de franche politesse dont il m'a honoré; vous concevez donc combien je serais désolé qu'il pût croire que c'est d'après mon dire qu'on a donné à penser que son collègue et lui auraient refusé de faire, sur ma petite invention présumée, un rapport dont l'Académie les avait chargés.

Je vous prie, Monsieur, d'insérer, sinon ma lettre entière, au moins le dernier paragraphe, dans un des prochains numéros de la *Revue musicale.*

J'ai l'honneur d'être avec une parfaite considération,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

V. GAUVIN.

Note sur le perfectionnement présumé des instrumens à clavier.

J'espère bientôt vérifier par l'expérience la force des deux principales objections que vous avez faites contre le clavier isotone à triples touches : 1° que l'artiste ne pourra modifier la pression comme sur le clavier ordinaire; 2° que la régularité parfaitement uniforme du

clavier nouveau empêchera, malgré même le secours de la bande mobile indicatrice, de reconnaître aisément à l'œil les touches correspondant aux diverses notes du ton dans lequel on jouera.

J'ai toujours pensé que la mobilité vive et égale des touches fausses et réelles, tant pour s'abaisser sous la pression du doigt que pour se relever quand il les abandonne, serait nécessaire dans mon clavier, et qu'elle exigerait une construction beaucoup plus soignée que celle dont on se contente, parce qu'elle suffit, dans les instrumens à touches suivant leur forme actuelle. Mais cette difficulté, que je ne dis pas nulle, ni même petite, ne me paraît pas insurmontable; et je crois que, si elle est vaincue, on pourra exercer sur les triples touches du clavier isotone une pression aussi moelleuse que sur celles des claviers ordinaires. Au reste, je conviens que l'on ne peut, sans l'expérience, forcer sur ce point la conviction de personne.

Relativement à la seconde objection, je dirai d'abord, comme vous, qu'il semble difficile de concilier l'isotonie absolue du clavier, qui ne peut être que le résultat de sa parfaite uniformité, avec la conservation d'un caractère particulier bien distinctif de chaque ton pour le toucher et la vue. En effet, que pour donner à chaque ton ce caractère spécial, on différencie, par la couleur variée, le poli inégal..... les touches répondant aux notes diézées ou bémolisées, et que l'on fasse ainsi un clavier d'ailleurs semblable en tout à l'un des deux modèles annexés à mon Mémoire; vous concevez que par cette altération apportée à la simplicité du système, l'isotonie ne sera plus qu'imparfaite, puisque, si les yeux n'ont toujours que les mêmes intervalles à calculer, et les doigts les mêmes positions à prendre pour jouer dans divers tons un thème donné, néanmoins les doigts et les yeux seront différemment affectés par le jeu dans ces tons divers; ce qui nuira à l'illusion qu'il est utile de pouvoir se faire lorsqu'on exécute en transposant. Toutefois, j'admets très-volontiers la convenance de chercher le

perfectionnement du clavier mobile indicateur que j'ai figuré sur les modèles joints à mon Mémoire; et même j'ai déjà songé à le rendre plus parlant à l'œil, en distinguant par des signes frappans (pour la détermination desquels on n'aurait que l'embarras du choix), sinon toutes les notes du ton naturel (réel ou fictif), au moins les principales, comme la tonique et la dominante.

Il est une troisième objection qui n'est guère qu'indiquée dans vos remarques, et qui porte sur l'extrême réduction de l'étendue de la triple touche du nouveau clavier, lorsqu'en outre de l'identité des doigtés dans tous les tons, on veut obtenir l'avantage de pouvoir prendre des accords composés de notes fort distantes, comme des neuvièmes, dixièmes, onzièmes.... Vous avez reconnu la réalité de cet avantage; mais peut-être n'avez-vous pas observé qu'il irait jusqu'à permettre de plaquer des accords de cinq sons, tels que ceux-ci (1 3 5 1 3) (7 2 4 7 2) (3 5 1 3 5) (2 5 7 2 4)..... sur le clavier isotone, à triples touches de huit lignes, et à octaves de quatre pouces et demi. Il s'agit de savoir si le doigté serré que demandera un semblable clavier ne sera point trop difficile, eu égard aux avantages qui peuvent résulter de son emploi. Je penche pour l'affirmative, en faisant la réflexion que sur d'autres instrumens les artistes parviennent, au moyen de l'habitude, à jouer dans un doigté qui requiert une précision beaucoup plus grande; sur le violon, par exemple. Mais ici encore, je ne trouve pas mauvais qu'on attende l'expérience pour bien asseoir son jugement.

Je finirai cette note mal rédigée, en vous assurant, Monsieur, que je me propose de faire paraître bientôt un essai sur un nouveau système d'écriture rationnelle et figurative de la musique; je tenterai ainsi la solution d'un problême qui a droit d'intéresser les musiciens savans, sinon les artistes dont peut-être les habitudes ne sauraient être changées (1).

(1) Je ne crois point devoir faire d'annotations nouvelles sur cette idée, dont le fond se rapporte au système de M. Lemme. Je me bornerai à renvoyer à mon article sur celui-ci, que j'ai

AU MÊME.

Marseille, le 19 février 1829.

Monsieur,

A l'appui de l'excellent article que renferme votre numéro du 1er février, dans lequel vous signalez les progrès de l'art musical en France, je prends la liberté de vous communiquer la notice ci-jointe, en vous priant de l'insérer tout entière, ou de l'analyser si vous le jugez plus convenable, dans un des prochains numéros de votre *Revue musicale*. Marseille est, j'ose le croire, une des villes de province où la musique est cultivée avec le plus de succès. C'est aussi l'une de celles dont on parle le moins sous ce rapport, sans doute à raison de son éloignement de la capitale. Peut-être lirez-vous avec quelque intérêt les détails que j'ose vous offrir. Pour moi, j'attacherai le plus grand prix à la place que vous voudrez bien leur réserver dans votre journal. Un tel encouragement me paraît trop flatteur, pour que je ne cherche pas à le procurer aux amateurs et aux artistes dont mon pays natal s'honore.

Agréez, je vous prie, etc. R....

Note sur l'état actuel de la musique à Marseille.

Marseille est une des villes de France où la bonne musique trouve le plus d'appréciateurs. C'est au talent

inséré dans la *Revue musicale* (t. 5, p. 49 et suiv.). Quels que soient les principes adoptés par M. Gauvin, les principales objections se représenteront toujours de la même manière. F.

de plusieurs artistes, au zèle d'une foule d'amateurs distingués, qu'elle doit de connaître des ouvrages qui semblaient n'être réservés que pour la capitale. Elle a eu même le mérite de l'avoir devancée dans l'exécution de plusieurs chefs-d'œuvre. Trois messes de Chérubini, plusieurs de Haydn, une de Beethoven, une d'André, le *Requiem* et l'*Ave verum* de Mozart, le *De profundis* de Gluck, et plusieurs motets de l'école allemande sont depuis long-temps connus dans cette ville. Si l'on considère les difficultés que présentent ces divers ouvrages, si l'on tient compte du peu de ressources qu'offre la province, l'on s'étonnera aussi que de telles compositions soient tour à tour exécutées à chaque solennité de l'année.

Ce riche répertoire de musique sacrée ne dément point la réputation que la même ville s'est acquise par ses réunions d'amateurs. Celle du concert offre un nombreux orchestre et des chœurs bien nourris. Dirigés par un maître habile (1), ces chœurs, dans les cérémonies religieuses, rivalisent d'ensemble et de précision avec ceux de l'Ecole gratuite de la ville. Dans les concerts donnés tous les hivers, dans ceux au profit des pauvres, pendant la quinzaine de Pâques, ils ont eu seuls le mérite de faire entendre plusieurs morceaux de *la Création* et du *Christ au Mont des oliviers;* quant à l'orchestre, il se distingue aux mêmes époques de l'année, par la vigueur de son exécution. Réuni de nouveau pendant l'été, il se prépare aux concerts publics par des exercices particuliers, où ont été entendues plusieurs ouvertures de Wéber, et jusqu'à neuf symphonies de Beethoven. L'*Héroique*, cette immortelle production de l'auteur de *Fidelio*, était déjà connue à Marseille lorsque le Conservatoire l'offrit pour la première fois au public parisien. Toutefois, il est à regretter que, pour compléter le nombre des instrumens à vent, l'on soit forcé de recourir à des artistes qui, déjà employés au théâtre, ne peuvent montrer autant d'exactitude que de zèle et de talent.

(1) M. Albrand, professeur rempli de talent et de zèle.

La musique de salon est aussi cultivée à Marseille. Hummel, Ries, Onslow font les délices des pianistes, et Haydn, Mozart et Beethoven n'y sont pas moins connus par leurs quatuors et quintetti que par leurs symphonies. Si le dernier a paru d'abord bizarre, on ne s'est point pour cela dégoûté de l'étudier, même dans ses plus récentes productions; et la vigueur, l'originalité qui le caractérisent n'échappent plus aujourd'hui aux amateurs exercés.

Marseille tient le premier rang parmi les villes de province où l'art musical a fait le plus de progrès. Plus éloignée des modèles qu'aucune des grandes villes de France, aussi dénuée des ressources que la capitale seule peut offrir, ses succès méritent d'autant plus d'être signalés, qu'ils ont dû coûter plus d'efforts aux amateurs et aux artistes à qui en revient l'honneur.

VARIÉTÉS.

Sur de nouveaux signes proposés pour la notation de la harpe.

Exercice de modulation sur une progression ascendante; pour se familiariser par le jeu des pédales et le mécanisme du doigté avec les substitutions et les transpositions pour la harpe en *mi* bémol; dédié aux élèves studieux, par G. Gelinek, musicien de la chapelle du Roi, et professeur de harpe. Prix : 3 fr. 75 cent.

A Paris, chez l'auteur, rue Neuve-Saint-Roch, n. 30.

Parmi les difficultés qui rendent pénible l'étude de la harpe aux commençans, il faut mettre au premier rang le jeu des pédales, qui partage l'attention de l'exécutant,

et l'oblige à s'occuper à la fois de deux choses très-différentes, savoir, le mouvement des pieds et celui des mains. Une pareille complication de difficultés est d'autant plus digne des recherches des professeurs, pour en atténuer l'effet, que la vue du signe accidentel qui indique un accrochement ou un décrochement de pédale, n'est pas toujours suffisante pour faire connaître celle qui doit agir, en sorte que l'incertitude vient se joindre aux autres embarras. Cela est vrai surtout sur la harpe à mouvement simple.

En effet, sur les harpes de cette espèce, chaque note étant susceptible de recevoir deux dénominations telles que *ut* dièze ou *ré* bémol, *ré* dièze ou *mi* bémol, *fa* dièze ou *sol* bémol, etc., il en résulte que l'élève a quelque peine à comprendre rapidement qu'il doit appuyer le pied sur la pédale d'*ut* lorsqu'il lit un *ré* bémol dans la musique, ou la pédale de *fa* lorsqu'il lit *sol* bémol, et cette difficulté se complique s'il faut accrocher ou décrocher plusieurs pédales. Il serait donc, en général, plus utile de noter par des signes quelconques les opérations d'accrochement et de décrochement des pédales, que d'indiquer des signes qui sont quelquefois contradictoires avec l'opération réelle, tels que les dièzes lorsqu'il s'agit de bémols, ou les bémols lorsqu'il est question de dièzes. Telle a été la pensée de M. Gelinek, lorsqu'il s'est mis à la recherche de signes simples, qu'on pourrait appeler *la sténographie de la harpe*, au moyen desquels, sans avoir égard à l'aspect de l'harmonie et du ton, il note comme on exécute. Ces signes consistent dans des sortes d'accens joints au dièze, au bémol, ou à la note, au moyen desquels le compositeur écrit d'un seul trait de plume, et fait lire avec la même rapidité les six phrases suivantes :

1°. Appuyez le pied sur telle pédale, et levez après la note;

2°. Décrochez telle pédale, et raccrochez-la après la note;

3°. Appuyez le pied sur telle pédale, et, sans l'accrocher, attendez un autre signe;

4°. Décrochez telle pédale, et attendez un autre signe pour la raccrocher;

5°. Fixez telle pédale;

6°. Décrochez telle pédale.

Au moyen de ce petit vocabulaire, qui renferme toute la langue des pieds de l'artiste, il ne reste point d'incertitude sur les opérations à faire : six signes de forme très-simple suffisent pour tout cela. Après en avoir expliqué le mécanisme, M. Gelinek en fait l'application dans les modulations notées, qu'on nomme communément *le tour du clavier*, par les dièzes et les bémols.

Les habiles pourront trouver inutile cet allégement à des difficultés qui n'en sont point pour eux; mais ce n'est pas pour les habiles que M. Gelinek a travaillé; son dessein a été de faciliter les moyens de le devenir, et, sous ce rapport, son travail nous paraît mériter des éloges.

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

Quel spectacle étonnant et bizarre que celui du génie de Beethoven! A le considérer depuis le premier essai de l'enfant de dix ans, imprimé à Spire en 1782, jusqu'au quatuor en *ut* dièze mineur, dernier effort d'une imagination en délire, quel sublime développement de facultés! quelle histoire prodigieuse de la fantaisie! Guidé d'abord par des modèles qu'il semble ne suivre qu'à re-

gret, ce génie fougueux se fait imitateur par nécessité. Il sent sa force, tout le porte à l'indépendance; mais le temps où il pourra secouer le joug n'est pas encore venu. Toutefois, dans les formes connues qu'il adopte, de soudaines lueurs, de fantasques saillies trahissent ses penchans. Insensiblement sa sphère s'agrandit, et l'homme supérieur se révèle. Ses premiers trios de piano et de violon, ses premiers quatuors, ses premières sonates sont d'un grand artiste qui ne dit pas tout ce qu'il sait et ne fait pas tout ce qu'il peut. Bientôt le succès l'enhardit; il ose d'avantage, et se montre ce qu'il est; mais alors la critique fait entendre son cri d'alarme : les accusations de bizarrerie circulent de toutes parts, et ce qui doit exciter un jour l'enthousiasme, n'inspire d'abord que l'étonnement.

Pour un homme qui n'écrit qu'avec conviction, comme faisait Beethoven, toute critique paraît injuste, irrite et engendre l'obstination : ce fut ce qui arriva. Satisfait de son propre suffrage, et de celui de quelques amis, Beethoven persévéra dans la route où il était entré. Toujours plus original, souvent bizarre, mais souvent sublime, cet homme extraordinaire s'éloigna chaque jour davantage des choses convenues, pour se renfermer dans son individualité. Alors ses qualités furent immenses comme ses défauts, et ses défauts mêmes devinrent presque des beautés, tant ils étaient à lui. Alors surgirent de son cerveau ces symphonies sans modèles qui nous frappent maintenant d'une tardive admiration. Mais un événement funeste, événement presque sans exemple parmi les musiciens, vint tout à coup priver Beethoven de l'ouïe, seul frein qui eût pu retenir jusque-là son imagination dans de certaines bornes. Le souvenir des sons restait encore : insensiblement il s'affaiblit, et dès-lors commença la progression décroissante du génie le plus singulier qui ait peut-être jamais existé. Il est pénible de le voir s'attacher dans ses derniers jours à l'ombre de la musique qu'il prend pour la réalité; mais il devient évident que, pour lui, composer n'était plus que rêver.

Une époque de la vie de Beethoven est surtout remarquable : c'est celle de ses grandes compositions, après qu'il se fut attaché à la lecture des poètes. On sait que l'*Iliade* était devenue pour lui l'objet d'une passion véritable, et avait changé ses idées en musique. Ce n'était plus seulement de la mélodie, de l'harmonie ni des effets d'instrumentation qu'il cherchait dans une symphonie ; c'était une idée principale, poétique ou romanesque, qui devenait le cadre de toutes ses pensées et le but de tous ses moyens. C'est ce qu'il ne faut point oublier, lorsqu'on écoute quelqu'une de ses grandes conceptions instrumentales. Mais, comme il n'a pas toujours révélé son secret, sa pensée échappe quelquefois ; et ce qui pourrait paraître sublime, si l'objet était connu, ne semble que bizarre ou forcé, dans l'ignorance où l'on est.

J'avoue que tel est l'effet que produit sur moi une partie de la symphonie en *la* majeur, qui a été exécutée par la société des concerts le premier de ce mois. Le début en est beau, large, rempli de nouveauté ; mais bientôt des traits vagues et de peu d'intérêt laissent dans l'incertitude sur le plan de l'auteur. Un changement de mouvement, d'un effet neuf et piquant, ranime alors l'auditeur ; malheureusement cet effet n'est pas de longue durée. Un travail long, fastidieux, et plus bizarre qu'original, sur un motif très-court qui se représente sous toutes les formes jusqu'à satiété, y succède et conduit l'auditeur jusqu'à la fin du premier morceau, après avoir plus fatigué que satisfait son attention. Telle est du moins l'impression que m'a fait éprouver la première audition de ce morceau, que je ne connaissais que par la partition. On m'assure que je changerai d'opinion après l'avoir entendu plusieurs fois. Cela peut être, et je le dirai sans détour : cependant je puis affirmer que j'en avais jugé de même à la lecture.

L'*andante* est un morceau parfait sous tous les rapports. Nouveauté du sujet, expression mélancolique et passionnée, détails élégans, instrumentation piquante,

tout s'y trouve réuni. Quoique déjà connu, puisqu'il avait été exécuté plusieurs fois aux concerts spirituels de l'Opéra, ce bel *andante* a produit tant d'effet, que le public l'a redemandé avec enthousiasme.

Rien de plus original que le menuet ou *schorzo* : c'est aussi un morceau où Beethoven a donné une libre carrière à sa brillante imagination, sans tomber dans le bizarre et l'extravagant. Je n'y trouve qu'un seul défaut, c'est le passage continuel du ton de *fa* majeur à celui de *ré* majeur, et le retour de celui-ci au premier, défaut rendu plus sensible par la répétition du trio, qui me paraît non-seulement inutile, mais nuisible à l'effet.

Le finale est une de ces créations inconcevables qui n'ont pu sortir que d'un cerveau sublime et malade. Qu'il y ait un plan, une idée première dans l'ensemble de ce morceau, c'est ce qui est vraisemblable ; mais les saillies extravagantes y sont jetées avec tant de profusion, que ce plan échappe à l'attention la plus scrupuleuse. Toutefois, telle est la puissance d'un grand caractère d'originalité, que, malgré la fatigue que fait éprouver le mélange de ravissantes inspirations et de bouffonneries ridicules, malgré le regret de voir tant de génie gâté par un goût si dépravé, nul n'est sorti sans rendre hommage à l'homme extraordinaire qui enfanta de pareilles choses ; car tel est l'effet des défauts mêmes de Beethoven, qu'ils peuvent contrarier, impatienter, mais non laisser indifférent.

Pressé de parler de la grande composition dont je viens de donner une analyse incomplète, j'ai interverti l'ordre du concert qu'elle a terminé, quoique ce qui a précédé mérite toute mon attention. L'ouverture de *Fidelio* servait d'introduction à la séance. Bien qu'elle eût été précédemment exécutée à l'Odéon avec précision et soin, elle n'avait pas produit tout l'effet qui devait résulter d'une masse plus considérable d'instrumentistes, animée d'un sentiment très-énergique. Quoique cette composition appartienne à une époque où Beethoven n'avait pas encore pris la résolution de secouer entière-

ment le joug des formes adoptées, on y aperçoit déjà toute la physionomie de son talent. Les ouvertures d'*Egmont* et de *Prométhée* me semblent supérieures à celle-ci ; cependant l'ouverture de *Fidelio* sera toujours classée parmi les bonnes compositions de ce genre.

Un nouveau concerto de piano, composé et exécuté par M. Kalkbrenner, était au nombre des motifs qui avaient le plus influé à remplir la salle de l'assemblée brillante et nombreuse qu'on y remarquait. Ce concerto, en *la* mineur, est du petit nombre des morceaux de ce genre qui ont été écrits dans la mesure *à trois temps*. Mozart est le premier qui en ait donné l'exemple dans son admirable septième concerto, en *ut* mineur; mais il a trouvé jusqu'ici peu d'imitateurs. On se persuade communément que la pompe de la mesure *à quatre temps* doit être inséparable du concerto ; mais ce n'est qu'un de ces préjugés dont on trouve trop d'exemples dans les arts. Le succès que vient d'obtenir le concerto de M. Kalkbrenner en est une preuve convaincante. Comme dans les morceaux du même genre de Mozart et de Beethoven, l'orchestre y joue un rôle important, et se mêle continuellement à l'instrument principal ; ce qui n'empêche pas que celui-ci domine par le brillant de ses traits. M. Kalkbrenner a multiplié les modulations incidentes dans son premier morceau ; mais ces modulations sont bien amenées, et n'ont rien de fatigant pour l'attention.

C'est une heureuse idée d'avoir réduit l'*adagio* à une courte introduction du rondeau, car les formes excessivement développées du concerto ne laissent guère de place pour un *adagio* complet. Le motif du rondeau, sans être empreint d'un caractère de nouveauté très-remarquable, est plein d'élégance, et se trouve bien ramené dans le cours du morceau, dont tous les détails sont très-soignés. Je ne sais comment m'y prendre pour donner des éloges à l'exécution de M. Kalkbrenner : que lui dirai-je qu'on ne lui ait dit cent fois? C'est bien moins à lui qu'à notre jeune école de piano que je dois m'adres-

ser. Etudiez, dirai-je à ces jeunes gens, cette perfection de tact, cette manière d'attaquer le son et de le nuancer; examinez cette indépendance des doigts, qui est telle qu'ils ne semblent point appartenir même au poignet; apprenez à chanter ainsi sur un instrument si peu disposé par sa nature à cet usage; apprenez tout cela, et lorsque vous égalerez le modèle que je vous propose, vous aurez atteint le *nec plus ultrà* de l'art de jouer du piano.

Je ne dois point oublier de citer ici M. Urhan pour le talent qu'il a déployé dans l'exécution de ses variations de Mayseder sur la viole. On sait quel est le charme de sa manière de chanter et la douce mélancolie dont son jeu est empreint. Non moins habile à vaincre les difficultés, il a l'art de les faire paraître faciles: aussi, chaque fois qu'il s'est fait entendre au public, son succès n'a-t-il point été douteux. Il faut cependant que je lui adresse un reproche, celui de n'avoir point supprimé la variation de cette petite farce de l'archet détendu. Je sais que c'est un effet qu'il ne pouvait obtenir que de cette manière; mais était-il nécessaire de faire entendre cet effet dans l'enceinte de l'Ecole royale de Musique? M. Urhan est plus en état qu'un autre de comprendre jusqu'où doit aller notre respect pour la gravité de cette Ecole.

Le choix des morceaux de chant n'était point heureux dans ce concert, et l'exécution n'a guère été plus satisfaisante. L'arrangement du quatuor de Rossini, *mi manca la voce*, pour quatre voix d'hommes n'est favorable ni au morceau ni aux chanteurs, parce qu'il resserre l'effet de l'harmonie dans un cadre de sonoréité qui n'offre point d'opposition. La manière dont M. Wartel a dit la phrase principale lui fait honneur et justifie les espérances qu'il a fait concevoir pour son talent futur. Les autres jeunes gens qui l'accompagnaient ont aussi de belles voix; mais ils ne sont point encore parvenus à en égaliser toutes les cordes. Ils ont besoin de travailler encore. Qu'ils ne se pressent pas de se produire, qu'ils laissent mûrir leur talent dans le silence, et je leur prédis des succès.

Il m'en coûte d'être toujours sévère avec mademoiselle Maillard ; mais je ne puis cependant me dispenser de lui dire qu'avec de la voix et de la facilité, elle ne chante pas. Que veut dire cette nonchalance dans la partie dramatique de son air ? Que signifie ce luxe de traits exécutés tant bien que mal dans un morceau qui n'est déjà que trop surchargé ? Ce n'est point ainsi qu'on captive les suffrages d'un auditoire éclairé. Dans la ritournelle de cet air, Tulou a ravi ce même auditoire par un trait de flûte de peu d'importance ; c'était ainsi qu'il fallait chanter. L'instrumentiste venait de donner à la cantatrice la meilleure leçon qu'elle pût recevoir.

M. Baroilhet est un jeune homme qui possède une belle voix et beaucoup de facilité ; mais il s'abandonne trop à cette même facilité, et n'est pas assez exact à suivre la mesure. Dans l'intérêt du talent que M. Baroilhet pourra posséder un jour, il ne faut pas qu'il se hâte de se produire en public. Une année d'étude sérieuse lui est encore nécessaire.

Je n'ai point parlé de l'orchestre ; cependant c'est par lui que j'aurais dû commencer, car il ne mérite que des éloges. Dans les masses comme dans les détails, tout y est parfait. A l'énergie qui le caractérise, et qui n'a point d'égale, se joint un fini, une élégance dont rien n'avait donné l'idée jusqu'ici. Honneur aux virtuoses qui composent cet orchestre admirable ! Honneur à M. Habeneck, digne chef d'une telle réunion d'artistes ! En eux réside une partie de la gloire de la musique française.

FÉTIS.

P. S. J'allais finir sans dire au timbalier que sa jeune verve se manifeste avec un peu trop de violence : il frappe trop fort.

—M. de Bériot donnera un concert dans lequel il jouera plusieurs morceaux, vendredi, 6 de ce mois.

—Samedi 14 mars, M. Hiller, jeune pianiste et compositeur, élève de Hummel, donnera une soirée musicale, dans les salons de mademoiselle Berlot, rue Saint-

Lazare, ancien hôtel de Fesch. On y entendra MM. Hillaire, Brod, Ebner, et plusieurs autres artistes distingués.

—Dans la soirée musicale qui a été donnée par M. Ghys, le 28 février dernier, on a entendu, outre cet artiste, MM. Baudiot, Lowinsky, et mademoiselle Minoret. Cette soirée n'avait pas attiré beaucoup de monde; mais l'auditoire a paru satisfait. Au milieu des violonistes de premier ordre qui abondent à Paris, M. Ghys ne pouvait prendre un rang distingué; mais peut-être ne méritait-il pas la rigueur avec laquelle il a été traité au Théâtre-Italien. Il était intimidé dans son premier morceau, mais il a montré du talent dans sa sonate sur la quatrième corde.

— On nous écrit que le bruit s'est répandu parmi quelques artistes et amateurs que l'éditeur de la *Revue musicale* s'est chargé de corriger les fautes échappées à Beethoven, dans l'édition des symphonies de ce grand musicien, que publie M. Troupenas. C'est attribuer gratuitement à MM. Fétis et Troupenas une sottise qui ne s'est jamais présentée à leur pensée. M. Fétis, par respect pour la mémoire de Beethoven, a consenti à donner ses soins à l'édition de ses symphonies, pour la purger, autant que possible, des fautes de gravure, et rien de plus. C'est ce qu'on peut voir par les partitions des symphonies *héroïques* et en *ut* mineur, qui ont paru.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Milan. Ainsi que nous l'avons annoncé, *la Straniera*, nouvel opéra de Bellini, a été représenté le 14 février au théâtre de *la Scala*. Un succès éclatant a couronné cette nouvelle production d'un jeune artiste dont les premiers essais promettent à l'Italie un digne soutien de son ancienne renommée musicale.

Le sujet de *la Straniera* est tiré du roman de M. le vicomte d'Arlincourt. Le *libretto*, qui est de Romani, renferme à peu près toutes les conditions nécessaires d'un ouvrage de ce genre : scènes à effet, disposition heureuse des morceaux de musique, et même parfois style élégant et facile, sont les qualités principales qu'on y remarque. A la vérité, on y trouve quelques-unes de ces bonnes invraisemblances, où plutôt de ces inconvenances dramatiques qui fourmillent dans la plupart des *libretti*. Par exemple, au premier acte, le baron de Valdebourg est blessé d'un coup d'épée, et tombe du haut d'un rocher dans un lac, ce qui ne l'empêche pas de venir quelques instans après chanter un *aria con cori*, comme s'il ne se fût rien passé auparavant. Ce sont de ces choses qu'on voit dans les romans, où l'on a le temps de préparer les événemens, et qu'on évite au théâtre, pour ne pas choquer la vraisemblance. Mais quoi! il fallait bien que Tamburini eût un air, et que la pièce continuât! On voit qu'il n'y a rien à répondre à cela. D'ailleurs, la musique est le point important d'un opéra; pourvu qu'il y ait des situations musicales dans le *libretto*, le *poeta* a bien rempli son office. Venons donc au musicien.

Les compositeurs italiens trouvent maintenant qu'il est assez commode de n'avoir point d'ouverture à faire, et se bornent souvent à écrire une sorte de longue ritournelle pour le lever du rideau. Rossini est, je crois, le premier qui en ait donné l'exemple. Bellini a agi de même dans sa nouvelle composition. Nous pensons qu'il a eu tort. Si la paresse trouve son compte à ces négligences, il n'en est pas de même de l'ouvrage et du public. L'un gagne beaucoup à l'éclat que jette une belle ouverture; l'autre est mieux disposé, quand le musicien lui a donné cet avant-goût de sa verve. Ici Bellini nuisait d'autant plus à la première impression de son opéra, que son introduction, qui est du genre pastoral, est l'un des morceaux les plus faibles de la pièce. Heureusement, le duo suivant, chanté par Tamburini et mademoiselle Unger, est venu donner l'impulsion aux applaudissemens qui

ont accueilli la plupart des morceaux. Il paraît que ce duo est particulièrement remarquable sous le rapport de l'expression, surtout dans les traits qui sont placés sur ces paroles : *Ogni spenn è a te rapita.* — *Che riponi nell' amor*, et dans l'ensemble : *Noscond ailtrui le lagrime.* La romance avec accompagnement de harpe, *Sventurato il cor che fida nel sorrisso dell' amor*, a été supérieurement chantée par madame Lalande, quoiqu'elle soit écrite un peu trop dans les cordes élevées de la voix, défaut qui a été reproché à Bellini, comme se reproduisant dans la presque totalité du rôle. Quoique le duo suivant entre Reina (*Arthur*) et madame Lalande (*Adelaide*) eût pu être un peu moins long, il a produit beaucoup d'effet, parce qu'il est rempli de beautés réelles.

Un chœur de chasseurs, composé de deux mouvemens, suit ce *duo;* il a excité l'enthousiasme du public, par la nouveauté des idées et le sentiment dramatique qui y dominent. On en peut dire autant du premier mouvement du terzetto chanté par madame Lalande, Reina et Tamburini, morceau remarquable de facture et de pensée. Toutefois, bien que la *stretta* ne manque pas de chaleur, on lui reproche de n'être pas à la hauteur du commencement.

L'air entremêlé de chœurs qui commence le finale, et le *duettino* qui vient après, n'ont pas produit d'effet, et ne peuvent être comptés parmi les bons morceaux de la *Straniera ;* mais le grand air de madame Lalande, qui termine ce finale, est d'une beauté remarquable. Cet air, qui commence par ces mots : *Un grido io sento*, etc., a fourni à la cantatrice l'occasion de déployer dans son exécution le plus rare talent.

Le grand air de Tamburini, au commencement du second acte, paraît être destiné à prendre une place distinguée parmi les airs de basse les plus renommés. Egalement remarquable sous le double rapport d'une mélodie suave, et d'une grande expression dramatique, l'*andante* a été couvert d'applaudissemens, dont une partie appartenait à Tamburini, qui l'a chanté admirablement. Le

public, dit le rédacteur du Journal *I Teatri*, se souviendra long-temps de la fin de cet air, *Mico tu vieni, o misera*, et de la manière dont elle a été exécutée.

Un duo chanté par Reina et Tamburini, un grand *quartetto*, et l'air finale de madame Lalande, sont les morceaux qui ont ensuite produit le plus d'effet dans le second acte. Dans tous ces morceaux, Bellini a fait voir une grande intelligence de la scène, de la nouveauté et une facture soignée. Appelé plusieurs fois sur la scène par les vœux unanimes du public, il a reçu de vifs témoignages de sa satisfaction.

Aux éloges qu'on s'accorde à donner au jeune compositeur, se mêle une critique qui ne nous étonne point de la part des journalistes italiens, et que nous avions prévue en parcourant la partition du *Pirate*. Abandonnant, dit l'un d'eux (*Il Sensore universale dei Teatri*), le style italien, et paraissant oublier que Zingarelli fut son maître, Bellini semble vouloir introduire de préférence, dans sa musique, la philosophie dramatique des étrangers, et particulièrement de l'école française. Tout l'article contenu dans le n. 14 de ce Journal, roule sur cette critique, et se termine par l'invitation faite au compositeur de devenir plus Italien qu'il ne l'est. Ne pouvant nier l'originalité de sa manière, on lui reproche cette originalité comme un excès de recherche. Mais quoi! est-ce donc de ce moment que la scène italienne tend à prendre cette teinte dramatique qui est le caractère distinctif de la musique française? N'est-il pas évident que Rossini, tout en conservant dans ses ouvrages la forme des cantilènes italiennes et les fioritures qui y sont inhérentes, a commencé cette révolution dès l'*Otello*, dont le troisième acte est, sans aucun doute, d'une confection toute française? Que d'exemples du même genre ne trouve-t-on pas dans le *Mosè*, dans la *Donna del Lago*, dans *Semiramide*, et même dans la *Gazza Ladra*? Lorsque ce grand musicien est venu s'établir en France, n'a-t-il point encore rapproché sa manière de ces convenances dramatiques ou philosophiques, comme disent les critiques

italiens ? On ne peut le nier : dans cette fusion qui s'est opérée de la musique italienne avec la française, fusion qui s'est manifestée dans le *Siége de Corinthe*, *Moïse*, le *Comte Ory*, la *Muette de Portici*, etc., l'Italie a fait plus de concessions à la France que celle-ci n'en a fait à l'Italie.

La forme des *libretti* même est changée. L'Italie ne pouvait plus se contenter de ces imbroglios ridicules qui, pendant deux siècles, avaient servi de prétexte aux opéras buffas, ni des froides scènes à tiroir qu'on décorait du nom d'*Opera seria*. Depuis environ trente ans que les mélodrames français ont commencé à servir de canevas aux ouvrages de Mayer et de Paër, une réforme s'est insensiblement opérée dans le goût italien : la teinte dramatique est devenue insensiblement plus prononcée : or, il est sans exemple, dans les arts, qu'on s'engage dans une route sans la parcourir tout entière. Après Mayer et Paër devait venir Rossini ; après celui-ci, il était naturel que la révolution s'achevât. Bellini sent que telle est sa mission : il fait bien de l'accomplir. Il est d'ailleurs averti par la satiété qui se manifeste de toutes parts en Italie. Le besoin de nouveau est le même partout. Le premier qui veut y satisfaire est toujours sûr d'entendre s'élever contre lui les clameurs de la routine ; mais il est né pour exécuter ce qu'il entreprend ; il finit par triompher des obstacles, et par ranger parmi ses admirateurs ceux qui furent d'abord ses adversaires. Que Bellini continue donc de remplir sa tâche. On cherchait partout le successeur du maître de Pesaro : il serait beau de faire voir qu'il est né.

— Le pianiste Clasing est mort dernièrement à Hambourg.

— Madame Pasta est arrivée à Vienne : elle devait chanter au théâtre de la Porte-de-Carinthie ; mais comme elle avait demandé deux mille florins, argent de convention, par soirée, on n'était pas encore d'accord.

Berlin. 18 *février*. *La Muette de Portici et Oberon* se partagent les suffrages du public au théâtre royal : mais

la *Muette* occupe davantage l'attention par l'éclat des costumes et des décorations, la variété et le piquant des danses, par la vivacité de l'action jusqu'à la fin du troisième acte, et par l'élégance de la musique. *Oberon* ne procure au contraire qu'un plaisir moins facile et d'une nature plus sérieuse. On a renforcé ces deux opéras par la reprise des *Abencérages* de M. Cherubini, composition fort estimée à Berlin, et à laquelle les Prussiens ont l'audace de desirer un meilleur poème. La première exécution a été défectueuse, il n'y avait pas assez d'ensemble. Un journaliste a même prétendu que les mouvemens avaient été donnés par M. Spontini d'une manière peu exacte; mais il faut se rappeler que ce journaliste est M. Rellstab, connu par sa querelle avec le musicien napolitain. M. Bader s'est particulièrement distingué dans le principal rôle des *Abencérages*.

Un autre succès éclatant est celui du *Comte Ory*, de Rossini, au théâtre de Kœnigstadt. On a trouvé que la manière de cette partition rappelait trop souvent les habitudes musicales de l'auteur; mais on a été charmé d'une partie de l'introduction, et surtout du finale du premier acte, ainsi que de l'excellente suite de scène des buveurs au second. Les duos et le trio n'ont pas encore produit l'effet qu'ils font à Paris; mais on doit peut-être l'attribuer à l'insuffisance du ténore Dietz, beaucoup trop faible pour le rôle principal. On doit, du reste, voir bientôt sur le même théâtre le début d'un chanteur renommé, M. Binder, premier ténore du théâtre des États à Prague. Il doit faire sa première apparition dans le rôle de George de la *Dame blanche*.

Paganini est arrivé ici, mais il est fort malade. Il doit donner un concert quand il sera rétabli. Il s'était d'abord rendu à Leipsick; mais comme il trouva qu'on ne l'y avait pas reçu à son gré, il quitta cette ville, et se dirigea sur Berlin.

SOUSCRIPTION.

Collection des œuvres pour le piano-forte, composée par L. Van Beethoven, publiée par A. Farrenc, professeur et éditeur de musique, rue des Petits-Augustins, n. 13, à Paris.

Les deux premières livraisons sont en vente; elles contiennent :

PREMIÈRE LIVRAISON.

OEuvre 30. 1, 2, 3. Trois sonates pour piano et violon, dédiées à l'empereur Alexandre.

OEuvre 13. Grande sonate pathétique pour piano seul.

N° 8. Variations pour piano seul sur l'air : *quant' è più bello.*

DEUXIÈME LIVRAISON.

OEuvre 26. Grande sonate pour piano seul (en *la* bémol.)

— 31. Deux sonates pour piano seul.

— 35. Andante (en *fa*), pour piano seul.

— 96. Sonate pour piano et violon.

Les troisième et quatrième livraisons paraîtront dans le courant de la semaine.

La collection complète aura vingt à vingt-cinq livraisons chacune de cent planches et contenant vingt-quatre à vingt-huit feuilles, prix marqué. MM. les souscripteurs ne payeront que 8 fr. net chaque livraison.

ANNONCES.

A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21, vient de publier deux fantaisies pour le piano seul, sur deux de ses romances, savoir :

Fantaisie sur *le bon Pasteur*, par Karr. Prix : 6 fr.

Variations sur *l'Inquiétude*, par Amédée Méréaux; op. 20. Prix : 6 fr.

— *Grande fantaisie* pour la harpe, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, *ad libitum*, composée sur un thême favori de *la Famille suisse*, et dédiée à Théodore Labarre par son ami Léon Gatoyes.

Paris, chez mademoiselle Erard, rue du Mail, n. 13.

— 1°. *L'Attente et le Retour*, tyrolienne, par M. J. Printemps.

2°. *Prenez pitié du pauvre prisonnier*; romance, par A. Pilate.

3°. *Montagnarde*, avec accompagnement de piano, par le même.

A Lille, chez Duvau, éditeur-marchand de musique, rue Neuve, n. 7; à Paris, chez Alex. Petit, passage Vivienne, n. 6.

— Grand quintette pour deux violons, alto et deux violoncelles, dédié à son ami Baillot, par L. Jadin, chevalier de la Légion-d'Honneur, gouverneur des pages de la musique du Roi. Prix : 12 fr.

A Paris, chez l'auteur, rue Bergère, n. 2, et chez les marchands de musique.

Nous avons rendu compte, dans un numéro de la *Revue musicale*, de cet ouvrage remarquable, pour le-

quel les princes et nos artistes les plus distingués ont souscrit. M. le baron de La Bouillerie vient d'en faire prendre douze exemplaires pour les bibliothèques particulières du Roi.

Nouvelles publications d'A. Farrenc, éditeur de musique rue des Petits-Augustins, n. 13.

Beethoven (L. Van), ouverture de Fidelio, *en partition*. Prix : 9 fr.

— La même, *en parties d'orchestre*, 9 fr.

— La même, *pour piano à quatre mains*, par Hummel, 5 fr.

— Ouverture d'Egmont, *en parties d'orchestre*, 9 fr.

— La même, pour *piano à quatre mains*, 5 fr.

— Ouverture de Coriolan, *en parties d'orchestre*, 9 fr.

— La même, pour *piano à quatre mains*, 5 fr.

— Ouverture de Prométhée, *en parties d'orchestre*, 9 fr.

— La même, pour *piano à quatre mains*, 5 fr.

Kuhlau F. op. 51, n° 1, 2, 3. Trois quintettis pour flûte, violon, deux altos et violoncelles, chaque, 9 fr.

— 69. Duo concertant pour piano et flûte, 7 fr. 50 c.

— 76. Variations pour piano à quatre mains, sur un thême de Beethoven, 7 fr. 50 c.

— 77. Id. id., 6. fr.

— 91. Variations pour violon solo sur un air suédois, 6 fr.

— 88. Quatre sonatines pour piano et violon, *ad libitum* (deux livraisons), chaque, 6 fr.

— 92. Les charmes de Copenhague, grand rondo brillant pour piano solo, 7 fr. 50. c.

— 93. Fantaisie brillante sur des thêmes suédois, 7 fr. 50. c.

Sous presse.

Reissiger et Dotzaner, variations brillantes pour piano et violoncelle ou violon sur un thême de Rossini. 7 fr. 50. c.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE DE TOUT LE MONDE (1).

INTRODUCTION.

Nul n'a la science infuse. Il n'est point de connaissances si simples qu'on ne soit forcé d'acquérir par sa propre expérience, ou par l'éducation. Cette proposition, si vraie en toutes choses, est surtout incontestable en ce qui concerne les arts. Notre œil ne saurait discerner les qualités ou les défauts d'un tableau, notre oreille est inhabile à saisir les combinaisons de l'harmonie, si l'exercice ne les y a disposés. Sans doute, l'habitude de voir et d'entendre suffit, en beaucoup d'occasions, pour sentir les beautés de la peinture ou de la musique ; mais l'habitude est elle-même une éducation.

Toutefois, il y a bien loin de ce sentiment vague qui n'a d'autre origine que des sensations irréfléchies, à la sûreté de jugement qui résulte de connaissances positives. Chaque art a ses principes qu'il faut étudier, pour augmenter ses jouissances en formant son goût. La musique en a de plus compliqués que la peinture : aussi est-elle à la fois une science et un art. C'est cette complication qui en rend l'étude longue et pénible pour quiconque veut y acquérir un certain degré d'habileté. Malheureusement il n'est guère possible d'abréger le temps qu'on est forcé d'y employer. De quelque facilité qu'on soit doué, quels que soient les procédés dont on se sert, quelle que soit la méthode qu'on adopte, encore

(1) Extrait d'un livre qui est sous presse.

faut-il habituer ses organes à lire avec facilité la foule de signes dont se compose l'écriture musicale, à prendre les intonations avec justesse, à sentir les divisions de la mesure, enfin, à combiner tous ces élémens : le temps seul peut en donner les moyens.

Mais le temps est précisément ce dont on peut le moins disposer dans le cours de la vie, surtout en l'état de civilisation perfectionnée de nos jours. Obligé d'apprendre une foule de choses diverses, on ne peut y donner qu'une attention fort légère, et l'on est forcé de n'en prendre que ce qui est le plus utile dans l'usage habituel. Les arts, considérés comme délassement, comme moyens de plaisirs, sont au nombre des objets dont on ne prend en général l'idée qu'en courant, et dont tout le monde se croit juge, naturellement et sans travail. Ce n'est pas qu'on n'aimerait à posséder sur ce qui les concerne des notions exactes, pourvu qu'il n'en coûtât pas plus de peine pour les acquérir qu'on n'en éprouve à se mettre au courant de la politique du jour en lisant un journal. Mais où trouver le livre qui satisferait à ce besoin? Essayer de donner des connaissances générales et suffisantes de tout ce qui concourt à l'ensemble de l'art musical, en ne faisant que peu d'usage du langage technique, est une tâche qu'aucun écrivain n'a entreprise : c'est celle que je m'impose dans cet ouvrage. Peut-être dira-t-on qu'on n'y trouve que la science des ignorans ! A la bonne heure : cette science est suffisante pour beaucoup de monde, et je ne croirai point avoir dérogé de ma qualité de professeur pour l'avoir enseignée. Répandre le goût de l'art que je cultive est ma vocation : j'y obéis. Tout ce qui mène à ce but me paraît bon en soi : j'ose croire que ce sera là mon excuse auprès de mes savans collègues.

PREMIÈRE SECTION.

Du système musical, considéré dans les trois qualités des sons, savoir : l'intonation, la durée et l'intensité.

CHAPITRE PREMIER.

Objet de la Musique. Son origine. Ses moyens.

La musique peut se définir *l'art d'émouvoir par la combinaison des sons.* Ce n'est pas seulement sur l'espèce humaine que l'action de cet art se fait sentir; la plupart des êtres organisés y sont plus ou moins soumis. L'ouïe, qu'il attaque immédiatement, semble n'être que son agent; c'est sur le genre nerveux que sa puissance se développe avec le plus de force : de là vient la diversité de ses effets. Le chien, le cheval, le cerf, l'éléphant, les reptiles, les insectes même, sont sensibles à la musique, mais d'une manière différente. Dans les uns, les sensations ressemblent à un ébranlement nerveux porté jusqu'à la douleur; dans les autres, le plaisir subit diverses transformations; l'attention de tous est fixée sans distraction dès que les sons se font entendre.

Les phénomènes développés par la musique dans l'organisation humaine, sont surtout très-dignes de remarque. Sur un certain nombre d'individus également sensibles à ses accens, il est des combinaisons de sons qui excitent le plaisir des uns, tandis que les autres restent impassibles; et réciproquement. Telle combinaison qui ne nous a point ému dans un moment, nous transporte de plaisir dans un autre. Quelquefois ce plaisir n'est qu'une douce sensation à laquelle on semble s'abandonner d'une manière passive; dans d'autres circonstances, l'action de l'art prend le caractère de la violence, et tout le système vital est ébranlé. La constitution délicate des femmes les rend propres à éprouver dans l'audition de la mu-

sique de plus vives sensations que les hommes; il en est même chez lesquelles l'action de cet art porte le délire des sens jusqu'au dernier degré.

Mais si le goût de la musique nous est donné par la nature, l'éducation y ajoute beaucoup, et peut même le faire naître. De là vient sans doute que l'on voit dans le monde des hommes, d'ailleurs distingués par les qualités de l'esprit, et par des talens d'un autre genre, montrer non-seulement de l'indifférence, mais même de l'aversion pour cet art. Quelques philosophes ont pensé que l'organisation de ces individus est incomplète ou vicieuse: il se peut toutefois que leur manière d'être ne soit que le résultat d'une longue impassibilité des nerfs musicaux, et que le défaut d'exercice ait produit leur insensibilité.

L'action de la musique sur les organes et sur les facultés morales a fait imaginer de s'en servir comme moyen curatif, non-seulement dans les affections mentales, mais même dans certaines maladies où l'organisation physique paraît seule atteinte; beaucoup de médecins ont fait sur ce sujet des recherches intéressantes; le nombre des ouvrages où ils les ont consignés est très-considérable, et les faits qui y sont exposés ont quelque chose de si peu vraisemblable, qu'ils ont besoin de l'autorité du nom des auteurs pour être admis.

Malgré sa capacité relative, l'esprit humain a des bornes telles, que l'idée de l'infini n'y entre qu'avec effort. On veut trouver un commencement à toute chose; et dans les idées vulgaires, la musique doit avoir une origine comme toutes nos connaissances. La Genèse, ni les poètes de l'antiquité profane, ne parlent des inventeurs de cet art; seulement on y voit les noms de ceux qui ont fait les premiers instrumens, c'est-à-dire Jubal, Mercure, Apollon et d'autres. On pense bien que c'est la Genèse que je crois sur cet objet comme sur d'autres plus importans : mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Quant à l'origine de la musique, chacun l'a arrangée à sa fantaisie: toutefois, l'opinion qui la place dans le chant

des oiseaux a prévalu. Il faut avouer que c'est là une idée bizarre, et que c'est avoir une opinion bien singulière de l'homme, que de lui faire trouver l'une de ses jouissances les plus vives dans l'imitation du langage de certains animaux. Non, non : il n'en est point ainsi ! l'homme chante comme il parle, comme il se meut, comme il dort, par une suite de la conformation de ses organes et de la disposition de son âme. Cela est si vrai, que les peuples les plus sauvages et les plus isolés de toute communication, avaient une musique quelconque quand on les a découverts, lors même que la rigueur du climat ne permettait point aux oiseaux de vivre dans le pays, ou d'y chanter. La musique n'est, dans son origine, composée que de cris de joie ou de gémissemens douloureux; à mesure que les hommes se civilisent, leur chant se perfectionne; et ce qui d'abord n'était qu'un accent passionné, finit par devenir le résultat de l'art. Il y a loin, sans doute, des sons mal articulés qui sortent du gosier des femmes de la Nouvelle-Zemble, aux fioritures de mesdames Malibran et Sontag; mais il n'en est pas moins vrai que le chant mélodieux de celles-ci a pour premier rudiment l'espèce de croassement de celles-là. Au reste, il importe peu de savoir quelle a été l'origine de la musique; ce qui intéresse, c'est de savoir ce qu'elle est dès qu'elle mérite le nom d'art; c'est d'être susceptible de recevoir toutes les impressions de plaisir qu'elle peut nous donner, et d'en augmenter l'effet autant qu'il est en nous. Voilà ce qui mérite d'être examiné et recherché.

Par quels moyens la musique agit-elle sur les êtres organisés ? est une question qui se répète souvent sous diverses formes, et dont la solution renferme tout le mécanisme de l'art. Toutefois, sans entrer dans tant de détails, chacun y répond selon son goût, en disant que c'est *la mélodie*, ou *l'harmonie*, ou enfin l'union de ces deux choses, mais sans expliquer, et peut-être même sans savoir exactement ce que c'est que *la mélodie* ou *l'harmonie*. J'essayerai de lever tous les doutes à cet égard; mais auparavant, je dois déclarer qu'il est un

troisième moyen d'action que possède la musique, et auquel on n'a point pensé : c'est l'*accent*, dont la présence ou l'absence sont cause que la même mélodie ou la même harmonie produisent ou ne produisent point d'effet. J'expliquerai aussi en quoi il consiste.

CHAPITRE DEUXIÈME.

De la diversité des sons, et de la manière de les exprimer par des noms.

Il n'est personne qui n'ait remarqué que le caractère des voix de femmes ou d'enfans diffère entièrement de celui des voix d'hommes : les unes sont plus ou moins aiguës; les autres plus ou moins graves. Il ya une infinité d'intonations possibles entre le son le plus aigu des unes et le plus grave des autres. Chacune de ces intonations est un son distinct pour une oreille exercée. Toutefois, on conçoit que si l'on avait voulu donner un nom différent à chacun, cette multiplicité de noms, loin d'être un secours pour l'esprit, aurait inutilement chargé la mémoire; mais les philosophes et les savans qui se sont occupés du soin de coordonner les sons d'une manière régulière, ayant remarqué qu'au-delà d'un certain nombre de sons rangés dans un certain ordre, ascendant ou descendant, les autres sons se reproduisent ensuite dans le même ordre, et n'ont avec les premiers d'autres différence que celle qui résulte d'une voix aiguë à une voix grave qui s'accordent ensemble; ils en ont conclu que les uns ne sont que la répétition des autres à une certaine distance, qu'ils ont appelée *octave*. Par exemple, ayant désigné le premier son par C, le second par D, le troisième par E, etc., dans cet ordre : C, D, E, F, G, A, H, ils recommençaient la seconde série par c, d, e, f, g, a, h, et la troisième, cc, dd, ee, etc. Dans le onzième siècle, un moine italien, nommé Gui Aretin, substitua aux lettres les noms suivans : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; cinq siècles plus tard, un flamand ajouta le nom de *si*

aux six premiers, et completta la série après laquelle on dit *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, deuxième octave, et ainsi de suite, troisième, quatrième, cinquième, etc., octave. Vers 1640, Doni, savant musicien, substitua *do* à *ut*, comme plus agréable pour une oreille italienne (1). Les Italiens, les Français, les Espagnols et les Portugais ont adopté ces syllabes pour nommer les sons; les Allemands et les Anglais ont conservé les lettres pour le même usage. La série des noms ou des lettres s'appelle *la gamme*.

Après avoir ainsi désigné les sons, on s'aperçut qu'il y en avait d'intermédiaires, que l'oreille appréciait parfaitement. Par exemple, on reconnut qu'entre les sons désignés par *ut* et *ré* il y en avait un troisième, également éloigné d'*ut* et de *ré*. Pour ne pas multiplier les noms, on supposa que ce son est quelquefois *ut* élevé, et quelquefois *ré* abaissé. On appela *ut dièze* l'*ut* élevé, et *ré bémol* le *ré* abaissé; et l'on fit de même pour les sons intermédiaires de *ré*, *mi*, de *fa*, *sol*, etc. Cette opération a fait du mot *dièze* le synonyme d'*élevé*, et de *bémol* celui de *baissé*. Il est évident que tout cela n'est qu'une opération factice, imaginée seulement pour plus de simplicité; car un son ne peut cesser d'être lui-même, et ne peut se changer en un autre sans cesser d'exister. *ut dièze* n'est donc plus un *ut;* mais les musiciens qui n'ont que de la pratique, et c'est le plus grand nombre, ayant attaché une idée de réalité aux signes représentatifs des sons, et voyant que les signes d'*ut* ou de *ré* ne changent pas, et qu'on y joint seulement les signes de l'élévation ou de l'abaissement, c'est-à-dire le *dièze* ou le *bémol;* ces musiciens, dis-je, se sont imaginé que *ut* est toujours *ut*, soit qu'on y ait joint un *dièze* ou qu'il n'y en ait point. De pareilles erreurs sont fréquentes dans la musique; elles ont jeté beaucoup d'obscurité sur sa théorie.

(1) On conçoit que pour ne pas faire de ce livre un ouvrage scientifique, je supprime, ici et dans la suite, des détails et des explications qui ne répondraient pas à mon but.

Des expériences physiques délicates ont démontré que *ut* dièze n'est pas exactement le même son que *ré* bémol, et que leur différence est d'un *quatre-vingt-unième*, la distance d'*ut* à *ré* étant prise pour unité; mais la difficulté de construire des instrumens à clavier, tels que le piano ou l'orgue, qui eussent exprimé cette légère différence, et l'embarras que de pareils instrumens auraient causé dans l'exécution, ont fait imaginer d'accorder ces instrumens en faisant sur la série totale de leurs sons la répartition de ces différences, afin qu'elles fussent moins sensibles à l'oreille. On a donné le nom de *tempérament* à cette opération. Tous les accordeurs la pratiquent par habitude sans en connaître la théorie. On conçoit que, par le tempérament, on n'obtient qu'une justesse approximative; mais cette justesse suffit pour l'oreille.

Si chacun était libre de nommer *ut* le premier son venu, *ré* le suivant, et ainsi de suite, en s'élevant, il régnerait dans la musique une confusion extrême, et l'on ne pourrait s'accorder. Pour obvier à cet inconvénient, on a construit de petits instrumens en acier, ayant la forme d'une fourchette, et produisant un son modèle, qu'on appelle *diapason*, nom qui, par analogie, se donne à l'instrument lui-même. C'est sur ce son qu'on accorde tous les instrumens, et que les voix se règlent. En France, ce son est *la;* en Italie, c'est *ut*. De là sont venues les expressions usitées dans les orchestres, pour accorder les instrumens entre eux : en France, on dit *donner le la;* en Italie, *suonar il do*. Le diapason n'est pas identiquement le même dans tous les pays; il a même subi diverses modifications dans le même lieu. Chaque théâtre de Paris avait autrefois le sien; celui de l'Opéra était le plus bas, et celui du Théâtre-Italien, le plus élevé. Il y a maintenant très-peu de différence entre eux. Un diapason trop bas nuit à l'éclat de la sonorité, parce que les cordes des instrumens ne sont pas assez tendues; un diapason trop élevé fatigue les voix.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

FERRARI.

Ferrari (Jacques-Godefroi), fils de François Ferrari, négociant et manufacturier à Roveredo, dans le Tyrol italien, naquit dans cette ville en 1759. Après avoir fait ses études à l'école publique de Roveredo, il fut envoyé à Vérone, pour y terminer son éducation, sous la direction de l'abbé Pandolfi. Ce fut là qu'il commença à solfier et à apprendre les règles de l'accompagnement, sous l'abbé Cubri, et sous Marcola, et en même-temps il prit des leçons de clavecin de Borsaro. Ces maîtres étaient alors réputés les meilleurs de Vérone. Ferrari avait de grandes dispositions pour la musique; en sorte qu'au bout de deux ans, il chantait, accompagnait et jouait toute espèce de musique à première vue. Il retourna alors à Roveredo, où son père l'employa dans sa maison de commerce. Mais il aimait si passionnément la musique, qu'il prit la résolution de tout sacrifier pour devenir compositeur. Il se livra aussi à l'étude de la flûte, du violon, du hautbois et de la contrebasse, et y devint assez habile pour faire sa partie dans un concert. Cependant son goût pour la musique contrariant les vues de sa famille, on l'envoya à Mariaberg, près de Chur, dans le Tyrol allemand, pour y apprendre la langue allemande. Mais ce lieu était précisément celui qui pouvait offrir à Ferrari le plus d'occasions de fortifier son penchant, car les trente-deux moines qui composaient le personnel du couvent de Mariaberg étaient habiles musiciens. On exécutait de la musique sacrée trois ou quatre fois par jour dans l'église de ce monastère; le P. Marianus Stecher, savant harmoniste, y enseignait le contre-

point, et l'on pouvait profiter de ses leçons en se mettant en pension dans le couvent, moyennant la faible rétribution de quatre-vingt-dix florins (environ 200 fr.). Ferrari profita de cette circonstance heureuse. La facilité d'entendre, d'exécuter et de copier constamment de bonne musique, le rendit musicien instruit. Ce n'est qu'après avoir passé deux ans à Mariaberg qu'il retourna chez son père. Il s'y occupa pendant trois ans d'affaires de commerce, plutôt par obéissance que par inclination. Son père mourut dans cet intervalle; alors devenu libre de suivre ses goûts, il résolut de se livrer à la composition. Le prince Winceslas Lichtenstein, qui allait à Rome, le prit avec lui; de là il se rendit à Naples, avec l'intention de prendre des leçons de Paisielo; mais ce compositeur n'ayant pas eu le temps de lui en donner, le recommanda à Latilla, habile contrapuntiste, sous lequel il étudia pendant deux ans et demi. Dans cet intervalle, Paisiello lui donnait aussi quelques conseils sur la composition dramatique. A cette époque, M. Campan, maître-d'hôtel de la reine de France, lui offrit de parcourir avec lui l'Italie, et de l'amener ensuite à Paris, ce qu'il accepta. Cette circonstance lui devint favorable, car madame Campan, première femme de chambre de la reine, le présenta à cette princesse, qui aimait beaucoup la musique. Elle fut satisfaite du talent de Ferrari, comme accompagnateur, et avait même résolu de le choisir pour son maître de chant; mais la révolution vint déranger ces projets. Quand le théâtre Feydeau fut bâti pour la troupe italienne, dite de Monsieur, Ferrari fut nommé accompagnateur (en 1791). Il y composa quelques morceaux de musique, qu'on introduisit dans les opéras bouffes, et qui furent très-applaudis. Lorsque cette troupe eut été dispersée, en 1793, il essaya de tirer parti de ses talens, en écrivant pour la scène française, et il remit en musique *les Evénemens imprévus* pour le théâtre Montansier; mais quoique en général cette musique fût plus forte et plus riche d'harmonie que celle de Grétry, tous les critiques, guidés par leurs préjugés, immolérent Ferrari à son devancier. Cet échec le décida à

quitter la France. Il se rendit d'abord à Bruxelles, puis à Spa, pour y donner des concerts, où il fit entendre des concertos et des sonates de sa composition; et, quoiqu'il ne fût pas grand pianiste, l'expression de son jeu lui assura partout des succès. En quittant les Pays-Bas, il se rendit à Londres, et s'y livra à l'enseignement du chant. Le premier morceau qu'il y écrivit fut une scène avec récitatif, *Se mi tormenti amor*, qui fut chantée par Simoni au concert de Salomon. Pendant un séjour de trente-un ans dans cette ville, il a composé un nombre très-considérable de morceaux pour les concerts publics, quatre opéras italiens, parmi lesquels on remarque *la Vilanella rapita* (1797), *I due Suizzeri* (ouvrage charmant), et *l'Eroina di Raub;* deux ballets, *Borea è Zeffiro* et *la Dama di spirito;* beaucoup de musique de chambre, telle que des canzonettes italiennes et anglaises, des recueils de canons à plusieurs voix, des sonates de piano et beaucoup de divertissemens pour harpe et piano. En 1804, il épousa miss Henry, célèbre pianiste, dont il eut un fils et une fille. Une maladie le rendit aveugle en 1809, et il resta dans cet état pendant trois ans; mais au bout de ce temps il recouvra la vue. Outre les compositions qui viennent d'être citées, il a publié un traité du chant (*a Treatise on Singing*), un premier volume de solféges, dédié à M. Broadwood, et un second volume, dédié à mademoiselle Naldi. Son dernier ouvrage est intitulé: *Studio di musica pratica*. En 1827, il a fait un voyage à Paris, et il y a fait imprimer une traduction française de son *Art du Chant*. On ignore pourquoi Ferrari a quitté Londres depuis quelques années, pour aller s'établir à Edimbourg. Voici le catalogue des œuvres de Ferrari, qui ont été publiées tant en France qu'en Allemagne et en Angleterre. I. Pour le chant: 1°. *La Villanella rapita*, opéra bouffe, partition pour le piano, Londres, 1797; 2°. 6 *romances*, avec accompagnement de piano, Paris, Leduc, 1793; 3°. 6 *ariettes*, Vienne, Artaria; 4°. 6 *petits duos italiens*, avec accompagnement de piano, Paris, 1796; 5°. 12 *ariettes italiennes de Métastase*, avec accompagnement de piano, op. 9, Paris, 1796;

6°. 6 *Canzonets italiens*, Londres, 1796; 7°. 12 *romances nouvelles*, avec accompagnement de piano, liv. 1 et 2, Paris, 1798; 8° *Le Départ*, grande scène avec accompagnement de piano ou harpe, *ibid.*; 9°. 3 *canzonette, con piano-forte o chitarra*, part. 1, 2., Leipsick; 10°. 6 *canoni a tre voci, con piano*, n°. 1., *ibid.*; 11°. 6 *canoni*, *idem.*, n°. 2, *ibid.*; 12°. *Papa*, *canz. favor.*, *con piano-forte*, *ibid.* II. Pour le piano : 1°. 3 *sonates avec violon*, op. 1, Paris, 1788; 2°. 3 *idem*, op. 2, *ibid.*; 3°. 3 *idem*, *avec. violon et basse*, op. 3, Paris et Offenbach; 4°. 12 *petites pièces*, op. 4., Vienne; 5°. 3 *sonates avec violon et basse*, op. 5, Vienne; 6°. *Concerto en ut*, op. 6, Paris; 7°. 3 *sonates avec violon et basse*, op. 7, Vienne; 8°. *Caprice pour le clavecin*, op. 8, Vienne; 9°. 3 *sonatines*, Offenbach; 10°. 3 *sonates avec violon*, op. 9, Vienne; 11°. 12 *petites pièces*, op. 10, Offenbach; 12°. 3 *solos*, op. 11, Paris, 1796; 13°. 3 *sonates avec violon ad lib*, Offenbach, 1797; 14°. 3 *sonates avec violon et violoncelle obligés*, op. 12; 15°. 3 *sonates avec flûte*, Paris, 1798; 16°. 3 *sonates*, *dont la deuxième avec violon obligé*, op. 13, Offenbach; 17°. 12 *sonates*, op. 14, Vienne; 18°. 3 *sonates avec violon*, op. 15, *ibid.*; 19°. 4 *sonatines pour harpe et violon*, op. 16, Londres; 20°. 3 *sonates d'une exécution facile pour harpe et violon*, 1797, op. 18, Paris; 21°. 3 *grandes sonates pour harpe*, *violon et violoncelle*, Paris, Pleyel, 1798, op. 19; 22°. 3 *solos*, op. 20, Offenbach et Paris; 23°. *Duo pour deux pianos ou harpe et piano*, *ibid.*; 24°. 24 *variazioni per il piano-forte*, Naples, 1793; 25°. 12 *variations*, *idem*, Paris; 26°. *Ouverture des Evénemens imprévus pour le piano*, Offenbach, 1797; 27°. *Sonate facile*, *pour la harpe*, livre 4; 28°. *a Treatise on Singing*, Londres (*Méthode de Chant*, Paris, 1827); 29°. *Solfegi*, 1er et 2e livres, Londres; 30°. *Studio di musica pratica e teorica*, Londres. Ferrari est auteur de deux jolis airs français : *Qu'il faudrait de philosophie*, et *Quand l'Amour naquit à Cythère.*

NOUVELLES DE PARIS.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

PREMIER EXERCICE, OU CONCERT SPIRITUEL.

Lorsqu'au milieu des violences de la révolution, M. Sarreti conçut le projet de sauver la musique française, dont l'existence était compromise par la destruction des maîtrises de cathédrales, et exécuta ce projet, en faisant décréter l'établissement du Conservatoire par la Convention, il fit tout ce qui était possible dans un pareil moment, et même il ne fallut pas moins que l'énergie dont il était pourvu pour triompher des obstacles de tout genre qui se multipliaient autour de lui. Il est inutile d'insister sur les avantages qui résultèrent de la formation de l'Ecole qui lui dut son existence. Qui ne sait aujourd'hui que les théâtres lyriques furent redevables à cette école des ressources immenses qui les alimentèrent pendant plus de trente ans, et qu'ils ne se soutiennent encore que par elle? Qui n'est instruit du mouvement d'effervescence que cette même école imprima à toutes les parties de l'art musical, autant par les nombreux artistes qui s'y formaient, que par les excellentes méthodes élémentaires qu'elle publiait? Est-il besoin de citer les virtuoses dont elle enrichit nos orchestres? et ne suffit-il pas d'assister aux admirables concerts qui s'y donnent, pour comprendre les merveilles qu'elle a enfantées?

Toutefois, je dois le dire, M. Sarrite n'avait pas atteint complétement le but qu'il se proposait : quelques années étaient encore nécessaires pour qu'il y parvînt;

mais un nouvel ordre de choses vint tout à coup s'opposer à ses projets, et ajourner pour long-temps le bien qui lui restait à faire. Ce qui manquait au Conservatoire, était ce qu'on trouve précisément aujourd'hui dans l'Institution de musique religieuseuse de M. Choron, c'est-à-dire, une école d'ensemble, où les styles anciens et religieux fussent étudiés et analysés. Outre les avantages qu'on peut retirer d'une pareille étude, soit sous le rapport de la composition, soit sous celui de l'exécution, il est certain que rien n'est plus propre à former l'oreille et le goût d'un auditoire, et à répandre dans le public des notions justes du beau.

Ce qui n'a pu être fait naguère par un seul établissement, l'est maintenant par deux, c'est-à-dire par l'Ecole royale de musique et par l'Institution de musique religieuse. Cette division est favorable aux progrès de l'art. On ne réussit jamais mieux que lorsqu'on poursuit un objet spécial sans distraction : celui de l'Ecole royale n'est pas le même que celui de l'institution de M. Choron. D'un côté, se présente l'école moderne dans tous les développemens de sa splendeur et de sa jeunesse; de l'autre, on trouve la gravité des temps anciens, une science profonde et des inspirations naturelles. La fougue des passions est excitée dans la salle de la rue Bergère; la majesté des sentimens religieux émeut l'auditoire de la rue de Vaugirard. De ces différences résulte un bien notable, la division des styles, sans laquelle l'art déclinerait. Si, à une certaine époque, des rivalités d'école se sont établies, chacun comprend mieux aujourd'hui sa destination, et, loin de vouloir une guerre inutile, se contente de la place honorable qu'il occupe dans l'opinion publique. L'objet principal de l'Institution de M. Choron est de s'opposer à la destruction complète de la musique d'église, et d'alimenter les paroisses de la capitale ainsi que celles des départemens; celui de l'Ecole royale est le recrutement du personnel des théâtres et des orchestres. Cette distinction suffit pour démontrer que l'un de ces établissemens ne peut porter préjudice à l'autre.

Les morceaux qui ont été choisis pour le premier exercice de cette année n'avaient jamais été entendus à Paris. La première partie se composait du psaume LX de M. G. Ayblinger; la seconde, de *Judas Machabée*, oratorio de Hændel, traduit en latin. Les compositions de Ayblinger ne se distinguent pas par une grande force d'invention; mais le style en est large, l'harmonie riche et féconde en modulations heureuses; enfin, leur effet général est satisfaisant, quoique un peu froid. Quant à l'oratorio de Hændel, on y reconnaît au premier abord l'œuvre de ce grand artiste, bien qu'il ne me semble pas être d'une si haute inspiration que le *Messie*, ou *les Fêtes d'Alexandre*.Cette infériorité est causée sans doute par la nature du sujet. Celui de *Judas Machabée* ne renferme ni les élémens du sublime du *Messie*, ni la magnificence de détails des *Fêtes d'Alexandre*. Il est triste, d'une couleur uniforme et peu propre à fournir au musicien les oppositions dont il aurait besoin dans un ouvrage de si longue haleine. Hændel y a déployé son habileté ordinaire à traiter les chœurs; mais les airs, duos, etc., sont empreints d'un caractère de vieillesse qu'on ne remarque pas dans ses autres grandes compositions. M. Choron paraît avoir jugé comme nous cet ouvrage, puisqu'il s'est déterminé à ranimer l'attention du public par le sublime *Alleluia* du *Messie* qui a terminé la séance. Cette précaution n'était point inutile, car l'auditoire n'avait point manifesté le même enthousiasme que dans les exercices de l'année dernière : il s'est réveillé aux accens de ce prodigieux morceau, qui est, à mon avis, une des plus belles créations de l'art et du génie.

Bien que remarquable par le sentiment d'ensemble qui y domine, l'exécution a laissé plus souvent à desirer que dans les années précédentes; ce qui vient sans doute de ce que l'école de M. Choron a perdu depuis un an ses principaux chefs d'attaque, les uns ayant passé dans les classes de chant de l'Ecole royale de musique, et les autres ayant achevé leur éducation musicale. Il suffit en effet de comparer les programmes des exercices de cette

année avec ceux des années précédentes, pour voir que la plupart des noms sont changés. Une année d'étude est maintenant nécessaire pour retrouver le fini qu'on admirait précédemment. M. Beaucourt possède une belle voix de basse ; mais il a besoin de s'animer et de s'identifier davantage avec ce qu'il chante. J'en dirai autant de mademoiselle Sacré, dont l'organe est doué d'un timbre et d'une pureté remarquables, mais qui ne met pas dans son exécution tout le soin qu'on peut desirer. Il est juste cependant que je signale la manière dont elle a rendu une phrase du quatuor *Deh! tu gran Dio*, dans le psaume d'Ayblinger; elle y a prouvé qu'on peut tout espérer d'elle, lorsque l'étude aura développé ses moyens naturels. Mademoiselle Morel n'a point une voix aussi belle que celle de mademoiselle Sacré; mais elle possède cet accent de l'âme, malheureusement trop rare, sans lequel il n'y a point de grand artiste. Je ne sais si l'on peut espérer beaucoup de M. Valleteau ; il chante presque toujours trop haut; c'est un défaut dont on ne se corrige guère. Il y a loin de ce jeune homme à son prédécesseur, M. Warel. Quant au jeune Dutheil, qui a déployé un sentiment exquis dans un trio de M. Neukomm, c'est le musicien de la nature ; il n'existe point d'organisation plus heureuse. Si cet enfant conserve une belle voix après la mue, il sera l'un des chanteurs les plus parfaits qui aient existé.

L'ensemble des chœurs n'a point été irréprochable, bien qu'il y ait eu des morceaux très-satisfaisans. Les basses sont un peu faibles, et les dessus m'ont semblé avoir le défaut de ne point attaquer ; en général, ils prennent le son en dessous pour le porter ensuite, ce qui fait un mauvais effet.

Soirée musicale de M. Dietz.

On ne remarque point cette année, parmi les artistes, le même empressement que par le passé à donner des

concerts ou des soirées à bénéfice. MM. Herz, Pixis, Lafont, tous ces virtuoses enfin que le public allait écouter avec tant de plaisir, gardent un silence obstiné, et semblent bouder les amateurs. Peut-être les succès éclatans des concerts de l'Ecole royale de Musique ont-ils quelque influence sur leur détermination à cet égard; peut-être aussi les brillantes soirées priées qui ont été données par quelques-uns de nos plus habiles facteurs de pianos, dans le cours de l'hiver précédent, y ont-elles contribué. Et quel concert à bénéfice pourrait en effet offrir plus d'attraits que la soirée donnée par M. Dietz le 3 de ce mois? Un instrument nouveau, de l'effet le plus séduisant, touché par M. Paër; une cantatrice telle que madame Malibran; des instrumentistes comme MM. Hauman, Gallay, etc, étaient plus que suffisans pour charmer les oreilles les plus délicates et les plus sévères. Aussi le plaisir le plus vif s'est-il manifesté par de bruyans applaudissemens pendant près de trois heures.

Ce fut une chose curieuse que d'entendre dans cette soirée madame Malibran chanter avec la même perfection en français, en italien et en espagnol. L'air qu'elle avait choisi est celui de *Roméo* de Vaccai. Cet air, assez médiocre, n'est composé que de réminiscences; mais l'admirable talent de madame Malibran lui prête un charme *qui fascine l'oreille*. Déjà elle l'avait chanté avec le plus grand succès au concert du Théâtre-Italien; elle n'y a pas mis moins de perfection cette fois. Dans l'accompagnement de cor obligé, M. Gallay s'est montré digne de marier ses accens à ceux de la sirène.

Où trouverai-je des mots pour représenter la verve, l'esprit, le jeu que la grande cantatrice a mis dans le duo du *Maître de Chapelle*, qu'elle a chanté avec M. Paër, auteur de cet excellent morceau. Bien qu'elle ne fût point préparée à l'exécution de ce duo, bien qu'elle l'eût en quelque sorte improvisé, il n'est aucun détail qu'elle n'ait rendu d'une manière sublime : cela allait jusqu'au prodige. Toute l'assemblée, en extase, a partagé les

transports de M. Paër, qui, pour la première fois, jouissait du plaisir d'entendre exécuter ainsi sa belle musique. Le fameux *Contrabandista* et une charmante tyrolienne, composée par Mme Malibran, sont les dernier smorceaux où elle s'est fait entendre. Elle avait fini depuis longtemps, et l'on attendait encore, ne pouvant s'habituer à l'idée qu'un pareil plaisir dût avoir une fin.

J'ai parlé de M. Gallay; mais je ne dois pas en finir avec lui, sans dire qu'il est impossible d'entendre un son plus pur, une plus belle manière de chanter sur un instrument, ni une exécution plus sûre et plus correcte que dans le rondeau qu'il a joué vers la fin de la soirée. Avec cet artiste, on est toujours en sécurité sur ce qu'il va faire; car cela paraît lui coûter si peu, qu'il semble se jouer des difficultés de son aventureux instrument.

Une indisposition nerveuse avait privé M. Hauman d'une partie de ses moyens: bien qu'il ait été applaudi avec transport, il m'a paru inférieur à lui-même dans l'air varié de Mayseder qu'il a exécuté, et dans sa fantaisie avec piano.

M. Sowinski m'a fait aussi quelquefois plus de plaisir que dans cette soirée. Jamais ce proverbe : *les jours se suivent et ne se ressemblent pas*, n'a été plus vrai que pour les artistes; mais avec du talent on est toujours sûr de prendre sa revanche. Toute l'assemblée a remarqué la qualité supérieure du piano sur lequel cet artiste s'est fait entendre. Ce piano, sorti des ateliers de M. Dietz, est d'un son moelleux, puissant et net. Les progrès de ce jeune facteur dans la construction de ses instrumens, sont très-remarquables: en peu de temps, il s'est placé au rang des plus renommés de la capitale. Son *polyplectron*, instrument à clavier et à archet de son invention, dont j'ai rendu compte dans le troisième volume de la *Revue musicale*, a excité le plus vif plaisir sous les doigts de M. Paër. Cet instrument, dont la forme est semblable à celle d'un piano à queue de petit modèle, et qui se touche de la même manière, est susceptible de produire une foule d'effets différens, qui se rapprochent à volonté

de ceux des instrumens à archet ordinaires, ou de ceux de l'orgue. Il se marie heureusement avec les sons d'un piano, et peut produire dans cette réunion l'effet d'un orchestre complet.

S. A. R. Madame, duchesse de Berri, qui a visité les magasins de M. Dietz, deux jours après qu'il eut donné sa soirée, a manifesté hautement le plaisir que lui causait cet instrument, ainsi que les pianos de nouvelle forme inventés par ce facteur.

Soirée musicale de M. de Bériot.

Une brillante société, dans laquelle on remarquait les violonistes les plus distingués de la capitale, assistait à cette intéressante soirée. Je ne parlerai pas du chant, qui en était la partie faible; j'aime mieux me hâter d'arriver promptement au héros de la fête. En cela je me conformerai d'ailleurs à l'ordre du programme, puisque M. de Bériot ouvrait le concert par une fantaisie accompagnée par le piano.

Puisqu'il est question de ce morceau d'introduction, je dois demander à M. de Bériot s'il lui semble digne de son talent de réduire à de si minces proportions, et le genre de musique qu'il a adopté pour une semblable circonstance, et le maigre accompagnement d'un piano qu'on entend sans cesse. Je sais qu'un grand talent peut se passer d'entourage, et qu'il reste grand dans les petites choses; mais il ne faut pas qu'on croie qu'il ne peut l'être que là. Toujours des fantaisies! toujours des variations! Cela est bien monotone. L'exécution la plus parfaite ne peut se passer de variété; un concerto, quels que soient les défauts de sa coupe, offre du moins les moyens de montrer qu'on a plus d'un style. Il en est d'admirables de Viotti, que le plus grand talent peut aborder sans se compromettre.

M. de Bériot s'est fait entendre quatre fois dans la soirée, et toujours il a charmé son auditoire. Beau son, intonation parfaite, flexibilité d'archet, goût exquis : tout se réunit pour faire admirer l'élégance de son jeu, et je suis de ceux qui l'admirent le plus. D'où vient donc que, tant de perfection ne m'émeut point? d'où vient que, toujours satisfait, je ne goûte qu'un plaisir tranquille? Ne serait-ce point parce que M. de Bériot paraît aussi calme que moi? Ayant vaincu toutes les difficultés de l'art, il les aborde avec une sécurité qu'il fait passer dans l'âme de ses auditeurs ; mais il ne se passionne point : de là, la nature des jouissances qu'il procure ; jouissances de bonne compagnie, si l'on peut s'exprimer ainsi, mais non passionnées, car la passion seule excite la passion. On sent bien que ce n'est point une critique que j'adresse à M. de Bériot : la nature seule nous fait calmes ou passionnés. Il est beau de ne devoir qu'à son travail des qualités qui remplacent celles qu'elle a refusées.

Un prodige, un enfant de huit ans, un violoniste dont la taille égale à peu près celle de son archet, est venu se faire entendre après M. de Bériot, son maître, dans le septième concerto de Rode. Cet enfant, qui est né, je crois, à Bruxelles, et dont le nom est Vieux-Temps, possède une sûreté, un aplomb, une justesse vraiment remarquables pour son âge : il est né musicien. Je l'avoue, au milieu de l'étonnement qu'il me causait, j'éprouvais quelque peine à penser qu'on use avant le temps ses heureuses facultés. Les succès qu'on obtient à cet âge énervent presque toujours les forces, ou font naître un orgueil qui paralyse les moyens. Le nombre de ces petits prodiges qui deviennent de grands artistes est si petit! Presque tous n'ont, dans l'âge viril, que des talens avortés. Je desire qu'il n'en soit point de même du jeune Vieux-Temps : ce serait vraiment dommage, car il est très-heureusement organisé.

Je ne finirai point sans rendre hommage à deux talens très-remarquables qui se sont fait entendre dans cette soirée : je veux parler de mademoiselle Moke, et de M. Brod. Mademoiselle Moke, élève de M. Kalkbrenner,

fait le plus grand honneur à l'école parfaite dont elle sort. La plus belle manière d'attaquer le son, la netteté la plus irréprochable, le doigté le plus brillant, du goût, du feu dans l'exécution, sont les qualités qui lui ont valu dans cette occasion les applaudissemens de tous les artistes. Je n'avais point entendu mademoiselle Moke depuis deux ans ; ses progrès sont immenses.

Il ya déjà long-temps que M. Brod est en possession de la faveur du public ; il la mérite, et par le talent qu'il possède, et par les efforts qu'il fait pour le perfectionner. Le rondeau fantaisie qu'il a exécuté dans la soirée de M. de Bériot est fort joli, et il l'a joué avec un goût exquis. Je ne ferai qu'une légère observation critique à M. Brod ; la voici : Lorsqu'il diminue le volume de son qu'il tire de son instrument pour les oppositions du *piano* et du *forte*, il lui arrive quelquefois d'octavier en bas, et cela produit un mauvais effet. Je l'engage à donner ses soins à ce seul défaut de son jeu.

FÉTIS.

P. S. Il me restait à rendre compte de la soirée qui a été donnée dans les salons de M. Pape, le 8 de ce mois, ainsi que du concert de M. Sowinski ; mais l'espace me manque, et je suis obligé de renvoyer leur article au numéro prochain.

La seconde série des soirées de quatuors et quintettis de M. Baillot commencera mardi 17 mars, et continuera chaque semaine, jusqu'au 7 avril, dans le local de l'ancien hôtel Fesch, rue Saint-Lazarre, n. 59.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Venise. Un opéra bouffe qui a pour titre : *Il Barbiere di Gheldria*, vient d'être représenté sur le théâtre *San*

Benedetto. La musique est d'un jeune homme nommé *Bellio.* Suivant ce qu'on nous en dit, cet ouvrage ne méritait pas de voir le jour, car on n'y trouve rien qui ne soit au-dessous de la critique. M. Bellio ignore complétement les premiers rudimens de l'art qu'il veut cultiver; ses idées sont incohérentes, dépourvues de liaison, de plan, et pour comble, elles sont communes et plates. L'exécution a été digne de l'ouvrage, c'est-à-dire qu'elle fut détestable. Presque tous les chanteurs, si chanteurs il y a, ont été sifflés.

Milan. *La Straniera* de Bellini continue d'exciter l'enthousiasme des *dilettanti* de *la Scala.* A la quatrième représentation, les acclamations du public appelèrent le compositeur sur la scène, et ne cessèrent que lorsqu'on fût informé qu'il n'était pas au théâtre.

Au printemps prochain, le premier opéra qu'on représentera sera *il Solitario*, libretto de M. Calisto Bassi, musique de Persiani. Le second ouvrage sera écrit par Pacini: le choix du libretto n'est point encore décidé. La troupe chantante sera composée de Tamburini, de Biondini, de mesdames Corri Paltoni, Bonini, de Rubini et de sa femme.

Brême. *Le Siége de Corinthe*, de Rossini, et *Fiorella*, d'Auber, ont agréablement occupé le public de cette ville pendant le mois de janvier et une partie de février: l'un et l'autre ouvrages ont obtenu le plus brillant succès. Madame Stolberg et l'excellente basse Pillnitz y ont puissamment contribué. Les autres opéras qui ont paru sur la scène sont *Fernand Cortez* et *la Vestale*, de Sponti, où mademoiselle Buscher a été vivement applaudie; *Silvana*, de Weber, qui n'a eu qu'une représentation; *Preciosa*, du même compositeur; *la Dame Blanche*, *Jean de Paris*, *Tancrède*, *Sargine*, de Paër; *Don Juan*, *le Freischutz*, et *Oberon.*

Berlin, 1er *mars.* Enfin le ténore Binder, fort vanté avant son apparition, a fait, dans le rôle de Georges, de *la Dame blanche*, son début sur le théâtre de Kœnigstadt.

Contre l'ordinaire, il a tenu plus qu'on n'avait promis, et on l'a trouvé encore au-dessus de sa réputation. Sa voix est étendue, bien timbrée, moelleuse et flexible, et sa méthode fort satisfaisante. Il réussit surtout dans les mouvemens lents et posés. L'air : *Viens gentille dame*, a été chanté par lui avec une grande perfection. Le duo suivant a été redemandé. On ne reproche à cet artiste que de répandre sur son rôle une couleur trop uniformément tendre et mélancolique, et de n'avoir pas assez bien saisi la gaîté du caractère de Georges Brown. Son jeu laisse aussi à desirer. Mademoiselle Gehse, qui fait de grands progrès, l'a fort bien secondé dans le rôle d'Anna.

Nous avons ici mademoiselle Bertrand, qui prend le titre de première harpiste du Roi de France. Elle a donné un concert, dont la composition médiocre n'avait pas attiré une société aussi nombreuse qu'aurait pu le desirer la bénéficiaire. Elle a, du reste, fait preuve d'un très-grand talent, et surtout d'une grande verve. Cette dernière qualité dégénère même quelquefois en défaut.

Nous attendons avec impatience le premier concert de Paganini, annoncé pour le 4 de ce mois. Le prix du billet est de deux thalers, le double de celui qui est ordinaire ici.

L'*Oberon*, de Weber, n'a pas réussi à Vienne; on attribue cette mauvaise fortune à l'absence de talent chez tous les exécutans, sans exception.

ANNONCES.

Six andante pour la guitare, dédiés à son élève Louis Kastner, et composés par Victor Magnien, œuv. 17, 2e livre. Prix : 3 fr. 75 cent.

—*Bataille*, fantaisie imitative pour la guitare, par le même, œuv. 18. Prix : 3 fr.

A Paris, chez Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n. 16.

—*Il était un p'tit homme*, rondoletto pour piano-forté, composé et dédié à mademoiselle Marthe Cottin, par C. V. Alkan, œuv. 3. Prix : 6 fr.

A Paris, chez M. Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97.

— *A la mémoire de Grétry*, cantate dédiée à la classe des Beaux-Arts de l'Institut royal de France, par J. Daussoigne, ex-pensionnaire de l'Académie à Rome, ancien professeur d'harmonie à l'Ecole royale de France, et directeur de l'Ecole royale de musique des Pays-Bas à Liége.

Cet ouvrage a été composé par M. Daussoigne, pour l'inauguration du cœur de Grétry à Liége; c'est un digne hommage rendu à la mémoire de ce musicien célèbre. Dans l'examen que nous avons fait de la partition, nous avons remarqué des effets d'instrumentation et de disposition des masses qui font beaucoup d'honneur au talent de M. Daussoigne. La manière dont il a employé comme accompagnement l'air *Vive Henri quatre* et l'air national des Pays-Bas réunis, est une idée heureuse.

Cet ouvrage ne se vend point; il a été gravé pour être distribué gratuitement.

ERRATA.

Dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, *page* 142, avant dernière ligne; au lieu de vingt-huit feuilles, *ltsez:* vingt-huit francs, etc.

Page 144, ligne 24e, *lisez:* Kuhlau, op. 91. Var. pour piano solo.

Même page, dernier article, *lisez:* Reissiger et Dotzauer, etc.

VARIÉTÉS.

NOTE SUR LA CONTREBASSE;

Par M. Gélinek, artiste de la Chapelle du Roi.

La musique a fait de grands progrès en France.

Les instrumens à vent ont subi des perfectionnemens qui, en les améliorant, rendent plus facile la manière d'en jouer.

La contrebasse, instrument essentiel dans un orchestre, a dégénéré. Il n'y a que cent vingt-six ans que l'on s'en sert à l'Opéra. (*Histoire de l'Opéra*, tom. 2, p. 35.)

Les premières contrebasses apportées d'Italie et d'Allemagne étaient toutes montées à quatre cordes, et par conséquent accordées par quartes. Les trois contrebasses de la musique du Roi à Versailles étaient de ce nombre; deux de ces contrebasses étaient jouées il y a environ soixante ans, l'une par mon père, l'autre par mon oncle. Il reste encore un de ces instrumens à l'Ecole royale de musique.

Des quatre contrebasses qui servent aujourd'hui à la Chapelle des Tuileries, deux ont été faites pour quatre cordes, et il s'en trouve de même dans quelques orchestres de Paris.

Si l'on ne pratique plus cet instrument comme dans son origine, il est naturel de penser que des violoncellistes, ne trouvant pas d'emploi dans les orchestres pour leur instrument, prirent la contrebasse, l'accordèrent par quintes, pour ne pas déranger le système d'intervalle de la basse, tel qu'ils l'avaient appris, et supprimèrent la quatrième corde qui ne peut descendre à l'*ut*. D'ailleurs,

la musique française, à cette époque, n'étant pas aussi compliquée qu'elle l'est maintenant, il était très-facile de l'exécuter avec la contrebasse à trois cordes, accordée par quintes; ce qu'il est très-fatigant, et souvent impossible de faire aujourd'hui. En voici les raisons :

Il faudrait pour chaque note une pression sur la corde de cinq à six livres, si l'on voulait qu'elle rendît un son aussi pur que celui qu'on obtient sur les cordes à vide.

Il y a d'un demi-ton à l'autre deux pouces de distance, par conséquent huit pouces pour la tierce, et dix pour la quarte : ainsi l'on conçoit qu'il est presque impossible, dans un mouvement vif, de faire parcourir tant d'espace à la main, en appuyant chaque note avec le degré de force convenable.

En rendant à la contrebasse la quatrième corde, on gagne un troisième unisson qui se trouve à huit pouces dans l'accord parfait, et à douze dans celui par quintes: c'est donc quatre pouces de moins que la main aurait à parcourir pour prendre une position. Il est vrai que si la main gauche a moins de mouvemens à faire sur la touche, celle qui tient l'archet en fait davantage sur quatre cordes que sur trois; mais ce léger inconvénient est plus que compensé par la facilité du doigté, qui se trouverait plus naturellement que sur le violoncelle même, à part le degré de force qu'il faut pour la contrebasse. D'ailleurs, par un nouveau système d'archet, que je proposerai, il est facile de remédier à cet inconvénient.

Les musiciens qui accordent par quartes la contrebasse à trois cordes, mettent un *la* au grave, *ré* au médium, et *sol* à l'aigu. On voit par cet accord que l'harmonie perd deux sons graves, et deux aigus, et qu'en ajoutant une quatrième corde au-dessus du *sol* qui donnerait l'*ut*, on aurait cinq notes de plus, sans que la main changeât de position.

Il serait facile de conserver ces deux sons graves par un moyen simple, que je proposerai, sans pour cela déranger l'accord par quartes.

Les archets de violon sont plus longs que ceux de la basse, et ceux-ci le sont plus que ceux de la contrebasse, par la raison que l'on a toujours assez de force pour faire vibrer une corde de violon avec la pointe d'un archet, tel long qu'il soit, et que cela ne pourrait se faire sur une corde de basse, et à plus forte raison sur la contrebasse.

L'orgue exigeant une plus grande dépense de vent que la serinette, le soufflet du premier instrument est plus volumineux que celui du second; appliquant ce raisonnement aux cordes de la contrebasse, on reconnaîtra nécessairement qu'elles exigent plus de longueur de crin que celles d'un violon. Il ne manque donc que le moyen de faire agir convenablement un archet long; car avec un court, on ne peut produire aucun des effets qui sont dans le caractère grave de l'instrument; tels que les sons soutenus, les notes liées, les sons augmentés et diminués, etc.

Les Allemands n'ont pas manqué d'apercevoir les avantages résultant de la longueur et de la tenue de l'archet; mais je crois qu'on peut mieux faire encore. C'est dans cette vue que j'ai imaginé un archet d'une étude peu difficile pour l'instrumentiste qui pratique d'après la manière même en usage à présent. Cet archet offrira à l'élève des ressources et des facilités nouvelles.

NOTE SUR L'ARCHET DE LA CONTREBASSE;

Par le même.

Dans mes notes sur la contrebasse, au sujet de l'archet, j'ai dit, avant d'avoir vu celui de M. Dragonetti : *Les Allemands n'ont pas manqué d'apercevoir les avantages résultant de la longueur et de la tenue de l'archet, etc.*

Je le répéterai encore; l'on ne peut comparer une corde de basse, dont la tension est du poids de vingt livres, à celle de la contrebasse, qui est de quatre-vingt-cinq livres. Il faut donc, comparativement, quatre fois plus de force pour faire vibrer cette dernière. Cette force n'existe pas dans la tenue ordinaire de l'archet, et on l'acquiert par le système de M. Dragonetti. C'est ce que je vais chercher à démontrer physiquement.

La pose naturelle du bras et de la main est comme dans le port d'armes, d'après la théorie militaire, si je puis me servir de cette comparaison, le bras tendu sans roideur, le petit doigt contre la couture de la culotte. Dans cette pose, dis-je, sans le secours du bras, la main, par le seul mouvement du poignet, peut faire un quart de tour à gauche ou un demi-quart à droite; et de la manière dont M. Dragonetti tient son archet, la main est dans sa position naturelle, les doigts coopèrent même à faire appuyer les crins sur les cordes, et le poignet a encore son quart de tour pour supplément de force, ou son demi-quart pour relever l'archet de dessus les cordes : outre ce mouvement de rotation, le poignet a de plus ceux en avant ou en arrière; le tout sans que le bras se trouve gêné en dirigeant l'archet sur les cordes.

Il n'en est pas de même de la tenue ordinaire de l'archet; car, dans cette position, le poignet a fait son mouvement à gauche, et il ne peut plus tourner pour faire appuyer les crins sur les cordes, et c'est le bras que l'on emploie pour cette pression de l'archet, ainsi que pour le tirer et pousser.

On voit que le bras fait deux offices, et l'on conçoit que les mouvemens de côté du poignet sont si petits, que dans un *fortissimo* soutenu, et s'il y a multiplicité de notes, le bras, faisant deux mouvemens contraires, se fatigue, le poignet se roidit, les doigts s'engourdissent, et il en résulte une mauvaise exécution.

NOUVELLES DE PARIS.

ECOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

La musique descriptive a des bornes très-étroites. Ceux qui ont avancé que l'imitation de la nature est son principe comme celui des autres arts, se sont trompés sur sa destination comme sur ses moyens. Je l'ai déjà démontré dans cet écrit : ce qui peut être susceptible d'imitation par la musique, se réduit à quelques scènes animées, telles qu'un orage, une tempête, etc. Le calme des idées, dans une composition musicale, peut encore exprimer jusqu'à certain point celui de la nature; mais quelle différence dans les résultats! Quel est l'être doué de quelque sensibilité, qui, dans une belle matinée d'été, ou le soir, vers le coucher du soleil, se soit fatigué de la solitude de la campagne et du repos absolu de la nature? Emu d'un spectacle ravissant, qui ne se diversifie que par la variété des effets de la lumière, on jouit sans savoir de quoi; les idées sont vagues, mais le sentiment est actif : plus de soins, d'ambition, plus d'affaires, plus de desirs, si ce n'est de ne point changer de situation, et de goûter long-temps le bonheur dont on est accablé. Comment exprimera-t-on cela par des sons? Si le calme est quelquefois utile en musique, c'est comme opposition à des effets plus animés; mais s'il se prolonge, s'il devient la base d'un morceau, et si les proportions de ce morceau sont développées, l'ennui, la fatigue se font bientôt sentir, et cette satisfaction intérieure qu'on a voulu peindre, s'évanouit sans retour.

Tels étaient les obstacles qui s'offraient à Beethoven, lorsqu'il entreprit la composition de sa *symphonie pastorale :* il n'en a point triomphé. Le grand artiste se montre à chaque instant dans son ouvrage; mais l'insuffisance de l'art trahit son génie. Aussi, dans l'essai qu'on vient d'en faire, au troisième concert de l'Ecole royale de musique, l'enthousiasme qu'inspire le nom de l'auteur n'a-t-il pu vaincre l'effet physique d'une monotonie inévitable.

Cette production offre cependant une sorte d'intérêt à quiconque aime à réfléchir sur l'art, après en avoir reçu les impressions; car c'est un spectacle curieux que celui de Beethoven s'efforçant d'être simple, et faisant trève à ses saillies fantasques. La symphonie pastorale ne renferme en effet rien que de raisonnable : point d'écarts d'imagination, point de ces *étrangetés* qui lui sont si familières, si ce n'est dans quelques combinaisons d'harmonie, dont il était facile d'éviter les duretés. Il y a plus; dans l'intention dominante où il était d'exprimer la simplicité des champs, surtout au premier morceau, Beethoven me semble s'être montré presque trivial dans le choix de ses motifs ; son admirable instrumentation peut seule dissimuler cette trivialité qui est un défaut, même dans le but de l'auteur. Ce but, il a pris soin de nous le faire connaître par l'inscription qu'il a mise en tête du morceau : *Sentiment de plaisir à l'aspect d'une campagne riante.* Ce plaisir, dont j'ai parlé tout à l'heure, n'est peut-être pas précisément conforme à celui qui est exprimé dans le premier morceau de la symphonie pastorale; ce n'est point une joie villageoise qu'on éprouve, mais une satisfaction mélancolique moins positive, et par cela plus douce. Toutefois, on conçoit que Beethoven n'ait pu prendre un autre parti que celui qu'il a choisi; c'était le moyen d'éviter le vague autant que possible. Ce qui domine surtout dans le plan qu'il s'était tracé, c'est la liberté des mouvemens; avec de l'attention, on voit que la marche des idées et des parties exprime autant que cela se peut l'allure dégagée, sans autre but que de se mouvoir, qui se manifeste dans tous les êtres qui peuplent

la campagne. Il y a dans tout cela des détails charmans qu'on ne saisit point au premier abord; c'est l'inconvénient inévitable du genre, que de n'être pas compris.

L'adagio de cette symphonie a pour objet de peindre une *scène au bord d'un ruisseau*, et le *langage des oiseaux*. Ici les obstacles sont encore plus grands, à cause de la lenteur du mouvement, et du cadre circonscrit dans lequel le morceau est renfermé. Deux causes concourent encore à donner à cet adagio une teinte monotone et languissante: l'une est le peu de nouveauté du motif destiné à peindre le mouvement des eaux; l'autre, le développement excessif de l'idée principale, qui n'était pas susceptible d'assez de variété. Toutefois, on y trouve des détails charmans, soit dans les phrases incidentes, soit dans l'instrumentation, qui est de main de maître. Les cors, qui ne font presque que des tenues à l'unisson ou à l'octave, sont de l'effet le plus mélancolique et le plus séduisant.

Toute la troisième partie de la symphonie est parfaite. Elle a pour objet de peindre une réunion joyeuse de paysans, et leurs jeux mêlés de danses. C'est un de ces *scherzo* dans lesquels Beethoven est toujours à la plus grande hauteur de son talent. Le passage alternatif du ton de *fa* à celui de *ré* qu'on y remarque, a été reproduit dans le *scherzo* de la symphonie en *la* (septième de Beethoven). C'est une des tournures de modulation que ce grand musicien affectionnait. Le chant du hautbois et son développement dans tout ce qui suit sont pleins de fraîcheur. Il manque de carrure; mais ce qui serait un défaut ailleurs est ici une grâce de plus, et contribue à donner au morceau la physionomie libre des chants de montagne. Cette troisième partie se joint à la quatrième par un orage qui interrompt les danses et les jeux. Les effets de cet orage sont neufs et de la plus grande beauté. Quoique des morceaux du même genre aient été faits souvent avec succès, on reconnaît ici une supériorité incontestable sur tout ce qu'on connaissait.

Le motif du dernier morceau est le retour du calme

après l'orage. Quoique rempli de jolies phrases, ce morceau retombe dans l'inconvénient des deux premiers ; la même langueur se fait sentir presque d'un bout à l'autre, et cette langueur ne peut être dissipée par des détails charmans qui seraient du plus grand effet, s'ils avaient des oppositions, mais qui se nuisent mutuellement, parce qu'ils ont le même coloris. Le génie de Beethoven a fait tout ce qui était possible ; mais le cadre n'était pas favorable.

En résumé, l'effet de la symphonie pastorale n'a point été aussi satisfaisant que celui des autres compositions de Beethoven, quoique l'exécution ait été aussi parfaite, aussi ravissante que de coutume. Le respect qu'inspirait à l'auditoire le grand talent de l'auteur, a protégé l'ouvrage autant que cela se pouvait ; mais il résulte de la langueur du genre de cette composition un effet physique auquel on ne peut se soustraire.

Toute la verve de Beethoven, toutes les ressources de son génie se trouvent réunies dans l'ouverture d'*Egmont*, qui servait d'introduction au concert, et qui a été rendue de la manière la plus admirable. A mon avis, cette ouverture et celle de *Coriolan* sont au rang des plus belles compositions instrumentales qui existent, surtout sous le rapport dramatique.

Le *Credo* de la messe du sacre, de M. Chérubini, a été exécuté avec un ensemble, une énergie, un fini, dont on ne trouverait peut-être pas d'exemple dans toutes les réunions musicales du reste de l'Europe. Dans cette grande et belle composition, M. Chérubini s'est trouvé obligé de se restreindre à une coupe plus rapide que dans ses autres messes solennelles, à cause des longues cérémonies du sacre. Cette obligation l'a déterminé à ne point se servir du style fugué, dont il a donné de si beaux modèles dans ses autres ouvrages, et à se borner à l'expression dramatique des paroles. La rapidité du débit de ces paroles était un obstacle redoutable pour l'intérêt : M. Chérubini en a triomphé de la manière la plus heureuse, en prenant pour thême d'unité la répé-

tition du mot *credo*, qui coupe les différens paragraphes. Déjà ce grand compositeur avait usé de ce moyen dans sa messe à trois voix en *fa*, mais d'une autre manière et avec moins de pompe que dans cette occasion. Il fallait toute la puissance d'un semblable talent pour triompher ainsi de conditions si défavorables.

Le choix des morceaux dont se composait le troisième concert était de nature à inspirer beaucoup d'intérêt, car les uns étaient tout-à-fait inconnus, et les autres n'ont été entendus que rarement, et dans des circonstances déjà éloignées. La scène de *Pharamond*, qu'on doit au talent de M. Boieldieu, est du nombre de ces derniers. Ce morceau, qui a été très-bien chanté par Adolphe Nourrit et par madame Dabadie, est rempli de grâce et d'expression dramatique. Le chœur de femmes qui précède le *duo* est charmant. Une erreur de l'orchestre, qui est entré à contre-temps dans un passage de récitatif, est la seule faute qui ait été faite dans ce morceau.

On a été charmé de voir madame Dabadie venir enfin payer son tribut à l'école où son talent s'est formé. Elle tient un rang distingué parmi les chanteurs que cette école a produits, et sera d'une grande ressource pour les ouvrages qui demandent de l'énergie dans l'exécution. On se demande pourquoi d'autres cantatrices, également élèves de l'Ecole, ne sont point encore venues se joindre à leurs anciens condisciples : madame Rigaut, par exemple, pourrait offrir de temps en temps aux amateurs l'occasion d'applaudir le fini et la perfection de son chant dans la musique de demi-caractère. Serait-ce que M. Ducis y mettrait obstacle? cela n'est pas vraisemblable, car les concerts de l'Ecole royale de musique, ayant lieu le matin, ne peuvent nuire aux spectacles.

M. Battu, qui s'est fait entendre dans un *concertino* de sa composition, est un des violonistes sortis de l'Ecole royale qui lui font le plus d'honneur. Une qualité de son agréable, une intonation juste, et de la prestesse dans l'exécution, sont les qualités par lesquelles il se dis-

tingue. Le public a justement applaudi divers traits de chant qu'il a rendus avec beaucoup de grâce. Il ne manque à ce jeune artiste qu'un peu plus de feu et d'énergie pour obtenir des succès populaires. Son concertino offre un mélange de bien et de mal. Une partie de l'introduction, le mouvement lent et le motif du rondo sont agréables; mais certaines divagations d'idées et de modulation en gâtent l'effet, surtout dans la seconde partie du rondo. Ce morceau aurait besoin d'être refait avec les mêmes élémens.

S'il est possible de faire plus de tours de force sur la flûte que n'en offre le jeu de Tulou, il ne l'est pas de chanter avec plus de charme, de donner plus de grâce aux difficultés, de modifier le son avec plus d'expression, en un mot, d'être un flûtiste plus parfait. Le concerto qu'il a exécuté au premier concert a été pour lui un triomphe continuel, et pour l'assemblée une suite d'enchantemens. Tulou est le premier qui se soit avisé qu'un chant simple, exécuté sans autres ornemens que les inflexions du son, était un moyen puissant d'effet. Merveilleusement secondé par son organisation, il est arrivé par-là à donner de la variété à un instrument dont la monotonie avait été rebutante jusqu'à lui. Sous ce rapport, qui est le véritable but de l'art, il restera un modèle qu'il faudra toujours citer. La composition de son concerto mérite d'ailleurs des éloges, car il est rempli de traits fort jolis, et l'instrumentation en est élégante. Tulou a aussi le mérite d'avoir tracé la route d'un nouveau genre de musique pour les instrumens à vent, très-préférable à l'ancien style, qui est fort mauvais, et qui malheureusement se perpétue.

Décidément, les concerts de l'Ecole royale de musique ont la vogue; l'assemblée qui assistait aux derniers remplissait la salle jusqu'au comble, et l'on a refusé plus de 2,000 fr. de recette, faute de place. Cet empressement n'a rien qui doive étonner, si l'on considère à quel degré de perfection l'exécution y est parvenue. Il fut un temps où l'on avouait que l'énergie de l'orchestre ne pouvait être

surpassée, mais où l'on citait d'autres orchestres qui pouvaient lui disputer la palme, sous le rapport du fini et de la délicatesse de précision; aujourd'hui, sa supériorité en tout genre est incontestable. Jamais les détails les plus fins, les plus fugitifs, n'ont été rendus avec autant de sentiment intime que par cet orchestre admirable. Qu'on examine tous ces violonistes, et l'on reconnaîtra de quelle importance est une bonne théorie d'école. Tous les archets s'élèvent et s'abaissent à la fois, en sorte que l'accent du son est identique, et qu'on croit n'entendre qu'un seul violon. Ce sont de ces considérations auxquelles on ne s'était jamais attaché avant que l'Ecole française fût parvenue à sa perfection. La même chose se remarque dans les basses, et les instrumens à vent ne laissent rien à desirer, même sous le rapport de la justesse, car le soin qu'on prend de les accorder est très-grand. M. Habeneck, qui est l'âme de ce bel orchestre, mérite les éloges et la reconnaissance des vrais amis de l'art musical.

Depuis l'année dernière, les progrès des chœurs ont été remarquables : leur exécution a été excellente dans le *credo* de la messe de M. Chérubini. L'amélioration est surtout sensible dans les dessus, qui précédemment n'attaquaient qu'avec mollesse, et qui maintenant sont beaucoup plus satisfaisans. Les soins donnés par M. Kuhn à la classe d'ensemble ont puissamment contribué à cette amélioration.

—La soirée musicale qui a été donnée dans les salons de M. Pape, le dimanche 8 de ce mois, avait attiré une assemblée nombreuse et brillante. M. Slavik, violoniste de Vienne, M. Pixis, M. Payer, mademoiselle Henriette Sontag et sa sœur en faisaient les honneurs. Je n'ai point assisté au commencement de la séance, en sorte que je ne puis parler de l'effet qu'a produit l'ouverture de *Fidelio*, arrangée pour deux pianos à huit mains, et exécutée par MM. Payer, Pixis, Hiller et Schunke, ni de l'air varié composé et exécuté par M. Slavik. Ce n'est que dans le rondo brillant composé par M. Pixis, et exécuté par l'au-

trur et M. Slavik, que j'ai pu entendre ce dernier. J'avoue qu'il me serait difficile de juger de son talent sur cette seule audition. Il m'a paru que M. Slavik cherche à se rapprocher de la manière de Paganini, du moins d'après ce que l'on dit de celui-ci. Il exécute les difficultés avec aisance; mais son intonation ne m'a pas paru irréprochable, et son style m'a semblé dépourvu de largeur. Toutefois, je le répète, il me serait impossible de juger du talent de cet artiste, sur ce seul morceau. Je reviendrai sur ce qui le concerne à la première occasion.

La sœur de mademoiselle Sontag se faisait entendre à Paris pour la première fois dans un duo de *Mathilde de Sabran*. Cette jeune personne possède une intonation pure et une voix fraiche; mais elle est encore novice dans l'art du chant. Deux ou trois années d'étude lui seraient nécessaires pour tirer parti de ses avantages naturels.

Depuis long-temps on rend justice à la voix flexible de mademoiselle Sontag et au fini de son chant; mais j'avoue qu'elle ne m'a jamais fait autant de plaisir que dans la scène de *Freischutz*, qu'elle a chanté en allemand dans cette soirée. On ne peut mieux dire le récitatif, ni s'identifier mieux au caractère du morceau, qu'elle ne l'a fait en cette circonstance. Sa voix exprimait à merveille tout le vague mélancolique de cette musique originale, et nous a fait connaître pour la première fois la véritable tradition d'exécution qui lui convient. Supérieurement accompagnée par M. Pixis, cette scène a obtenu les honneurs de la soirée.

Dans l'improvisation qui a suivi ce morceau, M. Payer a pris pour thême la phrase principale de cette même scène, et a su encore en tirer bon parti. Cet artiste possède une forte organisation musicale.

— Le séjour des bienheureux s'est ouvert de nouveau, rue Saint-Lazare, n. 59, sous l'influence de M. Baillot, mardi dernier. Un quintetto de Boccherini, un quatuor de Haydn, un quintetto de Mozart, un quatuor de Boccherini et un air varié de M. Baillot ont tenu tout l'au-

ditoire dans un délire continuel pendant deux heures et demie. Que d'autres fassent assaut d'habileté, qu'ils triomphent des difficultés tout à leur aise, qu'ils se fassent proclamer les premiers violonistes du siècle, que Paganini, enfin, soit plus étonnant encore qu'on ne le dit, il n'en restera pas moins certain qu'un seul homme a le secret de parler passionnément sur le violon, et de faire de la musique un art sublime : cet homme est M. Baillot. O vous qui ne connaissez pas les jouissances qu'il procure, vous ne savez pas ce que c'est que la musique.

— Le concert de M. Sowinski avait réuni de nombreux auditeurs, qui n'ont peut-être pas été aussi satisfaits qu'ils s'y attendaient, car plusieurs morceaux indiqués sur le programme n'ont point été exécutés, soit par suite d'indispositions subites, soit par d'autres causes qui nous sont inconnues. De ce nombre sont une fantaisie pour le hautbois, où l'on devait entendre M. Vogt, et un duo pour piano et violon, par MM. Haumann et Sowinski. M. Dommange, providence ordinaire des soirées musicales, a chanté divers morceaux, ainsi qu'une demoiselle dont le nom ne nous revient pas, et qui ne nous saura pas mauvais gré de notre silence. On peut dire que MM. Sowinski et Sor ont fait à eux seuls les honneurs de ce concert. Le premier a joué cinq fois, pour tenir lieu des morceaux qu'il ne pouvait donner au public, et a soutenu la réputation dont il jouit dans le monde musical, comme pianiste et comme compositeur; le second a montré un grand talent sur son petit instrument.

— Devons-nous parler de la représentation de *Don Juan*, qui vient d'avoir lieu au Théâtre-Italien, ou devons-nous attendre un autre essai? En vérité, le cœur nous manque pour parler de la manière dont ce chef-d'œuvre de Mozart a été traité, et nous n'avons pas l'espoir que son sort soit plus heureux une autre fois, car la distribution des rôles est mal faite d'une part, et de l'autre, la composition de la troupe est insuffisante en ce moment pour monter un pareil ouvrage. Jamais Zuc-

chelli ne pourra jouer comme il faut le rôle de *Don Juan;* il n'est point dans son organisation de rendre ce personnage avec la verve qu'il exige. *Leporello* est un rôle de bouffe chantant qui ne peut convenir à Zuccoli; nous l'avons vu jouer à la vérité par Barilli, mais toujours mal. Depuis que madame Mainvielle-Fodor a fait de *Zerlina* le premier rôle féminin de la pièce, toutes nos premières cantatrices ont voulu suivre son exemple; mais ce rôle convenait au talent doux et plein de charme de madame Mainvielle, et n'est point fait pour l'énergie de madame Malibran. C'était mademoiselle Sontag qu'il fallait en charger, et madame Malibran aurait été admirable dans *donna Anna*, ou dans *donna Elvira*. Ce dernier, toujours dédaigné, quoi qu'il soit le plus important de l'ouvrage, a été horriblement défiguré cette fois; mademoiselle Bufardin a chanté *donna Elvira !* O Mozart! étais-tu destiné à tant d'outrage! Il n'a pas fallu moins que la mauvaise exécution pour empêcher l'admirable musique de produire son effet, car le public paraissait disposé à faire abjuration de ses erreurs passées. Il a fait répéter l'ouverture avec enthousiasme.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

BERLIN. Enfin, après tant de bruits et d'opinions contradictoires sur Paganini, nous avons le témoignage de deux journalistes de Berlin, auxquels on peut donner plus ou moins de confiance, mais qui s'accordent à cet égard sur les points principaux. L'un déclare que s'il ne ne l'avait pas entendu, il ne croirait pas à un pareil prodige, ou plutôt que, bien qu'il soit sûr d'avoir entendu, il peut à peine le croire. *Décidément*, dit-il, *Paganini est une merveille, et tout ce que les plus fameux*

violonistes exécutent, ne sont que des jeux d'enfans auprès des difficultés incompréhensibles qu'il a créées le premier pour les surmonter. Il serait trop long de rapporter tout ce que les Aristarques prétendent lui avoir entendu faire qui leur ait paru tout-à-fait nouveau. Par exemple, l'un assure que Paganini exécute un chant très-soutenu sur la double corde, et qu'on distingue tout à la fois un accompagnement de tremolo sur la corde voisine, et un *pizzicato* très-vif sur une quatrième corde. Il exécute les gammes d'octaves sur la seule corde de *sol*, avec autant de promptitude, de justesse, et d'une manière aussi liée que les autres violonistes sur deux cordes : on va même jusqu'à dire que, pour produire cet effet, il n'emploie qu'un seul doigt. Il utilise, pour des enchaînemens d'accords, les quatre cordes de l'instrument, au point de les faire entendre toutes ensemble, et d'en faire sortir une harmonie aussi pleine et aussi complète à l'oreille, que celle produite par un pianiste posant ses dix doigts sur le clavier. Il excelle surtout dans les effets qu'il tire des sons harmoniques et qu'il multiplie, soit par la double corde, soit par d'autres moyens qui ne sont qu'à lui. M. Rellstab assure que bien qu'il ne racle jamais la corde, il en tire toujours un son vigoureux, et que dans les plus grandes difficultés, dans les momens de vivacité la plus audacieuse, il ne sort pas une note qui ne résonne avec un timbre de cloche. Le rédacteur de la *Gazette de Spener* dit au contraire qu'il ne tire pas un grand son, mais que le son est toujours d'une qualité ravissante. Il ajoute que sa manière de conduire son archet sort tout-à-fait des règles ordinaires, ce qui d'ailleurs paraîtrait pouvoir se dire de toute sa manière. Selon le même écrivain, Paganini exécute l'adagio et les cantilènes passionnées avec le sentiment le plus profond, et une grande perfection de style, tandis que M. Rellstab, tout en lui reconnaissant beaucoup de sensibilité, prétend qu'elle a quelque chose d'*égaré*, et qu'on ne peut trouver que dans le jeu brillant la véritable supériorité caractéristique de cet artiste. Il ne qualifie pas, comme l'a fait un mélomane chagrin, ses compositions de rapsodies, et

leur trouve au contraire un charme et un attrait tout particuliers. Il avoue du reste qu'il est impossible de comprendre d'un seul coup-d'œil les vastes domaines inconnus que Paganini a découverts, et dont il s'est fait le roi. En un mot, il ne ressemble à rien de ce qu'on connaissait avant lui, et l'on ignore s'il aura des successeurs (1).

La foule se pressait à son premier concert, qui a été donné le 4 : on s'attendait à un empressement plus grand encore pour les suivans.

Vienne. Madame Pasta a enfin conclu avec M. le comte de Galtemberg, directeur du théâtre de la Porte de Corinthie, un accord aux termes duquel elle touchera la recette entière de deux soirées l'une. Elle a donné le 24 février la première de ces soirées, qu'on ne sait trop comment qualifier. Les théâtres de Vienne ne présentant pas en ce moment un assez grand nombre de chanteurs, non pas supérieurs, mais suffisans pour former un entourage d'ensemble à la célèbre cantatrice, on a choisi pour chacune de ses représentations une suite de morceaux de concerts et de scènes dramatiques. Ainsi le premier jour, elle a chanté dans la partie réservée au concert, le *di tanti palpiti ;* puis elle est revenue dans le costume de Roméo, et, comme par transition, dire la prière du second acte de *Romeo e Giulietta* de Zingarelli ; après quoi l'on a fait toutes les dispositions nécessaires sur le théâtre, et les assistans ont pu jouir d'une représentation complète du troisième acte de cet opéra, parce qu'il n'était besoin, pour seconder madame Pasta, que d'une *Juliette* et d'un chœur peu nombreux. Elle a

(1) Si nous en croyons les nouvlles qui nous sont parvenues de l'Allemagne méridionale, un jeune violoniste de Vienne aurait trouvé la résolution de ce doute. On prétend qu'il a non-seulement imité à s'y méprendre la manière de Paganini, mais qu'il a même reproduit six morceaux favoris que ce dernier n'a jamais fait graver. Ce jeune homme, après s'être fait entendre à Vienne, vient d'entreprendre un voyage, et il a déjà donné avec succès des concerts à Munich et à Nuremberg.

électrisé toute l'assemblée par son chant et par la profondeur de son jeu. Cette première soirée a produit plus de 4,000 florins, argent de convention. Le prix des places est encore plus élevé que lors des concerts de Paganini. On a dû organiser les soirées suivantes, de manière à donner à la cantatrice occasion de paraître dans quelques scènes détachées, telles que le troisième acte, et la fin du deuxième d'*Otello*, le deuxième acte de la *Semiramide*, de *Medea*, de *Rosa bianca e Rosa rosa*, de la *Zelmira*, etc.

— On vient de construire à Naples, dans l'ancien monastère de San Pietro, où est maintenant établi le Conservatoire, un petit théâtre où les élèves des classes de chant et d'instrumens exécutent des opéras entiers. On y a représenté dernièrement l'*Impresario in angustie*, musique de Ricci, élève de Zingarelli. Ces exercices dramatiques laissent encore beaucoup à desirer; mais ils donnent déjà de grandes espérances, et ne peuvent que faire prévoir d'heureux résultats.

— La ville de Hanovre vient d'être témoin des débuts d'une très-jeune cantatrice, mademoiselle Polli, qui possède, dit-on, une des plus belles voix de soprano qu'on puisse entendre.

— M. Spohr est en ce moment à Berlin, pour surveiller la mise en scène de quelques-uns de ses ouvrages, qui doivent être exécutés sur le Théâtre-Royal.

Venise. M. Paris, élève de M. Lesueur et pensionnaire du Gouvernement français, vient d'écrire un opéra bouffe intitulé l'*Allogio militare* (le Logement militaire) pour le théâtre *San Benedetto*. On y a remarqué de la facilité, du chant et de l'habileté à manier l'orchestre; mais on s'accorde à reprocher à M. Paris de trop fréquentes imitations du style de Rossini. L'ouvrage a eu du succès, et en aurait obtenu davantage s'il avait eu d'autres chanteurs que madame Rinaldi, Sèssi, Picchi et Savio.

— M. Labarre a donné un concert à Dublin, et a

excité le plus vif enthousiasme parmi les habitans de la capitale de l'Irlande, par son beau talent sur la harpe. Ce concert eut lieu à la Rotonde. Malgré la saison défavorable la plus brillante assemblée s'y était réunie. M. Labarre a déployé toutes les ressources de son habileté dans deux duos pour harpe et piano, qu'il a exécutés avec miss Ashe, et dans un grand divertissement sur des motifs de *Semiramide*. Ce jeune artiste est né pour l'instrument qu'il cultive : il en a étendu les ressources et en a changé la destination qui, auparavant, était fort bornée. Déja sa manière est devenue le modèle sur lequel les autres harpistes se règlent.

SOUSCRIPTION.

Collection des opéras de Rossini, arrangés en quatuors pour deux violons, alto et basse, ou pour flûte, violon, alto et basse. Par V. Gambaro, *artiste du théâtre royal Italien.*

On souscrit à Paris, chez Gambaro, marchand de musique, rue Croix-des-Petits-Champs, n. 23; et dans les départemens, chez tous les marchands de musique.

De toutes les manières de réduire un opéra, la meilleure, sans contredit, est celle du quatuor; elle seule nous permet de retrouver, d'une manière fidèle, les effets d'orchestre que nous avons écoutés avec tant de plaisir.

Le succès prodigieux que vient d'obtenir la première édition de ces quatuors en parties séparées, et les demandes multipliées d'un grand nombre d'amateurs, nous ont déterminés à en publier une seconde, réunie en collection. Cet ouvrage, destiné à prendre place dans les

meilleures bibliothèques, sera composé des opéras de Rossini, formant le répertoire ordinaire du théâtre royal Italien. La première livraison paraîtra le 1er avril prochain, et les autres suivront de mois en mois, dans l'ordre suivant :

PREMIÈRE LIVRAISON.

Le Barbier de Séville, première partie.
Otello, idem.
La Pie voleuse, idem.

DEUXIÈME LIVRAISON.

Tancrède, première partie.
Moïse, idem.
La Dame du Lac, idem.

TROISIÈME LIVRAISON.

Cendrillon, première partie.
L'Italienne à Alger, idem.
Mahomet II, idem.

QUATRIÈME LIVRAISON.

Édouard et Christine, première partie.
Richard et Zoraïde, idem.
Sémiramis, idem.

CINQUIÈME LIVRAISON.

Zelmire, première partie.
Mathilde de Sabran, idem.
Le Barbier de Séville, deuxième partie.

SIXIÈME LIVRAISON.

Otello, deuxième partie.
La Pie voleuse, idem.
Tancrède, idem.

SEPTIÈME LIVRAISON.

Moïse, deuxième partie.
La Dame du Lac, idem.
Cendrillon, idem.

HUITIÈME LIVRAISON.

L'Italienne à Alger, deuxième partie.
Mahomet II, idem.
Edouard et Christine, idem.

NEUVIÈME LIVRAISON.

Richard et Zoraide, deuxième partie.
Sémiramis, idem.
Zelmire, idem.

DIXIÈME LIVRAISON.

Mathilde de Sabran, deuxième partie.
La Pie voleuse, troisième partie.
Moise, idem.

ONZIÈME LIVRAISON.

Sémiramis, troisième partie.
Zelmire, idem.
Mathilde de Sabran, idem.
Le portrait de Rossini.

Le prix de chaque livraison, dont la dernière sera enrichie du portrait du célèbre maestro, est fixé à 15 fr. sans remise, pour Paris, et 16 fr., franc de port, pour les départemens, payables en recevant chaque livraison.

Nota. Tout envoi d'argent ne sera reconnu qu'autant qu'il aura été adressé chez Gambaro, rue Croix-de-Petits-Champs, n. 23.

MM. les Souscripteurs qui seraient déjà possesseurs de quelques-uns de ces quatuors, pourront compléter leur collection, en payant la différence.

Les personnes qui voudraient ne pas attendre, recevront la collection complète de suite.

ANNONCES.

OEuvres choisies de Spohr, arrangées avec des paroles françaises, et accompagnement de piano, par H. Brovello; deuxième livraison, contenant la suite du *Duel avec sa maîtresse*, et la première partie de *Tessonda*. Prix : 21 fr.

Paris, Marescot, passage de l'ancien Grand-Cerf, n. 27.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

Duo de la *donna Caritea*, musique de Mercadante, chanté par madame Malibran et M***. *Sei pur barbara.* 6 fr.

— Air d'*Amazilia*, de Pacini, chanté par Lablache. *B. Si miei prodi.* 3 fr. 75 cent.

— Cavatina de *la Vestale* de Pacini, chantée par Richelmi, *tenore. Mentre voi.* 3 fr.

— Duo de la *Gelosia Corretta* de Pacini, chanté par Richelmi et mademoiselle Blasis. *S. T. Tu per orgoglio ardita.* 6 fr.

— *Irène*, cantate pour soprano et contralto, musique de Rossini. 4 fr. 50 cent.

— Trio d'*Eufemio* de Messina de Carafa, pour sop., cont. basso. *Mira superbo.* 6 fr.

— *L'Aveu timide*, romance par Jadin. 1 fr. 50 cent.

— Trois quatuors originaux pour piano, violon, alto et violoncelle, par Beethoven. OEuvre posthume, n°. 1. 7 fr. 50 cent.

— *La Seductora peruana*, chant péruvien varié pour le piano, dédié à madame Malibran par Woëts; op. 77. 6 fr.

— *Galopade hongroise*, dansée dans le ballet de *la Neige*, arrangée pour le piano par Henri Blanchard. Prix : 2 fr.

— Le même morceau arrangé pour flûte seule, par A. Petibon. 2 fr.

— *Le Pâtissier anthropophage*, histoire en manière de complainte; paroles et musique de Beuglant, aveugle de profession, et chanteur ambulant de naissance. Avec piano. 2 fr. 50 cent.; avec guitare, 1 fr.

— *Hélène ou la Fiancée*, romance mise en musique par N. P. Hamelin.

— *L'Embarras du choix*, chansonnette mise en musique par le même. Avec piano, 2 fr.; avec guitare, 1 fr.

— *Les Matelots*, rondo brillant pour le piano, sur la barcarolle d'Auguste Andrade, par Amédée Mereaux. 6 fr.

— *Ma mère, il serait trop à plaindre!* romance, paroles de M. Saint-Laurent, musique d'Edouard Bruguière.

A Paris, chez A. Petibon, compositeur et éditeur de musique, rue du Bac, n° 31.

— Grandes variations pour le piano-forté, avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor, composées par madame E. Buquié; op. 10. 15 fr. avec orchestre, et 12 fr. avec quatuor.

— Grande fantaisie brillante pour le piano-forté, sur des thêmes de *Paul et Virginie*, composée par madame E. Buquié; op. 11. 9 fr.

A Paris, au magasin de musique de J. Frey, place des Victoires, n°. 8.

Il vient de paraître chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n. 1:

Beethoven. 6 bagatelles, œuv. 126, pour piano. 6 fr.

— *Bender L.* 3 duos pour clarinette et basson, œuv. 14. 7 fr. 50 cent.

— *Berg C.* Duo pour harpe et piano, œuv. 28. 6 fr.

— *Czerny Ch.* Fantaisie brillante sur trois thêmes de Haydn, Mozart et Beethoven, œuv. 171, pour piano. 6 fr.

— *Mozart W. A.* N° 1 en *ré* mineur, des 12 gr. con-

certos pour piano, flûte, violon et basse, arrangé par Hummel. 15 fr.

— *Alto.* N°. 2 en *ut* majeur, arrangé pour les mêmes instrumens par Hummel. 15 fr.

Les deux ouvrages pour piano seul, chaque, 9 fr.

— *Rossini.* 4 quatuors pour flûte, violon, alto et basse. N°. 1 à 4, chaque, 6 fr.

— *Rossini.* 6 quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, arrangés par F. Berr, liv. 1, 2, chaque, 12 fr.

— *Spaeth A.* Fantaisie pour piano et clarinette, œuv. 119. 6 fr.

— Rondino, polonaise, et siciliano à quatre mains, pour piano, œuv. 122, liv. 1. 6 fr.

— Marche antipode, et walse avec trio et coda à quatre mains, pour piano, œuv. 122, n°. 2. 6 fr.

— Le Ranz des vaches, pour musique militaire, dédié à la musique de la garde royale suisse à Paris, œuv. 97. 7 fr. 50 cent.

Souvenirs de *la Cenerentola* de Rossini, grand duo concertant pour piano et violon, dédié à madame la baronne Thirot de Saint-Aignant par Charles Schunke et Habeneck aîné.

Cet ouvrage de deux hommes de talent, qui se sont placés sous l'égide du grand maestro, est remarquable sous beaucoup de rapports; et dans ce morceau, M. Habeneck n'est pas resté au-dessous de sa réputation.

— Introduction et variations sur un thême favori de l'opéra du *Pirate* de Bellini, par Jules Benedict, et dédiées à mademoiselle Flavie Lefebure.

Ce morceau, composé par un élève du célèbre Hummel, nous a paru digne, et des instructions d'un pareil maître, et de l'ouvrage que M. Benedict a choisi pour sujet de ses variations.

A Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n°. 14.

ANNONCE LITHOGRAPHIQUE.

Jean Ricordi, éditeur de musique à Milan, vient de publier un recueil intéressant des décorations du grand théâtre à la Scala, inventées par le célèbre peintre Sanquirico.

La première livraison contient douze cahiers qui forment en tout soixante planches ou scènes des opéras et ballets donnés depuis le carnaval de 1827 jusqu'à la saison d'été de 1828.

De la deuxième livraison, il a aussi publié les quatre premiers cahiers, qui contiennent les décorations des spectacles de l'automne 1828 au carnaval de 1829.

Le prix de la première livraison, coloriée, est de 80 fr. et en noir, 50 fr.

Cette collection doit inspirer le plus grand intérêt aux entrepreneurs des spectacles publics, et aux artistes; car le réputation européenne du peintre Sanquirico est une recommandation au-dessus de tout éloge, et doit assurer les amateurs des beaux-arts de voir dans ce recueil des productions dignes de la renommée de cet artiste.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE DE TOUT LE MONDE.

CHAPITRE NEUF.

De l'Harmonie.

Plusieurs sons qui se font entendre simultanément, et dont la réunion flatte plus ou moins agréablement l'oreille, prennent le nom collectif d'*accords*. Le système général des accords, et les lois de leur succession appartiennent à une branche de l'art musical, qu'on désigne par le nom d'*harmonie*.

Harmonie est un mot générique quand il signifie la science des accords; mais on dit aussi *l'harmonie* d'un accord, pour indiquer l'effet qu'il produit sur l'oreille. Autre exemple de la pauvreté de la langue musicale.

Par suite de l'éducation des peuples modernes civilisés, on se persuade que le sentiment de l'harmonie est si naturel à l'homme, qu'il a dû le posséder de tout temps. C'est une erreur, car il y a beaucoup d'apparence que les peuples de l'antiquité n'en ont point eu d'idée; les Orientaux, même de nos jours, n'y sont pas plus initiés. L'effet de notre musique en accords les importune. La question de la connaissance que les Grecs ou les Romains ont pu avoir de l'harmonie, a été vivement controversée, mais inutilement; personne ne pouvait alléguer de preuves en faveur de son opinion. L'équivalent du mot harmonie ne se trouve pas employé une seule fois dans les traités de musique grecs ou latins qui sont parvenus jusqu'à

nous (1); le chant d'une ode de Pindare, celui d'une hymne à Némésis, et quelques autres fragmens, sont ce qui s'est conservé de l'ancienne musique grecque, et l'on n'y trouve encore aucunes traces d'accords; enfin, la forme des lyres et de cythares, le petit nombre de leurs cordes, qui ne pouvaient être modifiées comme celles de nos guitares, ces instrumens n'ayant point de manches comme les nôtres; tout cela, dis-je, donne beaucoup de probabilité à l'opinion de ceux qui ne croient point à l'existence de l'harmonie dans la musique des anciens. Leurs adversaires opposent que cette harmonie est dans la nature. A la bonne heure; mais que de choses sont dans la nature, et n'ont été remarquées que très-tard! L'harmonie est dans la nature, et cependant l'oreille des Turcs, des Arabes et des Chinois, n'a pas encore pu s'y accoutumer.

Les premières traces de l'harmonie se font apercevoir chez les écrivains du moyen-âge, vers le neuvième siècle; mais elle resta dans un état de barbarie jusque vers le milieu du quatorzième, époque où quelques musiciens italiens commencèrent à lui donner des formes plus douces. Parmi ces musiciens, ceux qui se distinguèrent le plus furent François Landino, surnommé *Francesco Cieco*, parce qu'il était aveugle, ou *Francesco d'egli organi*, à cause de son habileté sur l'orgue, et Jacques de Bologne. L'harmonie se perfectionna ensuite entre les mains de deux musiciens français, Guillaume Dufay et Gilles Binchois, et d'un anglais, Jean Dunstaple. Tous trois vécurent dans la première moitié du quinzième siècle. Leurs élèves ajoutèrent à leurs découvertes, et depuis lors l'harmonie s'est continuellement enrichie d'effets nouveaux.

L'habitude d'entendre de l'harmonie dès notre enfance, nous en fait un besoin dans la musique. Il semble

(1) Ces traités ont été écrits depuis le temps d'Alexandre jusque vers la fin de l'empire grec. Les plus importans sont ceux d'Aristoxène, d'Aristide, de Quintilien, d'Alypius, de Ptolémée et de Boèce.

d'ailleurs que rien n'est plus naturel ; et dans l'état de civilisation musicale où nous sommes parvenus, il est rare que deux voix chantent ensemble sans chercher à *s'accorder*, c'est-à-dire, à faire des accords. Chaque voix ne pouvant produire qu'un *son* à la fois, deux voix qui s'unissent ne peuvent donc faire que des accords de deux sons. Ceux-là sont les plus simples possibles : on les désigne par le nom d'*intervalles*, parce qu'il y a nécessairement une distance quelconque d'un son à un autre. Les noms de ces intervalles expriment les distances qui se trouvent entre les deux sons : ainsi l'on appelle *seconde* l'intervalle compris entre deux sons voisins ; *tierce*, celui qui se trouve entre deux sons séparés par un autre ; *quarte*, celui qui renferme quatre sons ; et ainsi de suite, à mesure que la distance s'augmente d'un son, *quinte*, *sixte*, *septième*, *octave* et *neuvième*. Les intervalles qui dépassent la neuvième conservent les noms de *tierce*, *quarte*, *quinte*, etc., parce que ce ne sont que des doubles ou triples tierces, quartes, quintes, etc., et que leur effet est analogue aux intervalles non redoublés.

Si l'on n'a point oublié que divers sons, tels que *ré* bémol, *ré* bécarre, et *ré* dièze conservent la dénomination commune de *ré* par l'idée de réalité qu'on attache aux noms des notes, on concevra sans peine que chaque intervalle est susceptible de se présenter sous différens aspects, car si *ré* forme toujours une seconde à l'égard d'*ut*, ce *ré* ou cet *ut* pourront être dans l'état de *bémol*, de *bécarre* ou de *dièze ;* et dès-lors la seconde sera plus ou moins étendue, plus ou moins resserrée. Un intervalle réduit à sa plus petite dimension, et dans lequel on ne trouve que les signes d'un ton et d'un mode quelconque, se désigne par l'épithète de *mineur ;* le même intervalle, dans sa plus grande extension relative au ton, est *majeur*. Par exemple, l'intervalle d'*ut* bécarre à *ré* bémol est une *seconde mineure ;* celui d'*ut* bécarre à *ré* bécarre est une *seconde majeure*. Mais si, par une altération momentanée, qui n'est conforme à aucun ton, on construit des intervalles plus petits que les mineurs, ou plus grands que les majeurs, on désigne les premiers par le nom de *di-*

minués, et les autres par celui d'*augmentés*. Par exemple, l'intervalle d'*ut* dièze à *fa* bécarre est une *quarte diminuée*, qu'on ne peut considérer que comme une altération momentanée, car il n'est aucun ton où *ut* soit *dièzé*, tandis que *fa* ne l'est pas; par le même motif, l'intervalle d'*ut* à *sol* dièze est une *quinte augmentée*. Les divers degrés d'exécution des intervalles sont donc de quatre espèces : *diminué*, *mineur*, *majeur*, *augmenté*.

On se servait autrefois des dénominations de *juste* et de *faux* pour les variétés d'extension de la *quarte* et de la *quinte ;* mais ce qui est faux ne pouvant trouver place en musique, on a renoncé à ces mauvaises expressions.

Tous les intervalles ou accords de deux sons ne produisent pas le même effet sur l'oreille : les uns lui plaisent par leur harmonie ; les autres l'affectent moins agréablement, et ne peuvent la satisfaire que par leur enchaînement avec les premiers. On donne le nom de *consonnances* aux intervalles agréables, et celui de *dissonances* aux autres.

Les intervalles consonnans sont la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte* et l'*octave ;* les dissonans sont la *seconde*, la *septième* et la *neuvième*.

Les intervalles consonnans et dissonans ont la propriété de se *renverser*, c'est-à-dire que deux notes quelconques peuvent être, à l'égard l'une de l'autre, dans une position inférieure ou supérieure. Par exemple, *ut* étant la note inférieure, et *mi* la supérieure, il en résulte une *tierce ;* mais si *mi* est la note inférieure et *ut* la supérieure, elles formeront une *sixte*.

Le renversement des consonnances produit des consonnances; celui des dissonances engendre des dissonances. Ainsi la tierce renversée produit la sixte, la quarte produit la quinte; celle-ci produit la quarte, la sixte produit la tierce; la seconde produit la septième, et celle-ci la seconde.

On a disputé long-temps pour savoir si la quarte est une consonnance ou une dissonance; deux gros livres

ont même été écrits sur cette question : on se serait épargné beaucoup de mauvais raisonnemens, si l'on eût pensé à la loi du renversement. La quarte est une consonnance d'une qualité inférieure aux autres; mais elle est une consonnance.

Le renversement est une source de variétés pour l'harmonie, car il suffit de déplacer la position des notes, pour obtenir des effets différens.

J'ai dit que les intervalles consonnans sont agréables par eux-mêmes, et que les autres ne le deviennent que par leur combinaison avec eux. Il résulte de cette différence, que la succession des dissonances est libre, et qu'on peut en faire un aussi grand nombre qu'on veut de suite; deux dissonances, au contraire, ne peuvent se succéder, et dans la résolution d'une dissonance sur une consonnance, la note dissonante doit descendre d'un degré. Cette règle, qu'on ne viole pas sans blesser les oreilles délicates, n'est cependant pas toujours respectée par Rossini, ni par les compositeurs de son école; mais si le maître de Pesaro fait pardonner ses défauts en faveur des qualités de son génie, il n'en reste pas moins certain que ces négligences sont condamnables, et que ses ouvrages seraient plus beaux s'il s'en était abstenu.

On conçoit qui si l'on réunit deux ou trois consonnances, telles que la tierce, la quinte et l'octave dans un seul accord, cet accord sera *consonnant;* mais si à plusieurs consonnances on ajoute une dissonance, l'accord deviendra *dissonant.* Dans la plupart des accords dissonans, il n'y a qu'une dissonance; quelques-uns cependant en contiennent deux.

Si l'on était obligé d'énumérer tous les intervalles qui entrent dans la composition d'un accord de quatre ou de cinq sons, la nomenclature de ces accords serait embarrassante dans le langage de la science, et fatigante pour la mémoire; mais il n'en est point ainsi. L'accord qui se forme de la réunion de la tierce, de la quinte et de l'octave, s'appelle par excellence *l'accord parfait*, parce

que c'est celui qui satisfait le plus l'oreille, le seul qui puisse servir de conclusion à toute espèce de période harmonique, et qui donne l'idée du repos. Tous les autres se désignent par l'intervalle le plus caractéristique de leur composition. Ainsi un accord formé de la tierce, de la sixte et de l'octave, s'appelle *accord de sixte*, parce que cet intervalle établit la différence qui existe entre cet accord et le *parfait :* on donne le nom d'*accord de seconde* à celui qui est composé de seconde, quarte et sixte, parce que la seconde est la dissonance dont la résolution descendante est obligée ; on appelle *accord de septième* celui qui est composé de tierce, quinte et septième, etc.

C'est surtout dans les accords composés de trois ou de quatre notes que la variété résultante du renversement se fait apercevoir ; car l'harmonie de ces accords peut s'offrir à l'oreille sous autant d'aspects différens qu'il y a de notes dans leur composition. Par exemple, l'accord parfait est composé de trois notes qu'on peut placer à volonté dans la position inférieure : dans la première disposition, l'accord est composé de tierces et de quintes, c'est l'*accord parfait ;* dans la seconde, l'accord renferme la tierce et la sixte, c'est l'*accord de sixte ;* enfin dans la troisième, les intervalles sont la quarte et la sixte, c'est l'*accord de quarte et sixte.* La même opération peut avoir lieu pour tous les accords, et donne lieu à des groupes de formes et de dénominations différentes qu'il est inutile d'énumérer ici, puisque ce livre n'est point un traité d'harmonie. Il suffit qu'on se fasse une idée nette de l'opération.

Il y a des accords dissonans qui ne blessent point l'oreille lorsqu'ils se font entendre immédiatement et sans aucune préparation : ceux-là s'appellent *accords dissonans naturels ;* il en est d'autres qui feraient un effet désagréable, si la note dissonante ne se faisait d'abord entendre dans l'état de consonnance. Cette obligation se nomme *préparation de la dissonance*, et cette espèce d'accord se désigne sous le nom d'*accords par prolongation.* Dans d'autres accords, on substitue une note à

une autre qui entre plus naturellement dans leur composition. Dans cet état, ces accords s'appellent *accords par substitution.* Les *accords par altération* sont ceux dans lesquels une ou plusieurs notes sont momentanément altérées par un dièze, un bémol ou un bécarre accidentels. Enfin, il est des harmonies dans lesquelles la prolongation, la substitution et l'altération se combinent deux à deux, ou toutes ensemble. Si l'on considère en outre que toutes ces modifications se reproduisent dans tous les renversemens, on pourra se former une idée de la prodigieuse variété de formes dont l'harmonie est susceptible. Cette variété s'augmente encore par la fantaisie de certains compositeurs qui quelquefois anticipent dans leurs accords sur l'harmonie des accords suivans; ce genre de modifications, bien qu'assez incorrect dans une foule de circonstances, n'est pas dépourvu d'effet.

Dans tous les accords dont il vient d'être parlé, les sons ont entre eux un rapport plus ou moins direct, plus ou moins *logique :* il est des cas où ce rapport disparaît presque entièrement. Dans ces sortes d'anomalies harmoniques, une voix ou un instrument grave, du médium ou de l'aigu soutient un son pendant un certain nombre de mesures. Cette tenue se désigne sous le nom de *pédale*, parce que, dans l'origine de son invention, elle ne fut employée que dans la musique d'église par l'organiste, qui se servait pour cela du clavier des pédales de son instrument. Sur la pédale, une harmonie variée se fait entendre, et produit souvent un très-bon effet, quoique, chose singulière, le son de cette pédale ne soit en rapport avec elle que de loin en loin; il suffit que le rapport se rétablisse d'une manière convenable à la conclusion.

Lorsque l'instrumentation n'avait point encore acquis d'importance dans la musique d'église, l'orgue était presque le seul instrument dont on faisait usage pour ce genre de musique; son emploi se borna même pendant long-temps à soutenir les voix dans l'ordre où leur

partie était écrite, sans y mêler rien d'étranger. Lorsque la basse chantante devait garder le silence, la basse de l'orgue se taisait aussi, et la main gauche de l'artiste était alors occupée à exécuter la partie de ténore ou de contralto. En 1609, un maître de chapelle de la cathédrale de Mantoue, nommé Louis Viadana, imagina une basse indépendante du chant, propre à être exécutée sur l'orgue, ou tout autre instrument à clavier, et qui n'étant point interrompue comme l'ancienne basse, reçut de lui le nom de *basse continue;* il exprima par des chiffres placés au-dessus des notes de cette basse, les accords des différentes voix, et cette manière abrégée lui permit de ne point écrire sur la partie destinée à l'organiste ce qui appartenait aux voix. Cette partie, surmontée de chiffres, prit en Italie le nom de *partimento*, et en France celui de *basse chiffrée.*

Si l'on écrivait un chiffre pour chaque intervalle qui entre dans la composition d'un accord, il en résulterait une confusion plus fatigante pour l'œil de l'organiste, que la lecture de toutes les parties réunies en notation ordinaire, et le but serait manqué. Au lieu de cela, on n'indique que l'intervalle caractéristique; pour l'accord parfait, par exemple, on n'écrit que 3, qui indique la tierce. Si cette tierce devient accidentellement majeure ou mineure par l'effet d'un dièze ou d'un bécarre, on place ces signes à côté et en avant du chiffre; si elle devient mineure par l'effet d'un bémol ou d'un bécarre, on use du même procédé. Lorsque deux intervalles sont caractéristiques d'un accord, on les joint ensemble: par exemple, l'*accord de quinte et sixte*, s'exprime par $\frac{6}{5}$. Les intervalles diminués se marquent par un trait diagonal qui barre le chiffre de cette manière -7-; quant aux intervalles augmentés, ils s'expriment en plaçant à côté du chiffre le dièze, le bémol ou le bécarre qui les modifient. Lorsque la note sensible est caractéristique d'un intervalle, on l'exprime par ce signe +.

Chaque époque, chaque école, ont eu des systèmes différens pour chiffrer les basses. Ces différences sont de

peu d'importance : il suffit que l'on s'entende et que l'organiste ou l'accompagnateur soit instruit des diverses méthodes.

Dans l'état actuel de la musique, l'orgue ne tient plus qu'un rang secondaire au milieu de la masse d'instrumens dont il est environné; en sorte que la basse chiffrée ou continue a perdu une partie de son intérêt; mais il n'est pas moins nécessaire qu'elle soit cultivée, soit pour développer dans les jeunes artistes le sentiment de l'harmonie par ce genre d'étude, soit pour conserver la tradition des belles compositions de l'ancienne école. Autrefois on ne disait point en France : *Il faut étudier l'harmonie*, mais *il faut apprendre la basse continue.* Les Allemands ont conservé l'équivalent de cette expression dans leur *generalbass*, et les Anglais dans leur *thorough bass.*

L'histoire de l'harmonie est l'une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale de la musique. Non-seulement elle se compose d'une succession non interrompue de découvertes dans les propriétés aggrégatives des sons, découvertes qui ont dû leur origine au besoin de nouveauté, à l'audace de quelques musiciens, au perfectionnement de la musique instrumentale, et sans doute aussi au hasard. Mais il est une section de cette histoire qui n'est pas moins digne d'intérêt; c'est celle des efforts qu'on a faits pour rattacher à un système complet et rationnel tous les faits épars offerts par la pratique à l'avide curiosité des théoriciens. Et remarquez que l'histoire de la théorie est nécessairement dépendante de celle de la pratique; car à mesure que le génie des compositeurs hasardait des nouvelles combinaisons, il devenait plus difficile de les rattacher au système général, et de reconnaître leur origine. Les nombreuses modifications que subissaient les accords dénaturaient si bien leurs formes primitives, qu'on ne doit pas être étonné s'il a été commis beaucoup d'erreurs dans les divers classemens qui ont été faits.

Jusque vers la fin du seizième siècle, on ne fit usage

que d'accords consonnans, et de quelques prolongations qui produisaient des dissonances préparées. Avec de tels élémens, les formes harmoniques étaient bornées de telle sorte, qu'on ne songea point à les réunir en corps de science, et qu'on n'imagina même pas qu'il y eût une liaison systématique entre les accords qu'on employait. On considérait les intervalles deux à deux, et l'art de les employer selon de certaines conditions composait toute la doctrine des écoles. Vers 1590, un Vénitien, nommé Claude Monteverde, se servit pour la première fois des accords dissonans naturels, et des substitutions : dès-lors le domaine de l'harmonie s'étendit beaucoup, et la science qui en est le résultat attira les regards des maîtres. Ce fut environ quinze ans après les heureux essais de Monteverde, que Viadana et quelques Allemands, qui lui disputent son invention, imaginèrent de représenter l'harmonie par des chiffres, et pour cela furent obligés de considérer les accords isolément. Alors ce nom d'*accord* fut introduit dans le vocabulaire de la musique, et l'harmonie, ou la *bassse continue*, comme on disait, devint une branche de la science que les musiciens devaient étudier. Pendant près d'un siècle, les choses restèrent en cet état, quoique de nombreux ouvrages élémentaires eussent été publiés dans cet intervalle, pour aplanir les difficultés de cette science nouvelle.

En 1699, Sauveur, géomètre français, qui, comme le dit l'auteur de son éloge, *n'avait ni voix ni oreille*, se passionna si bien pour la musique, qu'elle devint l'objet de toutes ses méditations, et le but de tous ses travaux. La doctrine des sons lui parut mériter d'être soumise à l'analyse mathématique, et ses recherches furent si bien couronnées par le succès, qu'il fonda une science nouvelle, à laquelle il donna le nom d'*acoustique ;* science qui depuis a beaucoup occupé les plus grands géomètres et les plus savans musiciens. Reprenant une expérience indiquée par un moine, nommé le P. Mersenne, dans un gros livre rempli de choses curieuses et d'inutilités, qui a pour titre : *l'Harmonie universelle*, Sauveur en tira des conséquences que le P. Mersenne n'avait point

aperçues. Cette expérience consiste à faire résonner une grosse corde métallique, tendue par un poids convenable, en la pinçant avec force. Outre le son principal qui résulte de la résonnance de toute la longueur de la corde, on entend aussi assez distinctement deux autres sons, dont l'un est l'octave de la quinte du premier, et l'autre la double octave de sa tierce; en sorte que l'*accord parfait majeur* se trouve ainsi donné par la nature. Sauveur découvrit dans l'examen de cette expérience que les deux derniers sons proviennent de vibrations partielles de la corde; et cette découverte le conduisit à toutes les conséquences du système complet et démontré de la science des sons.

Il avait appelé *son fondamental* celui qui est donné par les vibrations de la totalité de la corde, et *sons dérivés* les deux autres. Rameau, qui se fit connaître en 1722 par la publication de son *traité d'harmonie*, s'empara du résultat des découvertes de Sauveur et des dénominations de *fondamental* et de *dérivés*: les appliquant à la science des accords, dont il voulut trouver les bases dans les phénomènes de la physique, il en forma son système de la *basse fondamentale*; système fameux qui eut une vogue prodigieuse en France, non-seulement parmi les musiciens, mais aussi parmi les gens du monde. Du moment que Rameau avait adopté l'idée de faire ressortir toute l'harmonie de certains phénomènes physiques, il fut obligé de recourir à des inductions forcées; car toute l'harmonie n'est point renfermée dans l'accord parfait majeur. L'accord parfait mineur était indispensable à son système; il imagina je ne sais quel frémissement de corps sonore qui, selon lui, faisait entendre cet accord à une oreille attentive, bien que d'une manière moins distincte que l'accord parfait majeur. Au moyen de cette supposition, il n'avait plus qu'à ajouter ou retrancher des sons à la tierce supérieure ou inférieure de ses deux accords parfaits, pour trouver une grande partie des accords en usage de son temps; et de cette manière il obtint un système complet, où tous les accords se liaient entre eux. Bien que ce système reposât sur des bases très-fragiles,

il avait l'avantage d'être le premier qui présentât de l'ordre dans les phénomènes harmoniques. D'ailleurs, Rameau avait le mérite d'être aussi le premier qui eût aperçu le mécanisme du renversement des accords: à ce titre, il méritait d'être placé au rang des fondateurs de la science harmonique. Il est fâcheux qu'il ait gâté l'utilité que ses découvertes pouvaient avoir pour la science, par l'idée de sa *basse fondamentale*, qu'il composait des sons graves des accords primitifs, et pour laquelle il avait établi des règles de fantaisie qui ne pouvaient avoir qu'une application forcée dans la pratique.

Dans le temps où Rameau produisait son système en France, Tartini, célèbre violoniste italien, en proposait un autre qui était aussi fondé sur une expérience de résonnance. Par cette expérience, deux sons aigus qu'on faisait entendre à la tierce en faisaient résonner un troisième au grave, également à la tierce du son inférieur; ce qui donnait encore l'accord parfait. Là-dessus Tartini avait établi une théorie obscure que J.-J. Rousseau vanta au détriment du système de Rameau, quoiqu'il ne l'entendît pas, mais qui n'eut jamais de succès. Les systèmes d'harmonie étaient devenus une sorte de mode; chacun voulut avoir le sien, et le fit prôner. La France vit éclore presque dans le même temps ceux de Baillère, de Jamard, de l'abbé Roussier, et beaucoup d'autres qui sont maintenant ignorés et qui méritent de l'être.

Marpurg avait tenté d'introduire en Allemagne le système de Rameau, mais sans succès. Kirnberger, célèbre compositeur et théoricien profond, venait de découvrir la théorie des prolongations, qui explique d'une manière satisfaisante et naturelle des harmonies qu'aucune autre théorie ne peut expliquer. Plus tard, M. Catel reproduisit en France cette même théorie d'une manière plus simple et plus claire dans le traité d'harmonie qu'il composa pour le Conservatoire de musique. S'il m'est permis de parler de mes travaux, je dirai que j'ai complété cette même théorie par l'explication du mécanisme de la substitution, et de la combinaison de cette même subtitution avec les prolongations et les altérations.

Depuis Sauveur, l'acoustique a fait de grands progrès; mais ces progrès ont eu peu d'influence sur ceux de la théorie de l'harmonie. Les découvertes de Chladni et de M. le baron Blein sur les harmonies produites par les résonnances des corps sonores de diverses dimensions, finiront, je crois, par fournir une doctrine complète sur l'existence des différens accords dans les phénomènes physiques; et la coïncidence de ces phénomènes et de la théorie qu'on en déduit, avec ce que nous enseignent nos sensations, offrira de l'intérêt à ceux qui aiment à réfléchir sur la liaison des causes physiques aux morales; mais il ne faut pas oublier que l'harmonie ayant son principe dans nos sensations, sa théorie, sous le rapport de l'art, est toute métaphysique. Tous les phénomènes de résonnance qui ont occupé les géomètres n'existassent-ils point, la théorie de l'harmonie, considérée sous le rapport des sensations, ne serait pas moins réelle. Cette théorie peut se présenter sous divers aspects, parce que les accords ont différentes propriétés dont un auteur ne saisit quelquefois qu'un côté; mais les dissidences qui semblent exister entre les auteurs des diverses méthodes en usage, sont de peu d'importance, n'y ayant guère de différence réelle que dans la durée des études qu'elles exigent. Ce qui prouve ce que j'avance, c'est qu'elles finissent par mener toutes au but, qui est la pratique.

FÉTIS.

SUR LE TYPOTONE,

Nouveau Diapason.

Le diapason est, comme on sait, le *son modèle* qui sert à accorder les divers instrumens. Il y en a de plusieurs espèces; mais le plus communément adopté, est

celui qui a la forme d'une fourchette d'acier, dont on écarte les branches avec efforts, ou qu'on frappe pour le mettre en vibration. Mais ce son modèle qui, en France, est un *la*, n'ayant pas partout le même degré d'élévation, il en résulte qu'il y a plusieurs diapasons, même à Paris; car la chapelle du Roi, l'Opéra, l'Opéra-Comique ont des diapasons différens, et même il a varié dans chacun de ces établissemens. Cette variété de diapason a déterminé M. Matrot à en construire un de comparaison, dont il a été rendu compte dans le troisième volume de la *Revue musicale* : ce diapason est celui dont tout musicien instruit peut tirer le plus d'avantage.

Mais dans l'usage ordinaire des orchestres, le diapason à fourchette est quelquefois embarrassant, parce qu'il exige l'emploi des mains dont il faudrait se servir pour accorder l'instrument, et l'on n'est pas certain, en reprenant celui-ci, de conserver un souvenir exact du *la* qu'on vient d'entendre. Cela se remarque surtout dans l'occasion où un violoniste, par exemple, veut accorder d'avance son violon au ton de l'orchestre qui doit l'accompagner dans un solo, pour juger de l'effet de la tension des cordes. M. Pinsonnat, contrôleur de la garantie, à Amiens, a imaginé de construire pour cette circonstance, et pour l'usage des accordeurs de pianos, un nouveau diapason qu'il nomme *typotone*. Ce diapason est formé d'une petite plaque en nacre, percée d'une ouverture à biseau, sur laquelle est appliquée une petite lame métallique. Cette plaque se met entre les dents, en tournant le côté de la lame vers l'intérieur de la bouche, et le moindre souffle suffit pour en tirer un *la* assez semblable à celui que produirait un hautbois. Placé dans cette position, le typotone peut donner le *la* aussi souvent qu'on veut, jusqu'à ce qu'on ait trouvé l'unisson parfait sur l'instrument qu'on accorde. M. Pinsonnat a adopté, pour son diapason, le *la* de l'École royale de musique.

Le principe sur lequel est basé le typotone est celui de la résonnance des lames métalliques mises en vibration par l'action de l'air; c'est le même dont on entend l'effet

dans les tuyaux d'orgue de l'espèce qu'on nomme *jeux d'anches*. C'est encore sur le même principe que sont établis les nouveaux instrumens qu'on nomme *physharmonica*, et ces espèces de joujoux venus d'Allemagne, qui se placent dans la bouche, et qui produisent des harmonies d'accords parfaits de différens tons.

Le prix du typotone et de sa boîte est de 6 fr. On peut s'adresser au bureau de l'École royale de musique pour s'en procurer, ou à M. Pinsonnat, contrôleur de la garantie, rue des Sergens, n° 5, à Amiens.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Principios de Musica, ou Exposicão methodica das doutrinas da sua composicão e execucão (Principes de Musique, ou Exposition méthodique des règles qui concernent sa composition et son exécution ; par M. Rodrigo Ferreira da Costa, chevalier de l'ordre du Christ, bachelier en droit et en mathématiques, et membre de l'Académie royale des sciences de Lisbonne.) Lisbonne, 1820-1824, 2 vol. in-4°.

Le troisième volume de cet intéressant ouvrage avait été annoncé pour paraître dans les premiers mois de l'année présente, et nous attendions sa publication pour en rendre compte; mais il est douteux que ce volume puisse être donné au public; car, si nous sommes bien informés, l'auteur est une des victimes qui gémissent en ce moment dans les cachots de Don Miguel. Quoique plusieurs années se soient écoulées depuis que les premiers volumes ont paru, nous croyons qu'on nous saura gré de faire connaître un livre dans lequel l'auteur fait

preuve de connaissances acquises et d'idées philosophiques.

Sous le règne de Jean IV, la musique fut cultivée avec beaucoup de succès en Portugal, et la littérature de cet art y reçut un développement qui n'aurait point eu lieu, si le prince, qui était lui-même un savant musicien, ne l'eût particulièrement protégée. Il avait formé la bliblio-thèque musicale la plus belle et la plus nombreuse qui ait jamais existé; elle fut détruite en 1755, lors du désastre de Lisbonne. Après la mort de Jean IV, la musique cessa d'être encouragée par les rois de Portugal, et sa littérature ne fut plus cultivée. L'ouvrage de M. Ferreira da Costa est le seul de quelque importance qui ait été publié depuis près de deux cents ans.

Dans un traité préliminaire, M. Ferreira da Costa a donné des notions générales et suffisantes de tout ce qui concerne la partie physique et mathématique des sons. Le reste de son ouvrage est ensuite divisé en trois parties. La première traite de la musique métrique ou rhythmique, c'est-à-dire de tout ce qui concerne la division du temps et la mesure, de la mélodie, de la notation et de l'art du chant : tous ces objets sont contenus dans le premier volume. La seconde partie, qui est renfermée dans le troisième volume, est relative à l'harmonie, au contrepoint, et à tout ce qui concerne l'art d'écrire en musique. La troisième devait traiter de la musique imitative et expressive; elle devait être renfermée dans le troisième volume, dont la publication est devenue fort incertaine.

La méthode de M. Ferreira da Costa n'est pas empreinte de cet empirisme dont les écrivains sur la musique font en général trop d'usage : elle est toute logique et analytique. Il ne dit point : *Telle chose est parce qu'elle est ainsi ;* mais il recherche les motifs des règles qu'il donne, et ses analyses sont souvent justes. Quoiqu'il se serve rarement de l'autorité des théoriciens anciens et modernes, on voit cependant qu'il a médité leurs ouvrages et comparé leurs opinions. Son livre se distingue encore

par une qualité précieuse, qui est l'ordre dans lequel les objets sont disposés, ordre logique, où chaque chose est à la place qu'elle doit occuper. En un mot, les principes de musique de M. Ferreira da Costa doivent prendre une place honorable entre les meilleurs ouvrages de littrature musicale étrangère.

NOUVELLES DE PARIS.

Le 31 de ce mois, le Théâtre-Italien sera fermé. Une partie des chanteurs ira à Londres; quelques-uns retourneront en Italie, et la prédiction que nous avons faite plusieurs fois sur le sort futur de ce théâtre, se trouvera vérifiée. Depuis près de trois ans, ce théâtre se soutient par des chances qui sont toutes momentanées; deux fois mesdames Malibran et Sontag sont venues le sauver d'un abandon complet, par des succès dont il y a peu d'exemples, avec un répertoire usé. Une pareille existence n'est que factice, car un rhume, une légère maladie de la cantatrice à la mode, peut changer en un instant des recettes productives, et faire passer l'entreprise de la prospérité à la déconfiture. Sans répertoire, il n'y a point de théâtre qui puisse vivre.

M. Laurent rouvrira son théâtre au mois d'octobre, avec une troupe en partie nouvelle, dont madame Malibran ne sera plus le soutien, et qui ne jouera que jusqu'au mois d'avril 1830; en sorte que désormais l'opéra italien ne sera chanté à Paris que pendant six mois chaque année. Le temps de repos sera, dit-on, employé à préparer des ouvrages nouveaux, et déjà l'on annonce, pour la saison prochaine, *le Pirate*, de Bellini, et un opéra écrit expressément pour Paris, par M. Carafa. Ce parti était le seul qu'il y eût à prendre: si le succès n'est

pas certain, c'est du moins essayer d'appeler à soi la fortune, fortune de théâtre, qui est toujours chanceuse.

— Il n'est point encore décidé si l'opéra des *deux Nuits* sera joué à l'Opéra-Comique avant la clôture de l'année théâtrale. L'un des poètes, M. Scribe, qui ne veut point nuire au succès de sa *Fiancée*, ne serait pas fâché que le nouvel ouvrage ne fût joué qu'après l'ouverture de Pâques, dans la nouvelle salle, et se hâte lentement à mettre la pièce en scène. Le compositeur, M. Boieldieu, qui connaît l'effet de la musique dans la salle Feydeau, et qui ignore quels sont les élémens acoustiques de la nouvelle, voudrait essayer sa nouvelle partition dans la première, avant de passer dans celle-ci : ces divers intérêts sont difficiles à concilier. Les personnes qui se prétendent bien instruites, assurent qu'il n'est pas possible que la pièce soit prête à être jouée le 31 de ce mois, époque de rigueur, pour avoir le temps de constater le succès par un certain nombre de représentations avant la clôture.

— Dimanche dernier, 22 courant, une brillante soirée musicale, à laquelle assistait l'élite des artistes de la capitale, a été donnée par M. Pape, dans ses salons. Une réunion d'artistes tels que MM. Lafont, Rhein, Hiller, Zucchelli et madame Malibran, ne pouvait manquer de satisfaire l'auditoire le plus difficile : aussi tous les morceaux ont-ils obtenu les plus vifs applaudissemens.

Le concert était divisé en trois parties. Dans la première, l'allegro d'un concerto de Moschelès a été exécuté par M. Hiller avec beaucoup de netteté, et dans une manière sage et large qui rappelle celle de Hummel, qui a formé le talent de M. Hiller. Ce morceau a été suivi du duo de *la Cenerentola*, *Un segreto d'importanza*, qui a été chanté de la manière la plus comique par Zucholli et Zucchelli. Un duo de piano et violon, exécuté par M. Lafont et par mademoiselle Nebel, a fait ensuite le plus grand plaisir. Toujours pur et gracieux, le talent de M. Lafont conserve le don de charmer les oreilles les plus délicates et les plus exigeantes. Mademoiselle Ne-

bel, sans posséder une habileté de premier ordre, a beaucoup de netteté et de fini; je ne lui reprocherai qu'un peu de froideur, qui n'est peut-être en elle que l'effet de la timidité. Cette première partie était terminée par un duo de *Corradino*, chanté par madame Malibran et Zucchelli. Ce morceau n'est pas un des meilleurs de Rossini. Ses idées et le plan sont vagues et peu propres à faire briller le talent des chanteurs. A l'exception du grand morceau d'ensemble, qui n'est pas assez connu en France, la partition du *Corradino* ou de *Matilde de Shabran*, est une des productions les moins remarquables du maître de Pesaro.

L'ouverture de *la Flûte enchantée* de Mozart, arrangée à douze mains pour trois pianos par M. Payer, et exécutée par MM. Payer, Pixis, Listz, Hiller, Rhein et Plich, a servi d'introduction à la seconde partie de la soirée. On imagine bien qu'avec de pareils artistes, l'exécution de cet admirable morceau n'a rien laissé à desirer sous le rapport de la précision. Quant à l'effet, il a été ce qu'il peut être avec une réunion d'instrumens dont la sonorité est semblable, et qui n'offrent point de variété d'accens. C'est un morceau de piano de la plus grande beauté; mais il n'y faut point chercher les effets de l'orchestre. Un air bouffe de Fioravanti, chanté, ou, si l'on veut, parlé avec beaucoup de verve comique par Zuccholi, a suivi l'ouverture, et a précédé des variations sur la romance intitulée : *le Vaillant Troubadour*, composées et exécutées par M. Rhein. Le talent de cet artiste prend chaque jour de nouveaux développemens, et se perfectionne d'une manière sensible. On ne peut jouer avec plus de goût et de fini qu'il ne l'a fait dans ces variations, dont les détails sont remplis de choses charmantes. M. Rhein a partagé les honneurs de la soirée avec M. Lafont et madame Malibran. Cette grande cantatrice a terminé la seconde partie par l'air de *Romeo*, qui convient parfaitement à l'expression ravissante de son chant. Rien de plus parfait que cette manière de phraser le récitatif et de dessiner l'effet général d'un air. Richesse de fioritures sans profusion, goût exquis dans leur choix, sou-

plesse, énergie; tout se trouve réuni dans ce beau talent, dont nous serons, hélas! bientôt privés.

M. Lafont a souvent fait entendre à Paris sa fantaisie sur les thêmes de *Léocadie*, par laquelle il a commencé la troisième partie; mais il y a tant de charme dans sa manière de la dire, qu'on l'entend toujours avec un plaisir nouveau. Le duo comique de *Coccia*, qui suivait ce morceau, est assez pauvre d'invention; mais Zuccholli et Zucchelli sont si plaisans dans son exécution, qu'on ne s'occupe guère que de leurs *lazzi*, qui font pouffer de rire. Une romance et une tyrolienne, délicieusement chantées par madame Malibran, ont terminé cette agréable soirée.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 17 *mars*. — Nous avons eu le 11 une des jouissances musicales les plus complètes qu'on puisse imaginer. L'académie de chant et l'orchestre de la chapelle s'étaient réunis, sous la direction de M. Félix Mendelsohn, pour exécuter le grand ouvrage de *la Passion*, de Sébastien Bach. Cet oratorio n'est point, comme tant d'autres, une cantate froidement arrangée par le poète, que le musicien a réchauffée de son mieux. Bach, plein d'un zèle pieux et d'une foi sincère, n'a pas reculé devant l'idée de mettre en musique la simplicité sublime et les touchans récits de l'Evangile lui-même, et de traduire la parole sainte. Ce qu'il avait entrepris avec la confiance d'une ferveur simple, il l'a accompli avec un talent de vérité et une force admirables. Son œuvre ne pourrait, sans injustice pour d'autres grands génies, être regardée comme la plus belle des compositions religieuses de l'Ecole allemande; mais elle ne le cède à aucune. Les chœurs surtout, et les

chœurs doubles du peuple et des prêtres, qui s'y rencontrent en grand nombre, sont vraiment grandioses. Il ne faut cependant pas demander à cette musique le développement brillant de grandes pensées à l'aide de moyens tout en dehors, comme le fait constamment aujourd'hui l'école moderne; on pourrait, au contraire, en comparant les deux styles, reprocher à Bach d'avoir voilé trop souvent des idées magnifiques sous les formes sévères des fugues et des contrepoints; encore ce reproche ne serait-il, hâtons-nous de le dire, que relatif, et seulement en considération du succès qu'obtient l'enluminure de l'Ecole moderne. Quoi qu'il en soit, l'auditoire a senti avec enthousiasme toutes les beautés de ce chef-d'œuvre, et n'a pas eu à se repentir de l'empressement qu'il avait manifesté pour l'entendre. La foule était immense, et tous les amateurs n'ont pu entrer.

L'exécution mérite beaucoup d'éloges, surtout dans les ensembles, qui sont la partie principale, et l'étaient devenus davantage par les judicieuses suppressions qu'on avait cru devoir faire. On avait senti que, dans des ouvrages de ce genre, ce sont les airs, presque toujours écrits dans les idées de l'époque, et de manière à satisfaire autant les exigences des chanteurs que celles de la mode, qui peuvent et doivent souvent être oubliés.

On en a remarqué parmi ceux qui avaient été conservés, où le génie de Bach s'est développé sans aucun égard pour des considérations étrangères à l'essence immuable de l'art. Il faut citer avant tout les paroles de Jésus, et surtout les mots *Eli, Eli*, etc., où la sensibilité est admirable. Les artistes chargés des solos les ont exécutés dans un style simple et large qu'on ne peut guère apprendre dans la musique toute moderne. On reconnaissait facilement, en les écoutant, que si l'œuvre de Bach avait été confiée à des *vocaliseurs* de la nouvelle école, ils en auraient fait une véritable caricature.

— Paganini a donné vendredi dernier son second concert au milieu d'une affluence considérable de curieux. Nous parlerons aujourd'hui non de son talent

surprenant à surmonter des difficultés nouvelles, mais d'autres qualités sinon plus brillantes, bien supérieures, dont il a fait preuve cette fois, c'est-à-dire de son expression pleine de sensibilité et de ses compositions d'une piquante originalité. Ravissant dans l'adagio du concerto *alla campanella*, qu'il a joué avec une grande pureté et sans le moindre trait bizarre, il s'est montré rempli de grâce dans le rondo avec la clochette (1). Ses variations sur la corde de *sol* sont un chef-d'œuvre d'exécution; sa facilité inouïe sur la double corde, ses effets d'accords si pleins, si étonnans, ses traits d'une énergie si entraînante, ont excité un enthousiasme qui tenait du délire.

— La semaine prochaine sera riche pour nous en plaisirs musicaux : mercredi, chez Moëser, la symphonie de Mozart en *sol* mineur, l'ouverture de *Pietro d'Albano* de Spohr, et la huitième symphonie en *fa* de Beethoven; jeudi, concert de Paganini; vendredi, *Armide*, de Gluck; et samedi, *la Passion*, de Sébastien Bach, redemandée.

Dresde. — *Libella*, nouvel opéra allemand, dont la musique est de Reissiger, vient d'obtenir un succès brillant sur le théâtre de la cour. Le sujet et la contexture de l'ouvrage ont beaucoup de rapport avec le genre romantique d'*Oberon*. Quant à la musique, elle est, dit-on, riche de mélodie, d'expression dramatique, bien écrite, et supérieurement instrumentée. Voilà bien des qualités! Si l'opéra de M. Reissiger en est effectivement pourvu, il faut avouer qu'il est une espèce de phènomène dans l'époque actuelle de la musique dramatique en Allemagne.

Le poëte a disposé sa pièce de la manière la plus favorable pour le musicien; car on y trouve des oppositions de caractères et de scènes qui ont permis au compositeur de mettre beaucoup de variété dans son style. La cruauté

(1) C'est précisément ce rondo et son exécution qui ont été critiqués amèrement par l'article de la *Gazette de Prague*, dont il a été parlé dans la *Revue musicale*. Les avis sont si différens sur Paganini, que nous ne pourrons avoir d'opinion sur lui qu'après l'avoir entendu.

de *Libella*, la douceur de *Berthe*, les chœurs de paysans et de pêcheurs, et la danse des spectres, exigeaient des couleurs différentes et tranchées qui ne pouvaient manquer d'être favorables aux inspirations de M. Reissiger. On cite particulièrement avec éloge la chanson du pêcheur, une romance pathétique, un grand quintetto au second acte, et le finale. En général, le second acte a paru supérieur au premier, dans lequel il y a une scène d'une longueur démesurée. Madame Devrient, qui était chargée du rôle de *Libella*, s'est surpassée comme actrice et comme cantatrice; on s'accorde aussi à donner des éloges à madame Wiltheim, qui a joué le rôle de *Berthe*. M. Babing a bien chanté la partie du pêcheur, mais son extérieur ne convient point à ce personnage.

Florence. *Théâtre Alfieri.*—Un opéra nouveau, dont on ne nomme ni le poète ni le musicien, a été représenté sur ce théâtre. Cet ouvrage a pour titre : *Amore in Guerra.* S'il faut en juger par l'analyse qu'en donne dans un style un peu prétentieux le correspondant du journal de Milan *y Teatri*, la musique ni le libretto ne méritent guère qu'on en parle; au reste, aucuns détails sur les divers morceaux de l'ouvrage, ni sur la manière dont il a été exécuté.

Gênes. — *Il Proscritto di Messina*, qui vient d'être représenté sur le théâtre *Carlo Felice*, est un opéra dont la conception ne paraît pas avoir été beaucoup plus heureuse que celle de la pièce dont nous venons de parler. La musique a été écrite par le comte Nicelli, qui semble avoir mis beaucoup de négligence dans la composition de l'ouvrage, et dans la manière dont il en fait faire les répétitions. Après avoir passé trois mois à Gènes dans l'oisiveté, il s'est vu forcé de se hâter de telle sorte, que plusieurs morceaux n'ont pu être finis pour la première représentation, et que les chanteurs, ainsi que l'orchestre, ont eu de la peine à aller jusqu'au bout, faute d'avoir pu étudier la musique. Par ordre supérieur, la pièce a été retirée après la troisième représentation.

Venise.—Le 28 février, *Rosmonda*, poésie de Romani,

et musique de Coccia, a paru sur la scène de *la Fenice*. Cet opéra n'a point réussi, et l'on ne peut accuser le public vénitien d'injustice; car, selon notre correspondant, la musique est de la plus grande faiblesse. Un seul duo, chanté au second acte par Verger et madame Grisi, a été applaudi. Il est juste de dire que le journal *y Teatri* contient un jugement moins sévère sur cet ouvrage. Il cite divers morceaux qui ont été applaudis et qui, selon lui, méritaient de l'être, entre autres une cavatine chantée par la Grisi, une romance avec accompagnement de harpe, piano et flûte, et un trio chanté par mesdames Grisi, Corradi et Brambilla. Aux chanteurs qui viennent d'être nommés, il faut ajouter Posto, qu'on a entendu à Paris pendant plusieurs années.

— *Costanza e Romilda*, l'une des meilleures partitions de Meyerbeer, vient d'être mise en scène à Lucques, et a obtenu beaucoup de succès. Les principaux chanteurs étaient Ranieri, Marchionni, Frezzolini, et mesdames Clémentine Fanti et Adélaïde Maldotti.

— Le maestro Persiani a contracté un engagement avec M. Crivetti, entrepreneur du théâtre de *la Fenice* à Venise, pour écrire un opéra qui sera représenté au carnaval de 1829-1830.

— Le jeune Balfe, qu'on a entendu au Théâtre-Italien, et qui n'a point eu de succès, est engagé au théâtre *Carolino* de Palerme pour la partie de *primo basso serio* et de *buffo cantante*. Il débutera le 15 avril prochain.

— L'éditeur de musique Ricordi, de Milan, a publié, dans les premiers jours de ce mois, les morceaux choisis de la *Straniera*, réduits avec accompagnement de piano.

VARIÉTÉS.

Notice sur l'introduction des cors, des clarinettes et des trombones dans les orchestres français, extraite des manuscrits autographes de Gossec.

Possesseurs d'une partie des manuscrits de Gossec sur la théorie et l'histoire de la musique, nous les avons examinés, et y avons trouvé quelques morceaux qui nous semblent offrir de l'intérêt, parce qu'ils sont relatifs à des faits dont ce musicien respectable a été le témoin pendant sa longue carrière. Nous nous proposons d'en offrir quelques extraits à nos lecteurs, persuadés que l'histoire de la musique ne peut que gagner à une pareille publication; car les faits, lorsqu'ils sont rapportés par des témoins instruits des questions, et dignes de foi, sont bien préférables aux conjectures les plus ingénieuses : il n'y a que trop de conjectures en toute chose.

Forcés de faire un choix, nous avons jeté d'abord les yeux sur une note relative à l'introduction des cors, des clarinettes et des trombones dans les orchestres français. Cette note nous a paru d'autant plus intéressante, que Gossec fut le premier auteur de ces innovations, et qu'il donne à ce sujet des rengeignemens qu'on chercherait vainement ailleurs. La note dont il s'agit ne paraît pas avoir été destinée à l'impression; nos lecteurs s'en apercevront facilement à de certaines négligences de style. Nous n'avons pas cru qu'il fût nécessaire de les corriger, parce qu'il nous a semblé qu'il était plus convenable de présenter au public le travail de Gossec tel qu'il est sorti de ses mains, afin que nos lecteurs puissent mieux juger de son mérite.

NOTES

Concernant l'introduction des cors dans les orchestres;

PAR GOSSEC.

« Les Italiens, comme les Français, tiennent des Allemands l'usage des cors dans les orchestres. Nous ignorons l'époque précise où cet usage a pris naissance en Allemagne; mais, par de nombreuses recherches, nous nous sommes convaincus qu'il ne remontait pas à plus d'un siècle et demi chez les Allemands; à un siècle au plus chez les Italiens, et à soixante ans environ chez les Français (1); mais, chez ces derniers, ce ne fut d'abord que dans des concerts particuliers, comme nous l'expliquerons bientôt. »

Introduction présumée des cors au théâtre en Italie.

« Nous pensons que les cors ont pu être introduits dans les orchestres des théâtres en Italie, par *Lotti* et *Alexandre Scarlatti*, lesquels florissaient à la fin du dix-septième et au commencement du dix-huitième siècle. Appelés, à diverses reprises, à la cour de Vienne et à celle de Dresde, pour y composer des opéras, ces deux grands maîtres en auront rapporté à Venise, leur patrie, l'usage des cors, déjà connu depuis long-temps en Allemagne. Ensuite le célèbre *Hasse*, le saxon (*il sassone*), et le mélodieux Alberti, tous deux formés à l'école de ces deux grands maîtres (Lotti et Scarlatti), en auront été les continuateurs en Italie. Qui ne connaît point les chef-d'œuvres de Hasse, où les cors sont employés de la manière la plus heureuse? Ceux d'Alberti sont également connus, et notamment son superbe *Caro sposo*, où les cors et les hautbois sont d'un effet admirable. Voilà des autorités qui peuvent sans doute favoriser nos conjectures. En veut-on de plus fortes? Quel était le genre de

(1) Ceci fut écrit vers 1810. (*Note de l'Éditeur*).

musique qui régnait vers la fin du dix-septième et au commencement du dix-huitième siècle en Italie? C'était un genre antique et simple, tel que celui qui régnait en France sous Louis XIV. Qu'on en juge par la musique de Lulli, de Corelli, Buononcini, Vivaldi, etc., tous à peu près contemporains : certes, les cors n'y pouvaient être d'aucune utilité. Quant à la musique d'église de ce temps, qu'offrait-elle? un contrepoint continuellement fugué et dépouillé de récits, où les cors étaient également inutiles. A Lotti et à Alexandre Scarlatti, succédèrent Hasse et Alberti; ensuite Leo, Vinci, Porpora, Durante, Pergolèse, etc. Après ceux-ci, parurent Jomelli, Terradelias, Trajetta, Galuppi, dit Buranello, Sarti, Piccini, Sacchini, etc., etc., etc. Personne n'ignore l'heureux emploi que tous ces grands maîtres ont fait des cors au théâtre comme à l'église. »

Introduction des cors et clarinettes en France.

« Nous avons dit que l'usage des cors dans les orchestres n'était connu en France que depuis soixante ans environ. Ce fut M *Le Riche de La Pouplinière*, qui le premier amena cet usage à ces concerts, d'après le conseil du célèbre *Jean Stamitz*. Cet amateur (M. de La Pouplinière), jouissant d'une immense fortune, entretenait un nombreux corps de musique, composé d'artistes distingués, parmi lesquels se trouvaient deux cors, deux clarinettes et trois trombones, qu'il avait appelés de l'Allemagne. Tous les grands musiciens, français et étrangers, dans tous les genres, y étaient accueillis, entendus, et comblés de largesses. »

Introduction des cors et clarinettes à l'Opéra de Paris.

« En 1757, mademoiselle Sophie Arnoud sollicita son début à l'Opéra, et l'obtint sur-le-champ. A cette occasion, on engagea M. Gossec, jeune compositeur attaché au concert de M. de La Pouplinière, à composer pour la débutante deux airs faciles et coulans, sur des

paroles de Marmontel. Mais, pour donner au public deux nouveautés à la fois, et plus d'éclat à ce début, M. Gossec imagina de placer dans les accompagnemens de ses deux morceaux deux cors et deux clarinettes d'obligation. Enfin, mademoiselle Arnoud débuta par les deux airs en question, et eut un plein succès. Ce fut donc en 1757 qu'on entendit pour la première fois les cors et les clarinettes à l'Opéra. Ces instrumens étaient si peu connus du public de Paris, que peu de jours avant le début de mademoiselle Arnoud, on entendait dire dans les sociétés, et au parterre même de l'Opéra, qu'une jeune demoiselle allait débuter à ce théâtre, et qu'on y entendrait les *cors-de-chasse* et les *serinettes* (clarinettes) de M. de La Pouplinière. Nous observerons ici que jusqu'alors, en France, comme jadis en Allemagne et en Italie, le cor n'avait été considéré que comme une trompe exclusivement à l'usage de la chasse. Après ce premier essai, il ne fut plus question de cors, encore moins de clarinettes, pendant neuf ans, à l'Opéra. Les fanfares ou annonces de chasse, dans les ouvrages qui en exigeaient, continuèrent d'être rendues par six ou huit hautbois et par autant de bassons; un trompette des gardes du roi sonnait seul les fanfares de guerre et les annonces de combat; et cet homme n'avait aucune notion de musique. En un mot, ni Lulli, ni Rameau, ni leurs contemporains, n'ont fait usage des cors dans leurs ouvrages. Quant à la clarinette, elle leur était inconnue : ceci est de l'aveu de Rameau même. Ce grand homme fit un jour cet aveu (c'était en 1760), après avoir entendu chanter son monologue *Tristes apprêts* au tombeau d'Euridice, dans un acte d'*Orphée*, qu'on venait de représenter sur le théâtre particulier de M. de La Pouplinière, à Passy. Les cors, les clarinettes et les bassons que M. Gossec avait ajoutés aux accompagnemens de l'auteur dans ce morceau, produisirent un tel effet sur Rameau, que ce grand homme, transporté de plaisir, vint se jeter au cou du jeune compositeur, l'assura de toute son estime, et avoua que ni lui ni ses prédécesseurs n'avaient connu l'usage et l'effet prodigieux de ces ins-

trumens. « Je veux, dit-il, que mon monologue reste » ainsi, et qu'à la reprise de mon opéra de *Castor* au » théâtre de l'Académie, il soit exécuté comme je viens » de l'entendre. » L'intention de ce grand homme fut suivie. Au premier voyage que l'empereur Joseph fit en France, on remit *Castor* sur la scène, à Versailles et à Paris, avec le monologue tel que M. Gossec l'avait arrangé. »

Introduction des cors à l'Opéra-Comique, aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

« En 1759 et 1760, MM. Philidor et Monsigny introduisirent les cors à l'Opéra-Comique, aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent : le premier, par *Blaise le Savetier ;* le second, par *le Maître en droit*, *On ne s'avise jamais de tout*, etc. Mais ils ne purent y joindre les clarinettes, attendu qu'il n'en existait alors que deux à Paris (Gaspard Prosch et Flieger), qui étaient attachés à la musique de M. de La Pouplinière. Mais bientôt la guerre du grand Frédéric en Allemagne fit refluer beaucoup de musiciens jouant de cet instrument, en France, et surtout à Paris. »

Réunion des trombones aux cors, clarinettes et trompettes.

« En 1762, M. Gossec donna pour la première fois sa messe des Morts, où il fit connaître l'effet des trombones dans un orchestre de deux cents musiciens. Ces instrumens inconnus, et cette réunion de deux cents artistes d'élite, étaient alors une double nouveauté pour Paris. Dans les deux strophes *Tuba mirum* et *Mors stupebit et naturæ* de la prose des morts, on fut effrayé de l'effet terrible et sinistre de trois trombones réunis à quatre clarinettes, quatre trompettes, quatre cors et huit bassons cachés dans l'éloignement, et dans un endroit élevé de l'église, pour annoncer le jugement dernier, pendant que l'orchestre exprimait la frayeur par un frémissement sourd de tous les instrumens à cordes. A cet effet ter-

rible succéda bientôt dans l'orchestre uu effet doux, suave et consolateur, produit par la réunion des flûtes aux clarinettes et cors dans le cantabile *Spera in Deo* de l'offertoire.

» En 1766, M. de Monsigny ramena les cors à l'Opéra, par la mise de son *Aline, reine de Golconde*, où ces instrumens étaient employés favorablement, surtout au moment du réveil. Il fit ajouter aussi une contrebasse à l'orchestre, attendu qu'il n'y en avait qu'une seule, qui, dans un temps plus éloigné, n'était même mise en usage que le vendredi, grand jour d'Opéra.

» En 1767, Philidor donna son opéra d'*Ernelinde*, où les cors tenaient une place marquante. Mais pour nourrir ses basses, Philidor demanda aux administrateurs une troisième contrebasse dans l'orchestre. Sur leur refus, Philidor en placa une à ses frais.

» En 1769, le concert dit *des Amateurs*, ou *de l'hôtel Soubise*, le plus fameux qui ait existé en Europe, fut établi et dirigé par M. Gossec. Ce concert, composé d'un orchestre formidable (quarante violons, douze violoncelles, huit contrebasses, flûtes, hautbois, clarinettes, trompettes, cors et bassons, etc.), réunissait les plus habiles artistes de Paris dans toutes les parties. Ce fut pour ces concerts que M. Gossec composa ses grandes symphonies, avec l'emploi de tous les instrumens à vent.

» Trois ans après, MM. Gossec, Gaviniés et Le Duc prirent le concert spirituel tombé en désuétude, le relevèrent au point qu'ils devint le rival du précédent.

» En 1771, M. Gossec fit répéter son opéra de *Sabinus* en cinq actes, au théâtre de l'Académie royale de Musique. En 1773, cet ouvrage fut représenté sur le grand théâtre de la Cour, à Versailles, pour le mariage du comte d'Artois, et de suite sur le théâtre de l'Opéra à Paris : ce fut pour la première fois qu'on entendit à ce théâtre les trombones, et pour la seconde fois les clarinettes réunies aux cors et trompettes. Mais comme il n'existait alors à l'Opéra qu'une grande trompette de cavalerie,

sonnée par un homme qui n'était pas musicien, il fallut, pour l'exécution de *Sabinus*, faire fabriquer des trompettes dans différens tons, et, pour en sonner, appeler deux musiciens allemands (les deux frères Braun). Les mêmes y embouchaient aussi les trombones, avec le transylvain Lowitz. Pour les clarinettes, on appela Ernest et Scharf, allemands. Tous ces nouveaux musiciens demeurèrent attachés à l'Opéra. Outre cela, M. Gossec, vu la faiblesse de l'orchestre de ce théâtre, y fit porter le nombre des contrebasses à cinq, et celui des violons à vingt-quatre, au lieu de vingt. M. Berton, l'un des directeurs, homme de goût et bon compositeur, frappé de l'effet d'un tel orchestre, y ajouta une sixième contrebasse, et cet orchestre devint alors ce qu'il est encore aujourd'hui, l'un des meilleurs de l'Europe.

SUR LES DIVERSES FORMES QUI ONT ÉTÉ DONNÉES AUX OPÉRAS, DEPUIS LEUR ORIGINE.

Bien qu'il soit pénible de l'avouer, tout est soumis au caprice de la mode, même dans les arts. La musique surtout en offre une preuve évidente : cependant on peut expliquer ses variations par les progrès qu'elle a faits successivement; progrès qui ne pouvaient manquer d'introduire des variations fréquentes dans ses divers systèmes. Malheureusement elle n'a guère fait de conquêtes d'un côté sans perdre quelque chose d'un autre, et rarement des découvertes ont été faites dans son domaine, sans entraîner l'oubli de certaines choses non moins utiles que celles qu'on venait de trouver. A chaque révolution opérée dans les formes, le style et les moyens, on croit avoir rencontré le mieux possible, et l'on renonce à de bonnes choses qu'on possédait, par un goût exclusif et peu réfléchi pour la nouveauté. Tant de fois

cette direction des idées s'est présentée dans le cours des révolutions de la musique dramatique, qu'il me paraît utile de faire une récapitulation de ces révolutions, des causes qui les ont amenées, et des circonstances qui les ont accompagnées.

La renaissance de la poésie dramatique en Italie, au commencement du seizième siècle, et la perfection que reçut la peinture, marquèrent l'époque des premiers pas et des faibles progrès de la musique dramatique. Les souverains se servirent de l'union de ces trois arts pour accroître la magnificence des fêtes qu'ils donnaient. On ajouta aux tragédies des chœurs de musique; on chanta des intermèdes que l'on mêlait aux comédies. D'abord, ces chœurs et ces intermèdes ne furent que des madrigaux chantés à plusieurs voix : on n'y trouvait guère d'expression des sentimens analogues à la pièce, car les musiciens n'usaient alors que des formes du contrepoint; mais c'était la musique à la mode, et l'on ne connaissait rien de mieux. Dans les jours de réjouissances publiques, on joua des pièces où il y eut des scènes entières de musique; elles étaient du même genre, et ne faisaient pas moins de plaisir. Aux noces de Ferdinand de Médicis avec Christine de Lorraine, à Florence, on représenta un de ces drames mêlés de musique; il avait pour titre : *Combat d'Apollon et du Serpent*. Cette pièce n'était pas sans mérite : elle était un premier essai d'un genre plus raisonnable que les *Mystères*.

On sait quelle magnificence Don Garin de Tolède, vice-roi de Sicile, déploya pour faire représenter l'*Aminte* du Tasse, et une autre pastorale de Transille. Elles étaient accompagnées d'intermèdes et de chœurs, dont le jésuite Marotta fit la musique. Ces intermèdes et ces chœurs enhardirent à mettre en chant quelques scènes d'une pastorale intitulée *le Sacrifice*, jouée à Ferrare, vers 1550, et d'autres scènes de *l'Infortunée* et de *l'Aréthuse*, qui furent représentées à la même cour. Toute cette musique était dans le genre madrigalesque, comme celle du *Combat d'Apollon et du Serpent*, car on n'en

connaissait point d'autre, et l'on ne se doutait point alors des moyens d'expression dramatique que possède la musique. Toutes les pièces étaient *da suonare e da cantare*, c'est-à-dire que les instrumens qui accompagnaient les voix jouaient les mêmes parties.

Telle fut la première époque de la musique de théâtre. Cette musique, qui faisait alors pâmer d'aise les princes et leurs courtisans, ns serait pas supportable aujourd'hui; mais le beau est toujours relatif à l'état des connaissances acquises.

La marche constante de l'esprit humain vers la perfection en toute chose, les progrès que l'harmonie et la poésie avaient faits, la protection que Léon X avait accordée à la musique, l'étude que, pendant trois siècles, les Italiens avaient faite de l'antiquité : tout concourait à exciter leur génie vif et facile, à renouveler ce que les anciens avaient fait. On croyait que leurs pièces dramatiques étaient chantées, et les Italiens cherchaient à les imiter en cela.

Emilio del Cavaliere, célèbre musicien romain, tenta cette entreprise dans le genre simple de la pastorale; mais il ignorait l'art de débiter rapidement les paroles au moyen du récitatif, et ne fit que modifier un peu le style madrigalesque et les formes lourdes et massives du contrepoint. Toutefois, la tentative de ce musicien fit grand bruit en Italie; elle fixa l'attention de Jean Bardi, comte de Vernio : c'était un homme de beaucoup de mérite, ami et protecteur des gens de lettres. Il vivait à Florence, et rassemblait chez lui les personnes les plus considérées de cette ville, parmi lesquelles on distinguait Vincent Galilée, Mei et Caccini. Leur conversation roulait souvent sur les vices de la musique moderne (le contrepoint), et sur les moyens de rétablir celle des anciens, ensevelie depuis long-temps sous les ruines de l'empire romain. Il y avait beaucoup d'incertitude sur le moyen d'arriver à ce but : on crut l'avoir trouvé dans l'étude des modes et des genres de la musique des Grecs. Ce fut à quoi s'attachèrent les savans dont il vient d'être parlé.

Mei composa un livre sur cette matière, que Galilée traita aussi dans ses dialogues sur la musique ancienne et moderne. Il y avait dans tous ces travaux beaucoup de pédantisme; mais ce qui valait mieux, c'étaient les efforts qui étaient faits pour appliquer à la pratique les données de la théorie. Galilée en donna d'abord un essai dans l'épisode du *Comte Ugolin*, qu'il mit en musique, et qu'il exécuta, chez le comte de Bardi, aux applaudissemens de toute l'assemblée. J'ai eu occasion de dire plusieurs fois, dans la *Revue musicale*, comment il fut imité par Peri, musicien florentin, et par Jules Caccini, qui mirent en musique *Daphné* et *Euridice*.

Le *récitatif*, ou plutôt un chant libre dans lequel la mesure variait à chaque instant, fut alors inventé, et ses formes dramatiques eurent un succès prodigieux. De cette invention date la seconde époque de la musique de théâtre; elle doit compter parmi les plus importantes. Mais comme il arrive toujours qu'on abuse des choses nouvellement inventées, les musiciens qui viennent d'être nommés firent trop consister les opéras dans l'espèce de déclamation notée qu'ils venaient de trouver, et négligèrent trop l'harmonie de leurs prédécesseurs. Les formes de cette harmonie étaient trop pédantesques; mais ses effets étaient excellens. Aussi les chœurs qui se rencontrent dans la *Daphné* et dans l'*Euridice*, bien qu'ils soient composés dans un autre système que ceux qu'on connaissait, interrompent heureusement la monotonie du récitatif, qui occupait la plus grande partie de ces ouvrages.

La pompe des décorations, la magnificence et la variété des changemens de scène, que l'on employa à la représentation de ces drames, furent surprenantes pour le temps. La science des décorations et des machines sembla naître comme par enchantement. Il suffit de lire les descriptions des effets qu'on produisait en ce genre dans ces premiers ouvrages, pour voir que cet art, loin de se perfectionner depuis lors, n'a peut-être fait que décroître.

La vérité, ou du moins ce qu'on appelle de ce nom dans les arts, était le but des poètes et des musiciens qui tentèrent ces premiers essais dramatiques. Ils étaient philosophes autant qu'artistes, et pensaient qu'il est nécessaire de satisfaire l'esprit, en travaillant pour l'oreille. Leurs moyens d'exécution étaient fort bornés; les instrumens étaient trop imparfaits pour qu'on pût en tirer de grands effets, et l'art du chant était encore dans l'enfance. Cependant, malgré tant d'obstacles, ils surent plaire à leurs contemporains, parce qu'ils venaient de faire un pas dans leur art; et l'on était généralement persuadé qu'ils avaient reculé les colonnes d'Hercule, et qu'il n'y avait rien au-delà. On verra se reproduire le même préjugé à chaque innovation.

C'est ici le lieu de relever une erreur dans laquelle Crescembini, Tiraboschi, Signorelli et le chevalier Planelli sont tombés, pour n'avoir pas remonté aux premières sources. Tous ces écrivains ont répété que dans les premiers opéras, et long-temps encore après, il n'y avait point de chœurs; que toute la musique n'était composée que de récitatifs, et que ce fut Cicognini qui, en 1640, introduisit les airs dans un mélodrame intitulé *Jason*. La preuve du contraire se trouve dans l'*Euridice* que Peri mit en musique. Les cinq actes de cet opéra se terminent chacun par un chœur. *Tircis* y chante des stances anacréontiques, qui sont, dans toute la force du mot, ce que depuis l'on a nommé un *air*. Une petite symphonie précède ce morceau. Les mouvemens de la basse suivent note pour note ceux de la voix, ce qui leur donne à la vérité quelque apparence de lourdeur, mais ce qui diffère essentiellement du récitatif, où la basse fait beaucoup de tenues. Une ritournelle se trouve aussi placée entre la première et la seconde de ces strophes. La partie la plus faible est le rhythme, qui n'est point assez marqué; cependant le rhythme est lui-même plus régulier que celui du récitatif. Si cet exemple ne suffisait pas, les partitions de *Daphné*, d'*Ariane*, de l'*Enlèvement de Céphale*, de *Méduse*, de *Sainte-Ursule*, et d'autres opéras du même temps, prouveraient la justesse

de ma remarque, ou plutôt de celle d'Arteaga; car ce savant écrivain ne s'y est pas trompé.

L'opéra bouffe prit naissance vers la fin du seizième siècle. Le premier ouvrage de ce genre, dont la connaissance soit parvenue jusqu'à nous, avait pour titre l'*Anfi Parnasso*. Cette pièce est dédiée à Alexandre d'Est, et fut imprimée à Venise, en 1597. Horace Vecchi, maître de chapelle à Modène, en avait composé la poésie et la musique. C'est un assez mauvais ouvrage. On y voit figurer Arlequin, Brignella, Pantalon et un capitaine espagnol. Le castillan, l'italien, les jargons de Bologne et de Bergame, et même l'hébreu y sont mêlés dans le dialogue. Quant à la musique, rien ne la distingue du genre qui avait été adopté pour l'opéra sérieux; mais elle paraît plus lourde et plus monotone dans la comédie.

Quoique les opéras dont il vient d'être parlé fussent de premiers essais, il ne paraît pas qu'on imagina qu'on pouvait faire mieux. Tous les auteurs contemporains en parlent avec enthousiasme, et comme d'une merveille de l'esprit humain. Les inventions de Claude Monteverde dans l'harmonie venaient d'ailleurs s'unir à la nouveauté des formes musicales, si différentes du contrepoint dont on était fatigué; il n'est donc pas étonnant que l'on ait cru avoir atteint le dernier terme de la perfection. Ce n'est que par l'examen de toutes les révolutions qui ont précédé l'état actuel de l'art musical, que nous pouvons prévoir les changemens qu'elle subira encore.

Vers l'époque où les premiers efforts furent faits en Italie pour donner naissance à la musique dramatique, d'autres essais étaient faits en France. Les historiens de la musique ne me paraissent pas les avoir examinés avec assez de soin : ils méritaient qu'on en parlât avec plus de détails; car il me semble que ces essais étaient plus près du but que ceux qu'on fit en Italie, bien que les Italiens fussent de plus habiles musiciens que les Français, à cette époque. Le sentiment des convenances dramatiques, qui, de tout temps, a été le caractère dominant du talent des compositeurs français, me paraît se faire

apercevoir davantage dans le *Ballet comique*, qui fut écrit pour les noces du duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudemont, en 1582, que dans aucun des ouvrages italiens dont j'ai parlé. On n'y trouve point, à la vérité, le *récitatif*, qu'on peut considérer comme le type de la musique dramatique; mais il y a plus de variété dans le choix des moyens, soit sous le rapport du chant, soit sous celui de l'instrumentation. Chaque morceau s'y trouve plus en rapport avec le caractère des personnages et les situations. Le mélange de pièces de cornets et de flûtes, les airs de danses, les chansons à plusieurs parties, les récits, tout y est mis en opposition avec assez de bonheur pour le temps. Beaulieu, qui a composé la plus grande partie de cette musique, ne possédait pas cette vigueur de talent qu'on remarque dans les productions d'un Caccini ou d'un Monteverde; mais il a mieux compris le but de la musique dramatique que ces grands artistes. Au reste, il est bon de remarquer que le ballet comique devint l'origine d'un genre de pièces, *les ballets chantés*, qui tint lieu d'opéra chez les Français pendant près d'un siècle.

Après les premiers résultats qui furent obtenus par les travaux de Galilée, de Peri, de Caccini et de Monteverde, il semblerait que les progrès de la musique dramatique et du drame lyrique durent être très-rapides; il n'en fut pourtant point ainsi. Rinuccini, qui avait écrit les poèmes des premiers opéras, avait senti la nécessité d'intéresser par une fable bien choisie, et par l'art des développemens, soit dans les événemens, soit surtout dans les sentimens passionnés; mais ses successeurs n'eurent point son talent. L'opéra resta long-temps enseveli sous un tas de machines, de décorations et d'effets de théâtre. C'est à la pauvreté de composition des poètes italiens qu'il faut attribuer la lenteur des progrès de l'opéra pendant presque toute la durée du dix-septième siècle. Aucun d'eux ne sut faire ce que Quinault fit plus tard en France, c'est-à-dire, employer le merveilleux, sans nuire à la raison. Ils manquaient de critique, et le goût du public pour les machines leur parut être la mesure du beau.

Leurs ouvrages n'étaient qu'un mélange informe de profane et de sacré, de la fable et de l'histoire; les personnages allégoriques, les êtres réels et fantastiques, Apollon, Vénus et les Saints s'y trouvaient accumulés et confondus. *Chiabrera* avait commencé à mettre cette confusion dans son *Enlèvement de Céphale*. Après lui, les poètes lyriques ne songèrent plus qu'à amuser les yeux. Plus les changemens de décorations étaient multipliés et surprenans, plus la pièce avait de mérite. Je citerai pour exemple le *Darius* de Beverini. On voyait dans cet opéra le camp de Darius et les éléphans portant sur leur dos des tours remplies de soldats armés, une grande vallée qui séparait deux montagnes, la place publique de Babylone, le quartier-général, le parc des machines de guerre de l'armée des Persans, la tente du roi, le mausolée de Ninus, la cavalerie et l'infanterie rangées en bataille, les ruines d'un vieux château, la salle royale du palais de Babylone, et enfin le palais lui-même. Du reste, la conduite de la pièce est ce qu'on peut imaginer de plus ridicule.

Si la musique n'était pas entachée de défauts si monstrueux, elle en avait un qu'on peut considérer comme le pire de tous : elle était languissante et monotone, et ce défaut se fait remarquer dans presque tous les opéras qui furent écrits dans la première moitié du dix-septième siècle. Il est remarquable que Carissimi, qui eut le plus de part aux perfectionnemens qui tirèrent la musique de cette sorte de stagnation, n'a jamais écrit pour le théâtre; mais l'intérêt qu'il sut donner aux morceaux d'ensemble et aux accompagnemens, dans ses cantates et dans ses oratorios, eurent trop de succès pour que les compositeurs d'opéras ne cherchassent point à s'en emparer; c'est ce qu'ils firent, comme on le verra par la suite.

Les chanteurs profitèrent de la situation déplorable à laquelle la poésie et la musique se trouvaient réduites, pour ramener vers eux l'attention du public, secouer le joug des poètes et des compositeurs, et régner seuls sur la scène. Caccini, dont il a été parlé, fut le premier qui

perfectionna le chant à voix seule; il y introduisit quelques ornemens, des trilles, des *fioritures*; et ces ornemens, placés à propos et employés avec une sage économie, embellirent la mélodie, et lui donnèrent de l'expression. Cenzi, de Florence, adopta la méthode de ce maître: Falsetto, Verovio, Ottavuccio, Nicolini, Lorenzini et Mari, chanteurs d'un grand mérite, pour ce temps, marchèrent sur ses traces. Toutefois, ce ne fut qu'au commencement du dix-huitième siècle que le chant parvint à la perfection, par les écoles qui furent fondées dans quelques villes d'Italie, et par l'introduction des castrats au théâtre.

CORRESPONDANCE.

A M. Fétis, *Rédacteur de* la Revue musicale.

Monsieur,

Plusieurs journaux de l'Allemagne, en rendant compte du succès éclatant qu'a obtenu à Berlin la musique de *la Muette de Portici*, prétendent, je ne sais sur quels renseignemens, que les barcarolles et plusieurs autres mélodies de cet opéra sont des airs nationaux napolitains que l'auteur a intercalés dans sa partition.

Comme éditeur de *la Muette de Portici*, il m'importe de relever l'inexactitude de cette assertion; je déclare en conséquence que tous les motifs de cet ouvrage ont été composés expressément par M. Auber. Je pourrais, à l'appui de ma déclaration, invoquer le témoignage de Rossini, qui attesterait, au besoin, qu'il n'a reconnu dans *la Muette* aucun des airs de son pays.

Du reste, Monsieur, l'erreur des journalistes alle-

mands est un éloge de plus accordé à la partition de M. Auber; elle prouve qu'il a bien saisi la couleur de la nation qu'il a mise en scène, puisque des gens exercés ont pu s'y méprendre. C'est un mérite que Rossini s'est souvent plu à reconnaître dans *la Muette de Portici*, et que personne, plus que l'auteur de *la Donna del Lago*, n'est en état d'apprécier.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Votre très-humble serviteur,

E. TROUPENAS.

AU MÊME.

Besançon, le 29 mars 1829.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous informer que Son Ex. le ministre secrétaire-d'état du commerce et des manufactures vient de m'accorder, sous la date du 19 mars courant, un brevet d'invention pour un instrument à cordes, que je nomme *harpo-lyre*.

Cet instrument, qui a la forme d'une lyre antique, est monté de vingt-une cordes réparties sur trois manches; le manche du milieu est le même que celui de la guitare à six cordes, et accordé de la même manière; ce qui laissera la facilité d'exécuter sans aucune différence toute la musique composée pour la guitare ordinaire; la longueur de ce manche est la même que celle adoptée par MM. Sor et Aguado (vingt-trois pouces une ligne): mais la conformité de l'instrument permettant de démancher beaucoup plus facilement que sur la guitare, a permis

d'y ajouter quatre cases de plus, ce qui en porte le nombre à vingt-une.

Les quinze autres cordes sont réparties sur deux autres manches, et forment dans l'ensemble de l'instrument quatre octaves et demi : l'on obtient sur ces deux manches des effets nouveaux, très-agréables, et avec la plus grande facilité.

L'*harpo-lyre* est fixé à un corps sonore, d'une forme grâcieuse, ce qui permet de jouer debout lorsqu'on s'accompagne en chantant, ou assis, lorsqu'on exécute un morceau, et sans aucune fatigue. Une de ses plus importantes qualités est la beauté et l'intensité des sons qu'on en obtient, très-supérieurs en tout à ceux de la guitare. Je desire vivement que l'*harpo-lyre* (qui n'est au fond qu'une guitare très-perfectionnée), fruit de mes longues recherches et de mes nombreux essais, tire enfin du rang médiocre qu'il occupe un instrument cultivé avec tant de succès par MM. Sor, Aguado, de Fossa, Carulli, Molino, Carcassi, Messonnier, et autres guitaristes célèbres, et qui, je l'espère, pourra enfin tenir avantageusement sa place parmi les autres instrumens.

Je me propose de me rendre à Paris dans le courant de novembre prochain, pour y publier ma méthode, y faire connaître et entendre mon instrument, dont je fais confectionner un bon nombre par d'habiles ouvriers, pour me mettre à même de répondre aux demandes des amateurs.

Veuillez agréer, etc.

SALOMON,

Professeur de musique, rue du Perron, n. 1, *à Besançon.*

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

Au moment où tous les théâtres sont dans un état de souffrance plus ou moins prononcé; au moment où le public paraît fatigué des jouissances qu'on y trouve, qui le croirait! un concert excite un intérêt tel, que huit jours à l'avance toutes les places sont retenues, et qu'on brigue la faveur d'y être admis, comme si cette faveur était gratuite. Les choses en sont venues au point que la salle est devenue beaucoup trop petite, et qu'elle sera vraisemblablement louée d'avance l'année prochaine par les amateurs pour qui ces beaux concerts sont devenus un besoin.

C'est que rien n'est plus beau que ces concerts; c'est que la perfection qu'on rencontre si rarement ailleurs, s'y trouve souvent. Au théâtre, dans les salons, partout où j'entends de la musique, je remarque des taches au milieu des plus grandes beautés; presque jamais enfin mon plaisir n'est complet. Les soirées de M. Baillot, les symphonies du concert de l'Ecole royale produisent sur moi l'effet contraire : mon attente et mes desirs sont souvent surpassés. C'est là que la musique est le plus beau des arts; c'est là que l'âme et les sens sont inondés d'un torrent de délices dont rien ne peut donner l'idée; c'est là aussi que l'orgueil national est satisfait de l'aveu d'une incontestable supériorité, qui sort de la bouche des étrangers. Les concerts de l'Ecole royale de Musique auront un effet plus durable que celui du plaisir d'un moment,

quelque grand qu'on puisse le supposer : celui de former le goût du public, et de répandre dans la société de bons juges qui rendront les artistes plus attentifs, plus soigneux, moins indulgens pour leurs défauts. Ces concerts complettent enfin le système d'amélioration qui se fait apercevoir dans toutes les parties de la musique française.

L'ouverture d'*Oberon*, qui servait d'introduction au dernier concert, appartient à l'école romantique de la musique dont Beethoven a jeté les premiers fondemens. Il y a beaucoup de vague dans le début : la liaison des idées n'y est pas sensible; mais on y trouve de beaux effets, une instrumentation originale et une phrase charmante dans le cours de l'*allegro*. En somme, c'est un morceau qu'on entend avec plaisir, et qui surtout a produit un grand effet, par la manière prodigieuse dont il a été rendu.

La chaleur de cet effet n'a pas été favorable au fragment de l'hymne de *la Nuit*, musique de M. Neukomm, qui venait immédiatement après. Quoique assez bien chanté par M. Wartel, ce morceau a paru froid. Il y a de l'élégance et de la pureté dans la manière dont il est écrit; mais on y desire plus de nouveauté dans les idées, et une instrumentation plus piquante. Au piano, cette musique peut faire beaucoup de plaisir, mais un plaisir calme qui suffit dans la solitude, et qui s'évanouit devant une assemblée nombreuse. Je connais bon nombre de compositions estimables qui sont dans ce cas.

M. Mengal n'était pas bien disposé pour l'exécution de son solo de cor. Cet artiste a beaucoup de talent; mais le cor est un instrument si difficile, que la moindre indisposition suffit pour nuire à la qualité du son, et à la netteté de l'exécution. Je conseille à M. Mengal de renoncer à l'habitude de cette éternelle variation mineure, qui vient se placer dans tous les airs variés d'instrumens à vent. Ces variations mineures sont au nombre de ces lieux communs qu'il faut se hâter d'oublier.

La symphonie en *la*, de Beethoven, était le quatrième

morceau du concert. J'ai déjà rendu compte de l'impression que cet ouvrage m'a faite: j'attendais avec impatience la seconde audition, pour fixer définitivement mon opinion. Je dois avouer qu'elle n'a point changé, malgré tout ce qu'on m'avait promis. Certes, l'*andante* est une création admirable : mais pourquoi parler de l'*andante*? Que dirais-je qui n'affaiblisse ce que tout le monde a senti? Ce morceau est du petit nombre de ceux qu'il suffit de nommer pour faire leur éloge. Quand la musique émeut jusqu'à faire repandre des larmes, elle atteint les dernières limites de sa puissance : c'est ce que fait l'*andante* de la symphonie en *la*. Tout est dit par ce peu de mots. Mais ce n'est pas de lui qu'il s'agit, puisqu'il ne peut y avoir deux opinions sur ce qui le concerne. Ce qui est en question, c'est le premier morceau, c'est le finale.

Je me souviens que pendant plus de vingt ans, je me suis démené, mais en vain, pour persuader un certain monde du mérite immense de Beethoven. Alors on me traitait de visionnaire, et les chefs-d'œuvre du grand musicien étaient réputés des accès de démence. Enfin, le génie a triomphé; sa brûlante chaleur a fini par pénétrer au sein de ses froids détracteurs : alors la scène a changé, et des préventions d'enthousiasme ont remplacé des préventions de dédain. Parce que les symphonies héroïque et en *ut* mineur étincellent des plus grandes beautés; parce que les ouvertures de *Coriolan* et d'*Egmont* sont d'admirables peintures dramatiques; parce que tous les ouvrages de Beethoven offrent les traces d'un grand génie, on veut que tout ce qui est sorti de sa plume brille du même mérite ; mais la nature même du talent de ce grand artiste est d'être inégal : c'est méconnaître son mérite que de nier ses défauts. L'encens que brûle sur l'autel de Beethoven celui qui manifeste le même enthousiasme pour la symphonie en *ut* mineur et pour la symphonie en *la*, est un encens impur. Non, non! quelques traits heureux, épars dans cette symphonie en *la* n'empêchent pas que ce ne soit un ouvrage fort inférieur aux belles productions de Beethoven; ceux qui les assimilent insultent à son génie. Le premier et le dernier

morceaux de cette symphonie sont de longues improvisations d'un homme de talent qui n'est pas dans ses jours d'inspiration. De temps en temps le grand artiste se retrouve ; plus souvent il se perd. J'aurais trop d'observations critiques à faire sur les deux morceaux dont il s'agit ; je me bornerai à signaler dans la seconde reprise du premier un enchaînement de dissonances qui se résolvent en montant, et qui déchirent l'oreille. Un effet heureux absout une incorrection ; mais une monstruosité la rend inexcusable.

Le chœur de chasseurs d'*Euryanthe*, de Weber, est une jolie bluette dont l'effet est fort agréable. Les combinaisons de cors y sont fort habilement disposées. Ce morceau a fait beaucoup de plaisir, et a été redemandé. M. le timballier fera bien de mieux accorder ses instrumens, car, dans ce chœur, son *mi* bémol était un *ré*.

Un jeune homme, un enfant, M. Franchomme, est venu, ignoré, jouer sans prétention un solo de violoncelle, de manière à se mettre tout à coup sur la ligne des plus grands artistes. Il a dit un thême, sans aucun ornement, et toute l'assemblée fut transportée de plaisir. Le talent s'était manifesté par quelques notes ; car il n'en faut pas davantage. C'est quelque chose, c'est beaucoup qu'un beau mécanisme, une justesse parfaite, un beau son, un bel archet et de l'agilité dans les doigts. M. Franchomme a tout cela ; mais l'âme, le sentiment ! voilà le talent : M. Franchomme le possède encore. Trois, quatre, cinq salves d'applaudissemens ont à peine suffi pour exprimer le plaisir qu'avait éprouvé l'assemblée.

Un seul morceau, l'*alleluia* du Messie, de Hændel, n'a point produit l'effet qu'on avait lieu d'en attendre : d'où vient cela ? Si j'en crois certaines phrases qui ont frappé mon oreille à la sortie, c'est que *c'est une perruquerie !* à la bonne heure. Mais d'où vient que cette *perruquerie* transporte d'admiration et de plaisir dans l'Institution royale de musique religieuse dirigée par M. Choron, quoique dépourvue du secours d'un orchestre ? Je vais vous le dire à mon tour. M. Cho-

ron, pénétré de conviction pour la supériorité du génie et du talent de Hændel, inculque cette conviction à ses élèves; elle passe dans leur exécution : de là toute la différence. Si les jeunes têtes qui ricanaient en jouant et chantant cet *alleluia*, y avaient mis le même zèle, la même chaleur, le même enthousiasme qu'aux symphonies ou aux chœurs de Beethoven, cette grande conception aurait paru ce qu'elle est, un des plus beaux monumens de la musique religieuse. Mais, dit-on, Hændel répète sans cesse ce mot *alleluia* sur les mêmes notes et de la même manière; Eh! sans doute; c'est en cela que consiste la pensée. *Alleluia*, qui signifie *joie*, est le sentiment qui domine et qui revient sans cesse. Mais cette exclamation exige beaucoup de chaleur, de force, d'entraînement, et non la mollesse d'exécution dont on a fait porter la peine à l'un des plus beaux génies de l'art musical.

FETIS.

P. S. Je donnerai, dans le prochain numéro, quelques détails sur les dernières représentations du Théâtre-Italien, et sur plusieurs soirées musicales qui ont été données dans le cours de cette semaine.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

BERLIN, 23 *mars*. — Au dernier concert de Moeser, on a exécuté, entre autres morceaux à grand orchestre, l'ouverture de *Pietro d'Albano* de Spohr. Cette production, qui peut être placée sur la même ligne que les précédentes du même auteur, nous paraît cependant, sous le rapport de l'invention, inférieure à l'ouverture de *Faust*. Dans cette séance, l'orchestre a laissé beaucoup à desirer; ce qu'il faut attribuer au défaut de temps suffisant pour étudier, au milieu de toutes les occupations extraordinaires dont les artistes sont accablés.

Le jour anniversaire de la mort de Beethoven, on doit donner un concert, dans lequel on exécutera sa symphonie en *ut* mineur, et son concerto de piano en *mi* bémol majeur.

Paganini a donné jeudi son troisième concert, qui n'avait pas attiré autant de monde que les premiers. On aurait pourtant dû se montrer curieux de l'entendre exécuter de la musique d'un autre. Il a joué un concerto de Kreutzer, mais de manière à se l'approprier, surtout par le point d'orgue qu'il y avait ajouté. Dans l'adagio, qui était de sa composition, la pureté de son sur la double corde, pour laquelle ce morceau est écrit presque en entier, une tendresse et une profondeur d'expression tout idéales, ont excité dans l'auditoire une émotion bien plus flatteuse que les applaudissemens les plus bruyans. Dans le rondo, il a renouvelé tous ses tours de force, si caractéristiques, et toujours incompréhensibles. Mais la quatrième corde est surtout le terrain sur lequel Paganini est toujours sûr de triompher. Ses variations sur le *Di tanti palpiti* sont inventées avec un tel goût, qu'on voudrait pouvoir envoyer tous les chanteurs à l'école de cet admirable artiste. Il a réconcilié beaucoup de gens avec cette délicieuse mélodie, qu'il a fait comprendre ici le premier, et qui ne paraissait guère mieux que triviale avant son arrivée. Enfin, quiconque n'a pas entendu Paganini, peut dire qu'il existe une lacune dans la chaîne de ses sensations musicales; quiconque ajourne l'occasion de l'entendre, retarde d'autant le complément de ses idées sur le possible dans l'art. Nous avons déjà dit qu'en jouant la musique de Kreutzer, il s'est montré l'égal du compositeur; nous ajouterons que nous souhaiterions beaucoup lui entendre jouer du Beethoven. C'est, à notre avis, l'auteur avec lequel sa manière paraît devoir sympathiser le mieux. Si ce vœu n'était pas exaucé, nous préférerions encore l'entendre de nouveau dans le concerto de sa composition, qu'il a joué le premier jour, et où toutes les qualités caractéristiques de son admirable talent sont présentées sous le jour le plus brillant. Nous en parlons du moins d'après l'impression du premier jour, qui pourrait avoir eu sur nous plus de

puissance, en raison de la surprise du premier moment.

Rome. — M. Giuseppe Baini, maître de la chapelle pontificale, vient de publier, en deux volumes in-4°, des Mémoires historiques et critiques fort remarquables sur la vie et les ouvrages de Palestrina. L'auteur compare ce musicien à Raphaël, et prétend que, de même qu'après la mort de ce dernier la peinture retomba dans un état inférieur à ce qu'elle était avant lui, ainsi nulle époque ne fut plus pauvre en bons compositeurs que celle qui suivit la mort de cet admirable musicien.

Naples. — Dans la messe qui a été chantée ici pour le service du pape Léon XII, le maître de chapelle Sarmiento a introduit des instrumens qui imitent le roulement lointain du tonnerre. L'orchestre était dirigé avec beaucoup de talent par Festa. Les solos les plus remarqués ont été chantés par Nozzari, Rubini, Lablache et Tarquinio.

Vienne. — Madame Pasta, dont les succès ont été crescendo, fait maintenant fureur, depuis une représentation de *Tancredi*, qu'on a trouvé le moyen de donner tout entier. S'il faut en croire certains journaux, on n'aurait pu croire à Vienne que la puissance de la sensibilité musicale pût aller aussi loin, et la cantatrice est proclamée la reine du chant profond et sentimental. Toujours est-il que l'empereur est à la tête des admirateurs de madame Pasta, qu'il a ordonné qu'elle donnât, à son bénéfice, une représentation sur le théâtre du château, et qu'il vient de lui faire envoyer par son premier chambellan le brevet de première cantatrice de sa chambre.

AVIS.

M. Panseron, professeur de l'École royale, et chanteur de la chapelle du Roi, donnera, le samedi 11 avril 1829, une soirée musicale, dans laquelle on entendra MM. Baillot, Tulou, Listz, Sor, Brod, Levasseur, et mesdames Damoreau-Cinti et Kunze. Cette soirée aura lieu à l'ancien hôtel Fesch, rue Saint-Lazare, n° 59, à huit heures et demie. Le prix du billet est de 8 fr.

RECHERCHES SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

Nouvelle exposition de la Séméiographie musicale grecque. Notation musicale atttribuée à Pythagore (1).

De quelles difficultés énormes aurait été hérissée chez les Grecs l'étude de la notation musicale, s'il fallait s'en rapporter à ce qu'ont écrit sur la musique de ce peuple Meibomius, dans sa version des sept auteurs grecs; Burette, dans une partie des savantes dissertations qu'il a insérées sur la musique, dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles lettres; enfin, J.-J. Rousseau et La Borde, qui en cela n'ont été que les copistes de ce dernier! Pour rétablir et publier les tables d'Alypius, Meibomius nous apprend lui-même (2) qu'il a été obligé de se livrer à un travail aussi long que pénible. En traitant de cette notation, Burette semble s'être attaché à grossir les obstacles plutôt qu'à les surmonter. Quant à La Borde, en voulant éclaircir une matière que lui et ses modèles n'entendaient que très-inparfaitement, il n'a fait que tracer un tableau des notes de la musique grecque, capable de rebuter l'intelligence la plus exercée, la patience la plus inaltérable. Après l'opinion émise par Burette sur la notation musicale des Grecs, opinion qui jusqu'ici a été comme le type de tout ce qu'on a dit sur la musique ancienne, il n'est pas étonnant que les recherches sur l'art musical des Grecs aient été abandonnées.

(1) Voyez la note insérée page 438, tome 3 de la *Revue musicale*.

(2) Voyez la préface en avant de sa traduction d'Aristoxène, page xij, et celle en avant d'Alypius.

On trouva plus aisé de déprécier la musique grecque, que d'en acquérir la connaissance. On prétendit que la complication du système musical des Grecs trahissait la faiblesse de leurs moyens d'expression; que d'ailleurs n'ayant pas, comme nous, de divisions pour la mesure, ni de contrepoint, et ne pouvant rendre toutes les cordes de leur système qu'avec une foule énorme de caractères, ils avaient dû rester, dans l'art musical, bien loin en arrière des modernes.

Cependant une réflexion qui devait faire revenir de ces prejugés, se présentait tout naturellement. Il suffisait de se rappeler à quel degré de perfection les Grecs avaient porté tous les arts, et par quels moyens ils y étaient parvenus. Jamais un peuple ne montra moins de goût pour ce qui était complexe. Dans toutes leurs compositions, au contraire, la simplicité était le but vers lequel les Grecs tendaient sans cesse : pour eux, rien n'était beau que ce qui était simple.

Par quel hasard la musique avait-elle été le seul art dans lequel les Grecs se seraient écartés de ce principe? Mais nous espérons démontrer bientôt que leur système musical et leur notation étaient loin d'être aussi compliquées que pourrait le donner à penser le passage suivant, extrait d'un mémoire de Burette, auteur qui mérite d'être cité, même alors qu'il se trompe.

Le savant Burette, page 181 du tome 5 des Mémoires de littérature, après avoir parlé des moyens que les Grecs employaient pour désigner la mesure des airs de musique, passe à ceux dont ils se servaient pour désigner les sons. « Ces sons, dit-il, avaient pareillement » leurs notes ou leurs caractères, dont l'arrangement » formait une espèce de *tablature* fort différente de la » nôtre; car au lieu que les huit ou neuf caractères » dont se servent aujourd'hui nos musiciens, désignent » tout ensemble le rhythme ou la durée des sons, par » leur figure, et la qualité de chaque son, par la situa- » tion qu'on leur donne, sur cinq lignes d'une espèce » d'échelle, ou dans les espaces compris entre ces li-

» gnes, les notes des anciens, rangées toutes sur une » même file, n'exprimaient que la nature ou la qualité » des sons. Ces notes étaient les vingt-quatre lettres de » l'alphabet grec, entières ou mutilées, simples, dou- » blées ou alongées, et, dans ces divers états, tournées » tantôt à droite (suivant leur situation naturelle), tan- » tôt à gauche, renversées le haut en bas; couchées ho- » rizontalement, en sorte que leurs pointes ou branches » fussent tournées vers le haut; enfin barrées ou accen- » tuées, sans compter l'accent grave et l'accent aigu, » qui figuraient aussi parmi ces notes.

» Ces diverses modifications faisaient en tout cent » vingt-cinq caractères différens, mais dont le nombre » se multipliait considérablement dans la pratique. En » effet, chacun de ces caractères indiquant plusieurs » sons, suivant qu'on l'employait dans la tablature des » voix, ou dans celle des instrumens, suivant qu'il en- » trait dans celle de l'un ou de l'autre des quinze modes » de musique, variés chacun selon les trois genres, et » composés chacun de seize sons exprimés par dix-huit » cordes, il arrivait de là que ces vingt-cinq caractères » produisaient seize cent vingt notes. On peut consulter » sur la figure et la valeur de ces notes les savans com- » mentaires qu'a publiés sur les musiciens grecs, et » particulièrement sur Alypius, Henri Meibom. C'est » à l'application infatigable de ce critique, aidé du se- » cours des manuscrits et d'une grande sagacité, que » nous devons le rétablissement de la plupart de ces ca- » ractères, horriblement altérés, corrompus, défigurés, » et confondus les uns avec les autres, par l'ignorance » des copistes.

» Cette multitude de notes rendait certainement l'an- » cienne musique d'une étude très-longue et très-pé- » nible, quoique, au fond, cet art fût alors d'une assez » grande simplicité. Ainsi, je ne suis pas surpris que » Platon (1), qui ne jugeait pas à propos que les jeunes

(1) *De Legibus*, lib. VII.

» gens donnassent trop de temps à l'étude de la musique, » leur permit néanmoins d'y sacrifier trois années, seu- » lement pour en apprendre les premiers élémens, » et crut par-là réduire cette étude à un terme fort » court (1). A peine, au bout de ce temps-là, pouvait-on » être capable de chanter ou de solfier tout simplement » un air, sur tous les tons et dans tous les genres, en » l'accompagnant des sons de la lyre, bien loin d'être » en état d'y joindre le rhythme, l'expression, les or- » nemens, ou d'en composer quelqu'un sur des paroles » faites exprès. Il était beaucoup plus mal aisé de chan- » ter sur la tablature, que de chanter d'après une voix » ou un instrument; de même qu'il est bien plus dif- » ficile de lire le chinois que de le parler, à cause de la » multitude de caractères.

» Il est étonnant que les anciens, avec tant d'esprit, » et dans le cours de tant de siècles, pendant lesquels » ils ont cultivé la musique, n'aient point imaginé quel- » que voie plus commode et plus abrégée d'exprimer » les sons, que celle qui employait pour cela seize cent » vingt notes, et qu'ils ne se soient point avisés de » rendre leur tablature uniforme pour les voix et pour » les instrumens (2). On répondra que parmi nous cette » distinction de tablature est encore en usage, puisqu'à » la tablature à notes destinées pour la voix, et pour la » plupart des instrumens, nous joignons la tablature à » lettres, dont on se sert pour le luth, la guitare, etc. » Mais outre que l'embarras de notre double tablature » n'est pas comparable à celui de l'ancienne, il faut » considérer que, par rapport à la musique des anciens, » la nôtre est un art très-moderne, puisqu'elle ne date » que d'un petit nombre de siècles, à compter depuis » Gui Aretin ou d'Arezzo, auteur du nouveau système; » au lieu que l'ancienne musique avait fleuri pendant » plusieurs milliers d'années. Il n'est donc pas extraor- » dinaire que la nôtre n'ait point encore acquis toutes

(1) Voy. la note 1.

(2) Voy. la note 2.

» les commodités dont elle aurait besoin. Cependant, » malgré le désavantage qu'elle reçoit du défaut d'an- » cienneté, on peut dire qu'il lui manque très-peu de » chose pour atteindre au plus haut degré de perfec- » tion. J'en prends à témoin l'expérience qu'en font » tous les jours les oreilles fines et savantes de nos plus » habiles compositeurs (1). »

C'est ainsi que s'exprime Burette sur la musique grecque et sur sa notation, notation qui est peut-être, au contraire, l'invention la plus ingénieuse, la plus méthodique et la mieux raisonnée de toutes celles que les anciens nous aient laissées. Mais, je le répète, d'après l'exposé que je viens de lire sur les difficultés que présente la notation des Grecs, est-il un seul littérateur ou musicien qui ait le courage de se livrer à une étude si rebutante? La meilleure réfutation qu'on puisse faire d'un pareil exposé, c'est d'établir d'une manière claire et précise les principes généraux et particuliers de cette notation; et quant aux assertions erronées dont cette exposition est remplie, les notes placées à la fin de ce mémoire en démontreront la fausseté et la futilité.

Je m'attacherai donc ici à prouver que les Grecs n'employaient en tout que quatre-vingt-dix caractères, et non cent vingt-cinq (2). De ces quatre-vingt-dix caractères, quarante-cinq étaient employés pour les voix, et leur suffisaient pour tous les modes et dans les trois genres. Quarante-cinq étaient employés également pour les instrumens, de quelque espèce qu'ils fussent, graves, moyens ou aigus. Je ferai voir que dans l'usage général et commun aux praticiens, quarante-quatre caractères pouvaient suffire, dont vingt-deux pour les voix, et autant pour les instrumens; que ces quarante-quatre caractères usuels, et qui étaient ceux du mode lydien, pouvaient être considérés comme n'en formant effectivement que vingt-deux, puisqu'on les accolait par cou-

(1) Voy. la note 3.

(2) Voy. la planche I, et la note 4.

ple, et qu'il n'était pas plus difficile de les considérer comme ne formant qu'une seule et même note, que de les prendre isolément; et, par la même raison, les quatre-vingt-dix caractères qu'employait le système général des quinze modes dans les trois genres, pouvaient être réduits à quarante-cinq, sur lesquels on pouvait encore supprimer ceux qui n'entraient dans ce nombre que pour l'emploi des genres chromatique et enharmonique dont le praticien faisait peu d'usage.

La nouvelle exposition de cette notation, présentée dans un tableau général que l'on trouve ci-après, planche XV, démontrera que cette notation portée à seize cent vingt caractères par Burette, peut être rendue infiniment simple, et par conséquent devenir facile à apprendre, dût-on même, comme théoricien, avoir connaissance des modes inusités chez les Grecs. Par l'inspection de ce tableau, on verra que les auteurs qui ont jusqu'ici traité de la notation et de la musique grecques, ont non-seulement méconnu la connexion que les quinze modes grecs ont entre eux, quant aux cordes qui les composent, et à leur notation générale, mais qu'ils n'ont même pas eu l'idée de ramener cette notation à un principe commun pour chacun des cinq modes médiaires, et ceux qu'ils s'associent à une quarte en dessous et à une quarte en dessus.

Mais pour pouvoir donnner une idée nette et succincte de la notation musicale des Grecs, il est nécessaire d'abord d'exposer les bases de leur système, en en faisant une courte analyse, et en le comparant autant que possible avec notre système moderne. C'est ce qui sera l'objet d'un autre article.

Note 1. Tout ce qu'avance ici notre académicien sur la notation des Grecs, se trouve réfuté par la simplicité à laquelle nous avons réduit cette notation, en démontrant, dans le tableau planche XV, les rapports qui existent entre les quinze

modes, et entre toutes leurs cordes, dans les trois genres. Quant au sentiment de Platon sur le temps que les jeunes gens pouvaient consacrer à la musique, il était naturel que ce philosophe, ne voulant pas qu'ils s'adonnassent entièrement à la musique, ne leur permît de s'y livrer que pendant deux ou trois années. Ce temps était plus que suffisant pour apprendre à exécuter avec méthode la musique vocale et l'instrumentale, puisque ceux qui ne se livraient point à la théorie de l'art, ne se servaient que de la notation du mode lydien, qui était la notation usuelle. En moins de trois ans, il était donc facile d'apprendre et de mettre en pratique ce qu'il était indispensable de connaître pour pouvoir exécuter à première vue. Cette multitude de caractères, selon Burette, pouvant être, ainsi que nous le démontrons, infiniment réduite, il n'était pas difficile, dans ce laps de temps, de joindre à la connaissance des caractères, celle du rhythme, de l'expression et de la tournure qu'exigeaient les pièces de musique. Burette a tort de vouloir que les jeunes gens à qui l'on enseignait la musique comme partie accessoire de l'éducation, dussent savoir solfier dans tous les tons et dans tous les genres, puisque des quinze modes, le lydien, le dorien et le phrygien étaient les seuls en usage, ainsi que le disent la plupart des auteurs. Quant à la pratique des trois genres, ces mêmes auteurs disent encore que le genre enharmonique avait été délaissé à cause de sa trop grande difficulté, que le chromatique était peu usité, et que le diatonique seul était reçu pour la musique usuelle, comme étant le plus naturel et le plus facile à exécuter. Certes, si les jeunes gens eussent dû en trois ans apprendre à solfier, à exécuter dans tous les modes, en chantant et en s'accompagnant de la lyre, et à composer sur-le-champ des airs ou nomes, ce que l'on trouve rarement, même aujourd'hui, parmi nos compositeurs, ce n'aurait pu être tout au plus que dans les trois modes, et selon la formule mélodique de ces modes, ainsi qu'on le voit encore pratiquer de nos jours par les Grecs modernes. Nous croyons donc que c'est ainsi qu'il faut entendre le sens de l'assertion de Platon.

Note 2. Il est bien plus étonnant qu'un homme d'une éru-

arrive qu'il y a une foule de répétitions qui disparaissent dans ce tableau, planche I, en raison de sa disposition.

Quant à la place de ces notes dans les différens modes où elles existent, on peut consulter les tables, planches III, IV, V, VI et VII, où elles se trouvent classées; ce tableau n° 1 n'étant que pour les donner selon leur disposition dans le système général de la notation, et selon la forme qu'elles y prennent.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

LITTÉRATURE MUSICALE.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Musikalisches lexicon, oder Erklarung und verdeutschung aller in der musik vorkommenden ausdrücke, Benennringen und Fremdwœrter mit Bezeichnung der aussprache, in alphabetischer ordnung. Lin unentbehrliches hand und hülfsbuch für musiklehrer organisten, cantoren, etc., etc. (Dictionnaire musical, ou explication et traduction de toutes les expressions, dénominations et des mots étrangers usités dans la musique, avec leur prononciation; manuel indispensable aux maîtres de musique, organistes, chantres, etc., etc.; par J. E. Hæuser. Première livraison). A Meissen, chez Fr. Guil. Goedsche.

Cette première livraison, qui se compose des lettres A jusqu'à M, contient, en 146 pages in-8°, non-seulement ce qu'annonce lé titre, mais encore ce qu'il importe le plus de savoir sur les productions musicales anciennes et modernes, sur les compositeurs et exécutans célèbres, et sur la nature, le caractère et le rhythme

Tableau des Caractères
que les anciens Grecs du tems de Pythagore employaient pour leur Notation musicale

Voyez la Note 4 - V.

	Notation commune		Notation caractéristique		Notation caractéristique		Notation du Chromlydien	Notes modernes	Formes des Lettres du Ms. du Roi N.° 2460				
			1.e Colonne		2.e Colonne								
Oméga quarré renversé et Zéta avec l'accent aigu en dessus	⊔ Z′						Cette notation participe de la Notation commune et de la caractéristique. la différence n'existe que dans les lignes qui barrent les Lettres		⊔ Z′				
Alpha et l'accent grave avec l'accent aigu en dessus	A ⟍′								A ⟍′				
Gamma et Nu avec l'accent aigu en dessus	Γ N′								Γ N′				
Zéta et Pi couché avec l'accent aigu en dessus	Z ⊏′								Z ⊏′				
Eta et Lambda couché de côté à droite avec l'accent aigu	H >′	Thêta et Lambda renversé avec l'accent aigu en haut	Θ V′						H V′	Θ V′			
Iota et Lambda couché à gauche avec l'accent aigu	I <′								I <′				
Kappa et un demi delta coupé ayant un accent aigu	K λ′	Lambda et la moitié du Delta couché avec l'accent aigu en haut	Λ ⊄′						K λ′	λ ⊄′			
Mu et Pi trouqué ayant un accent aigu	M ⊓′	Nu et Kappa retourné avec l'accent aigu en haut	N ⋊′	Xi et Kappa renversé avec un accent aigu en haut	Ξ ⋊′				μ ⊓′	ν ⋊′	ξ ⋊′		
Omicron et Kappa ayant un accent aigu	O K′								O K′				
Tau renversé et un demi Alpha de droite regard.t en haut	⊥ λ	Upsilon renversé et la moitié à gauche de l'Alpha regardant en haut	⊥ ⅄						⊥ ⊄′	∩ ⅄			
Phi couché à gauche et Eta trouqué et formé négligemment	Φ H								Φ H				
Xi traversé par le milieu et un demi Alpha gauche regard.t en bas	⋇ ⅄	Psi regardant en bas et la moitié droite de l'Alpha regardant en bas	⋋ λ						⋇ ⅄	⋋ ⅄			
Oméga quarré renversé et Zéta	⊔ Z								⊔ Z				
Alpha et l'accent grave	A ⟍	Beta et l'accent aigu	B ⟋						A ⟍	B ⟋			
Gamma et Nu	Γ N	Delta et Pi couché à droite	Δ ⊐	Epsilon quarré et Pi renversé.	E ⊔	Delta ayant l'accent aigu en dessus et Pi couché traversé par une ligne	D′ ⊐		Γ N	Δ ⊐	E ⊔	D′ ⊐	
Zeta et Pi couché à gauche	Z ⊏								Z ⊏				
Eta et Lambda couché à droite	H >	Thêta et Lambda renversé	Θ V			Eta ayant une ligne et Lambda couché à droite ayant une ligne par le milieu	H′ ⋊		H V	Θ X		H′ λ	
Iota et Lambda couché à gauche	I <								I ⅄				

des morceaux les plus renommés, même dans la musique ancienne. Ce livre peut fournir des renseignemens utiles aux personnes qui ne peuvent acquérir une instruction profonde.

CORRESPONDANCE.

A M. Fétis, *Rédacteur de* la Revue musicale.

Monsieur,

Au nombre des comptes rendus par votre utile *Revue*, j'attache un intérêt particulier à celui des concerts de la *Société des concerts*. Pour ne pas être accusé d'orgueil national, je me garderai d'exprimer que la merveilleuse exécution des symphonies y surpasse celle de toute autre capitale; je me bornerai à assurer qu'elle n'y est point surpassée. Ce que vous n'avez pas dit, par une bienséance délicate de votre profession, et ce qu'il appartient à un amateur de publier, pour caractériser l'honorable désintéressement des artistes qui composent ces concerts, c'est que l'amour de l'art seul les réunit. Bien que la foule se presse pour y assister, et que les recettes soient aussi fortes que la salle peut le permettre, la légère rétribution qui résulte du partage de ces recettes entre un si grand nombre d'exécutans, ne les indemnise pas au quart de ce qu'ils perdent, par les leçons qu'ils sont obligés de manquer pour les répétitions longues et multipliées de ces concerts. Ainsi, le public, qui croit avoir payé sa dette, n'en a réellement acquitté qu'une partie, celle de son admiration.

Je connais aussi une réunion particulière, où, depuis quatorze ans, sans interruption, les premiers ar-

tistes de Paris se font entendre avec une égale assiduité et un égal désintéressement, abandonnant souvent leurs propres affaires pour répondre à une invitation faite au nom de leur art.

Je n'ai vu dans aucune capitale l'exercice libéral du talent porté aussi loin que dans celle-ci; et, pour dire la vérité tout entière, combien de personnes riches ne s'y font pas scrupule de solliciter et d'obtenir des artistes de se faire entendre gratuitement chez elles! Alors, au lieu de donner un salaire, elles le reçoivent, car le talent de l'artiste est sa fortune, et son temps représente son revenu. Avec quel empressement aussi ne le prodigue-t-il pas dès qu'il s'agit de secourir le malheur!

Que cette noble générosité des artistes français soit leur noble récompense! On est heureux d'avoir à publier de tels sentimens; et je suis persuadé que vous vous plairez à les consigner dans votre excellente *Revue*.

Veuillez agréer, etc.

Un amateur de musique,
votre Abonné.

NOUVELLES DE PARIS.

CONCERT DE MADAME BECQUIÉ.

Le programme et les billets annonçaient que le concert était donné par madame Becquié, et cependant M. Becquié partageait, en bon mari, les travaux de la soirée. Pour sauver les convenances conjugales aux yeux du public, on pouvait dire, ce me semble : concert donné par madame et par M. Becquié. Il est vrai (et ceci soit dit sans exciter de jalousie dans le ménage)

que monsieur n'est pas de première force sur le violon, et que madame, au contraire, touche du piano en maîtresse consommée : mais, n'importe, dans un couple bien uni les intérêts, ainsi que les succès, sont confondus, et pourvu que l'eau vienne au moulin, on ne s'inquiète point par quelle voie. Je suis sûr que M. Becquié, qui nous paraît être un fort estimable jeune homme, a été touché de l'accueil fait par le public aux deux variations exécutées par sa femme. Et, en effet, l'accueil était flatteur, et le public était fort juste; car la bénéficiaire possède vraiment un talent des plus recommandables sous le double rapport de l'exécution, qui est énergique et pure, et de la composition, qui est gracieuse et de bon goût. Quant à M. Becquié, qui n'est point le bénéficiaire, puisqu'il s'est séparé de biens sur l'affiche, nous avons peu de complimens à lui faire, car, avant tout, nous sommes essentiellement consciencieux. Ce violoniste pourtant ne manque pas de vigueur et de moyens; il attaque la note avec assurance, mais il fait un véritable abus de ses forces, et il écrase l'archet avec une pesanteur qui fait craindre à chaque instant pour la chanterelle. Il n'est pas difficile de voir que M. Becquié vise à obtenir un grand volume de son, et c'est son ambition qui le perd : nous l'engageons à faire quelques sacrifices aux grâces, et, sous ce rapport-là, le jeune violoniste trouvera de bons modèles sans sortir de chez lui.

Maintenant passons aux artistes qui concouraient à l'*agrément de cette soirée ;* style de programme.

M. Prumier, que nous n'avons pas l'honneur de connaître, et dont nous n'avons jamais entendu parler, a exécuté sur la harpe un morceau que l'auditoire a trouvé un peu long. M. Prumier a de l'agilité et de la vigueur dans les mains; mais parfois il n'est pas aussi exact dans la mesure qu'on pourrait le desirer.

La fantaisie pour le cor, qni devait être jouée par M. Gallay, a été passée. Nous la portons ici pour mémoire.

M. Dommange voudra bien nous dispenser de lui dire notre avis sur ce qui le concerne. C'est une vieille connaissance que M. Dommange; il n'y a pas de concerts possibles sans lui : mais le public le voit toujours avec plaisir, et applaudit sa jolie voix et son excellente méthode.

Mademoiselle Leroux (sœur de madame Dabadie) est une jeune et belle cantatrice qui se destine, dit-on, à l'Académie royale de Musique. Sa voix est timbrée et flexible. L'air italien que cette demoiselle a chanté n'a pas toujours été irréprochable : il faut qu'elle se défie de l'excès des fioritures, et, avec un peu de temps et de travail, elle peut prétendre à d'honorables succès.

M. Hubert est un des meilleurs élèves du violoncelliste Beaudiot : l'air suédois qu'il a exécuté a produit un très-bon effet.

M. Charles Plantade, pour terminer la soirée, a chanté trois ou quatre de ses jolies chansonnettes, où la vérité d'expression s'unit à la grâce d'une mélodie facile. M. Plantade, dans ces sortes de réunions, est un des favoris du public : quand il paraît au piano, son arrivée est saluée par un murmure de plaisir qui vaut mieux pour lui que nos éloges.

S.

CONCERT

Au bénéfice des incendiés du passage Boufflers.

M. Dietz, facteur de pianos, a donné, le 7 de ce mois, dans ses salons, rue Neuve-Saint-Augustin, n. 23, une soirée muicale au bénéfice des incendiés du passage Boufflers. Quoique le prix du billet fût élevé, les auditeurs étaient accourus en foule, et l'on ne s'étonnera pas

de leur empressement, lorsque l'on saura que, pour leur donner l'exemple, M. Dietz avait fait l'abandon de tous les frais occasionnés par le concert. D'ailleurs, sans l'appel fait à la bienfaisance du public, but de cette soirée, les noms d'artistes tels que MM. Ad. Nourrit, Liszt, Hauman, Gallay, etc., eussent suffi pour attirer la foule.

Le morceau de MM. Hertz et Lafont, intitulé *l'Enfant du régiment*, ouvrait le concert. Dire que MM. Liszt et Hauman ont joué supérieurement, c'est répéter ce que l'on a dit bien souvent. Disons qu'ils ne se sont pas montré inférieurs à eux-mêmes dans ce morceau; c'est le plus bel éloge qu'on puisse leur donner. M. Nourrit et mademoiselle Jawureck ont chanté ensuite le duo du *Comte Ory*. Il est impossible d'entendre rien de plus ravissant que la voix de Nourrit: force, grâce, légèreté, expression, ce chanteur réunit tout. Mademoiselle Jawureck a moins bien chanté le morceau que de coutume; elle n'observait pas la mesure, et donna quelques intonations douteuses. Une jeune personne, mademoiselle Pacini, a chanté avec M. Dommange un duo de *Tancrède*. Cette jeune cantatrice possède une voix d'un beau timbre; mais elle a besoin de travailler pour l'égaliser et en tirer un plus grand parti. Cette demoiselle reçoit, dit-on, des leçons de M. Paër; elle ne pouvait être en de meilleures mains pour développer les heureuses dispositions qu'elle a reçues de la nature; mais, nous le répétons, elle a besoin de travailler beaucoup encore. M. Hauman a exécuté l'air varié en *mi* de M. de Bériot, avec le talent qu'on lui connaît; on ne saurait mieux *chanter* sur un instrument, ni exécuter avec plus de hardiesse de grandes difficultés. Dans des variations sur un thème de *la Fiancée*, M. Liszt a trouvé d'heureuses inspirations. Ce jeune pianiste possède un mécanisme vraiment prodigieux, et l'on doit s'étonner, en voyant qu'il joint à cela une belle manière de *phraser*, qualité trop négligée de la plupart de nos pianistes modernes. Un air de *la Muette de Portici*, chanté par mademoiselle Jawureck, et un

solo de cor exécuté par M. Gallay, terminaient cette soirée. On connaît assez le talent de M. Gallay; aussi son morceau a-t-il fait le plus grand plaisir, et chacun s'est plu à admirer le parti que cet habile artiste sait tirer de son instrument.

Le *Polyplectron*, instrument de la composition de M. Dietz, et dont nous avons souvent parlé dans la *Revue musicale*, a été touché par M. M..., jeune amateur, qui a exécuté un morceau sur des motifs du *Barbier de Séville*, et a obtenu du succès.

Enfin, chacun s'est retiré satisfait; et qui ne l'eût pas été? on avait fait une bonne action, et entendu de bonne musique.

— La représentation des *Deux Nuits* est encore ajournée : une extinction de voix de Ponchard arrête cet ouvrage, sur lequel l'administration fondait de grandes espérances. Quelques personnes assurent que cette pièce sera réservée maintenant pour l'ouverture de la nouvelle salle, qui est annoncée pour la rentrée de Pâques. Mais il n'est pas bien certain que M. Boieldieu consente à laisser jouer son ouvrage à l'approche d'une saison si contraire aux théâtres. Dans ce cas, nous ne verrions les *Deux Nuits* qu'au commencement de l'hiver prochain.

— Madame Malibran est partie lundi pour Londres. Elle était attendue à Bruxelles pour y donner un concert; mais l'impatience du directeur du théâtre de Londres ne lui permet pas de mettre ce projet à exécution. On assure que cette admirable cantatrice est engagée pour l'hiver prochain par M. Laurent. Nous en félicitons ce directeur, et le public parisien, que de nouvelles jouissances attendent au mois d'octobre.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MILAN, 22 *mars.* — *La Straniera* de Bellini a terminé, avec un grand succès, la saison du Carnaval, et, contre l'ordinaire, on a fait suivre immédiatement celle du printemps, ouverte par le *Demetrio e Palibio* de Rossini. Dans ce dernier ouvrage, mademoiselle Cantarelli remplace mademoiselle Ungher, engagée à Turin comme *primo musico*. *La Straniera* a été remise au répertoire depuis. Dans une des dernières représentations à *la Scala*, on a rempli les entr'actes par de l'harmonie militaire, exécutée par le corps de musique de deux régimens. Parmi les morceaux qu'ils ont exécutés, on en a remarqué un qui a pour titre : *la Bataille de Navarin*.

FLORENCE. — Lord Burghersh, ministre d'Angleterre, dont la passion pour la musique est connue, vient de faire exécuter chez lui, en présence de la famille souveraine de Toscane, de la grande-duchesse douairière, de l'archiduchesse Marie-Louise, et du prince de Saxe-Cobourg, un opéra de sa composition, intitulé : *l'Eroe di Lancastre*. On a principalement remarqué, dans cette production du noble lord, l'ouverture qui peint une bataille.

NAPLES, 17 *mars.* — On vient de donner, à S. Carlo, *Saül*, opéra oratorio de Vaccai, qui n'a pas réussi, et méritait bien le sort qu'il a éprouvé. Il est difficile d'entendre une plus pauvre musique. Rubini et même Lablache n'ont pu trouver le moyen de s'y faire applaudir. L'ouvrage a été remplacé par *le Pirate* de Bellini, avec lequel il alterne encore de temps à autre.

VIENNE, 28 *mars.* — Enfin, Mad. Pasta a chanté au

théâtre de la Cour, non à son bénéfice, comme on l'avait dit, mais à celui du pnblic, car l'empereur avait défendu qu'on élevât le prix d'aucune place : aussi les avenues de la salle étaient-elles encombrées avant cinq heures. L'orchestre etait composé d'artistes du théâtre d'Opéra et de ceux de la chapelle impériale. La cantatrice parut d'abord dans *Tancrède*, dont on exécuta le premier acte. Les applaudissemens, dont l'empereur lui-même donna le signal, tenaient du délire. Pendant l'entr'acte, S. M. prit une place plus rapprochée du théâtre. Le rideau se leva pour le dernier acte de *Roméo*, dans lequel madame Pasta sembla atteindre le dernier degré du sublime dans le jeu et dans le chant. Le lendemain, elle donna à son bénéfice *Sémiramis*, où elle eut un succès éclatant. La recette fut de 900 ducats d'or. Elle vient de repartir pour Milan, emportant, comme résultat net de son voyage musical dans la capitale de l'Autriche, la somme de 5,000 ducats d'or, Elle a reçu en outre de l'empereur un diadême en brillans.

Berlin. — Le jour anniversaire de la mort de Beethoven on a exécuté, dans un concert entièrement composé de la musique de ce grand maître, la marche funèbre de sa symphonie héroïque, à laquelle on avait joint l'ouverture de *Coriolan* pour servir d'allegro. Le concerto de piano en *mi* majeur a été ensuite touché par M. Hauck, élève de Hummel. Cet artiste a du talent; mais il laisse à desirer sous le rapport du feu et de l'énergie.

Londres.—*Ricciardo e Zoraïde*, réduit en un acte(1), et chanté par l'élite des artistes des théâtres italiens de Paris et de Londres, vient d'obtenir un grand succès.

(1) Nous ne savons si nous devons attribuer ce succès à la distribution des rôles, ou à la réduction en un acte de cet ouvrage, qui offre trois ou quatre morceaux capitaux, qui ne peuvent que gagner beaucoup à être rapprochés. Il serait à desirer qu'on pût le remettre, dans ces proportions réduites, au répertoire de l'Opéra de Paris.

Donzelli, dans le rôle d'Agorante; Curioni, dans celui de Ricciardo; madame Pisaroni, dans celui de Zamira, et mademoiselle Blazis, dans celui de Zoraïde, ont mérité beaucoup d'éloges. On donne, en outre, au King's Theatre *la Muette de Portici*, arrangée en ballet, sous le titre de *Mazaniello*. On y a conservé la musique d'Auber, à laquelle Bochsa a ajouté quelques morceaux nouveaux. L'ouvrage est en pantomimes et en danses, comme tous les ballets; mais on y a laissé trois chœurs chantés.

Théatre du Roi. — L'ouverture de ce théâtre s'est faite le samedi 31 janvier par *la Donna del Lago*, de Rossini. Les rôles étaient distribués ainsi qu'il suit :

Giaconio, Curioni; Douglas, de Angeli; Rodrigo, Donzelli; Elena, Mad. Monticelli; Malcolm, Mad. Pisaroni; Albina, Mad. Castelli.

Nous nous sommes étendus sur le mérite de cet opéra dans le premier volume de notre série précédente, et nous ajouterons seulement ici que c'est un des ouvrages qui transmettront le nom de Rossini à la postérité, quoique les bons morceaux qu'on y rencontre ne soient pas très-nombreux.

Nous nous occuperons aujourd'hui des trois artistes qui se sont montrés, dans cette soirée, pour la première fois, en Angleterre. Nous commençons par madame Monticelli, dont les charmes personnels et le mérite comme actrice surpassent de beaucoup le talent comme cantatrice. Sa méthode est assez bonne, mais sa voix manque de force et de qualité; son physique est sa plus grande recommandation, quoique ce soit à tort qu'on l'ait comparée à madame Ronzi, qui l'emporte de beaucoup sur elle à cet égard. Madame Monticelli pourra être un sujet fort utile pour le second emploi; mais elle fera prudemment de ne plus se risquer dans les premiers rôles.

Madame Pisaroni possède une voix de *contralto* d'une rare étendue; elle est encore pleine de force, bien qu'elle en ait moins qu'autrefois; et, quoiqu'ayant con-

servé une grande partie de ses moyens, sa voix n'est plus aussi belle ni aussi douce qu'elle l'était il y a quelques années. Maintenant elle est obligée de la forcer dans certains passages, dans la crainte qu'elle n'obéisse plus à sa volonté avec la même promptitude et la même justesse. Il s'ensuit que quelques-unes de ses notes ont une dureté anti-féminine, qui est loin d'être agréable. Madame Pisaroni est certainement bonne musicienne dans toute la force du terme, car elle est toujours en mesure; et, au milieu de toutes ses broderies, elle ne perd jamais de vue l'idée du compositeur. Dans les morceaux d'ensemble, le soin avec lequel elle chante sa partie et fait accorder ses moyens avec ceux des autres, sont des preuves évidentes de son tact et de son habileté; ses intonations sont parfaites. Ce sont là de grandes qualités sans doute; mais si la pureté du goût doit être regardée comme une partie essentielle de la scène musicale, nous disputerons les droits de cette cantatrice au titre de musicienne savante. Elle surcharge tout son chant d'ornemens, et semble avoir une antipathie mortelle pour tout ce qu'on nomme chant soutenu: elle montre un dégoût aussi prononcé pour ces successions diatoniques si agréables, et saisit toutes les occasions de les saccader, et de les diviser en petites parties au moyen de gammes chromatiques, dont l'emploi qu'on en fait aujourd'hui ne peut se comparer qu'aux roucoulemens amoureux d'un animal domestique connu par son antipathie pour les souris et la musique.

Madame Pisaroni n'en est pas moins, peut-être devrait-on dire n'en a pas moins été, ce qu'on nomme en général une grande cantatrice. Nous avouerons franchement que des juges compétens l'ont regardée comme telle, et conservent encore d'elle la même opinion. Peut-être sa méthode n'est-elle pas de son choix; peut-être n'est-ce qu'une concession au goût perverti, ou plutôt à la mode du jour. C'est ce que nous ne prétendons pas décider: mais, sans employer des détours inutiles, nous dirons que, tout bien considéré, si l'opéra était le seul but de nos visites au théâtre du Roi,

nous serions peu tentés de nous y rendre lorsque cette cantatrice doit jouer.

Donzelli a une voix de ténore d'une beauté, d'une étendue et d'une force extraordinaires; elle est si sonore, si pure, il chante avec tant de perfection, qu'on se contenterait presque d'aller l'entendre, quand il ne ferait que s'exercer à chanter des gammes. Ses moyens sont assez semblables à ceux de Crivelli l'aîné, mais ils ont plus d'étendue; ils ont aussi quelques rapports avcc ceux de Garcia.

Son fausset, ou *voce di testa*, rappelle Incledon, et il est aussi prodigue que ce dernier dans l'usage qu'il en fait: c'est là son faible. Non content de ce que la nature a si généreusement fait pour lui, il a recours à des moyens artificiels, inutiles et désagréables au vrai connaisseur. Nous ne l'avons pas encore entendu assez souvent pour apprécier pleinement sa méthode. La facilité avec laquelle il file un son, le goût de son chant, semblent le rapprocher de ce que, depuis près de quatre cents ans (depuis le temps des Castiglione jusqu'à Percin), les meilleurs juges ont regardé comme la méthode la plus parfaite, la seule qu'on doive suivre. Il a donné, dans cette représentation, des preuves convaincantes qu'il possède toutes les qualités pour y parvenir, et y exceller, quoique le rôle ne convient nullement à ses moyens. Sa voix est assez flexible pour le génie d'ornemens le plus compliqué, et il en a fait suffisamment preuve. Est-ce pour sacrifier sur l'autel de la mode, ou pour montrer sa facilité dans l'exécution, ou bien pour se livrer à un penchant naturel? c'est sur quoi nous ne sommes point préparés à prononcer.

La Donna del Lago a été jouée six fois de suite, parce qu'il n'y avait point d'autre opéra de préparé; on s'y est beaucoup ennuyé, car, somme toute, elle a été fort mal montée. Par exemple: on nous a donné pour basse-taille *de Angeli; de Angeli* jouait Douglas!... Nous ne dirons que cela.

Mardi 17. — On a repris *l'Italiana in Algeri*, le plus

mauvais ouvrage, peut-être, de l'auteur qui l'a composé. A l'exception du jeu de madame Pisaroni et de Donzelli, il est rare qu'on ait rien vu de plus triste que cette représentation. Un signor *Galli*, qu'on disait fort à tort être le frère du fameux chanteur, débutait par le rôle de *Mustapha*, dont il a fait un bien pauvre personnage. Sa voix semble ne pouvoir trouver d'issue; il chante comme s'il avait la bouche à moitié pleine de macaroni; tous les efforts qu'il fait pour exécuter les passages qui demandaient le moindre mouvement, nous ne dirons pas la moindre vivacité, ont été infructueux. Si telle est la base, la fondation et le soutien de tous ces morceaux d'ensemble jusqu'après Pâques, nous plaignons ceux qui seront tous les soirs obligés d'écouter un opéra en entier; c'est-à-dire nous plaignons les musiciens de l'orchestre, le souffleur et les machinistes.

Madame Pisaroni jouait Isabella. Nous nous bornerons à dire que ce rôle est tout-à-fait dans ses moyens, mais qu'il ne convient nullement à son physique. Cette dame ne devrait se montrer que le moins possible sous les habits de son sexe. Donzelli a chanté *Lindor* d'une manière admirable; mais c'est prodiguer son beau talent en pure perte que de l'employer à chanter de pareille musique (1). Quant au reste, c'était vraiment détestable.

(1) Nous traduisons ici littéralement le journal de musique intitulé *l'Harmonicon*, d'où nous avons extrait cet article; mais nous croyons devoir déclarer que nous ne partageons pas ses opinions sur la musique de *l'Italiana in Algieri*.

(*Note du Rédacteur.*)

AVIS.

Nouvelle Salle des Concerts, rue Taitbout, n. 9.

PAR ORDRE.

Le jeudi 9 avril, M. Lafont, premier violon de la chambre du Roi, et premier acccompagnateur de S. A. R. MADAME, duchesse de Berri, donnera un grand concert vocal et instrumental, dans lequel on entendra MM. Vogt, Henri Hertz, Alexis Dupont, etc., etc.; Mesd. Casimir, Minoret, etc., etc.

M. Lafont fera entendre un nouveau morceau de sa composition sur des motifs de *la Muette de Portici.*

— Le mardi, 14 avril, à six heures du soir, on exécutera, dans l'église de Saint-Eustache, le *Stabat* à grand orchestre et à grand chœur, de la composition de M. Delaire.

L'orchestre sera dirigé par M. Tilmant, artiste de la chapelle et de l'Académie royale de Musique.

Les solos seront chantés par MM. Dommange, Masson et Dangé.

ANNONCES.

Populе meus! chant sacré à trois voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano; par M. Imbimbo. Prix: 3 f.

— *Sepulto Domino*, motet à quatre voix, pour le jeudi et le vendredi saints, avec accompagnement d'orchestre

d'orgue, dédié à M. N. Zingarelli; par le même. Prix : 3 fr. 75 c.

— *Christus*, motet à six voix, pour le mercredi, jeudi et vendredi saints, dédié à M. Frédéric Kalkbrenner; par le même. Prix : 4 fr. 50 c.

A Paris, chez A. Petit, rue Vivienne, n° 6, au coin de la galerie.

— *Polonaise*, pour piano et violon, dédiée à mademoiselle de Sainte-Ville; par A. Robberechts, premier violon honoraire de S. M. le roi des Pays-Bas, et de la chapelle de S. M. le Roi de France, op. 15. Prix : 7 fr. 50 c.

— *Souvenir de la Cenerentola* de Rossini, grand duo concertant pour piano et violon, dédié à madame la baronne Tirat de Saint-Aignan; par Charles Schunke et Habeneck aîné. Prix : 9 fr.

— *Qui frà noi senza far sune*, terzetto buffo, nell' opera la *Capricosa ed* il soldato, eseguito in Roma dai signori Lablache, Savino Monelli e Tacci, musica del maestro M. Carafa.

A Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

— Cours de Musique de M. Massimino, rue Saint-Marc, n. 10.

De nouvelles classes vont s'ouvrir incessamment pour les personnes des deux sexes qui veulent commencer leurs études musicales. On reçoit les inscriptions rue Saint-Marc, n. 10.

Les professeurs et amateurs qui desirent prendre connaissance de la méthode de M. Massimino, en s'adressant à lui, obtiendront des cartes d'entrée pour assister aux cours.

VARIÉTÉS.

Hinterlassene scriften von Carl-Maria von Weber (OEuvres littéraires posthumes de Charles-Marie de Weber, publiées par Théodore Hell). Dresde, 1828, 3 vol. in-12.

QUATRIÈME EXTRAIT.

Kunstler's Leben, eine arabeske (la Vie du Compositeur, arabesque.)

CHAPITRE QUATRIÈME. — *Le Concert.*

Ce chapitre et les suivans ne contiennent que des sommaires.

En sortant de chez moi, le matin, je vois une jeune personne très-intéressante monter dans une voiture. — J'apprends que son nom est Emilie. — Je prends la résolution d'en savoir davantage sur son compte. — Engagement des musiciens. — La femme de l'oboë (hautbois) ne consent à ce que son mari prenne des arrangemens qu'à condition que l'engagement de celui-ci sera commun à son ami, la clarinette. — Scrupules sur la précédence. — Enfin, six flûtes sont engagées, et parmi elles se trouve un dilettante faisant son premier début sur cet instrument. De retour à mon logement, mon hôte me dit : « Vous allez donc donner un concert, » Monsieur; cela se sait partout; la servante qui a été » chercher notre bière en a entendu parler à la ta- » verne. » — Le soir vient. — Le concert est désert; tout le monde est allé voir les chiens savans qui venaient

d'arriver dans la ville. — Plus de la moitié de mon orchestre est embauchée pour ce spectacle, vingt-quatre kreutzers (1 fr. 25 cent.) ayant été offerts de plus à chaque musicien. — Le souvenir d'Emilie m'inspire, et me fait joner ma partie avec âme.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Départ pour une plus grande ville. — Sentiment de solitude, d'abandon, au milieu des étrangers. — Présentation à Dihl et à son cercle d'amis. — Qui rencontrai-je là? Emilie, la personne que j'avais vu partir d'X, et qui avait fait une telle impression sur mon cœur.

Il y a ici dans le mamuscrit une lacune de plusieurs chapitres.

CHAPITRE QUINZIÈME. — *Lettre à Ernsthof.*

Eh bien! j'ai pris congé de mon bon ami A., et je me suis de nouveau lancé dans le tourbillon du monde. Il m'est plus facile de supporter les tempêtes et les coups du sort que les tourmens rongeurs de l'espérance décue, que ces chagrins qui minent le cœur en secret. De même que le soldat en butte aux dangereux caprices de la mort, apprend à mépriser les périls, ainsi j'acquerrai de la confiance, j'apprendrai à me commander à moi-même, au milieu des épreuves et du tumulte du monde.

Je n'ai jamais pu prendre sur moi d'admirer ces victimes de leur propre imagination et de leur enthousiasme, qui se sont rendues célèbres par le suicide, ou par tout autre *final* frappant.

La plus petite flamme brille un instant, et il y a un moment, que je pourrais appeler le foyer du miroir ardent de l'existence, dans la vie de tout homme, où il se sent enflammé et capable de faire quelque chose de grand.

Les petites contrariétés, les vexations journalières de

la vie, sont les vraies pierres de touche qui éprouvent la vertu de nos philosophes, et souvent il ne reste qu'un métal commun au fond du creuset.

Combien de fois m'est-il arrivé de porter mes observations sur des esprits qu'on nommait grands, qui de loin paraissaient si estimables et si exempts d'imperfections, et qui, aperçus dans la sphère étroite de la vie domestique, ne nous laissent voir que petitesse! Au dehors, toujours doux, toujours agréables dans leurs manières; chez eux, tyrans insuportables, sans cesse tempêtant pour une bagatelle contre leurs pauvres femmes, victimes passives de leurs emportemens. Calmes et impassibles au milieu des ruines d'un état qui s'anéantit; impatiens et furieux pour la perte d'une simple fleur.

Combien, avec cette expérience, ai-je toujours trouvé impossible, même au moment où je trace ces mots, de m'élever au-dessus des tracasseries de la vie, et d'arriver à rien qui ressemblât au simple repos de la grandeur!

Quelle vie est plus remplie de tourmens perpétuels, de petites misères et d'inquiétudes, que celle d'un artiste? Libre comme une divinité, il devrait s'élever dans la conscience de sa puissance, protégé par son art, comme par une arme d'acier.

L'univers, l'univers tout entier m'appartient, peut-il s'écrier, tant qu'il n'est point en butte au tumulte du monde; mais ces rêves légers s'évanouissent, le fantôme de la puissance disparaît dès qu'il entre dans le cercle d'action des hommes *de tous les jours*.

A peine ai-je mis le pied hors du seuil, que je suis assiégé par une telle foule de maux et d'ennuis, que, malgré mes espérances, malgré la résolution où je suis de persévérer, je me sens prêt à changer de dessein, et à retourner sur mes pas. Si un seul moment ne compensait pas de longues années de souffrances, si la certitude de posséder un ami qui va au devant de mes pensées ne me soutenait pas, que deviendrais-je dans ce

tourbillon sans cesse renaissant de sensations qui se combattent, qui bouleversent mon âme?

A peine te reconnais-je, ton image voltige devant moi, comme si elle était entourée de flammes, comme une divinité couronnée d'une auréole de gloire. Jamais le moment de notre rencontre ne s'effacera de ma mémoire. Le destin a cimenté notre union au milieu d'élémens divers, cette union menacée de destruction dans sa base et dans son but même. Oh! qu'il me soit permis de rappeler à ton souvenir le jour où je perdis tout, et où je retrouvai tout; qu'il me soit permis de rafraîchir l'image ternie de ces années où j'ai éprouvé les tendres soins de la meilleure des mères, de ces années d'autant plus précieuses, que le nombre en a été si limité! Mon père, jouissant alors d'une fortune considérable, n'épargna nulle dépense pour me donner la meilleure éducation possible; j'étais l'idole de son cœur: tout fut employé pour faire naître de bonne heure dans mon esprit naturellement facile l'amour des beaux arts. Mon faible talent commença à se déployer, et courut le danger d'être détruit pour jamais; car mon père ne connaissait de bonheur que celui de me faire valoir. Tout ce que je faisais était excellent; il me vantait comme un prodige à tous les étangers qui fréquentaient notre maison; il me mettait au niveau des premiers artistes; et ainsi, sans connaître l'étendue du mal, il détruisait en moi ce sentiment de défiance modeste qui est la vie et l'âme de l'émulation de la jeunesse. C'est à cette époque critique que le ciel envoya ma mère, comme un ange gardien, pour me retenir sur le bord du précipice. Tout en me montrant le néant de mes talens, elle eut l'adresse de ne point étouffer en moi la flamme qui cherchait à s'allumer, de ne point engourdir cette énergie qui mène à l'excellent, mais de lui donner une direction convenable.

Alors j'aimais les romans, j'aimais à parcourir ce monde idéal et dangereux, non cependant sans avantages; j'appris à extraire de la foule des portraits des

héros offerts successivement à mes yeux, l'idéal de l'excellence. Mon père voyagea avec moi : je vis une grande partie de l'Europe, mais seulement comme dans un miroir ou dans un rêve ; car je la vis par les yeux des autres. J'augmentais mes connaissances ; n'étant qu'un simple observateur, je m'adonnais aux ouvrages de théorie. Un nouveau monde s'ouvrit à moi : je voulais épuiser les trésors de toutes les connaissances ; je dévorais tous les systèmes ; je n'avais de foi qu'en l'autotorité des grands noms, selon l'estime dont ils jouissaient dans le monde, et je ne savais rien.

A cette époque, ma bonne mère mourut : elle ne m'avait tracé aucun plan de conduite à tenir ; mais elle avait nourri mon esprit de ces principes généraux qui seront toujours la base et le soutien de ma vie future.

Je demeurais avec toi, dans la même ville, quoique tu fusses artiste comme moi, et jouant du même instrument. Cependant j'ai vécu long-temps amicalement avec toi, sans éprouver d'autre sentiment qu'une honorable émulation. Enfin des personnes méchantes et intéressées soufflèrent à mon oreille crédule que tu avais parlé de mes talens d'une manière défavorable, que tu étais jaloux de ma réputation naissante, et que tu avais cherché mille moyens de me supplanter. Mon amour-propre était piqué ; et, pauvre faible mortel, je me laissai insensiblement emporter à la mauvaise humeur contre toi, et je finis par te haïr et te mépriser.

La guerre éclata, et le repos général fut troublé. Tu étais depuis peu de retour d'un voyage dans lequel tu avais de beaucoup augmenté la réputation dont tu jouissais déjà, et tu étais sur le point d'en entreprendre un second. Je desirais suivre ton exemple ; mais je ne pus obtenir le consentement de mon père. A cette époque, notre petite ville fut envahie par une troupe de pillards ; tout était désordre, confusion. La maison de mon père devint la proie des flammes. Désespéré de l'idée de perdre mes livres favoris, oubliant tout, m'oubliant moi-même, je m'élançai sur l'escalier enflammé ;

et comme je fus quelques instans sans reparaître, on me crut perdu. A peine étais-je revenu dans la rue, sain et sauf, que j'appris qu'au risque de ta vie tu t'étais précipité dans les flammes pour me sauver. Mon cœur, qui n'était resté que trop long-tems fermé pour toi, ne put tenir à ces impressions de l'amitié et de la reconnaissance. Ni les prières d'un père, ni les instances de la foule, ni la mort même, présente à mes yeux, ne purent m'empêcher de m'élancer à travers les flammes pour te rendre le service que tu voulais me rendre. Je me frayai un passage au travers d'un feu ardent, des poutres embrasées qui s'écroulaient, et d'une fumée épaisse, et je te trouvai, toi qui me cherchais avec sollicitude. Oublieux du danger, nous nous précipitâmes dans les bras l'un de l'autre, et, au milieu de la pluie des élémens destructeurs, au risque d'être victimes du moindre retard, nous resserrâmes ce lien qui ne devait jamais cesser de nous unir.

Le service généreux que tu m'avais ainsi rendu; l'obligation que je t'ai eue depuis, en me faisant participer sans réserve aux fruits de ton savoir et de ton expérience, en me montrant le monde tel qu'il est, et non comme je l'avais vu dans mes rêves, en m'apprenant à sentir qu'après tout l'homme est avant l'artiste, et que le citoyen mérite des égards tant pour lui que pour ses relations dans le monde : comment puis-je repasser tous ces événemens dans ma mémoire, et ne pas sentir tout ce que je te dois, sans éprouver le desir de proclamer que sï tu as donné un artiste au monde, ce n'est point un ingrat, et qu'il n'a de talent que celui qu'il a reçu de toi!

C'est pour moi aussi une source de réflexions pénibles, que le moyen même que vous avez employé pour me servir, soit aussi la cause de notre séparation. Vous m'avez donné à recueillir la moisson que vous aviez semée et cultivée ; vous m'avez transféré la partie de l'Allemagne que vous deviez parcourir, où vous étiez attendu, annoncé et recommandé.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

OEUVRES RELIGIEUSES DE M. LESUEUR.

La publication des OEuvres religieuses de M. Lesueur, surintendant de la Chapelle royale, obtient le résultat qu'on avait tout lieu d'en espérer. Encouragée par le Gouvernement français, accueillie avec bienveillance par les puissances étrangères, l'entreprise de M. Lesueur jouit déjà d'un succès européen. S. M. le roi de Prusse, auquel l'oratorio de *Debbora* est dédié, a envoyé à notre célèbre maître de chapelle une boîte en or d'un travail précieux. S. A. le grand duc de Hesse, quï se plaît à encourager les arts, et qui sait apprécier le génie, a envoyé à l'auteur de *Debbora* la croix de Louis Darmstadt.

Les Allemands, si jaloux de la supériorité de leur musique religieuse, s'empressent de rendre une justice éclatante aux deux chefs-d'œuvre français.

Nous mettons sous les yeux de nos lecteurs une lettre écrite à M. Lesueur par la Société philarmonique de Vienne.

Monsieur,

La Société philarmonique a reçu avec la plus vive reconnaissance la partition de votre oratorio de *Debbora;* elle se félicite de posséder des mains de l'auteur même ce chef-d'œuvre d'une composition sublime dans sa simplicité, et produisant le plus grand effet par l'expression vraie et naturelle d'un sentiment noble et religieux.

Permettez-nous, Monsieur, de vous témoigner, au nom de tous les membres de la Société, combien elle

vous est obligée pour l'aimable don que vous lui avez fait, et combien elle desire se voir bientôt en possession des trois *Te Deum* que votre bonté lui a promis. C'est par cette voie seule que les accens mâles et sévères de la véritable musique sacrée reprennent leur pouvoir sur les âmes, et opposent une digue au torrent du mauvais goût qui menace d'envahir l'empire de Polymnie.

Recevez, Monsieur, l'assurance de la haute considération avec laquelle nous sommes,

KIESEWETTER, *Vice-Président;*
SONNLEITHNER, *Secrétaire.*
S.

NOUVELLES DE PARIS.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

Toujours même foule aux concerts du Conservatoire, et l'on assurait dans la salle que tous les billets étaient pris pour le concert suivant. La symphonie pastorale de Beethoven, merveilleusement exécutée, a fait plus de plaisir que la première fois. Il n'appartient qu'aux virtuoses du Conservatoire de se surpasser en arrivant au-delà d'un terme qui semble d'abord la perfection même. Un air de *Seimramide*, succédant à cette musique vigoureuse et fortement intriguée, a fait une assez triste figure, et les éternels placages rossiniens, les fanfares de cavalerie ont fait un *fiasco* complet, malgré les efforts de madame Mori, qui, en robe longue, représentait le guerrier Ninias. Les chanteurs ont introduit les airs de Rossini à l'École royale : je doute que nos sym-

phonistes soient jamais tentés de placer les ouvertures du *maestro* à côté de celles de Mozart, de Beethoven et de Weber. De semblables exécutions ont besoin d'autre chose que du *pizzicato* et des traits *a punta d'areo* pour accompagner un solo de flûte ou de hautbois; ces moyens commencent à vieillir, et pourtant leur acte de naissance ne remonte pas à plus de vingt ans.

Les compositeurs qui écrivent des concertos feraient bien d'abréger le *tutti* qui les précéde; un prélude bruyant de vingt ou de trente mesures suffirait pour annoncer le solo; tout le reste est à peu près inutile, puisque l'instrument récitant doit le redire, et ce n'est qu'alors que le public l'écoutera. Le concerto de hautbois que M. Brod a exécuté, n'est pas trop long: le premier morceau pourrait être un peu plus bref. L'auteur a cherché à présenter son instrument sous le jour le plus favorable, en donnant plus de mélodie que de traits difficiles. Le rondeau est d'une couleur un peu ancienne, et ce n'est point un défaut; elle s'accorde parfaitement avec la naïve simplicité du motif et le style d'exécution que M. Brod sait lui donner. Ce motif ne ressemble-t-il pas un peu au début de l'*allegro* de l'ouverture de *ma tante Aurore*? M. Brod a joué son concerto avec autant de goût, de talent que de bonheur. Les virtuoses qui se font entendre sur les instrumens à vent éprouvent quelquefois de grandes contrariétés, dont la cause est indépendante de leur habileté.

Le motet *Adjutorium nostrum* de M. Cherubini avait déjà charmé les auditeurs par sa mélodie tendre et noble, lorsque l'*allegro* leur a inspiré des transports d'enthousiasme. La phrase des basses soutenues par quatre bassons, est d'un effet magique, et prélude admirablement à l'explosion de l'harmonie qui la suit. Un concerto de piano arrive mal à propos après des masses qui ont fait retentir la voûte de la salle, et le son des touches ne saurait captiver l'attention après des épreuves si puissantes et si dangereuses. Le concerto de M. H. Hertz est bien composé; mais il est long, comme tous les

concertos de piano, et n'a pas tout le charme qu'on voudrait y trouver. Le motif de l'*adagio* est d'abord exécuté par les cors et le piano; le débile piano répond aux instrumens dont le son est le plus flatteur et le plus volumineux. Il y a de la maladresse dans cette disposition, et l'instrument récitant est d'avance écrasé par ses accompagnateurs. Comme exécutant, M. Herz a réuni les suffrages des amateurs. L'ouverture de *Robin des Bois* de Weber a servi de clôture au concert : il paraît que les *dilettanti* ne sont pas aussi pressés de lever la séance que nos honorables députés. Les symphonistes, ayant en tête leur président, défilaient déjà dans les corridors, lorsque l'assemblée entière s'est levée contre la clôture, en demandant qu'on exécutât encore une fois la belle symphonie du *Freyschütz*. La perfection de l'exécution, les applaudissemens qui l'ont suivie, ne peuvent être appréciés que par les personnes qui assistaient au concert. Encore un *bis* obtenu par Weber.

A. A.

CONCERT DE M. LAFONT,

Dans la salle de la rue Taitbout.

Aucune des petites coquetteries qui seduisent cet excellent public qui paye, n'avaient été négligées; tous les titres du bénéficiaire figuraient pompeusement sur l'affiche, escortant, sans en être éclipsés, les immenses majuscules du *Grand Concert*; plus haut, les mots magiques, *par ordre*, annoncaient que d'augustes personnages assisteraient à la séance. Aussi la jolie salle Taitbout pouvait-elle à peine suffire à l'affluence des curieux, disons mieux, des amateurs du beau talent de M. Lafont; car, il faut en convenir, tout le luxe de l'affiche

ne valait point le seul attrait d'un concerto et d'une fantaisie du célèbre violoniste.

Hâtons-nous de le dire, le concert était joli; la réunion, d'ailleurs, était charmante, et du meilleur ton.

Faisons d'abord la part du bénéficiaire, et nous verrons après son entourage.

Si nous étions susceptibles de nous réconcilier avec les *concertos*, assurément celui de M. Lafont ferait ce prodige. Comme composition, ce morceau réunit la gravité du genre à la grâce qu'on trouve dans des productions plus légères de l'auteur. Partout, la difficulté semble avoir le but de plaire plutôt que celui d'étonner, et à chaque instant, des chants suaves s'embellissent de tout le prestige d'une exécution correcte et brillante.

Le duo de piano et de violon est d'une bonne facture, et d'un effet agréable; mais il cède la palme à la fantaisie nouvelle, sur les motifs de *la Muette de Portici*, qui, dans son genre, est un petit chef-d'œuvre d'élégance et de grâce.

Nous devons des éloges à M. Vogt, qui a exécuté sur le hautbois des variations composées par lui. La réputation européenne de cet excellent artiste nous dispense d'entrer dans de plus grands détails à son égard. Tout ce que nous devons mentionner ici, c'est la triple salve d'applaudissemens qui a couronné ce charmant morceau.

M. Hertz a dignement secondé M. Lafont. Sa brillante exécution sur le piano étonne toujours, et ne laisse jamais rien à desirer.

M. Alexis Dupont est un charmant chanteur; mais qu'il se persuade bien que tout son mérite consiste dans la délicieuse pureté de sa méthode, et qu'il se garde bien de la gâter par des agrémens dont il n'a pas besoin pour plaire, et qui ne peuvent que nuire beaucoup à l'effet si naturel de son chant.

M. Brocard est un jeune ténore qui depuis quelque-temps fait de rapides progrès. Sa voix est agréable, flexible et bien timbrée. Si ce jeune homme persévère, nous lui prédisons d'honorables succès.

Quand mademoiselle Hortense Maillard se rendra maîtresse de la timidité qui paralyse ses moyens, il n'est pas douteux qu'elle n'obtienne du public les faveurs qu'il refuse à l'arrogante médiocrité. Mademoiselle Maillard a un organe sonore et accentué; mais elle est tourmentée de la fièvre des débutans; elle veut, bon gré mal gré, produire beaucoup d'effet: pour y arriver, elle se jette dans un océan de fioritures, et s'y noie.

Madame Casimir a de superbes moyens, et une méthode correcte. Que faut-il de plus pour te plaire, ingrat public? Madame Casimir te le demande, et moi aussi.

S.

CONCERT DE M. PANSERON

Dans le salon de mademoiselle Berlot, rue Saint-Lazare.

C'était une soirée musicale sans prétention, un concert en miniature; c'était tout ce qu'il vous plaira, mais c'était charmant; et, à la chaleur près, qui était suffocante, vu l'affluence des auditeurs qui encombraient la jolie petite salle de mademoiselle Berlot, je défie la critique de trouver rien à redire depuis le commencement jusqu'à la fin de cette soirée.

C'est justice de dire que, malgré tout le mérite des artistes dont M. Panseron s'était entouré, il a fait presque seul tout le charme de la soirée, avec ses délicieux petits chefs-d'œuvre. Sa *Bourée d'Auvergne* est pleine d'une verve naïve et d'une gaîté qui se communique. La

romance de *Philomèle* accompagne tendrement les ravissantes modulations de M. Tulou. Le *Songe de Tartini*, auquel M. Panseron a conservé son cachet bizarrement diabolique, saisit l'attention du public, qui retient son haleine pour ne rien perdre des cadences énergiques de M. Baillot. Enfin le *Pie Jesus*, empreint d'un sentiment profondément religieux, émeut doucement les âmes, et les dispose à cette rêverie mélancolique qui mouille les yeux, et fait pousser de longs soupirs sans sujet et sans but.

Du reste, le plaisir que nous éprouvions à entendre les productions de M. Panseron ne nous a point rendus injustes envers celles qui complétaient le programme.

Le trio de M. Brod, pour piano, hautbois et basson, est d'un charmant effet: nous l'avons déjà dit, et nous nous plaisons à le répéter.

Le solo de piano, composé et exécuté par le jeune Liszt, justifie toutes les espérances que l'enfance de cet étonnant virtuose a fait concevoir: il est impossible de mieux faire, sous tous les rapports. Voilà la perfection, M. Liszt; puisse la flatterie ne pas vous faire dépasser le but que vous avez atteint!

Nous devons une mention honorable à mesdemoiselles Hortense Maillard et Fanny Kunzé, qui *ensemble et tour à tour*, comme le dit ce bon M. Lebrun, nous ont fait entendre des voix fraîches, qui s'embellissent du charme d'une bonne méthode.

Et M. Mengal! nous allions l'oublier; et certes, c'eût été conscience, car son solo de cor a été un des morceaux les plus agréables du concert.

S.

—M. Auber, l'un des compositeurs les plus distingués de l'école moderne, prend à l'Institut la place demeurée vacante par le décès de Gossec. Un tel choix honore la section des Beaux-Arts autant qu'il honore M. Auber, que ses nombreuses et charmantes productions ont justement illustré.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

On lit dans le journal de Lille, *l'Echo du Nord*, les détails suivans sur le concert donné dans cette ville par mademoiselle Sontag.

« On peut juger par un trait l'empressement du public à se porter samedi au concert de mademoiselle Sontag. Les portes de la salle ne devaient s'ouvrir qu'à six heures, et dès trois heures la foule occupait les avenues; à cinq, la file des voitures était déjà si considérable, qu'elle s'étendait depuis la place du Concert jusqu'à celle Saint-Martin et la rue de Gand. Jamais la salle n'offrit un plus beau coup-d'œil, une réunion plus nombreuse et plus brillante. Les dames, qui, pour la plupart, unissaient les grâces de la beauté à tous les charmes de la parure, occupaient non-seulement les gradins circulaires disposés en amphithéâtre sur le pourtour, mais encore une partie des banquettes centrales, ordinairement réservées aux hommes.

» A sept heures et demie, les musiciens prennent place à l'orchestre, et exécutent avec vigueur et précision une symphonie en *ut* mineur de Beethoven, laquelle est suivie d'un trio de *l'Italienne à Alger* (Papatacci), fort bien chanté par trois amateurs de notre ville.

» Mademoiselle Sontag paraît, tous les yeux se portent sur elle. Une rumeur légère, mais générale, se fait entendre, et l'on peut l'interpréter par cette exclamation : *Qu'elle est belle! qu'elle est jolie!* Elle chante, et c'est ici que nous éprouvons de l'embarras : comment peindre les sensations que fait naître cette voix si pure, si mélodieuse, exécutant tout ce que l'art a imaginé de plus difficile avec une perfection, une facilité, un charme dont cette enchanteresse est seule capable?

» Le talent de mademoiselle Sontag n'est point d'émouvoir fortement, de remuer l'âme, d'exciter les passions; il fait éprouver des émotions douces, des jouissances d'un charme indéfinissable. C'est comme un filtre qui s'insinue par tous les sens pour répandre en notre être un ravissement de plaisir et de douceur qui conduit jusqu'à l'extase. Elle ne chantait plus qu'on croyait l'entendre encore, et personne n'osait applaudir, dans la crainte de perdre une seule note de chant divin; enfin, une triple salve d'applaudissemens adressés à la cantatrice a témoigné de l'admiration des spectateurs.

» Le jeune Franchomme, élève de notre Académie de musique, s'est fait entendre dans un air varié pour violoncelle, de Merck. Il a prouvé qu'il avait fait de grands progrès depuis un an; il a réalisé nos prédictions et les espérances de ses maîtres : M. Franchomme est maintenant un artiste distingué. Beaucoup de justesse dans l'intonation, coup d'archet net et délicat, du goût, du fini, *chantant* bien sur son instrument : telles sont les qualités qni le distinguent. Il a fait grand plaisir.

» L'air varié du jeune Franchomme a été suivi d'un duo de *Mathilde de Sabran*, exécuté par mademoiselle Sontag et sa sœur cadette. Cette dernière est une jeune et jolie personne, douée d'une belle voix; mais elle avait trop à redouter du voisinage de sa sœur : aussi éprouvait-elle une émotion d'embarras visible. Elle s'est remise cependant à l'*allegro*, et a pu voir que le public était fort satisfait de son mérite. Avec les avantages qu'elle tient de la nature, et placée à l'école d'un maître comme son aînée, mademoiselle Sontag cadette ne peut manquer de devenir une cantatrice célèbre.

» Le concert de samedi était vraiment fait pour piquer la curiosité. Indépendamment des demoiselles Sontag et de M. Franchomme, on devait encore entendre M. Troupenas, amateur très-distingué. Beaucoup d'artistes peuvent envier le talent d'un pareil amateur. Il a exécuté sur le violon un nouvel air varié de de Bériot. Un grand aplomb, de la verve, un coup d'archet hardi, de la

facilité, une assez belle qualité de son, voilà quels sont les avantages que M. Troupenas réunit à un haut degré.

» M. Franchomme a exécuté, pour second morceau, un thême varié de sa composition; nous aurions préféré un concerto, genre dont les formes sont plus grandes et plus diversifiées que ce qu'on nomme variations. Ce n'est pas que le thême de l'exécutant n'ait fait plaisir; mais rien n'est plus monotone, à notre avis, que les variations. Ce sont toujours les mêmes notes doublées, triplées ou quadruplées; on est constamment dans le même ton; sur cinq ou six variations proprement dites, à peine arrive-t-il un pauvre *mineur* pour rompre la monotonie; encore ne sort-on point du ton primitif. Dans ce genre de composition, on est privé de ces modulations heureuses, de ces transitions inattendues qui réveillent les sens, qui émeuvent, qui procurent tant de jouissances aux véritables amateurs. Les variations et les airs variés, qui ne sont autre chose, ont été fort prodigués dans le concert dont nous parlons; ce n'est point que nous en veuillions faire reproche à MM. les commissaires: nous savons qu'ils n'ont pas le choix de tous les morceaux; mais notre remarque subsiste.

» Quelle que soit cette remarque, nous devons avouer que les variations de Rode ont eu l'heureux privilége de faire briller de tout son éclat le beau talent de mademoiselle Sontag. Nous n'avons rien entendu jamais qui puisse approcher de la perfection qu'elle a montrée dans l'exécution de ce morceau: il semble qu'elle prenne plaisir à se créer les plus grandes difficultés, pour les surmonter avec une aisance, une grâce, une facilité dont rien n'approche. Les gammes chromatiques ascendantes et descendantes ne sont pour elle qu'un véritable jeu; elle détache les demi-tons avec une netteté parfaite: enfin toute formule d'éloge est devenue impossible. L'auditoire, d'un mouvement spontané, a demandé la répétition du morceau; mademoiselle Sontag, quoique fatiguée, s'est rendue de bonne grâce au

vœu des spectateurs, et a répété les deux dernières variations, celles qui avaient produit le plus d'effet.

» Le concert a fini à onze heures : une heure plus tard la salle n'était pas encore entièrement évacuée, tant il y avait de monde ! «

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

BERLIN, 4 *avril.* — Paganini vient de donner son quatrième concert, annoncé comme le dernier. Il a joué un concerto dans lequel il a semblé supérieur à ce qu'il avait paru jusqu'à ce moment. On est toujours sur le point de trouver nouvelles les difficultés inconcevables qu'il exécute d'une manière si facile, et l'on croit, à chaque occasion, jouir d'un plaisir inattendu. Il a, comme précédemment, réservé pour la quatrième corde seule une série de variations dont le thème était, cette fois, celui d'Haydn (*Gott erhalte den kayser Frantz*, Dieu veuille protéger l'empereur François !), devenu l'air national des Autrichiens. Une circonstance remarquable, et qui témoigne de la prodigieuse puissance de son de Paganini, est que, pendant qu'il jouait le thême, l'orchestre déployait toutes ses forces dans un *tutti*, et qu'elles étaient dominées toutes par la corde unique du violoniste solo. Il a consenti, avant son départ, à donner un cinquième concert, dont la recette sera affectée pour moitié au bénéfice d'établissemens de charité. Il doit se rendre ensuite à Magdebourg, où l'administration de la ville l'a invité à donner deux concerts. On dit qu'il partira pour le Hanovre, par suite d'une invitation qu'il en a reçue du duc de Cambridge ; après quoi il s'embarquera pour l'Angleterre.

A la demande générale, on a exécuté une seconde fois la *Passion* de Sébastien Bach, qui n'a pas produit

moins d'effet que la première. On a remarqué que c'était le jubilé de cet admirable ouvrage qui fut produit il y a juste un siècle, en l'année 1729. Il est possible que le hasard seul n'ait pas amené cette rencontre, et qu'il y ait eu intention de la part des artistes qui ont organisé cette solennité musicale; mais, en admirant les profondes beautés de cette œuvre sublime, on pense qu'on n'aurait pas dû attendre si long-temps pour nous en faire jouir.

Les oratorios des maîtres anciens sont à la mode. Madame Milder a organisé celui de *Jephté* de Hændel, qui a été chanté le 2. Ce grand musicien a laissé tant de beaux monumens en ce genre, qu'on aurait pu choisir mieux. Ce n'est pas qu'on n'y reconnaisse presque toujours l'homme de génie, surtout dans les chœurs; mais la coupe du texte en est généralement fautive et traînante, les airs presque tous trop longs; et, il faut le dire, les mouvemens de quelques-uns des morceaux paraissent former contre-sens avec les paroles. Il a semblé aussi que l'instrumentation qu'on y a ajoutée ne produit pas fort bon effet. Il restait néanmoins assez de parties capitales pour intéresser beaucoup. L'exécution, dont les solos étaient confiés à mesdames Milder et Schaetzel et à messieurs Bader et Stümer, a été satisfaisante.

Nous avons, d'après un correspondant dont le jugement est pour nous de quelque poids, parlé d'une manière défavorable du *Saül* de Vaccai, qui a été donné dernièrement à Naples. Nous devons à la vérité de dire que les journaux d'Italie que nous avons reçus, s'expriment d'une manière louangeuse sur cet ouvrage. On donne des éloges à des airs, à des duos et à une marche; mais il faut rappeler en même temps qu'il est bien rare de voir un journal d'Italie qui ne dépasse pas les bornes de l'indulgence à l'égard de tous les opéras produits sur les théâtres de ce pays; et nous voyons d'ailleurs que dans le cas dont il s'agit, le journaliste invite à conclure du mérite d'un sieur *sè valente maestro*, à celui de son *Saül*. Or, comme pour nous, le *valente maestro* n'est

que l'auteur de *la Pastorella feudataria*, et de *Giuletta e Romeo*, nous ne nous sommes pas tenus à avoir préalablement fort grande opinion de son *Saül*.

— On cite comme exemple de longévité, en Russie, l'ancien chanteur Barbarini, qui avait été appelé, dans le siècle dernier, par Catherine, et qui tient aujourd'hui une auberge à Voronège. Il est âgé de cent quatre ans, et fait tous les jours une promenade de quatre à cinq werstes (une lieue à une lieue un quart.) On assure même qu'il désennuie encore fréquemment ses hôtes en accompagnant avec la guitare sa voix de castrat nécessairement un peu tremblante.

— On écrit de Munich : « La *Liederkranz* (couronne de chants) de cette capitale se propose de mettre en musique quelques-unes des poésies du roi Louis de Bavière, pour les faire entendre à ce monarque à son retour. » On appelle en Allemagne *Liederkranz* ou *Liedertafel* (table de chants), de l'ancien mot teutonique tafel, auquel on donnait la signification de réunion, assemblée ou chambre, une société organisée pour exécuter des chants à trois ou quatre voix par des hommes. Ce sont peut-être ces sociétés, restes des anciennes corporations chantantes, qui contribuent le plus à conserver en Allemagne la popularité du chant à plusieurs parties.

AVIS.

Les trois quatuors originaux pour piano, violon, alto et violoncelle, œuvre posthume de Beethoven, étant ma propriété en France, les ayant légalement acquis de MM. Artaria et Compagnie, de Vienne, et M. Pacini n'ayant gravé que par inadvertance, et sur l'édition allemande, le n° 1 de ces quatuors, j'ai l'honneur de prévenir MM. les Editeurs, Professeurs et Amateurs, que les planches de l'édition de M. Pacini ont été brisées, et

qu'il n'existe et ne doit exister à l'avenir en France d'autre édition de cet ouvrage que la mienne,

J'ai l'honneur de prévenir également MM. les Editeurs de musique, que j'ai acquis légalement de M. Tobie Haslinger, de Vienne, la copropriété des ouvrages suivans, savoir :

1°. *Bernard Romberg.* OEuvre 46. Divertissement sur des chansons nationales autrichiennes pour violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto et basse ou piano.

2°. — OEuvre 47. Caprice sur des airs et danses polonais pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre ou piano.

3°. — OEuvre 48. Grand concerto (n° 8) pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre.

4°. — OEuvre 49. *Souvenirs de Vienne,* rondo brillant pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, quatuor ou piano.

5°. *Beethoven L. Van.* OEuvre 138. Grande ouverture caractéristique pour l'orchestre (œuvre posthume).

6°. — OEuvre posthume. Trio pour piano, flûte et basson, ou piano, violon et violoncelle.

Paris, 4 avril 1829.

Ad. FARRENC.

MONUMENT ÉRIGÉ A BEETHOVEN.

Seule Collection complète des Trios, Quatuors et Quintetti composés pour instrumens à cordes, par Louis van Beethoven.

PROSPECTUS.

La mort vient de frapper le successeur d'Haydn et

de Mozart : heureusement son génie nous reste, déposé dans la riche collection de ses OEuvres.

Jamais la musique de Beethoven n'avait été plus vivement sentie en France que depuis peu d'années ; et ce redoublement d'enthousiasme s'explique sans peine. Ses ouvrages sont empreints au plus haut degré de ce souffle qui anime toutes les inspirations modernes; et cette teinte vague et mystérieuse, dont la littérature s'est emparée avec tant de succès, convenait encore à la musique, dont le caractère a nécessairement quelque chose d'indéterminé.

Beethoven a réussi dans tout ce qu'il a entrepris, et cependant, comme Haydn, un instinct particulier de son génie le ramenait toujours vers ce genre de composition appelé autrefois *Musique de chambre.* Ses Trios, Quatuors et Quintetti sont autant de productions inimitables, qu'on ne se lassera jamais d'exécuter ni d'entendre.

La présente collection renferme tous les morceaux de cette espèce, composés par Beethoven pour des instrumens à cordes : on n'y a pas compris ceux qu'il avait écrits d'abord pour d'autres instrumens, et qu'ensuite des mains étrangères ont arrangés en quatuors ou en quintetti.

Peu de temps avant la mort de Beethoven, l'éditeur a été assez heureux pour acquérir six Quatuors, savoir : œuvres 127, 130, 131, 132, 133 et 134, qui, par conséquent, ne pourront faire partie d'aucune autre collection que de celle qu'il vient de publier en ce moment.

C'est donc la seule collection complète des Trios, Quatuors et Quintetti de Beethoven.

Elle se compose de dix-sept Quatuors, trois Quintetti, six Trios.

Elle est ornée du portrait de Beethoven et d'un *fac-simile* tiré de son dernier œuvre, le dix-septième Quatuor ; elle est gravée avec un soin particulier par M. Ri-

chomme, pour faire pendant aux belles collections de Mozart et Haydn, et tirée sur très-beau papier vélin.

Pour répondre au desir exprimé par plusieurs personnes, et en faveur de toutes celles que des voyages ou des occupations ont éloignées de Paris, nous prolongerons le terme fixé pour la souscription jusqu'au 31 décembre de cette année.

Le prix de souscription sur papier vélin est de 100 f., et sur grand papier vélin colombier, 240 fr.

La souscription close, le prix sera de 200 fr., et sur grand papier vélin colombier.

On souscrit à Paris, chez Maurice Schlesinger, éditeur, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n. 97, et chez tous les marchands de musique de l' France et de l'étranger.

ANNONCES.

Grande méthode pour piano-forte ; par Hummel J.-N. Prix marqué : 100 fr.

Cet important ouvrage vient de paraître à Paris, chez A. Farrenc, éditeur, rue des Petits-Augustins, n. 13.

—*Les Chanteurs ambulans*, chansonnette à deux voix, paroles de M. A. M. J. C., musique et accompagnemens de forté-piano, par Victor Dourlen, membre du Conservatoire. Prix : 2 fr.

A Paris, chez A. Petit, rue Vivienne, n. 6.

Cette jolie bluette d'un compositeur de mérite, qui a quitté trop tôt la carrière du théâtre, se fait remarquer par un chant facile, et la gaîté convenable au sujet.

— *La Seductora Peruana*, chant péruvien, varié pour le piano, dédié à madame Malibran, par J. B. Woëts; œuv. 77. Prix : 6 fr.

Paris, Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

Nouvelles publications faites par Picini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

L'Echo lyrique, journal de chant avec accompagnement de piano, remplaçant le *Journal d'Euterpe.*

On reçoit vingt-quatre romances et douze morceaux italiens.

Deuxième année, onzième livraison, contenant les morceaux suivans :

— *Le Créole*, Romance, musique de Moreau : 1 fr. 50 cent.

— *La Cloche du soir*, nocturne à deux voix, musique de Graft : 2 fr.

— Duo de *la Cambiale di matrimonio* de Rossini : 3 fr.

Prix de l'abonnement : 25 fr. pour le France, et 28 fr. pour l'étranger.

— *Jauch.* Variations sur l'air : *Dormez, mes chers amours.* Pour piano seul : 7 fr. 50 cent.; avec orchestre : 12 fr.

— *Jauch. La Chasse.* Pour piano seul : 6 fr.; avec orchestre, 9 fr.

Publications nouvelles de Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre.

Traité de l'accompagnement de la partition par F. Fétis.

Daye, troisième livre d'exercices, composés pour la harpe, à double mouvement.

H. Hertz. Variations pour le piano sur un air tyrolien.

Rhein. Op. 34. Variations pour le piano, sur la ronde de *Pierre et Catherine.*

—Op. 35. Rondoletto pour piano, sur les couplets de *Pierre et Catherine.*

O Salutaris Hostia, à trois voix, avec accompagnement d'orgue ou piano, composé et dédié à M. Plantade, par A. G. Falandry. Prix : 6 fr.

A Paris, chez Lahanier père, marchand de musique, galerie Montesquieu, n° 5.

—Thême varié pour le piano-forté avec accompagnement de *quatuor ad libitum*, composé par Henry de Viennes.

A Paris, chez Launer, boulevard Monmartre, n° 14.

Ouverture de concert composé par M. d'Outrepont, exécutée au théâtre royal de l'Odéon, arrangée pour le piano, dédiée à M. Raphaël Urbain Massard.

A Paris, chez Pacini. Prix : 6 fr.

Sanctus, à deux voix égales, avec accompagnement de piano, harpe ou orgue, par L. Gaudin. Prix : 4 fr. 50 c.

A Paris, chez l'auteur, rue Bergère, n° 2.

L'Amour est là, chansonnette; paroles de M..., mise en musique et dédiée à madame Malibran-Garcia, par L. Jadin. Prix : 2 fr.

Au magasin de musique de Romagnési, rue Vivienne, n° 21.

Il fait beau; paroles de M..., musique de Jadin. Prix : 2 fr.

A Paris, chez Romagnési, éditeur de musique, rue Vivienne, n° 21.

SUR LES DIVERSES FORMES QUI ONT ÉTÉ DONNÉES AUX OPÉRAS, DEPUIS LEUR ORIGINE.

DEUXIÈME ARTICLE.

A PEINE les Italiens eurent-ils senti que le vrai, le pathétique et le simple sont les moyens les plus puissans pour toucher le cœur, qu'on vit disparaître de l'Opéra le genre merveilleux de la féerie, le plus froid et le plus faux de tous les genres de spectacles. D'un autre côté, les *concetti*, les madrigaux, les pointes amoureuses, et toutes les fadaises de même étoffe, tombèrent dans le même discrédit que les canevas auxquels ils avaient été cousus jusque-là; enfin, on avait aperçu la vérité, et tous les efforts tendaient à en faire le principe vital du drame lyrique. Les grands caractères, les passions nobles qui animent les histoires grecque et romaine, offraient une source abondante d'intérêt, qu'on se hâta d'exploiter. On vit que la concision, la rapidité et l'intérêt sont les ressorts de la poésie musicale, et que la lenteur, la monotonie et les dissertations nuisent à l'effet d'un art dont le but est d'exciter dans l'âme des spectateurs le tumulte et le désordre des passions. Une connaissance plus profonde du théâtre démontra que les airs n'étant que l'épilogue ou la conclusion de la passion, ne devaient se placer ni au commencement ni au milieu des scènes, sous peine de manquer leur effet, et qu'il fallait y arriver par le récitatif, de manière à en faire le complément d'une action, ou de l'expression d'un sentiment.

Cette réforme fut l'ouvrage des plus célèbres poètes du dix-septième siècle. *Maggi* et *Lemne* composèrent

quelques opéras, dans lesquels, malgré les défauts du temps, on aperçoit quelque régularité et quelque apparence de goût. *Capuce* en fit dont la poésie était plus lyrique et plus facile; *Stompiglio* prit dans l'histoire le sujet de presque toutes ses pièces : il mérite d'être cité, pour avoir été un des premiers à purger l'Opéra du mélange de sérieux et de bouffon, à en bannir la multitude fatigante de machines, et à choisir des sujets plus heureux. Du reste, son style est sec et froid, et l'on y aperçoit une ignorance complète de la coupe convenable pour la musique.

Quinault, par la richesse de son imagination, l'art de graduer l'intérêt, et la douceur de sa versification, eut bien plus d'influence sur le perfectionnement du drame lyrique, que les poètes qui viennent d'être nommés. Le genre, qu'il a en quelque sorte créé, s'est maintenu en France pendant plus d'un siècle, sans aucune variation; ce n'est qu'en 1774 que l'opéra sérieux s'y est montré réduit en trois actes, lorsque Gluck y a donné son *Iphigénie en Aulide :* ce changement ne fut même pas radical, car l'*Armide* de Quinault, remise en musique par Gluck, a été représentée avec succès jusqu'à l'époque actuelle. Quelques poètes lyriques de ce siècle ont imité la coupe de l'action dramatique en cinq actes, adoptée par Quinault. *La Lampe merveilleuse,* par exemple, est une de ces imitations. Toutefois, de pareils exemples sont devenus rares, parce qu'on s'est aperçu que l'action languit un peu dans un si grand développement donné à la musique.

La méthode adoptée par Quinault pour le travail de ses opéras, a beaucoup contribué à les rendre propres à la musique. Il choisissait plusieurs sujets, en faisait le canevas, et les soumettait au jugement de Lully, qui choisissait. Le choix étant fait, Quinault disposait les scènes, et revenait à Lully pour lui faire connaître les principales situations; il allait ensuite versifier sa pièce, et, pendant ce temps, Lully écrivait les divertissemens et l'ouverture. Le travail du poète étant ter-

miné, l'usage exigeait qu'il fût lu à l'Académie française, qui indiquait des changemens et des corrections; mais Lully ne tenait compte de l'avis de l'Académie, et ne consultait que son goût et l'intérêt de son art : il coupait, changeait les scènes, déplaçait les airs et les récitatifs, et obligeait le pauvre Quinault à aller rimer de nouveau. Nos faiseurs de canevas jetteraient les hauts cris s'ils étaient obligés de se soumettre ainsi aux volontés d'un musicien. Cependant leurs ouvrages seraient meilleurs, s'ils imitaient la patience de Quinault, car un musicien habile juge mieux que tout autre des qualités d'un poème relatives à la musique.

On ne peut bien juger les ouvrages d'art qu'en ayant égard au temps où ils furent produits, et qu'en écartant le souvenir de ses habitudes, de la mode et des préjugés. Si l'on voyait représenter aujourd'hui un opéra de Quinault avec la musique de Lully, on le trouverait fort ennuyeux; il est même vraisemblable que peu de spectateurs auraient la patience d'écouter jusqu'à la fin. Cependant Lully et Quinault étaient des hommes de génie, qui ont ou inventé ou perfectionné, ce qu'on ne peut pas dire de tel musicien ou de tel poète dont nous voyons les succès éclatans. Mais ceux-ci ont profité de tous les progrès que la musique et l'art dramatique ont faits depuis le siècle de Louis XIV, et profitent de l'état où ils ont trouvé leur art, sans aucuns frais d'imagination.

Dans le temps où la poésie et la musique dramatique agrandissaient leur domaine, la perspective théâtrale, qui venait de naître, marchait rapidement vers la perfection. L'art de faire paraître spacieux des lieux très-étroits, l'invention des points accidentels, c'est-à-dire, l'art de montrer les objets par les angles, portèrent au plus haut degré l'illusion et la magie de l'optique. *Bibiena*, peintre italien, à qui l'on doit cette invention, lui donna tous les développemens dont elle était susceptible, et produisit des effets étonnans. Tout porte à croire que, loin d'avoir fait des progrès, cet art n'a fait

que s'affaiblir, car nos décorations d'opéras n'ont rien de comparable à ce qu'on rapporte des ouvrages composés par Bibiena.

L'Italie était destinée à se tenir toujours à la tête de l'Europe dans le genre du drame lyrique. Sa supériorité se fit surtout remarquer dans le dix-huitième siècle. La poésie et la musique dramatiques y reçurent en peu de temps des améliorations importantes, par le concours d'une foule d'artistes doués du plus beau génie, qui furent tous inventeurs. Parmi les poètes, *Apostolo Zeno* se distingua par l'élévation des sentimens et des idées qu'il répandit dans ses ouvrages: son style élégant et pur se modifia dans des rhythmes favorables à la musique ; mais on lui reproche une certaine monotonie de manières qui jetait de la froideur sur la représentation de ses opéras. Ce défaut, rendu plus sensible par la comparaison qui s'établit entre les productions de *Zeno* et celles de *Metastase* finit par faire abandonner les premières, et par procurer aux autres un succès dont il n'y avait point eu, et dont il n'y aura peut-être plus d'exemple. En effet, les pièces de Métastase surent si bien satisfaire tous les goûts, qu'il parut impossible de lutter avec elles, et qu'elles furent pendant soixante ans les seules qu'on voulût entendre à l'Opéra. Il en résulta un usage qu'on aura peine à comprendre en France, celui de voir le même drame lyrique mis en musique par cinquante ou soixante compositeurs différens; il arrivait même souvent que le même compositeur écrivait, dans le cours de sa carrière, cinq ou six musiques différentes sur la même pièce. C'est ainsi que Piccini a composé cinq *Olympiades*, opéra qui avait été mis en musique pour la première fois par Pergolèse. Le fameux air de cet opéra, *Se cerca, se dise*, était toujours le moment critique où l'on attendait le musicien; malheur à celui qui n'y mettait pas toute l'expression sur laquelle le public comptait; rien ne pouvait le sauver d'une chute, tout le reste de la partition eût-il été excellent. Le chevalier de Chastellux, grand amateur de musique, possédait un cahier qui contenait *deux cent treize musiques différentes*

en partition sur ces paroles, et tous ceux qu'on avait écrits ne s'y trouvaient pas. On peut juger par-là du mérite du poète, ou du goût passionné des Italiens pour la musique dans le cours du dix-huitième siècle.

La première qualité qui frappe dans le style de Métastase est une grande facilité d'expression, à laquelle s'unissent la précision et la souplesse, la clarté et la vivacité. Nul poète n'a su mieux que lui plier la langue italienne aux divers caractères de la musique, tantôt en employant pour le récitatif des périodes courtes et rapides, tantôt en écartant les mots trop longs, les remplaçant par des périphrases pittoresques, mêlant avec art les vers de différentes mesures, et adaptant avec une adresse merveilleuse les diverses mesures aux passions différentes. Nul n'a su mieux que lui varier la coupe des airs et des duos; sa manière, à cet égard, est restée comme modèle. La division des pièces en trois actes, qu'il avait trouvée établie par *Zeno*, a été conservée par lui : c'est en effet celle qui est la plus convenable pour le genre sérieux. Malgré les réformes qui ont été faites dans le drame lyrique par les auteurs de la fin du dix-huitième siècle, cette division a été maintenue dans la plupart des opéras héroïques, et même dans quelques ouvrages de demi-caractère.

La beauté des poèmes de Métastase, et leur forme musicale, convenable pour le temps où ils furent écrits, furent le signal de l'âge d'or de la musique dramatique italienne. Une foule d'hommes de génie s'emparèrent de ces poèmes, et, donnant carrière à leur féconde imagination, enfantèrent des chefs-d'œuvre. Cette époque fut celle de la musique d'expression; c'était dans cette expression plus ou moins heureuse que les musiciens et les amateurs faisaient consister principalement le mérite de l'art; un air, un duo, une phrase de récitatif, étaient alors considérés comme des morceaux d'effet, et attendus avec autant d'impatience qu'on en a maintenant pour un finale ou un morceau d'ensemble fameux.

Alors chaque scène se terminait par un air, et l'art consistait à mettre de l'opposition dans leur caractère. Le *duo* (il n'y en avait qu'un dans chaque opéra) se plaçait toujours au second acte; il tenait lieu de *finale*, lorsque l'acte ne se terminait pas par un chœur. C'était dans ce duo qu'était renfermé l'intérêt principal; l'amour en était toujours le motif. *Pergolèse* et *Leo*, qui furent les premiers à écrire la musique de ces poèmes, surent intéresser par des moyens si simples, et avec des orchestres composés seulement d'instrumens à cordes, par la seule force d'expression qui brille à chaque instant dans leurs airs, dans leurs duos et dans leur récitatif. Ils tiraient quelquefois de beaux effets de la répétition des paroles, et l'arrangement qu'ils leur donnaient. Le seul reproche qu'on puisse faire à ces grands musiciens, c'est de n'avoir pas assez varié leurs formes musicales, surtout dans les cadences finales, et d'avoir trop usé de ces répétitions de phrases, en montant ou descendant d'un degré, qu'on appelle *rosalies*.

J'ai dit que l'époque de Métastase, de Pergolèse et de Leo fut celle de la musique d'expression; toutes les facultés des musiciens se tournèrent en effet vers ce but : les chanteurs en firent aussi l'objet de leurs études. C'est par-là surtout que Redi, Senesino, Farinelli, et beaucoup d'autres, qu'il serait trop long de nommer, ont brillé, et se sont acquis une réputation impérissable. On a vu ces virtuoses causer quelquefois les plus fortes émotions à leur auditoire, et même à leurs interlocuteurs. Cette sorte de mérite, qui était considéré alors comme le seul qui fût réel, est indépendant des richesses harmoniques et instrumentales; il ne faut donc pas être étonné de la lenteur des progrès de l'instrumentation, qu'on ne considéra pendant long-temps que comme un accessoire de peu d'importance. Il y a plus : le public repoussait même alors toutes les améliorations que les compositeurs voulaient introduire dans cette partie de leur art. Jomelli, dont la tête était fortement organisée pour l'harmonie, fut blâmé pour avoir, le premier, introduit dans ses ouvrages des effets d'or-

chestre, des instrumens à vent, et des successions d'accords nouveaux; il ne put se faire pardonner ces *licences*, comme on les nommait alors, qu'en faveur des mélodies suaves et expressives qui abondent dans ses compositions. Ce n'était là, sans doute, qu'un préjugé peu raisonnable, car tous les moyens qui tendent à augmenter l'effet de la musique, sont admissibles, ou plutôt nécessaires. Mais plus tard, on voit s'établir un préjugé contraire, et les moyens accessoires deviennent, dans l'opinion des artistes, et même du public, la partie principale de l'art. Au reste, il ne faut pas accuser l'Italie seule d'être restée étrangère aux progrès que l'harmonie et l'instrumentation commençaient à faire en Allemagne. En 1760, époque des grands succès de Jomelli, la musique française n'était guère plus avancée : les chœurs avaient seulement acquis dans les opéras de Rameau une force d'harmonie, plus de force que ceux qu'on trouvait alors dans la plupart des opéras italiens. Cette force n'était pas exempte d'incorrection; mais elle produisait de l'effet. Quant à l'instrumentation, on a vu dans une note de Gossec (*Revue musicale*, t. 5, p. 217 et suiv.) qu'elle n'était pas plus avancée qu'en Italie.

Tandis que l'opéra sérieux restait borné au récitatif, aux airs, aux duos et aux chœurs, l'opéra bouffe agrandissait ses formes. Jomelli et Majo obtenaient de grands succès dans le genre pathétique et tragique, avec ces airs et ces duos, parce qu'ils étaient secondés par le talent d'une foule de chanteurs admirables; mais ces grands chanteurs auraient cru compromettre leur réputation et leur talent, s'ils avaient consenti à se faire entendre dans les opéras bouffes; en sorte que la musique de ces opéras était abandonnée à des chanteurs d'un ordre inférieur, et n'inspirait qu'un intérêt médiocre. Il fallut de nouvelles formes pour piquer la curiosité. Galuppi, compositeur vénitien, que son génie portait particulièrement vers la musique bouffe, reconnut le premier cette nécessité, et introduisit dans ses ouvrages des trios et des quatuors qui éveillèrent l'attention du public. Mais ce fut surtout Piccini qui, dans sa *Cuchina*,

ou *la bonne Fille*, fit une révolution complète par le *finale* qu'il écrivit au premier acte. C'était le premier morceau de ce genre qu'on entendait : l'effet en fut prodigieux. Dès-lors, tous les compositeurs s'emparèrent de cette innovation, et l'opéra bouffe balança le succès de l'opéra sérieux. On sentit que la division de ce genre d'ouvrage en deux actes serait plus favorable à l'effet, parce qu'elle serait plus rapide, et parce qu'elle permettrait de placer le nœud de l'intérêt dans le milieu de l'action par les finales : cette forme fut adoptée, et s'est conservée jusqu'aujourd'hui presque sans exception.

L'opéra bouffe italien était déjà parvenu à la perfection, sinon des ressources harmoniques et instrumentales, au moins des formes dramatiques et vocales, et l'opéra-comique français, qui est son analogue, était encore dans l'enfance de l'art; il ne faisait que de naître. Quelques vaudevilles des théâtres de la foire Saint-Laurent et de la foire Saint-Germain étaient décorés de ce titre d'*opéras-comiques* depuis plus de cinquante ans; mais des airs populaires étaient la seule espèce de musique qu'on y trouvait. Duni, qui avait obtenu des succès dans l'opéra bouffe en Italie, fut le premier qui tenta, vers 1757, d'imiter les intermèdes italiens de l'ancienne école, mais en modifiant son style au goût des Français pour les chansons. Philidor, Monsigny et Gossec, qui commencèrent à écrire vers le même temps, augmentèrent un peu les proportions musicales de l'opéra-comique. Grétry vint ensuite, et imita les morceaux d'ensemble qu'il avait entendus en Italie. L'art s'agrandissait ; mais néanmoins, la musique bouffe française restait à la suite de l'italienne, et toujours moins développée. Il fallait que Gluck vînt en France, et opérât la réforme de l'opéra sérieux, pour que l'opéra-comique français prît une physionomie particulière. On verra dans un autre article comment cette révolution s'accomplit.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Anfossi.

Anfossi (Pascal), né vers 1736, dans le royaume de Naples, entra au conservatoire *della Pieta*, où il étudia d'abord le violon. Mais son goût prononcé pour la composition lui fit abandonner son instrument, et il se mit sous la direction de Piccini. Ce maître le prit en affection, et lui procura un engagement, en 1771, pour le théâtre *delle Dame*, à Rome. Toutefois, il avait déjà donné à Venise, en 1769, l'opéra sérieux de *Cajo Mario*, mais sans succès. Il ne fut pas plus heureux dans son début à Rome. Son opéra intitulé *I Visionari*, tomba à plat à la première représentation. Néanmoins il obtint un autre engagement pour l'année suivante, et quoiqu'il ne réussît pas mieux, un troisième lui fut accordé pour 1773. Cette fois, son succès fut complet; et depuis *la bonne Fille*, de Piccini, jouée en 1760, jamais opéra n'avait causé un enthousiasme semblable à celui que fit naître l'*Incognita perseguitata*. Plusieurs causes contribuèrent à donner à cet ouvrage la brillante réputation qu'il eut alors. Outre son mérite, qui est incontestable, il eut l'avantage d'être représenté dans un temps où les ennemis de Piccini cherchaient partout un rival digne de lui être opposé, et de contre-balancer la faveur sans exemple dont ce grand maître jouissait. Ils exagérèrent le mérite d'Anfossi, afin de dominer celui de Piccini. Non satisfaits du triomphe qu'ils avaient procuré à l'auteur de *l'Incognita*, ils firent aller aux nues, l'année suivante, son opéra buffa de la *finta Giardiniera*, ouvrage médiocre; tandis que celui de Piccini, fait en concurrence, fut outrageusement sifflé et retiré.

Il est pénible d'avouer qu'Anfossi se prêta à toutes

ces manœuvres, et qu'il paya de la plus noire ingratitude celui qui lui avait facilité l'entrée dans la carrière. Mais lui-même ne tarda point à apprendre à ses dépens combien il faut se défier de l'humeur capricieuse des Romains ; car, après les applaudissemens qu'il recueillit encore en 1775, pour son *Geloso in Cimento*, il vit tomber complétement son *Olympiade*, l'année suivante. Les désagrémens qu'il éprouva dans cette circonstance, le décidèrent à quitter Rome, et il parcourut l'Italie jusqu'en 1780, où il vint en France. L'administration de l'Opéra profita de son séjour à Paris pour faire donner son *Inconnue persécutée*, qui fut parodiée par Rochefort, et qui fut représentée en 1781, sous le titre de *l'Infante de Zamora* ; mais cette musique légère ne résista point à l'exécution lourde et vicieuse que rien n'a pu faire disparaître de ce théâtre jusqu'aujourdhui. On avait donné précédemment au même théâtre des traductions de quelques-uns de ses operas, savoir : *le Curieux indiscret* (août 1778), *la Jardinière supposée* (novembre 1778) *le Jaloux à l'épreuve* (1779), et *le Mariage par supercherie* (septembre 1779). Anfossi se dégoûta bientôt de cette méthode de chant qui ne se compose que de cris ou de hurlemens, et il partit pour Londres, où il avait été nommé directeur de la musique du théâtre Italien. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1783. L'année suivante, il donna successivement à Prague, à Berlin et à Florence, *il Trionfo d'Arianna*, *il Cavalier per amore*, et *Chi Cerca trova*. En 1787, il retourna à Rome, où il donna plusieurs ouvrages, dont le succès lui fit oublier ses anciennes disgrâces. Le bruit de son nom alla toujours croissant, et il ne cessa de travailler jusqu'à sa mort, arrivée en 1796.

La réputation d'Anfossi a égalé celle de tous les grands compositeurs de son temps ; néanmoins on ne peut disconvenir qu'il ne soit très-inférieur à Galuppi, à Piccini et à Sacchini, pour l'invention ; et l'on ne peut expliquer ses succès que par le naturel de son chant, la pureté de son harmonie, l'élégance de ses accompagnemens, et surtout cette magie de la coupe italienne, qui, sans ap-

partenir en propre à personne, a été connue de tous les musiciens qui ont eu quelque renommée. Mais comme la créatîon seule fait vivre dans la postérité, il est arrivé que parmi les ouvrages de la même époque, la musique d'Anfossi a vieilli plus vite que celle de ses émules. Grand nombre de morceaux de Buranello, de Sacchini et de Piccini, seraient encore entendus avec plaisir; il en est peu d'Anfossi qui ne fissent naître l'ennui. En un mot, cette musique n'a eu pour elle que la mode : elle a passé pour ne plus renaître.

Les opéras de ce compositeur sont : 1°. *Cajo Mario*, à Venise, 1769; 2° *Clemenza di Tito*, à Rome, 1769; 3° *I Visionari*, à Rome, 1771; 4° *Barona di Rocca*, à Dresde, 1772; 5° *Antigona*, à Venise, 1773; 6° *l'Incognita perseguitata*, à Rome, 1773; 7° *Lucio Silla*, à Venise, 1774; 8° *la finta Giardiniera*, à Rome, 1774; 9° *il Geloso in Cimento*, à Rome, 1775; 10° *la Cantadina in Corte*, 1775; 11° *l'Avaro*, 1775; 12° *Isabella e Rodrigo, o la Costanza in amore*, 1776; 13° *la Pescatrice fidele*, 1776; 14° *Olimpiade*, Rome, 1776; 15° *il Curioso indiscreto*, 1778; 16° *lo Sposo disperato*, 1778; 17° *Cleopatra*, à Milan, 1778; 18° *il Matrimonio per inganno*, à Paris, 1779; 19° *I vecchi Burlati*, Londres, 1781; 20° *Gli Amanti Danati*, Dresde, 1783; 21° *I Viaggiatori Felici*, à Londres, 1782; 22° *il Trionfo della Costanza, ibid.*, 1782; 23° *Armida*; 24° *la Forza delle donna*, à Milan, 1780; 25° *Demofonte*, à Rome, 1783; 26° *il Trionfo d'Arianna*, à Prague, 1784; 27° *il Cavalier per amore*, à Berlin, 1784; 28° *Chi Cerca trova*, à Florence, 1784; 29° *la Vedova Scaltra*, à Castelnuovo, 1785; 30° *Fiera dell' Ascensione*; 31° *l'Imbroglio delle tre Spose*, à Padoue, 1786; 32° *le Pazzio de Gelosi*, à Falbriano et à Rome, 1787; 33° *Creso*, à Rome, 1787; 34° *la Villanella di spirito*, Versailles, novembre 1787; 35° *Didone abandonata*, à Naples, 1788; 36° *Artaserce*, à Rome, 1788; 37° *Orfanella americana*, à Venise, 1788; 38° *la Maga Circe*, 1788; 39° *le Gelosie fortunate*, à Bellune, 1788; 40° *la Gazetta, ossia il Baggiono de luso*, à Rome, 1789; 41° *Zenobia in Palmira*, à Florence,

1790; 42° *Issiphile*; 43° *Gli Artigiani*, à Milan, 1775; 44° *il Zattico incivilito*, op. buf., à Dresde, 1792; 45° *l'Americana in Olanda*; 46° *la Matilda ritrovata*; 47° *il Figliuol prodigo*, cantate.

CORRESPONDANCE.

A M. Fétis, *Rédacteur de* la Revue musicale.

Monsieur,

L'accueil que vous avez fait à ma lettre sur la Société des concerts m'encourage à vous écrire encore sur un sujet d'une grande importance pour les professeurs de l'art musical. J'ai à plaider leur cause, à réclamer en leur faveur un acte que je crois de stricte justice. Que ne puis-je le faire, sinon assez bien, du moins assez clairement, pour en rendre la nécessité évidente!

Il s'agit des impôts mis sur les concerts publics. Peu après l'époque *de la terreur*, la Société, qui avait été presque détruite dans ses fondemens, ne pouvait se reformer qu'à l'aide du temps et d'un régime réparateur qu'il fallut attendre. Une population naturellement gaie et avide de plaisirs n'en sentait que plus le besoin d'éloigner, au moins momentanément, le souvenir de tout ce qu'elle avait souffert. Tous les élémens qui forment les sociétés particulières étant anéantis ou dispersés, il fallut chercher des distractions dans les réunions publiques : ce fut alors que *Tivoli*, *l'Élysée-Bourbon*, *Monceaux*, etc., rassemblèrent dans leurs bals, l'élite (pour le temps), de la ville de Paris. Que le public qui s'amuse et peut payer ses plaisirs, secoure en même temps la souffrance, c'est chose juste; et d'ailleurs, dans la pénurie et le désordre des finances, il n'y avait pas de meilleur moyen de venir à l'aide des établisse-

mens d'humanité qui avaient été aussi spoliés : ainsi l'on fit bien de mettre sur les divertissemens publics une contribution pour les hôpitaux. La loi du 7 frimaire an 5 la fixa au dixième de la recette brute de tous les lieux où l'on entre en payant; celle du 8 thermidor de la même année l'éleva au *quart* pour les bals, concerts, courses de chevaux, et feux d'artifice. Cette augmentation fut basée sur ce que ces entreprises avaient moins de frais à supporter que les théâtres; mais la proportion était évidemment exagérée. Il est essentiel de remarquer que la loi, en associant aux courses de chevaux et feux d'artifice les concerts, ne pouvait entendre, par ces derniers, que la musique *en plein vent*, qui se faisait dans les lieux que j'ai nommés; musique tout au plus regardée comme un intermédiaire entre celle des *ménétriers* et celle d'un véritable concert. La Société se réforma, et la taxe fut continuée : elle était toujours juste à l'égard des spectacles, qui devinrent même plus prospères; mais les concerts au grand air avaient cessé, et les bals *champêtres*, dans les murs de Paris, ne continrent plus que la partie de la population qui n'avait n'avait ni châteaux, ni salons pour y danser. Un gouvernement régulier, ramenant l'ordre, ranima les beaux-arts, et la musique eut ses véritables interprètes; mais ce gouvernement commit la faute, ou, disons-le, l'injustice, de percevoir sur les concerts des premiers artistes l'impôt créé pour ceux *à la belle étoile* seulement. Cette anomalie choquante existe encore ; elle paralyse la musique, et appauvrit ses professeurs, dans une capitale qui se vante d'être le centre des beaux-arts; elle divise les artistes en catégories, et détruit entre eux l'égalité. En effet, le peintre, le sculpteur, le physicien, le mécanicien qui veut exposer les tableaux, statues, appareils, mécaniques, n'est soumis qu'à la perception du dixième, tandis que le musicien, soumis au *quart*, est assimilé aux artificiers et aux chefs d'écuries, avec même un désavantage marqué; car ces spectacles en plein air peuvent faire à moins de frais de bien plus fortes recettes que les meilleurs concerts, par la facilité

d'y attirer à bas prix une immense quantité de spectateurs. Mais ce n'est point encore assez, les concerts doivent en outre le *cinquième* à l'Académie royale de musique, de sorte qu'avanf tous autres frais, on leur enlève préalablement 40 pour cent de leurs recettes.

Donnons un seul exemple qui servira pour tous. Un musicien célèbre est venu dernièrement se faire entendre à Paris ; n'espérant réunir que les *premiers amateurs*, il a choisi une petite salle, pour épargner la dépense considérable d'un orchestre. Se recette a été de 1,100 fr. Rayons maintenant ses frais.

1° Pour les Hospices.....	300 fr.	» c.
2° Pour l'opéra.....	180	»
3° Loyer de la salle, éclairage et concierge.....	220	»
4° Pompiers, gardes et gens de service.....	24	50
5° Location de piano.....	17	»
6° Affiches et programmes.....	92	50
Total des frais.....	834 fr.	»
Soustraction inverse de.....	1,100	»
Reste net.....	266 fr.	»

Observez ici que rien n'est compté pour les artistes qui doivent indispensablement coopérer à l'exécution du concert, et qu'on ne peut espérer les avoir toujours *gratuitement*. Ainsi, dans une ville où tous les arts, où tous les établissemens publics sont rendus accessibles par les réglemens les plus généraux, le seul musicien est livré à des chances de pertes presque inévitables ; choquante différence avec les autres capitales, où il trouve toute facilité. A Vienne, il n'est soumis qu'à une rétribution d'environ 15 florins; à Londres (où la fiscalité est si ingénieuse), à 3 liv. sterling.

Il doit suffire de signaler un semblable état de choses pour qu'un gouvernement bienfaisant s'occupe de le faire cesser : il encourage les arts, il commande des ou-

vrages aux peintres, aux sculpteurs; il ne laissera pas dans la gêne les seuls musiciens. Une école royale est établie pour eux; elle a produit, elle produira encore des premiers talens; ils ne seront pas refoulés, faute de pouvoir s'exercer selon leurs mérites; et l'artiste étranger, qui croit que le sceau ne peut être mis à sa réputation que par le public de Paris, n'en sera pas éloigné par l'impossibilité d'y vivre. Nous en avons pour garans la sollicitude des ministères de l'intérieur et de la maison du roi, et plus encore celle du roi lui-même, devant lequel un artiste, un compositeur ne se fait point entendre, que des paroles pleines de grâce et un présent flatteur ne soient sa récompense. Espérons donc que les concerts cesseront prochainement d'être sous l'espèce de régime *exceptionel* qui les accable.

Veuillez agréer, etc.

Un amateur de musique,
votre Abonné.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

C'est lundi que les acteurs de l'Opéra-Comique ont quitté le théâtre de la rue Feydeau qour passer dans la salle de la rue Vantadour. Cette salle est commode, et les décorations en sont de bon goût. Elle est sonore dans les bas, mais elle nous a semblé un peu sourde dans les étages supérieurs. Le foyer est simple, élégant, et de nombreuses issues permettent de circuler facilement dans l'intérieur de la salle. Le parterre et les galeries sont garnies de dossiers. Mais il paraît que la construction du théâtre est loin de répondre à celle de la salle.

Aucune commodité, dit-on, n'a été prévue; les loges des acteurs sont trop petites et mal distribuées.

Le spectacle se composait des *Deux Mousquetaires*, de *la Fiancée*, et de l'ouverture du *Jeune Henri*, que l'on exécuta entre les deux pièces. Personne n'était venu pour jouir du spectacle; le desir de voir la nouvelle salle avait seul attiré la foule des curieux, car des conversations particulières se sont établies au commencement du spectacle, et n'ont cessé qu'à la sortie. Nous pensons que l'emplacement choisi pour cette salle n'est pas aussi favorable que celui de celle qu'on vient de quitter. Quoi que peu éloignée du théâtre de la rue Feydeau, elle est située dans un quartier beaucoup moins avantageux. La première était à proximité de la place de la Bourse et du Palais-Royal, au lieu que celle-ci est *enfermée* entre quatre murs.

Nous ne disons rien du spectacle; chacun connaît les *Deux Mousquetaires* et la *Fiancée*. La salle fera recette pendant quelque temps. Mais il faudra une nouvelle pièce pour couvrir les dépenses qu'elle a occasionnées.

Nous allions oublier de signaler une heureuse innovation. C'est un passage souterrain, dans lequel les voitures vont déposer à couvert les personnes qu'elles contiennent, et vont les reprendre à la sortie du spectacle.

— Ch. Sor le guitariste a donné le 14 une soirée musicale dans les salons de M. Dietz, facteur de pianos. Il s'est fait entendre dans plusieurs morceaux seul, et avec M. Aguado. Il a fait applaudir son adresse et sa brillante exécution. MM. Bertini, Fontaine, Panseron, Brod, mesdemoiselles Kunzé et Maillard s'étaient joints à lui pour rendre cette soirée agréable.

— On écrit d'Aix-la-Chapelle : « Après une longue absence du sol allemand, mademoiselle Sontag est arrivée ici, et nous avons joui des premiers accens qu'elle a fait entendre à ses compatriotes. Ravis, enthousiasmés comme nous le sommes encore, il ne nous appartiendrait guère de chercher des imperfections dans un si

beau talent, et d'ailleurs nous ne nous sentons pas le courage d'employer en ce moment le scalpel de la critique. Mademoiselle Sontag a enchanté toute la population musicale de cette ville; mais on a dû regretter qu'elle ne nous eût pas fait entendre un seul morceau allemand. »

— Le bruit court en Allemagne que le contrat qui attache M. Spontini au grand Opéra de Berlin, en qualité de surintendant de la musique du Roi, devant expirer prochainement, M. Auber doit remplacer à la cour de Prusse le compositeur italien. Nous ignorons jusqu'à quel point cette nouvelle est fondée.

— M. Henri Hertz, pianiste du Roi, donnera, par ordre, le mardi 28 de ce mois, à huit heures du soir, dans la salle Chantereine, un concert dans lequel on entendra MM. Lafont, Vogt, Urhan, Guccoli, Richelmi, Salft; mesdemoiselles Mori, de l'Académie royale de musique, et Kuntze de la chapelle.

M. Herz exécutera un nouveau trio et des nouvelles variations pour le piano seul, de sa composition.

S'adresser à M. Hertz, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 5, et chez les principaux marchands de musique.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Une petite guerre s'est établie entre *la Cerere*, journal officiel de Palerme, et le journal des théâtres de Bologne, au sujet de Boccacini, premier ténore du théâtre de Palerme. *La Cerere* avait donné des éloges à ce chanteur, pour le talent qu'il a déployé dans le rôle de *Maometto*, de *l'Assedio di Corinta* (qui a été arrangé pour lui en ténore); mais le journal de Bologne garde le silence sur lui, en rendant compte de la repré-

sentation de cet opéra, quoiqu'il parlât des autres chanteurs qui n'ont pas son mérite. *La Cerere* a relevé ce silence de la manière suivante, dans un de ses numéros :

« Les journalistes ne peuvent se dispenser d'être exacts, en écrivant sur les faits qui ont lieu dans leur propre pays, lorsqu'ils se trouvent en présence de ceux qui sont témoins des mêmes faits, et capables de juger de la sincérité de leurs paroles. Mais lorsque, sur des rapports étrangers, ils rendent compte des choses qui se sont passées loin d'eux, ils se mettent dans le cas d'être combattus avec avantage, aussitôt que leurs écrits paraissent dans le lieu qui leur a fourni le sujet de quelques-uns de leurs articles. Le mal devient plus grand, quand ils ont des correspondans peu exacts, capricieux ou infidèles, et qui ne craignent pas de compromettre leur réputation. »

« Le journal du théâtre de Bologne, du 2 janvier passé, nous a portés à faire ces réflexions. Nous aurions continué à croire tout ce que contient cette feuille, si la comparaison d'un article qui nous concerne ne nous eût inspiré de la défiance sur tout ce que nous lisons et pourrons lire désormais dans ce journal. Voici cet article :

PALERME, 19 NOVEMBRE.

Théâtre royal Carolino.

« *L'Assedio di Corinta*, opéra de Rossini, fut représenté le 17 sur ce théâtre. Madame *Cassaisià Lipparini* s'y fit remarquer, ainsi que *Mosca*, ténore, qui reçut de justes éloges. Le 27, *Olivo e Pasquale* y fut aussi donné : madame *Angiola Peracchi Sommariva* s'y distingua particulièrement, et les applaudissemens qu'elle reçut furent d'autant plus grands, qu'elle avait fait renaître un ouvrage dont le succès avait été très-malheureux d'abord. On donnera dans peu de temps *gli Arabi nelle*

Gallei, opéra de Pacini, dans lequel on entendra madame *Peracchi Sommariva*, madame *Funch* étant *fatalmente* malade. On répète maintenant *il Pirata* de Bellini. »

« Si cet article ne devait être lu que par nous, il serait inutile d'en parler; et nous ririons de l'erreur dans laquelle est tombé un journaliste étranger; mais d'autres personnes devant en juger, nous ne pouvons nous dispenser de le corriger, en nous renfermant dans l'exacte vérité.

» Nous ne prétendons pas contester à aucun des artistes cités dans cet article, le mérite que chacun peut avoir en raison de la place que chacun occupe sur notre scène; mais nous devons faire connaître la duperie dont le journaliste a été victime, et l'intention qu'on a eue de jeter du ridicule sur les acteurs mêmes, en lui en rendant un compte mensonger et exagérée.

» Le ténore *Mosca* chanta, il est vrai, dans *le Siége de Corinthe*, et remplit passablement son rôle de *Cleomène*; cependant, *Boccaccini*, dont le journal ne parle en aucune manière, y fit le principal personnage, dans le rôle de *Maometto*; et nous, dans notre journal, nous avons dit de celui-ci et de l'ouvrage, ce qu'en pensait un public qui pouvait nous démentir.

» Il est vrai aussi que madame Peracchi remplaça madame Funch dans l'opéra d'*Olivo e Pasquale*, ouvrage de peu d'importance, mais dont le succès n'avait pas, comme il le dit, *été très-malheureux*, et qui ne fut répété avec celle-ci qu'une seule soirée. Cependant le bruit des applaudissemens répétés, qui parvint jusqu'à Bologne, ne s'est pas fait bien entendre parmi nous; et personne ne s'est aperçu de l'éclatante résurrection de cet opéra; de même la prédiction de l'éditeur de ce journal ne sera pas vérifiée, lorsqu'il dit que cette actrice aura part à l'opéra de *gli Arabi nelle Gallei*.

» Quant à la maladie de madame Funch, ce *fatalmente* nous semble placé mal à propos, à moins qu'il ne soit applicable, non pas au théâtre, mais à elle-même.

» Nous revenons à dire que nous avons tous les égards possibles pour la réputation de chaque acteur; mais nous ne trouvons pas prudent de leur part qu'ils veuillent l'établir ou l'augmenter par des mensonges. Nous avançons encore que, sur ces théâtres, le mérite est encouragé, et que la médiocrité s'y tolère. »

Le même journal, en rendant compte de la représentation du *Pirate*, a dit de Boccaccini :

« Boccaccini, imposant, énergique, intéressant dans tous les personnages qu'il rend, nous semble être au-dessus de lui dans le *Pirate*. Dans les passages plaintifs et tendres, peut-être pourra-t-on le surpasser en douceur; mais dans les expressions fortes et sublimes, expressions qui sont en lui tout entières, et qui abondent dans *le Pirate*, il pourra certainement rivaliser avec les ténores du nom le plus illustre. Ce sujet, qui jette les premiers fondemens de sa réputation sur cette scène périlleuse, où les *Rubbini* et les *La Blache* commencèrent leur carrière, nous a fait connaître quel genre de mérite est plus saillant en lui, et notre jugement sera justifié par le temps. »

— Madame Pasta, pendant son séjour à Vienne, dont elle a fait l'admiration, a donné six représentations sur le théâtre *di Carinzia*. Dans la première, elle chanta la romance de Tebaldo, la cavatine *di tanti palpiti*, et termina par une des dernières scènes du Romeo de Zingarelli.

La seconde fut composée des mêmes morceaux que la première, à l'exception de la cavatine, qui fut remplacée par un air de *Niobe* de Pacini.

Otello, qui fit les frais de la troisième, fournit à madamePasta l'occasion de déployer ses moyens extraordinaires dans le rôle de *Desdemona*.

A la quatrième et la cinquième representations, on entendit *Tancredi*, qui fut suivi, à l'une, d'une cavatine de Micolini, et à l'autre, d'une scène de *Médée* et d'*Otello*.

Madame Pasta joua ensuite *Roméo* sur le théâtre de la Cour, où elle eut le plus brillant succès; mais à la représentation suivante, *Semiramide* mit le comble à sa gloire et lui valut les félicitations des personnages les plus distingués.

La Rappresaglia, opéra nouveau de Saverio-Mercadente, vient d'être donné à Cadix, où il a eu du succès; le *libretto* sur lequel il a été composé est celui qui a servi à Stung pour l'opéra de même nom.

Le journal de Milan, *i Teatri*, rend compte d'un concert donné sur le grand théâtre de la même ville, par *Antoine Rolla*, directeur des concerts et premier violon de S. M. le Roi de Saxe.

Après s'être exprimé avec enthousiasme sur le talent qu'a déployé cet artiste dans l'exécution d'un concerto, d'une fantaisie variée sur un thème de la *Gazza ladra*, et d'une *Polacca* de Mayseder; il cite la symphonie de la *Caritea* de Mercadente, qui ouvrit la première partie, une autre symphonie de Beethoven, par laquelle on commença la seconde; et un grand concerto, avec flûte, aboe, clarinette, cor et basson, composé par Lindpeinder, et exécuté par MM. Ralboni, Ivon, Bassistro, Belloli et Cantu, avec tout le talent qu'on pouvait, dit-il, attendre de ceux-ci.

La partie vocale fut composée d'un duo d'*Elisa e Claudio*, chanté par Tamburini et Reina, et d'un air de *Soliva*, chanté par ce dernier, dans la première partie. Un air de l'*Italiana in Algeri*, chanté par Tamburini, ainsi que le rondo de la *Cenerentola*, chanté par madame Carri-Poltoni, entrèrent dans la seconde partie de ce concert.

Des applaudissemens multipliés furent partagés entre Antoine Rolla, madame Carri-Poltoni et Alestrando Rolla, qui conduisait l'orchestre.

—Le ténore Trezzini, engagé pour l'ouverture du nouveau grand théâtre de Parme, et Schindo, basse, sont engagés pour un an à Paris, après le carnaval prochain,

que le premier doit passer à Turin, sur le Théâtre royal.

— On calcule que les représentations données au profit des pauvres par madame Catalani, ne produisent pas moins d'un million de francs.

Londres.—Les airs suisses, que madame Stockhausen a fait connaître aux amateurs de Paris, ont obtenu le même succès en Angleterre. Quels que soient le charme et le mérite des morceaux savans que les grands compositeurs livrent à l'admiration, ces petits airs nationaux, empreints, pour ainsi dire, d'un goût de terroir, piquent la curiosité, ou rappellent aux voyageurs de doux souvenirs des pays qu'ils ont parcourus. Les Anglais ont pu les comparer avec ces chants écossais, dont la mélodie plaintive a tant d'attrait, et ils ne les ont pas trouvés moins délicieux. Les succès de madame Stockausen n'ont pas été bornés à ces petits airs ; sa voix si jeune, si fraîche et si exercée, a trouvé des admirateurs passionnés à Londres et dans les principales villes de la Grande-Bretagne, où son talent paraît avoir reçu la sanction la *plus positive.*

ANECDOTES.

Opinion du grand Fréderic sur la musique.

On parlait un jour de canons devant ce monarque. Beaucoup de musiciens, dit le roi, ne sauraient en écrire un seul, et ceux qui le savent, en font un mystère de science tel, qu'il semble, à les entendre, que ce soient choses inaccessibles pour nous autres. Cependant je me réjouis toujours quand je vois que la raison et le jugement peuvent s'accorder avec la musique. Quand une musique, belle d'ailleurs, est en même temps savante, cela me fait autant de plaisir que lorsque j'entends parler sagement à table.

Dans un adagio que jouait le roi, se trouvait deux fois un passage qui était chiffré avec une sixte augmentée, à la place de laquelle Fasch, qui accompagnait au piano, frappa un autre intervalle. Au moment où le même passage allait revenir, le roi cria : *la sixte augmentée!* — Comme il plaira à votre majesté, répondit Fasch, et il attaqua la sixte avec toute sa dureté. Quand le morceau fut fini, le roi dit : Est-ce que vous croyez que la sixte est fausse? — Oui, votre majesté. — Mais si le compositeur a voulu qu'elle fût ainsi? — Elle n'en reste pas moins fausse. — Mais M. Quanz dit que la sixte pourrait demeurer ainsi. — M. Quanz peut avoir raison; mais je maintiens, moi, que la sixte est fausse, et elle l'est en effet. — Après tout, dit le roi en finissant, ce n'est pas une bataille perdue.

Fasch faisait un jour devant lui le plus grand éloge de la *Mort de Jésus* de Graun. Oui, dit le roi, *c'est son meilleur opéra*. S'il avait vécu davantage, je suis certain qu'il l'aurait toujours amélioré. Son *Te Deum* me plut beaucoup alors dans la situation où je me trouvais, quoiqu'il y ait beaucoup de passages d'un style trop joyeux. *La joie même doit conserver à l'Église un caractère de sérieux qui convient en présence du plus mystérieux des êtres.*

ANNONCES.

Publications nouvelles de Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre.

Partition de *Pierre et Catherine*, musique de A. Adam.

Parties séparées du même opéra :

Ouverture à grand orchestre dn même ouvrage.

Idem, arrangée pour le piano, par l'auteur.

Idem, arrangée à quatre mains, par l'auteur.

Rondeletto pour le piano sur les couplets du même opéra, par C. L. Rhein.

Baudiot. Ouverture de concert pouvant s'exécuter à grand orchestre, ou pour la facilité des amateurs, sans instrument à vent.

Chaulieu. Opéra 76. Rondeletto brillant pour le soprano sur deux motifs de *Pierre et Catherine*, opéra-comique d'Adolphe Adam.

Méthode de guitare rédigée par Defrance, avec deux morceaux servant d'exercices pour cet instrument, par Ferdinando Carulli.

Antonio Fanna. Canzonnette variée, pour le piano-forté à quatre mains.

R. Kreutzer. Trois trios pour deux violons et basse.

— M. Henri Herz, dans son concert qu'il donnera le 28 avril, salle Chantereine, exécutera ses grandes variations favorites et brillantes à la Militare, op. 48, sur la cavatine de *la Violette*. Ces variations sont gravées et seront mises en vente le 25 avril, chez madame veuve Leduc, rue Richelieu, n° 78. Il vient de paraitre au même magasin un nocturne de fantaisie, pour violon et piano, op. 20, sur des thêmes de *la Violette*.

Chaulieu. Op. 73, variations faciles sur le chœur favori des pages de *la Violette*.

Cramer. Rondo brillant, op. 76.

Drouet. Fantaisie pour flûte, avec un accompagnement de piano, sur un thême du *Crociato*.

Léon Gatages. Variations brillantes pour la harpe à double mouvement sur *la Sentinelle*.

ERRATUM.

Dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, p. 288, ligne 21 ; au lieu de Gaudin, prix : 4 fr. 50 cent., *lisez :* Jadin, prix : 2 fr. 50 cent.

LETTRES A M. ÉDOUARD FÉTIS,

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A LONDRES.

(PREMIÈRE LETTRE.)

Londres, 24 avril 1829.

MON FILS,

Le desir de connaître l'état actuel de la musique en Angleterre, et d'en parler d'après mes observations aux lecteurs de la *Revue musicale*, m'a conduit en cette ville. Bien des renseignemens relatifs à cet objet parviennent chaque jour sur le continent; mais ils offrent entre eux des contradictions si choquantes, qu'on ne peut, en les comparant, se former une opinion probable du bien ou du mal qui peuvent s'y trouver. Frappés de la majesté qui brille dans les grandes réunions connues sous le nom de *Musical festivals*, les voyageurs qui en ont parlé n'ont point mis de bornes à leur admiration ni à leurs éloges, tandis que d'autres, rebutés par la représentation d'un opéra mal exécuté, ou par la mauvaise composition d'un concert, n'ont trouvé dans leurs souvenirs que des occasions de critiques amères. Ce n'est point sur des aperçus de circonstances locales, qui ne sont que des accidens, que je me propose de porter des jugemens sur l'*état actuel de la musique en Angleterre*; car je ne veux pas m'exposer à ne donner, comme les voyageurs dont je viens de parler, que des vues superficielles ou des résultats d'impressions momentanées; c'est dans les institutions, dans la composition de la société sous le rapport musical, dans les habitudes, et

dans l'influence de la langue, que je chercherai le principe de mes éloges et de mes critiques.

L'état plus ou moins prospère de l'art musical dans un pays peut dépendre de causes très-diverses; mais, en général, il est la conséquence des institutions qui ont pour but de propager l'instruction primaire de cet art. L'heureuse conformation des peuples de l'Italie pour la musique, n'a eu d'effet sensible qu'à l'époque où des écoles multipliées offraient les moyens d'en développer toutes les facultés. Moins heureusement organisés, les habitans de l'Allemagne septentrionale cultivent cependant la musique avec beaucoup de succès depuis près de trois siècles, parce que leur éducation est toute musicale. En France, une seule école bien organisée a triomphé des circonstances les plus défavorables, et a porté la musique au plus haut point de perfection, bien qu'on se fût obstiné à ne vouloir accorder aux Français aucune des qualités nécessaires pour la culture de cet art. L'opinion souvent manifestée par les écrivains du continent, place les Anglais au degré le plus bas de l'échelle des facultés musicales. Cette opinion est-elle fondée? voilà ce que je me suis proposé d'examiner aves une attention scrupuleuse. Au premier aspect, je serais peut-être tenté de partager les idées communes à cet égard; mais je sais que ce n'est point sur l'apparence qu'on peut décider des questions de cette nature. Avant tout, il faut examiner si les institutions favorisent en Angleterre les progrès de la musique; mes premiers soins ont été dirigés vers cette recherche. Voici quel a été le résultat de mes premières observations :

En Angleterre, on ne voit pas, comme en France, le gouvernement s'introduire dans les affaires particulières, réglant tout ce qui tient aux progrès de l'industrie, de la civilisation, des arts, etc.; l'action du gouvernement anglais est nulle en toutes ces choses. Point d'entraves de sa part; mais aussi point de secours. Chacun, abandonné à ses propres forces, règle l'emploi de

ses moyens comme il l'entend, bien sûr qu'en se conformant aux lois de son pays, il ne rencontrera nulle part une administration méticuleuse prête à lui demander compte de toutes ses actions. Cependant l'homme livré à lui-même, et pour ainsi dire isolé au milieu de la société, est un être faible, dont les efforts peuvent être paralysés à chaque instant par des obstacles de tout genre : de là, la nécessité des associations; moyen simple et facile, qui multiplie les forces, sans nuire à l'indépendance. C'est à cette indépendance, d'une part, et à l'esprit d'association, de l'autre, que les Anglais sont redevables de l'état prospère de leur civilisation; l'industrie y puise sans cesse de nouveaux moyens de développement; et tel est l'état de choses qui résulte d'un pareil arrangement, qu'il est impossible d'assigner de bornes à l'accroissement de la puissance productive et intellectuelle en Angleterre. Mais ce qui est si utile au bien-être de la société, est-il aussi favorable aux progrès des arts? Cette absence de toute action et de toute protection du gouvernement, en ce qui concerne la musique, la peinture, l'architecture, est-elle un bien? Voilà ce qu'on peut révoquer en doute. Dès qu'il s'agit d'industrie, de commerce, d'amélioration de la condition sociale, l'intérêt particulier avertit de ce qu'il faut faire, et bannit l'indifférence. Il n'en est pas de même pour les arts, dont la prospérité n'intéresse que faiblement quiconque n'est point artiste ou amateur passionné. Si l'on n'est pas précisément satisfait de leur situation, on ne songe pas non plus à faire des efforts pour l'améliorer. L'esprit d'association, si utile pour d'autres choses, ne s'éveille pas pour celle-là, ou du moins ne produit pas les mêmes résultats, parce qu'il n'est pas constamment excité par l'appât d'avantages immédiats.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire de la musique en Angleterre, pour voir que cet art était dans une situation relative bien plus prospère, lorsque le gouvernement y donnait des soins, et le protégeait, que lorsqu'il l'abandonna aux seules ressources de la faveur publique. Henri VIII était habile musicien; il compo-

sait, et attachait presque autant d'importance à sa qualité de contrapuntiste qu'à sa dignité de roi d'Angleterre. Des compositeurs célèbres, français et gallo-belges, furent appelés à sa cour, et fondèrent des écoles, où se formèrent beaucoup de musiciens distingués, qui brillèrent sous le règne d'Elisabeth. Cette princesse cultivait aussi la musique avec succès, encourageait les artistes, leur donnait des emplois à sa cour, et entretenait une école de jeunes musiciens attachés à sa chapelle. La destruction de la musique d'église, qui fut la suite des troubles religieux qui éclatèrent sous le protectorat de Cromwell, commença la décadence de l'art en général; et les grands changemens de politique intérieure, qui furent la suite de la révolution de 1688, acheva de le ruiner. Dès cette dernière époque, le pouvoir royal se trouva renfermé dans des bornes plus étroites: la liste civile, réduite avec économie, ne permit plus de faire des dépenses pour l'entretien d'écoles de musique, qu'on ne considérait que comme des objets de luxe et de superfluité: tout alla dégénérant, et dès ce moment, d'où date la prospérité de l'Angleterre, la musique n'eut plus qu'une existence précaire dans les trois royaumes. Purcell, dont l'éducation musicale précéda la révolution, est à peu près le seul musicien anglais qui se soit fait une grande réputation postérieurement à cette époque. On cite encore Arne et Arnold, qui eurent en effet quelque mérite dans le style de leur époque (1740-1760), mais qui sont bien inférieurs aux vieux musiciens anglais de l'époque classique. Un fait assez remarquable se présente dans l'histoire de la musique en Angleterre : c'est que ce pays est le seul qui ait eu des chaires de musique dans ses universités. Cambridge et Oxford furent particulièrement célèbres sous ce rapport; on y conférait les grades de bachelier et de docteur en musique, et ces dignités ne pouvaient être obtenues qu'après des concours et des examens sévères. Depuis long-temps ces exercices ne sont plus que des enfantillages, et la qualité de docteur en musique a cessé d'être un titre recommandable. Lorsque Haydn vint en

Angleterre, on voulut rendre au doctorat son ancien lustre, en le lui conférant; mais les pauvres docteurs anglais d'aujourd'hui se montrent si peu dignes de leur illustre confrère, que la dignité est redevenue grotesque.

Hændel, avec son génie élevé, sa science profonde et sa fécondité prodigieuse, vint, au commencement du dix-huitième siècle, consoler l'Angleterre de l'état déplorable de sa musique, en se naturalisant anglais, en composant tous ses beaux ouvrages sur des paroles anglaises, et en donnant tous ses soins au perfectionnement de l'exécution. Alors commença la domination des musiciens étrangers à Londres. Tous les grands chanteurs furent successivement appelés de l'Italie; ils furent suivis par les instrumentistes. Geminiani fonda une école de violon; plus tard, Abel, Chrétien, Bach, Cramer le père, Clémenti, J.-B. Cramer, Dussek, Viotti, Dragonetti, et beaucoup d'autres grands artistes vinrent successivement se fixer à Londres, et travaillèrent à y perfectionner le goût; mais, par une singularité bien remarquable, ils ne purent jamais venir complétement à bout de leur dessein, et la musique semblait être en Angleterre, comme certaines plantes exotiques qui ne vivent sur un sol différent de celui qui les a vues naître, qu'à force de soins, et en serre-chaude. Les oratorios de Hændel, exécutés quelquefois par des masses imposantes de cinq ou six cents musiciens, avec un effet dont on ne peut se faire d'idée en France ou en Italie, semblaient montrer, en certaines occasions, que les Anglais ont le sentiment de ce qui est grand et beau; mais à côté de ces grandes proportions, le goût et l'habitude des choses les plus mesquines se faisait remarquer. Du reste, si l'on excepte madame Billington et Braham, l'Angleterre n'avait produit aucun talent musical digne d'être cité, avant la fin du dix-huitième siècle; l'éducation des Anglais, en ce qui concerne la musique, semblait recommencer chaque année; et si quelque apparence d'amélioration semblait se manifester de temps en temps, ce n'était que dans la haute société, c'est-à-dire, dans une classe qui use des arts, mais qui, dans aucun

pays, ne travaille à leurs progrès d'une manière efficace. Le peuple et les classes moyennes restaient étrangers à ces velléités de perfectionnement du goût musical, parce que de pareils résultats ne peuvent devenir généraux que par l'éducation publique.

Le mal paraissait sans remède, lorsque plusieurs amateurs, plus zélés et plus éclairés que les autres, sentirent la nécessité d'établir une école de musique dont ils jetèrent les fondemens de la même manière que tout se fait en Angleterre, c'est-à-dire au moyen d'une souscription. Bien qu'une pareille existence soit précaire, ou du moins paraisse telle, il est certain que la généreuse intention de ces vrais amateurs a déjà porté des fruits. De jeunes artistes, soit chanteurs, compositeurs ou instrumentistes, que j'ai eu l'occasion de voir et d'entendre, me paraissent destinés à prouver que l'opinion qui fait considérer les Anglais comme inhabiles à cultiver la musique avec succès, n'est qu'un injuste préjugé. Je m'étais proposé de te donner dans cette lettre des renseignemens sur la constitution de l'école de musique en question; mais n'ayant pas encore recueilli tous les documens nécessaires pour le faire convenablement, je ne remplirai cette partie de ma tâche que dans la suivante.

Ne doutant pas de l'intérêt que les lecteurs de la *Revue musicale* prendront au début de madame Malibran à l'Opéra de Londres, je crois devoir terminer ma lettre par les détails suivans sur la représentation d'*Otello*, où elle a paru pour la première fois le 22 de ce mois (avril).

Une assemblée moins nombreuse qu'on ne l'espérait, d'après la réputation qui a précédé madame Malibran dans cette ville, assistait à cette représentation. Des applaudissemens vifs et prolongés ont accueilli la jeune cantatrice à son entrée sur la scène. Soit que ces dispositions aient causé une émotion excessive à madame Malibran, soit qu'elle eût éprouvé une crainte qui ne lui est pas habituelle, sa voix éprouva une tel frémisse-

ment pendant toute la durée de sa première cavatine, qu'elle ne put parvenir à phraser ni à vocaliser avec pureté. Le duo suivant ne produisit point d'effet, et la représentation paraissait devenir froide, lorsque, rappelant toute son énergie, madame Malibran reprit ses avantages dans le finale. Le trio et le finale du second acte lui fournirent l'occasion de développer ses moyens, et de donner une plus haute opinion de son talent aux spectateurs. Mais c'est surtout dans le troisième acte qu'elle recueillit tous les suffrages; jamais elle ne fut plus admirable, soit comme cantatrice, soit comme actrice. Je ne me rappelle pas de lui avoir entendu chanter aussi bien la romance; tout y fut parfait : sensibilité, choix d'ornemens, jeu, tout se trouva réuni dans cette belle scène. Après la chute du rideau, madame Malibran, rappelée par le public, a paru pour recevoir le prix de ses efforts dans une triple salve d'applaudissemens.

Mon intention n'étant point de traiter d'abord de la musique dramatique à Londres, je remets à une autre lettre les détails sur l'exécution générale d'*Otello*.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

LA MUSIQUE DES JAVANAIS,

Avec la description de leurs instrumens, et quelques morceaux de musique javanaise, d'après l'ouvrage de Crawfurd, intitulé : Histoire de l'Archipel indien (1).

(Communiqué par le Dr Franz Stopel).

Chaque tribu de l'Archipel indien a ses chants nationaux particuliers; mais ce n'est que chez les Javanais

(1) *Voyage par terre et par mer aux Colonies hollandaises, dans quelques établissemens anglais*, 1817-1826; par Johannes Olivier. In-8°, fig. Amsterdam, 1828.

que la musique a l'apparence d'un art. Ce peuple a en effet porté la musique à un degré de perfection qui non-seulement surpasse leurs progrès dans les autres arts, mais, je crois, ceux de tous les autres peuples non policés. On le voit évidemment par la construction de leurs instrumens de musique. Ces instrumens sont de trois espèces : à vent, à archet et de percussion. La fabrication des deux premières espèces est encore dans l'enfance, et c'est uniquement dans la dernière qu'il faut chercher la perfection de la musique des Javanais. Je donnerai au lecteur, dit Crawfurd, une courte description de tous les instrumens, et je ferai ensuite quelques remarques sur la musique de ces insulaires; et ce qui pourrait me manquer d'expérience et de savoir à cet égard, je le trouve chez le célèbre auteur des *Specimens of the various styles of music* (le Dr Crotch). J'ai fourni au Dr Crotch, qui avait de plus l'avantage de connaître la collection d'instrumens de musique de M. Stamford Raffles; je lui ai fourni, dis-je, un choix de mélodies javanaises, que mon ami M. Scott, à Java, avait recueillies, et il m'écrivit à cet égard la lettre suivante, que je donne sans aucun changement essentiel.

« De tous les instrumens à vent, l'*angklang* est le plus ancien et le plus grossier. Cet instrument se trouve plus communément chez les montagnards de la partie occidentale de l'île. Il consiste en l'assemblage d'un certain nombre de tuyaux de bambou, coupés par le bout, comme des tuyaux d'orgue, et d'une longueur graduée, ainsi que la gamme l'exige. Ces tuyaux sont légèrement assujétis dans un châssis, de manière qu'ils s'agitent quand on les touche ou les secoue. Tous les sons de cet instrument se bornent à ceux que produit ce mouvement. Des troupes de quarante à cinquante montagnards jouent souvent de cet instrument, en dansant, couverts de plumes, dans les attitudes les plus grotesques. Les instrumens sont aussi ornés de plumes.

» Parmi les instrumens de musique des environs de

Bali, il se trouve un grand instrument à vent, long de cinq pieds environ; il ressemble à la flûte allemande, mais pour le son et la manière d'y introduire le souffle, il tient plutôt de la clarinette. On en joue ordinairement cinq ou six à la fois.

» Le *souling* et le *serdoum* (*v.* la fig. I.) sont des espèces de flûtes ou tuyaux qui sont en usage chez les Malais, mais ils se jouent toujours seuls. Ce deux instrumens sont l'origine de tous les instrumens à vent des insulaires indiens actuels. Le pipeau proprement dit, ou la flûte, leur vient des Hindous, comme son nom, dérivé du sanskrit (*Bangsi*), l'indique. Il en est de même de la trompette, qu'ils ont connue par les Européens et les Persans, comme les réflexions de Nafiri et Saloumpret paraissent le prouver.

» Le *sraoni* est une espèce de hautbois ou trompette, comme je l'ai appris par une romance originale javanaise, mais que je n'ai pas vu.

» Il y a trois espèces d'instrumens à cordes chez les Javanais; leurs noms sont : le *chalemboung*, le *trawangsa* et le *rabab* (*v.* la fig. II). Le chalemboung a dix à quinze cordes, que l'on pince comme celles de la harpe; le trawangsa ressemble à la guitare ; on le trouve chez les *soundas*, ou montagnards de Java; il est de la même espèce que le luth, connu des Malais sous le nom de *kachapis*. Le rabab est un très-joli instrument emprunté aux Persans, presque semblable à un petit violon, fait d'ivoire et de parchemin, et garni de deux cordes que l'on fait résonner au moyen d'un petit archet. Il a une très-bonne qualité de son (*v.* la fig. III). Il n'est joué que par le chef d'un orchestre, mais il manque à presque toutes les tribus qui sont en communication avec les Asiatiques occidentaux.

» Le nombre des instrumens à percussion est plus grand. Le tambour est l'instrument national, mais il a différens noms, suivant les divers dialectes des peuples indiens. Outre les différentes espèces de formes de ceux qui leur sont propres, ils en ont encore emprunté aux

Arabes et aux Européens. Ceux du pays se battent avec les mains, et le docteur Crotch dit que celui de cette espèce qu'il a vu et entendu chez M. Stamford Raffle, a un son faible et *peu harmonieux*.

» Nous allons maintenant parler du tambour bien connu sous le nom de *gongs*. Ce mot, plus régulièrement écrit *goung*, est commun à tous les dialectes de cet archipel, dont la langue primitive est celle de Java, si celle-ci n'est pas à son tour dérivée du chinois. La matière dont le goung est fait, est une composition de cuivre, de zinc et d'étain, dans des proportions qu'on ne peut facilement indiquer : beaucoup de goungs ont l'énorme diamètre de quatre à cinq pieds, et au milieu, un bouton qu'on frappe avec des fuseaux dont la tête est garnie de gomme élastique ou d'un tampon de laine. Le son de cet instrument est d'une force et d'un effet extraordinaires.

» Un instrument de cette espèce à peu près, mais plus petit, et placé sur des cordes qui sont fixées sur un châssis de bois, porte le nom de *ketouk* ou *kampoul* (*v.* fig IV).

» Le *kromo* ou *bonang* est un autre instrument qui consiste egalement en plusieurs bassins semblables, qui ressemble au goung, et dont le son est fort, mais doux en même temps (*v.* la fig. V.).

» La dernière classe des instrumens à percussion s'appelle *staccatos*, ou *gambang*. Ils sont encore plus tranchans que les autres (*v.* la pl. ci-jointe). 1. Le *staccato* de bois, ou *kamboung kayu* (*v.* la fig. VI), se compose d'un certain nombre de bâtons de bois, durs et sonores, disposés par ordre de grandeur, au-dessus d'une écuelle de bois, et qu'on frappe avec un petit marteau. Cet instrument est en usage dans tout l'Archipel indien, mais particulièrement parmi les tribus de Malais, et se joue souvent seul. 2. Une seconde espèce de staccato ne diffère de la première qu'en ce que les bâtons on baguettes, au lieu d'être de bois, sont de métal (*v.* la fig. VII). Ces staccatos de métal ne diffèrent de nom qu'à cause du

nombre et de la dimension des baguettes, ou en raison de la construction de l'appareil sur lequel ils sont montés. Le son du staccato de bo : est doux, mais sans force ni intensité, tandis que le staccato de métal a le son plus fort et plus dur. Une modification de ce dernier porte le nom de *gander* (*v.* la fig. VIII). Elle consiste en plaques d'étain (au lieu de baguettes de métal), qui sont placées sur des cordes tendues, au lieu de l'être au-dessus d'un vase; sous chacune des plaques, est placé un tuyau de bambou qui produit le son. A l'égard de la confection de ces instrumens, le docteur Crotch (qui, comme on sait, en a vu la collection complète), dit qu'elle est digne d'admiration, tant sous le rapport du travail, qui est ingénieux, soigné et fini, que sous celui de la justesse de l'intonation.

» Les instrumens dont nous avons donné la description, bien accordés, et chacun ayant son caractère approprié à une certaine espèce de musique, sont réunis dans certaines occasions, et de différentes manières, en corps de musique ou orchestres. Le mot *gamalan*, que l'on entend parnoncer si souvent par les Javanais, désigne ces espèces de réunions. Il n'y en a pas moins de sept. La première s'appelle *manggang*, et est la plus simple et la plus ancienne.

» Nous ne parlons pas ici des principaux instrumens dont elle se compose : elle est employée dans les processions publiques. Les noms de *gamalan*, de *kodok*, de *ngnorek*, ou dont la musique a de la ressemblance avec le coassement des grenouilles, leur ont probablement été donnés lorsque les Javanais, ayant eu connaissance d'une musique plus parfaite, eurent senti l'absence de l'harmonie dans la leur.

» Une plus nombreuse réunion d'instrumens s'appelle *salendro*; et est la plus parfaite de toutes, soit pour le nombre des instrumens, soit pour l'étendue des tons dont chacun d'eux est chargé. Le *pelag* ressemble au *salendro*, mais quelques-uns des instrumens y ont moins de notes, et tous sont plus grands et plus

éclatans. Le *miring* a beaucoup de rapport avec le salendro et le pelag. Ces trois espèces de combinaisons musicales sont employées de préférence pour l'accompagnement des différentes espèces de représentations dramatiques.

» Dans le *gamalan choro bali*, ou musique à la manière de bali, on exclut le rabab, ou violon, instrument emprunté aux Mahométans, et on remplace cet instrument, à ce que je crois, par les flûtes et clarinettes ci-dessus décrites. Sous d'autres rapports, il ressemble au salendro, et les instrumens y sont aussi grands et aussi éclatans que ceux dont on fait usage dans le pelag.

» Le *sakaten* ne diffère du pelag que par une étendue plus grande et un ton plus éclatant des instrumens. Cette musique ne se joue jamais que devant le monarque, et dans des occasions très solennelles, comme dans de grandes fêtes religieuses, etc.

» Le *strounen* est la musique guerrière du pays ; on y fait usage de trompettes et d'autres instrumens à vent analogues. Une collection complète d'instrumens de cette espèce coûte de deux à cinq cents livres sterling. »

Quant au caractère de la musique javanaise, voici ce que le docteur Crotch a remarqué de plus intéressant :

« Les instrumens ont tous le mode dans lequel sont les plus vieilles mélodies écossaises, irlandaises, celles de la Chine et quelques-unes des Indes-Orientales et de l'Amérique septentrionale. Le résultat de mes recherches est la presque certitude que toute la musique véritablement indigène de Java est composée dans le genre ordinaire enharmonique. Les mélodies que j'ai choisies, et dont nous faisons part à nos lecteurs, ont toutes une mesure simple et ordinaire. Plusieurs des cadences rappellent la musique écossaise pour la musette ; d'autres en mineur ont cette singularité, que l'intervalle entre les septième et huitième degrés, est d'un ton entier, ce qui montre évidemment leur antiquité. Dans beaucoup

de mélodies, on trouve la répétition du même passage avec beaucoup d'art. L'irrégularité des rhythmes, et le retour du même ton, sont caractéristiques dans la musique orientale. Les mélodies sont généralement sauvages, plaintives ou mélancoliques. Il est presque inutile d'ajouter que chez les insulaires indiens, l'art d'écrire les notes est inconnu. Tous leurs airs, qui sont en grand nombre, se jouent de mémoire.

VARIÉTÉS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Une ère nouvelle commence pour l'Opéra-Comique: il vient de quitter une salle antique et poudreuse; il vient de monter sur un théâtre brillant d'élégance et de fraîcheur. C'est un engagement qu'il a pris envers le public: qu'il secoue désormais les entraves de la routine pour entrer franchement dans les idées nouvelles. Il doit rayer de son répertoire quelques vieux ouvrages dont le public ne veut plus entendre parler: non pas que nous contestions leur mérite; mais leurs formes ont vieilli, et leurs proportions sont devenues insuffisantes. La musique a pris depuis leur naissance des développemens qu'elle n'avait point alors; les orchestres se sont enrichis d'instrumens nouveaux, et ce qui produisait un grand effet il y a vingt ans, semble aujourd'hui pâle et mesquin. Les airs et les duos ont fait place à des morceaux d'ensemble et à des finales nourris d'harmonie.

Au lieu de perdre un temps précieux à reprendre des ouvrages passés de mode, que le directeur de l'Opéra-Comique monte des opéras nouveaux, qu'il accueille les jeunes gens, et ne rejette pas les innovations. C'est avec

de pareils moyens qu'il doit être certain d'attirer la foule à son théâtre. Il est aussi un besoin qui se fait généralement sentir à l'Opéra-Comique, c'est le manque de chanteurs. On y trouve des acteurs de mérite, mais il en est bien peu qui connaissent l'art du chant. Le but de ce théâtre étant éminemment musical, il serait nécessaire de se procurer des voix: je sais qu'elles ne sont pas communes; mais il y en a cependant, et avec du soin, peut-être en trouverait-on plus facilement qu'on ne pense? L'Opéra-Comique ne possède pas une basse-taille, voix indispensable pour l'effet des morceaux d'ensemble. Les ténores y sont rares aussi, car si nous en exceptons Ponchard et Chollet, les autres sont nuls. On y a également besoin de voix de femme.

La mise en scène est une chose importante dans un théâtre lyrique; les chœurs, lorsqu'ils sont mal disposés, ne produisent que peu ou point d'effet: elle est plus soignée qu'elle ne l'était autrefois à l'Opéra-Comique; mais elle est susceptible encore de grandes améliorations. L'orchestre a fait aussi des progrès depuis l'avènement de M. Ducis à la direction de ce théâtre; on y remarque cependant encore de la négligence. Il faut beaucoup d'attention et de soin pour accompagner des chanteurs, et les musiciens de cet orchestre ont l'habitude de ne point écouter l'acteur qui est en scène. L'emplacement de l'orchestre de la nouvelle salle nous a semblé placé dans un lieu trop bas, ce qui nuit considérablement à la vigueur et aux nuances de l'exécution.

Espérons que le nouveau directeur n'imitera pas ses prédécesseurs, qui *coupaient et taillaient* dans un morceau qui leur semblait trop long. Nous connaissons tel morceau d'ensemble, telle ouverture qui ont perdu la *tête* ou la *queue*, et cela parce qu'il a plu à ces Messieurs d'y faire passer leurs ciseaux antimusicaux. Il faut convenir qu'un tel état de choses était intolérable dans un théâtre lyrique, et n'était pas propre à propager le goût de la musiqueen France.

Le théâtre de l'Opéra-Comique s'est trop long-temps traîné sur les traces des théâtres de vaudevilles. Le public sent le besoin de sensations nouvelles. Il faut des masses pour l'émouvoir; et tel qui se contentait jadis de quelques jolis airs et d'un fonds leger, a besoin maintenant de situations fortes et énergiques, et de toutes les richesses d'une puissante harmonie, pour éprouver de vives émotions. La direction des idées a changé depuis quelques années; elle est toute portée maintenant vers les choses sérieuses. Les bons mots ne produisent que peu d'effet; il faut de grandes choses pour produire de grandes sensations. Ce n'est qu'en suivant la marche des idées qu'on doit espérer de plaire au public. L'Opéra a senti ce besoin; aussi a-t-il abandonné la vieille mythologie pour puiser dans le domaine de l'histoire. *Le siége de Corinthe*, *Moïse* ont commencé cette révolution, et *la Muette de Portici* l'a achevée. Le public, qui semblait avoir oublié le chemin de l'Académie royale de Musique, est revenu en assiéger les portes lorsqu'on lui a offert des ouvrages dignes de fixer son attention. Que l'Opéra-Comique, suivant cet heureux exemple, renonce aux petites proportions de ses anciens ouvrages, qu'il monte avec soin des opéras escortés d'une musique dramatique, qu'une mâle énergie préside à l'exécution de l'orchestre et des chœurs, que les chanteurs rivalisent de zèle et d'efforts, et l'on verra le public remplir à l'envi les avenues d'un théâtre qu'il a toujours affectionné, et vers lequel il s'empresse de courir dès qu'il espère y rencontrer un ouvrage de mérite. Les heureux changemens que M. Ducis a déjà introduits dans son théâtre, doivent nous faire espérer qu'il satisfera au vœu du public, et que nous entendrons enfin de la musique à l'Opéra-Comique.

E. F.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE MUSIQUE.

Première représentation de la Belle au bois dormant,

Ballet-Féerie en quatre actes, de M. Aumer, musique de M. Hérold, décors de M. Cicéri.

L'imagination de nos chorégraphes est à sec : le cas n'est pas douteux, et probablement M. Lubbert est embarrassé, puisqu'il s'est vu réduit à monter un ouvrage dont la donnée primitive est surannée, et qui, sous le rapport dramatique, a été usée sur les théâtres.

Passons rapidement sur le fonds et sur les accessoires, car il n'y a rien là qui soit digne d'occuper un instant un homme raisonnable.

Iseult est promise à un jeune prince, et elle va l'épouser; le repas de noce est déja tout prêt. Le jeune page Arthur est en secret l'amant préféré. On conçoit si la douleur du jeune homme doit être amère, quand il se voit contraint par ses fonctions de verser à boire à la ronde, tandis que son heureux rival est assis aux côtés de sa belle. Mais à peine a-t-on pu toucher au premier service, que voilà le festin interrompu. Quelqu'un arrive avec grand bruit : c'est la fée Nabote, qui, furieuse de n'avoir pas été invitée à la noce, jette la confusion dans la fête, et fait disparaître la table dans des tourbillons de poix-résine enflammée, après que préalablement les mets se sont changés en serpens, et les bouteilles en fusées. La fée veut bien permettre ensuite que le bal commence. On ne l'invite pas à danser; autre injure

dont elle se promet de tirer vengeance. En effet, c'est elle qui cause le malheur d'Iseult, en révélant à son père l'amour du petit page, qui, surpris en flagrant délit, c'est-à-dire aux pieds de la princesse, est condamné à perdre la tête. On veut bien lui faire grâce, mais à une condition, c'est qu'Iseult épousera sur-le-champ son prétendu. Elle y consent. Le page sort furieux, et un instant après, la belle, qui ne voit point d'autre moyen de sortir d'embarras, se frappe d'un poignard, et..... s'endort. Le public aurait difficilement deviné le résultat extraordinaire de cette blessure; mais les nuages de l'Opéra ne vont-ils pas à la baguette; et, comme il est bien convenu que c'est de la toile peinte, ne peut-on pas y peindre des caractères? Si vraiment, et voire même en lettres d'or : « Elle dormira cent ans. » Telle est l'inscription du nuage qui, en s'élevant, laisse voir l'appartement de la belle endormie, ainsi que sa cour.

Un petit siècle s'écoule entre le premier et le second acte. Nous sommes dans un village voisin du château où Iseult repose, gardée par des monstres et par des enchantemens de toute sorte. On voit le gothique édifice dans l'éloignement, sur le sommet d'un mont couvert de broussailles, et, soit dit en passant, le décorateur aurait pu tirer un meilleur parti de cette vue. Une femme centenaire, qui a connu Iseult dans son enfance, raconte son aventure aux villageois qui l'entourent. L'un d'eux conçoit le projet d'aller réveiller la belle : projet qui paraît d'autant plus louable, qu'il a pour but, ce bon villageois, d'obtenir des richesses, afin de marier sa fille au pâtre du hameau, qui en est amoureux. Il part donc, et revient bientôt battu et désolé. Il exige que son futur gendre fasse le même voyage. Gérard s'y refuse d'abord; mais la fée qui a des vues sur lui, prend le costume d'une jeune paysanne, et lui fait présent d'un cor qui a le don de détruire tous les enchantemens. Armé de ce talisman précieux, Gérard n'hésite plus, et il part pour le château d'Iseult.

Le troisième acte représente une forêt bien sombre. Des spectres hideux défilent à travers une vapeur rougeâtre, pour effrayer le pauvre Gérard. Des monstres se pressent sous ses pas, et l'épouvantent à tel point, qu'il perd son cor; mais il le retrouve, et une petite fanfare met tous les démons en fuite. La scène change, et représente une grotte spacieuse d'un aspect enchanteur. Des naïades sortent des ondes, et viennent former des danses gracieuses. Gérard est sur le point de céder aux amorces de la volupté; mais le souvenir de sa bergère lui revient à propos. Il donne du cor une seconde fois, et toutes les nymphes disparaissent. Le voyageur entre dans une nacelle qu'il voit toute prête, et s'avance au terme de son entreprise, sous les yeux des spectateurs. Le fond du théâtre marche, et il semble en effet voir glisser la nacelle entre les deux bords du fleuve, qui change suscessivement d'aspect. Ce panorama n'est point une invention française, mais c'est une nouvelle illusion théâtrale dont on pourra se servir avec avantage.

Le quatrième acte nous conduit dans l'appartement où dort Iseult, ainsi que sa cour. Gérard a triomphé de tous les obstacles : il arrive, et il est frappé d'étonnement à l'aspect de ce sommeil général; il essaie d'éveiller la princesse, mais il reconnaît bientôt que son sommeil est l'effet d'un charme : il joue de son cor, et tout le monde s'éveille en bâillant. La jeune Iseult a pour le moins cent vingt ans, et elle est par conséquent maîtresse de ses volontés, car son père et son prétendu sont morts. On ne sait par quel heureux hasard il se fait que le petit page soit resté frais et dispos, lui qui n'a pas dormi : c'est le secret de M. Aumer le chorégraphe; nous le comprendrons peut-être un jour. Quoi qu'il en soit, tout n'est pas fini. La petite fée veut que le paysan épouse celle qu'il a délivrée. Grand désespoir des deux couples. Mais le page s'avise d'un moyen : il place sur la tête de la fiancée de village le voile de la princesse; et la fée qui n'y regarde pas de bien près, l'unit à Gérard. Ce qui est fait ne peut pas être défait : la fée a beau

se mettre en colère, les deux couples d'amans se marient, au grand soulagement du public, qui sort avec une migraine générale, résultat d'une attention soutenue pendant deux heures et demie!

La danse n'est point de notre ressort; nous dirons seulement, en passant, que les mimes et les danseurs se sont fort bien acquittés de leurs emplois. Nous accorderons une mention honorable à Iseult-Noblet, à Gérard-Ferdinand, à la Fée-Montessu, dont la pantomime pleine d'intelligence et de grâce a obtenu d'unanimes applaudissemens, et à mademoiselle Taglioni, qui a dansé, au troisième acte, un pas seul avec cette perfection qui semble une idéalité.

Les décors, pour la plupart, sont d'un charmant effet; mais tous ne sont pas nouveaux: on a mis à contribution ceux de *la Lampe merveilleuse* qui n'ont rien de bien merveilleux.

Quant à la musique, nous voici sur notre terrain: est-elle bonne? Non. Elle est donc mauvaise? Non; elle est nulle. Tant que M. Hérold a travaillé avec conscience, les succès les plus flatteurs ont couronné ses efforts; maintenant il travaille pour gagner des droits d'auteur, et ses trois derniers ouvrages: *Lydie*, *la Fille mal gardée* et *la Belle au bois dormant*, méritent à peine qu'on en parle. Nous sommes fâchés d'être obligés de nous montrer sévères à l'égard de M. Hérold; mais c'est qu'en vérité, il est affligeant de voir un jeune compositeur sacrifier de bonnes idées et épuiser sa verve musicale dans des partitions de ballet, tandis qu'il pourrait honorer la scène française de quelques bons opéras de plus.

A peu de chose près, toute la musique de *la Belle au bois dormant* est de la composition de M. Hérold. La dernière partie de l'ouverture d'*Oberon* (de Weber) fait un bon effet au premier acte; le finale de cet acte a de l'énergie, mais tout le reste est sans couleur. Les airs de danse nous paraissent froids et privés de mélodie; la bacchanale du troisième acte fait du bruit sans effet, et le pas

des guerriers, dans le second acte, est calqué, mesure pour mesure, sur celui des bohémiens dans *Joconde*.

En résumé, cette nouvelle production ne peut nuire à la réputation de M. Hérold, parce qu'il a montré ce qu'il savait faire; mais certainement elle n'ajoutera rien à sa gloire.

S.

— Si l'on en croit le bruit courant, un jeune homme, M. Moreau Cinti, qui doit débuter, cette semaine, à l'Opéra-Comique, serait chargé de remplacer, dans *les Deux Nuits*, Ponchard, dont la santé n'est pas rétablie: les répétitions de cet ouvrage, si impatiemment attendu, seraient reprises activement, et l'on en verrait la première représentation dans le courant du mois de de mai. Madame Boulanger est sur le point, dit-on, de conclure un engagement avec M. Ducis. C'est avec plaisir que le public reverra cette aimable actrice dans les rôles où l'on n'a pu la remplacer.

— L'abondance des matières nous force à remettre au numéro prochain, le compte rendu des concerts du Conservatoire et de M. Hertz.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Vienne, 10 *avril*. — Nous n'avons eu, depuis le départ de madame Pasta, rien de nouveau dans le monde musical. L'opéra n'est pas très-florissant. On a eu recours, il y a quelques mois, à un ouvrage de Conradin Kreutzer, *die Insulanerinnen* (les Insulaires), qui date probablement de sa première jeunesse, car on n'y trouve pas une idée : il a été fort mal reçu. On avait donné, le 19 février, la première représentation de *l'Hospice des Pèlerins*, traduction de la *Fiorella* d'Auber. Le premier

acte a beaucoup plu, le second moins, et le troisième, dont le dénouement a paru extravagant, a tout-à-fait refroidi l'assistance. L'*Oberon* de Weber, mieux exécuté et mieux senti par les amateurs qui avaient besoin de le connaître, a repris faveur.

Au milieu des concerts insignifians qui nous assiégent, nous sommes heureux d'avoir entendu, le 27 février, le *Samson* de Hændel.

Berlin, 20 *avril*. Paganini, qui semblait devoir nous quitter prochainement, donne maintenant au théâtre royal des concerts ou demi-concerts à la suite de l'opéra, pour le compte de l'entreprise : on ignore quelles sont les conditions de l'arrangement. On dit maintenant que Moscheles lui ayant écrit de Londres qu'on allait entrer dans la mauvaise saison pour les concerts, le virtuose italien va se diriger vers la Prusse orientale et la Silésie, et qu'il pourrait bien pousser jusqu'en Pologne avant de s'embarquer pour l'Angleterre.

Madame Milder va se retirer du théâtre royal; on appelle, pour la remplacer, l'excellente mademoiselle Schechner de Munich, à laquelle Spontini destine le rôle principal de son *Agnès de Hohenstaufen*, qu'il paraît avoir enfin terminée. Nous pouvons espérer de voir rentrer avec elle au répertoire les opéras de Gluck, et ceux du grand style allemand. On pense qu'elle pourra être ici pour débuter le 10 mai.

Il paraît certain que Spontini, qui ne s'accorde pas avec le comte de Redern, surintendant des théâtres royaux, ne renouvellera pas son engagement.

Parmi les bonnes choses que nous avons entendues aux dernières réunions de quatuors et de symphonies, chez Mœser, il faut citer l'ouverture de *Cantemire* de Fesca, qui a vivement intéressé, et donné le desir de connaitre les ouvrages dramatiques de l'auteur, ainsi que ceux de la nouvelle école d'opéra allemand : car il est vrai de dire qu'on n'a encore exécuté ici que la *Jessonda* de Spohr.

Naples, 10 *avril*. — Le carême a été rempli ici par les oratorios de *Saül* de Vaccai, et de *Moïse* amplifié de Rossini, qui ont alterné sur la scène. On n'a pas trouvé heureuses les additions faites à Paris, par Rossini, à son ouvrage primitif; il est vrai de dire que l'exécution était défectueuse. Le vieux Benedetto, tout-à-fait insuffisant dans le personnage principal, paraît avoir troublé ses partners. D'un autre côté, David, tout nouvellement de retour, était indisposé, et n'a pu rendre convenablement le rôle d'Amenofis. Les seuls acteurs qui aient mérité des éloges sont la Tosi et Lablache. On a donné dernièrement au bénéfice de la signora del Vecchi, sur le théâtre *del Fondo*, une représentation du *Mariage secret* de Cimarosa, suivie d'un concert. Cette soirée a eu beaucoup de succès. Rubini, qui chantait pour la dernière fois, et devait partir le lendemain pour Milan, a été particulièrement applaudi.

On a représenté sur le théâtre de *la Fenice* un opéra intitulé *un Diavolo color di rosa*. Le jeune Petrella, élève du Conservatoire, en a fait la musique. On dit beaucoup de bien de cette production qui se distinguerait par la vivacité des mélodies.

On vient de donner à San Carlo la première représentation de *Bianca e Gernando*, composé l'an passé par Bellini pour le théâtre de Gènes : l'ouvrage a réussi. David, remis de son indisposition, a retrouvé le talent qui l'avait rendu si cher au public de Naples.

— *Saül*, opéra de Felice Romani, musique de Vaccai, vient d'être représenté sur le théâtre Saint-Charles. Cet ouvrage, dont le succès est assuré, est remarquable par le finale du premier acte, deux airs de David, celui de Lablache, un autre de Micol, et un duo entre celle-ci et David. L'exécution a répondu au mérite de l'ouvrage.

— On a donné sur le grand théâtre de Milan une représentation au bénéfice de la société des théâtres, madame Lalanda dans la *Straniera* y a été couverte d'applaudissemens; elle a été entendue avec le même

plaisir dans *l'Ultimo giomo de Pompei*, *il Pirata*, *Clotilde*, et *la Valieri di Valenza*, ouvrages qui pourtant avaient été accueillis peu favorablement, lui fournirent l'occasion d'obtenir de nouveaux succès, ainsi qu'*Otello*, l'*Orfano* della *Silva* et l'*Assidio di Corinto*.

Tamburini et Rima furent redemandés comme à l'ordinaire et partagèrent les applaudissemens prodigués à cette virtuose.

La société d'Apollon a donné, à Venise, un concert dans lequel on exécuta une symphonie de *l'Allaggio militare* de Joseph Pâris, qui fut suivie d'un air de *Sigismondo* de Rossini, chanté par madame Carradi. On entendit ensuite un air de *Jiefte* de *Generali*, chanté par madame Brambila, un concerto de harpe exécuté avec talent par madame Zanetti, et deux symphonies, l'une de Pietro Bonazzi, l'autre du comte Miari.

Ce concert, qui avait attiré un public nombreux, a été agréable sous tous les rapports.

— On écrit de Rome : « Les oratorios que les pères Filippini avaient coutume de faire exécuter dans leur maison pendant l'hiver avaient été interrompus, selon l'usage, pendant la vacance du Saint-Siége; ils ont été repris et fermés tout à la fois le jour des Rameaux par la Passion, écrite par Paisiello sur le poëme de Metastase.

— Le vendredi-saint on a exécuté à Francfort-sur-le-Mein, le *Jugement dernier*, musique de de Schneider.

— Mademoiselle Sontag a donné aux habitans ravis d'Aix-la-Chapelle une représentation d'*Otello* en allemand, avec les chanteurs de la troupe que M. Laurent destine au public de Favart. Elle est partie ensuite pour faire une tournée à Bonn et à Dusseldorf, d'après l'invitation du prince Frédéric de Prusse. Elle devait, avant de s'embarquer pour Londres, revenir à Aix la Chapelle, chanter dans le *Sacrifice interrompu* de Winter et dans *Don Juan*. Sa jeune sœur devait remplir dans ce dernier ouvrage le rôle de Zerline.

ANNONCES.

Nouvelles publications faites par Picini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

L'Écho lyrique. Journal de chant avec piano, qui remplace le *Journal d'Euterpe.* On reçoit 24 romances et 12 morceaux italiens. Prix : 25 fr. pour la France, et 28 fr. pour l'étranger. 3e année, 1re livraison, contenant les morceaux suivans :

1° *Je fus heureux avant de te connaître.* Nocturne à deux voix, par madame Malibran. Prix : 1 fr. 50 c.

2° *Ma mère, il serait trop à plaindre.* Romance de Bruguière. Prix : 2 fr.

3° *Deh secunda amica sorte.* Air de *Nitocri* de Mercadante. Prix : 3 fr. 75 c.

Air de *la donna Caritea*, pour voix de contralto, *Ah se estinto.* Prix : 3 fr. 75 c.

Duo du même opéra pour soprano et contralto, *Sei pur barbara.* Prix : 6 fr.

Bender. Trois duos pour deux clarinettes, dédiés à M. Berr. Prix : 9 fr.

Nocturne à deux voix, par madame Malibran.

L'Indifférence. Tyrolienne à deux voix, par la même. Prix : 2 fr.

Le Prisonnier. Barcarole à deux voix; par la même. Prix : 2 fr.

Je fus heureux. Tyrolienne à deux voix; par la même. Prix : 1 fr. 50 c.

La Pensée. Tyrolienne à deux voix; par la même. Prix : 1 fr. 50 c.

En soupirant. Tyrolienne à deux voix; par la même. Prix : 1 fr. 50 c.

J'étais sur la rive. Barcarole à deux voix; par la même. Prix : 2 fr.

Le Page de la dame du Châtel. Ballade; par la même. Prix : 2 fr.

Instruments des Javanais.

Fig. VI.

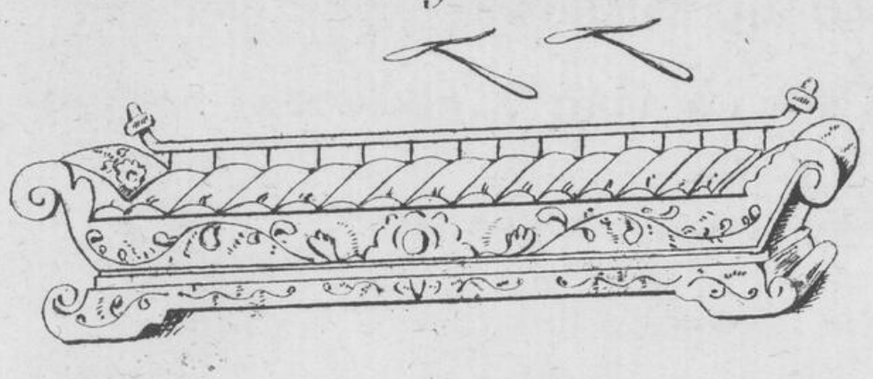
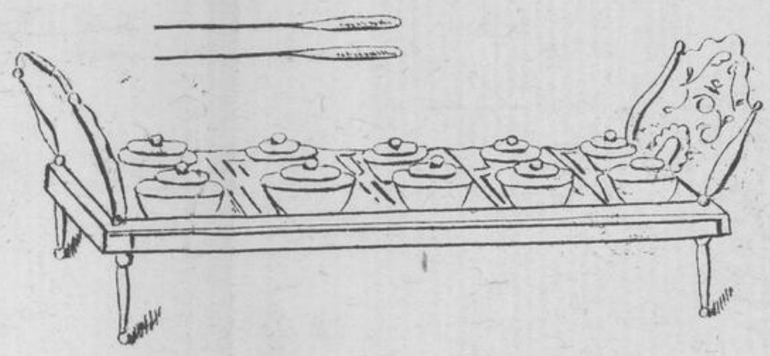


Fig. V.



Cymballe.



Gungs

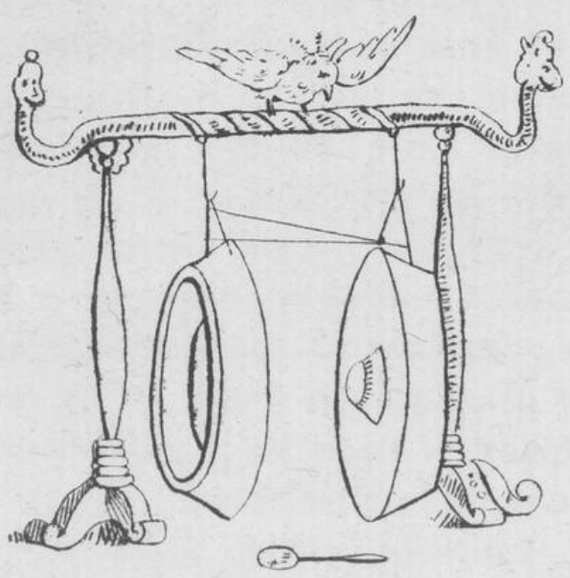


Fig. VIII.



Fig. II

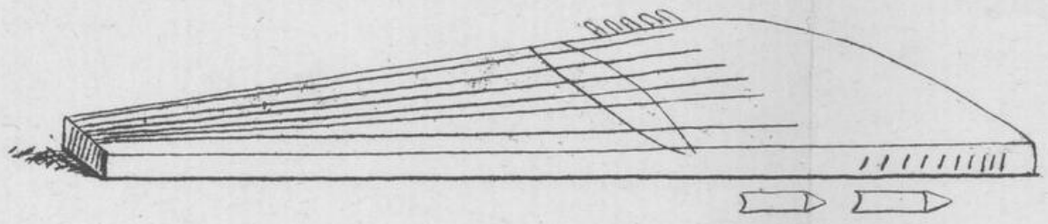


Fig. IV.

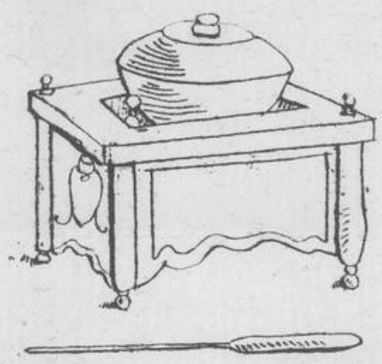
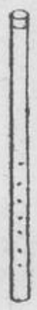


Fig. I.



Suling ou flûte.

Drum ou tambour.

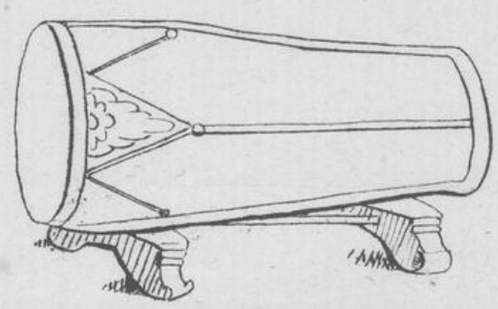


Fig. III.

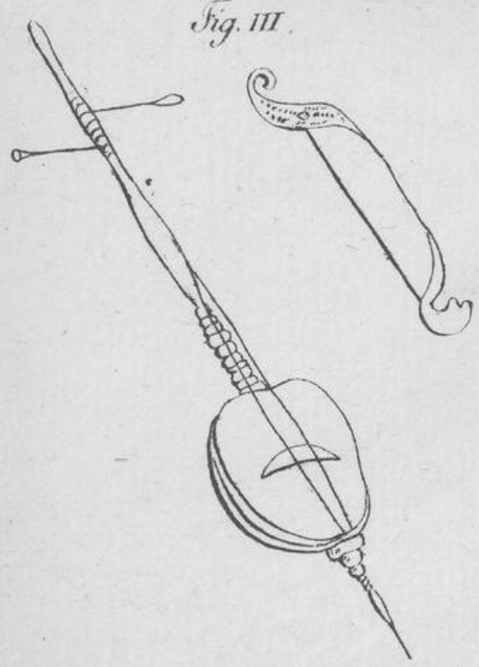
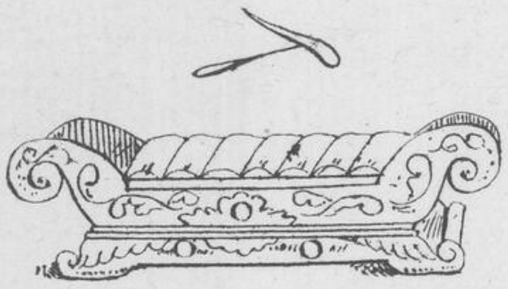


Fig. VII.



Lith de Langlumé

SUR LES DIVERSES FORMES QUI ONT ÉTÉ DONNÉES AUX OPÉRAS, DEPUIS LEUR ORIGINE.

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.

Les diverses modifications qui successivement avaient été introduites dans la forme des opéras, soit en Italie, soit en France, avaient eu principalement pour objet de les perfectionner sous le rapport musical, et d'en augmenter l'intérêt dramatique : toutefois, il restait beaucoup à faire pour atteindre l'un et l'autre but, lorsque Gluck entreprit une réforme complète de la *déclamation musicale*. Ce qu'il entendait par ces mots, ce n'était pas le style emphatique qu'on avait adopté jusqu'à lui pour le récitatif; avant tout, il voulait de la vérité, et, dans ses idées, la vérité devait consister dans la simplicité, et dans le rapport le plus immédiat possible entre le débit de la parole et la déclamation notée. Il paraît au moins douteux qu'une réforme basée sur ce plan ait été son dessein dès qu'il entra dans la carrière de la composition dramatique, car ses premiers ouvrages ne diffèrent pas du style italien de l'époque où il les écrivit; ce n'est que dans son *Télémaque* et dans son *Hélène et Pâris*, qu'on aperçoit les premières traces de cette vérité d'expression dramatique qui devint ensuite le but constant des efforts de son génie. Mais c'est surtout dans *Alceste* et dans *Orphée* qu'il développa toutes les ressources de son système nouveau.

Sans nuire aux formes musicales, il avait mis dans ces opéras une *philosophie*, pour m'exprimer comme les auteurs italiens, qu'aucun autre musicien n'avait connue avant lui. La vérite dramatique, objet des re-

cherches de Gluck, ne paraissait pas pouvoir être poussée plus loin; mais les gens de lettres qui entourèrent ce compositeur à son arrivée en France, et qui adoptèrent son style avec enthousiasme, le jetèrent peut-être au-delà du but, en lui répétant sans cesse qu'il n'y avait de réel dans la musique que cette philosophie du théâtre. Dès ce moment, Gluck s'éleva aux plus hautes combinaisons scéniques, et trouva des effets prodigieux. Son harmonie acquit plus de vigueur, et son récitatif devint le modèle du genre; mais la mélodie perdit quelque chose de sa grâce dans ce nouveau système, où elle n'était en quelque sorte considérée que comme accessoire. Les deux *Iphigénies*, *Armide*, et *Alceste*, qui fut arrangée pour la scène française, renferment des traits admirables de chant noble et passionné; mais on n'y trouve plus ce charme si doux des cantilènes d'*Orphée*. D'ailleurs, le récitatif tel que Gluck l'entendait, renferme trop de passages mesurés pour que les airs et les duos en soient détachés d'une manière sensible; l'auditoire n'est pas toujours averti de l'endroit où ils commencent, ce qui nuit à leur effet. Il entrait aussi dans le plan de Gluck de rejeter toutes les formes de convention pour ces airs et ces duos. Rarement on trouve dans ses partitions des rondeaux réguliers, ou des airs à deux ou trois mouvemens, semblables à ceux de toutes les écoles de son temps; la répétition d'un vers, d'un mot, considérés sous le rapport dramatique, lui paraissait d'une plus haute importance que telle ou telle forme musicale. C'est aux conséquences de ce système qu'il faut attribuer le peu d'usage qu'on a fait de la musique de Gluck dans les concerts, nonobstant le succès éclatant qu'elle obtenait à la scène.

Malgré les défauts que je viens de signaler dans les opéras de Gluck, défauts qui ne sont que le résultat d'un système, il n'en reste pas moins certain que ce compositeur, doué d'une grande puissance de génie, est l'un de ceux qui ont le plus contribué aux progrès de la musique dramatique. Ses ouvrages sont empreints d'un air de grandeur, de vie, de passion, qui leur a

donné une longue existence, et qui les fera considérer long-temps encore comme des modèles parfaits en de certaines parties. Les Italiens eux-mêmes, bien qu'ils soient ennemis de toute musique où la mélodie ne tient pas le premier rang, imitèrent celle de Gluck, sous le rapport dramatique, autant que le permettaient les conventions des formes musicales de leurs opéras. Piccini et Sacchini furent obligés d'en adopter quelque chose, pour assurer le succès de leurs ouvrages; et Grétry, qui affecta ensuite de dénigrer le mérite de Gluck, dans ses *Essais sur la musique*, ne l'emporta sur ses rivaux (Philidor et Monsigny) que du moment où il adopta à l'opéra-comique français le système de vérité dramatique inventé par l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*. Le caractère de la musique théâtrale française fut fixé dès ce moment; et depuis lors, ce caractère s'est maintenu indépendant, jusqu'au moment où une double invasion de la musique française dans l'italienne, et de l'italienne dans la française, a confondu les genres et les écoles. Mais n'anticipons pas.

Pendant que Gluck achevait si glorieusement sa carrière en France, Paisiello commençait la sienne en Italie par des perfectionnemens et des inventions de formes, soit dans le chant, soit dans la disposition des morceaux. Le premier il montra combien le retour fréquent d'une phrase principale peut produire d'effet, lorsque cette phrase est saillante dans la mélodie. Sa musique est pleine de ces répétitions qui, à la lecture, semblent quelquefois fastidieuses, mais qui, dans l'exécution, produisent les plus heureux effets. Les morceaux d'ensemble reçurent entre ses mains des améliorations importantes, et acquirent des développemens qu'ils n'avaient point auparavant. Le fameux septuor du *Roi Théodore* fut le signal de cette acquisition importante faite par l'Opéra, et devint le modèle d'une foule de morceaux du même genre, dans lesquels Anfossi, Guglielmi et Cimarosa mirent le cachet de leur talent. Le véritable genre bouffe fut aussi porté à sa perfection dans le même temps. Les améliorations successives que

l'instrumentation avait reçues, permirent de mettre dans l'orchestre une partie de l'intérêt musical, et dès-lors on imagina ces airs syllabiques qu'on nomme en italien *note e parole*, qui ne sont que des espèces de récits dépourvus de mélodie dans la partie vocale, et qui servent en quelque sorte d'accompagnement à l'orchestre.

Tel était l'état des choses, lorsqu'en 1787, Mozart fit dans la musique dramatique la révolution la plus remarquable qui ait eu lieu depuis l'invention de l'opéra, par le *don Juan*, qu'il écrivit pour le théâtre de Prague. Jusque-là, les améliorations s'étaient faites lentement, à de longs intervalles, et d'une manière presque insensible. Dans ce qu'on avait fait de nouveau, on avait toujours conservé quelque chose de ce qui avait précédé, soit dans certaines formes des cantilènes, soit dans les distributions des masses, soit enfin dans le système d'harmonie ou d'instrumentation: mais la musique de *don Juan* montra tout à coup des mélodies absolument neuves, et qui n'avaient aucun rapport avec ce qu'on connaissait, un sentiment d'expression mélancolique et profonde, qui n'avait point de modèle, une harmonie vigoureuse et riche de modulations absolument neuves; enfin, un système d'instrumentation rempli d'élégance, de force, et d'effets piquans, tous empreints du même caractère d'invention. Jamais la grâce de l'amour n'avait été exprimée avec tant de douceur que dans le duo, *La ci darem la mano*, et dans l'air, *batti, batti o bel Mazetto;* jamais la parole n'avait été rendue d'une manière plus spirituelle que dans l'air *Madamina;* jamais les mouvemens passionnés de l'âme n'avaient eu d'accens aussi vrais, aussi profonds, que dans le trio du duel, et dans le magnifique duo, *Fuggi, fuggi, crudel*; jamais les grands effets d'une scène agitée n'avaient été rendus avec une force égale à celle du *finale* du premier acte de cet ouvrage; jamais, enfin, la musique ne s'était montrée capable d'inspirer tant de terreur que dans la scène de la statue, au second acte. Lorsqu'on examine, en outre, la prodigieuse quantité de motifs toujours neufs, et trouvés sans efforts, qui sont répan-

dus dans cette admirable production, on ne peut se défendre d'un étonnement mêlé de respect pour le génie qui a trouvé dans son propre fonds tant de choses grandes et neuves. Mais Mozart avait devancé le temps où de pareilles innovations pouvaient être comprises; trop de choses nouvelles se trouvaient réunies dans un seul ouvrage; le public allemand n'était pas alors assez avancé pour goûter ce qui lui semblait compliqué de trop d'élémens divers; ce n'est qu'après la mort du grand artiste qu'on commença à comprendre tout ce que valaient ses belles conceptions. Toutefois, si elles ne produisirent pas immédiatement tout l'effet qu'on devait en attendre, leur influence se fit aussitôt sentir sur l'art, car les compositeurs virent au premier coup-d'œil tout ce qu'on pouvait tirer d'instruction de cette mine inépuisable d'effets et de combinaisons harmoniques et dramatiques; et les imitations qu'on en fit préparèrent le triomphe de l'homme extraordinaire à qui on les devait.

Ce fut la France qui recueillit les premiers fruits de la révolution faite par Mozart dans toutes les parties de la musique dramatique. Méhul, dont le génie était heureusement disposé à exprimer les situations fortes, changea tout à coup les proportions de l'opéra-comique français dans son *Euphrosine et Coradin*. La mélodie n'est pas la partie remarquable de cet ouvrage; mais les morceaux d'ensemble y parurent pour la première fois avec une importance qui commença une nouvelle révolution musicale. *Lodoïska*, de M. Chérubini, plus heureux de mélodie, plus pur de style, plus fort de combinaisons harmoniques, mais peut-être moins dramatique, fut un autre jalon planté sur cette route nouvelle. L'emploi des instrumens de cuivre, dont on a tiré depuis tant d'effet, prit un aspect tout nouveau dans ces ouvrages, et ajouta beaucoup d'énergie à l'instrumentation. Dès ce moment, toutes les idées se tournèrent vers une musique forte, analogue à l'effervescence des passions politiques de l'époque. Peu à peu les anciens opéras comiques disparurent de la scène, et firent

place à des compositions plus fortes d'harmonie et d'instrumentation, mais peut-être moins riches de mélodie. *Adrien*, *Phrosine et Mélidor*, *Ariodan*, *Médée*, *le Mont Saint-Bernard*, *les Deux Journées*, *la Caverne*, etc., prirent la place de *l'Ami de la maison*, des *Evénemens imprévus*, de *Félix*, et des autres chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire. Les airs étaient en petit nombre dans les opéras de la nouvelle école; par une erreur singulière, on les dédaignait, et l'on s'imaginait que le talent consiste plutôt à combiner de grandes qu'à trouver de belles mélodies. C'est à cette absence d'airs et de chants faciles qu'il faut attribuer le prompt abandon qu'on a fait de ces mêmes ouvrages, si remarquables par d'autres qualités, et qui ont eu tant d'influence sur les derniers perfectionnemens de la musique. Comme je l'ai dit, l'exagération de force qu'on y remarque était analogue à d'autres exagérations du moment; placés dans d'autres circonstances, les illustres compositeurs auxquels on les doit, auraient modifié leurs idées et leur manière. Méhul s'aperçut trop tard qu'il avait dépassé le but, et voulut revenir sur ses pas. Sa seconde manière donna naissance à des opéras plus légers, tels qu'*Une Folie*, *le Trésor supposé*, *les Aveugles de Tolède*, *la Journée aux aventures;* mais alors la force productive de son génie était épuisée, ou du moins diminuée; il fut inférieur à lui-même.

Pour donner à l'opéra français la perfection dont il est susceptible, eu égard à ses convenances dramatiques, il fallait que les qualités de bien exprimer la parole, si éminemment possédées par Grétry et par Monsigny, se trouvassent réunies à la force d'harmonie, à l'élégance d'instrumentation de l'école moderne et à des chants plus frais et plus neufs. L'heureux mélange de ces qualités s'est trouvé en M. Boieldieu, dont les ouvrages sont ceux qui jusqu'ici ont eu le plus de succès en France. Quoiqu'on trouve dans ces ouvrages des morceaux d'ensemble de grandes proportions, et des effets d'instrumentation analogues à l'état actuel de l'art, les couplets et les romances n'en ont point été bannis, et

le musicien a même porté toute son attention à donner à cette espèce de morceau autant d'intérêt que possible. En cela, on ne peut que l'approuver, car il faut conserver à la musique de chaque pays le caractère de nationalité. Les couplets, lorsqu'ils sont jolis et spirituels, sont le cachet de l'opéra français. Ce genre de mélodie appartient à la française, et remplace souvent un grand air qui nuirait à la marche rapide de l'intérêt dramatique: l'abus qu'on en fait quelquefois est seul blâmable. Il est malheureusement trop vrai que certains compositeurs croient avoir fait uu opéra lorsqu'ils ont écrit trois ou quatre romances ou couplets ; et ce qui est plus fâcheux, c'est que le public chansonnier partage souvent cette opinion.

Je n'ai pas cru devoir interrompre les considérations relatives à l'opéra français. Je dois maintenant remonter à une époque plus reculée, pour considérer les diverses modifications introduites dans l'opéra italien. La mort de Mozart avait laissé l'Allemagne dépourvue de grands compositeurs dramatiques, lorsque Cimarosa fut appelé à la cour de Vienne, où il écrivit son bel opéra de *il Matrimonio segreto*, qui sembla fixer définitivement la forme du genre bouffe. Toutefois, bien qu'il eût composé cet ouvrage pour l'Allemagne, tout empreinte alors de l'harmonie forte et pénétrante de Mozart, il n'y changea point son système d'instrumentation. On y retrouva la même clarté, la même simplicité que dans ses productions précédentes, et les mêmes retours fréquens de la dominante à la tonique dans les cadences. Mayer, compositeur né en Allemagne, mais qui a toujours écrit en Italie, et M. Paër, compositeur italien, qui a beaucoup écrit en Allemagne, introduisirent dans l'opéra italien quelques-unes des formes de la musique de Mozart, et donnèrent à leur harmonie quelque chose de plus recherché et de plus vigoureux, mais en conservant toutefois dans l'opéra sérieux les dispositions ordinaires, c'est-à-dire, les airs, les duos et les chœurs, et n'y introduisant que fort peu de morceaux d'ensemble. Pendant près de quinze ans, leurs

ouvrages occupèrent la scène, et leur réputation brillait d'un vif éclat, lorsque Rossini parut. Tout le monde sait quel est son talent, et quels furent ses succès. Doué de la faculté d'inventer avec facilité de beaux chants, et de faire passer la finesse de son esprit dans sa musique, il rendit l'opéra bouffe plus piquant, par le mélange de ces qualités avec l'harmonie pénétrante qu'il avait empruntée aux écoles allemandes et françaises, et dans laquelle il mit beaucoup d'incorrection. Ne voulant point se livrer à l'incapacité des chanteurs dont il disposait, il prit le parti d'écrire tous les ornemens du chant; ce qui d'abord donna plus de brillant à son style, mais ce qui le fera vieillir plus vite, par la monotonie qui en résulte. Mais c'est surtout dans l'opéra sérieux que Rossini fit d'heureuses réformes. La longueur dont les opéras de cette espèce étaient frappés avant lui, tenait à la longueur des récitatifs, à la multiplicité des airs, et au défaut d'intérêt. Après avoir étudié la coupe des opéras français, il vit que cette coupe était plus favorable à cet intérêt, sans lequel il n'y a point de plaisir au théâtre; il coupa donc le récitatif dans les dimensions qu'il doit avoir pour ne pas nuire à l'attention du public, introduisit dans les scènes les morceaux d'ensemble, qui font disparaître la monotonie d'un trop grand nombre d'airs, inventa une foule d'effets nouveaux d'instrumentation, en un mot, augmenta beaucoup l'intérêt dramatique. J'ai analysé dans d'autres articles de la *Revue musicale* les qualités et les défauts de ce musicien étonnant; je ne reviendrai donc pas ici sur ce sujet. Je ferai seulement observer qu'après avoir beaucoup emprunté à la musique française, il s'est acquitté envers elle par les emprunts qu'elle lui a faits.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ECOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Société des Concerts.

Les Français ont la manie des comparaisons, comme les Anglais ont celle des gageures. Si vous parlez, par exemple, de quelque instrumentiste qui vient prendre rang parmi les beaux talens de l'époque, il faut absolument que vous trouviez à sa manière d'exécuter une ressemblance quelconque avec l'un de nos virtuoses. S'il s'agit d'une production musicale, c'est la même chose; c'est encore pis : vous ne pouvez la juger que relativement à quelque autre ouvrage du même genre. Dimanche dernier, j'ai vu les dilettanti du Conservatoire bien embarrassés du choix qu'on pourrait faire entre l'ouverture du Freischüts et celle d'Oberon. Quant à moi, je suis, comme défunt Candide, pour le mouton noir et pour le mouton blanc, pourvu qu'il soit tendre. J'ai pour ces deux ouvertures une égale admiration, parce que chacune d'elles a le caractère qui lui est propre; seulement il faut remarquer que celle du Freischüts est tout entière composée de thèmes qu'on retrouve dans l'opéra, tandis que celle d'Oberon est une création particulière et tout-à-fait en dehors de l'ouvrage. Du reste, nous avons déjà dit notre opinion sur cette belle production d'un génie qui s'est éteint trop tôt : nous ne reviendrons plus sur ces détails. Disons seulement qu'elle a été exécutée par l'étonnant orchestre du Conservatoire avec cette précision et cette énergie qui fait de cette réunion d'instrumentistes la merveille musicale de l'Europe.

La symphonie héroïque de Beethooven a produit sur le public l'effet ordinaire. Des bravos interminables ont couronné chacune des parties de ce bel ensemble. L'exécution en a été parfaite.

Quant au *Credo* et au *Chœur triomphal* de M. Lesueur, nous croyons que leur place n'était pas au Conservatoire de musique; car la vocale est la partie que M. Lesueur a soignée principalement, et c'est justement ce qu'il y a de moins satisfaisant dans les concerts de l'Ecole royale. D'ailleurs, ces morceaux nous paraissent d'une dimension trop considérable pour être exécutés avec succès ailleurs que sous les voûtes d'une église et par un grand nombre de voix.

Le jeune Hurteaux a un organe sonore et bien accentué; mais l'âge ne lui a pas encore donné l'énergie nécessaire pour chanter l'air de Tamerlan, où la fierté du conquérant combat, sans les vaincre, les tendres sollicitudes de l'amant. M. Hurteaux n'a pas compris grand' chose à tout cela; mais il n'en est pas moins vrai qu'il y a dans ce jeune chanteur d'excellentes dispositions qu'il faut développer et encourager.

Le violon de M. Halma n'a pas beaucoup de son; mais sa méthode est gracieuse; son mécanisme est élégant et pur. Outre ces avantages, M. Halma possède un excellent sentiment musical et cet aplomb si rare qui malheureusement n'est point toujours, comme dans ce jeune instrumentiste, le résultat du talent et d'un bon travail.

Nous avons déjà parlé du cor à piston de M. Meifred, qui a l'avantage considérable de faciliter les modulations de cet instrument. M. Meifred, qui lui-même est un corniste fort distingué, a fait devant le public l'application de son utile invention, et il a montré que son instrument pouvait aborder et vaincre, tout en charmant les oreilles, une foule de difficultés qui seraient inextricables sans son nouveau procédé.

S.

DERNIER CONCERT DE LA SOCIÉTÉ.

C'en est fait des admirables concerts du Conservatoire! c'est dimanche que le public a fait ses adieux à cet orchestre merveilleux. Les accords magiques de Beethoven ont retenti pour la dernière fois de cet hiver dans la salle de l'Ecole royale. C'est avec un véritable regret qu'on se voit forcé de renoncer aux vives sensations que produisaient une telle musique et une semblable exécution : on voudrait voir ces concerts se perpétuer toute l'année; et certes, il n'est pas de saison qui puisse influer sur l'attrait qu'ils inspirent. La *Société* a fini d'une manière brillante. Deux symphonies de Beethoven, un chœur de Weber et un morceau de M. Chérubini promettaient de grandes jouissances à un auditoire avide d'une musique large, profondément sentie, et taillée sur des proportions colossales.

La symphonie en *la* ouvrait la première partie. Quoi de plus attendrissant et de plus pathétique que cet adagio? il y respire une douce mélancolie qui plonge l'âme dans une ravissante extase. Comment résister à la profonde teinte de tristesse répandue sur ce morceau? Quelle sensibilité exquise, quelle richesse de détails! La même idée s'y représente sous mille formes différentes; et lorsqu'on croit l'avoir perdue, elle revient plus riche et plus brillante que jamais. Ce morceau à lui seul vaut une symphonie.

Le motet à grand chœur de M. Chérubini est un morceau de la plus haute beauté; il est grandiose, et riche d'harmonie; on y remarque un trait de violoncelle d'un effet prodigieux. Mais il ne fallait pas moins qu'un pareil morceau pour avoir un si grand succès après l'étourdissante symphonie de Beethoven. Une

triple salve a accueilli ce chef-d'œuvre de M. Chérubini.

Le chœur d'*Euriante* de Weber est fort beau ; l'instrumentation en est élégante, et les voix sont disposées de manière à produire un effet extraordinaire. Généralement redemandé, ce morceau remarquable a excité le plus vif enthousiasme.

Un solo de hautbois, parfaitement exécuté par M. Brod, a fait grand plaisir. Il en aurait fait davantage sans doute, s'il n'était pas venu après les colosses d'harmonie qui laissent des traces aussi profondes. Ce morceau, rempli de grâce et de fraîcheur, est court, et, par cette raison même, plus agréable qu'un déluge de notes. Le talent de M. Brod est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en faire l'éloge. Disons seulement qu'il a été ce qu'il est toujours, c'est-à-dire tendre, pur, élégant.

On avait réservé pour la fin le chef-d'œuvre de Beethoven. La symphonie en *ut mineur* a été chargée d'augmenter les regrets d'un public si avide des émotions profondes que produit ce grand génie, et qui voyait avec regret fuir l'occasion de se procurer ces mêmes émotions. A peine le signal fut-il donné, que le plus profond silence régna dans l'assemblée; chacun des auditeurs retenait son souffle, afin de ne rien perdre de ce qu'il allait entendre. Le premier morceau fut salué de vives acclamations; mais c'est surtout au menuet qu'éclata l'admiration. Quelle richesse, quelle finesse de détails! C'est une grâce, une légèreté qu'aucune expression ne saurait rendre. L'auditoire se plaît à suivre ces ravissantes modulations, lorsque tout à coup une marche gigantesque vient le tirer de cette douce langueur, pour le transporter dans les mondes de l'idéal et du sublime.

Comment rendre un digne hommage aux artistes qui composent cet orchestre merveilleux? L'ensemble qui dirige tous ces mouvemens a quelque chose de miraculeux; il y a parmi ces grands artistes une vigueur, une exactitude, un sentiment qui surpasse toute idée. Mais

c'est à M. Habeneck que doit s'adresser la plus grande partie de nos éloges. C'est lui qui dirige cette masse colossale et en règle les mouvemens. Honneur soit rendu à M. Chérubini, le chef de cette belle école, qui a compris que c'était le meilleur moyen de répondre aux attaques dont elle était chaque jour l'objet, que de montrer ce dont elle est capable.

E. F.

CONCERT DE M. HERZ.

Nous touchons au terme de la saison musicale; c'en est fait bientôt des concerts; aussi les retardataires s'empressent-ils de payer tribut à l'hiver par des soirées qu'ils s'efforcent de rendre agréables au public. Celle que M. Herz a donnée le 28 du mois d'avril était de ce nombre : aussi la salle de la rue Chantereine fut-elle envahie de bonne heure par une société brillante, et le bénéficiaire eut-il lieu d'être satisfait sous tous les rapports.

Nous ne savons trop que dire du *Quintetto caractéristique* de M. Urhan, qui ouvrait la première partie. Il y a assurément du mérite dans ce morceau; les parties en sont disposées avec art; mais j'avoue que, quelque grande que fût mon attention, je ne l'ai pas toujours compris. Il y a dans cette composition une recherche d'originalité qui devient quelquefois bizarrerie, et qui fait que souvent il est difficile de suivre l'idée de l'auteur. Il est vraiment fâcheux que, possédant un beau timbre de voix, mademoiselle Mari se laisse aller à une indolence qui gâte les moyens qu'elle a reçus de la nature. Elle ne se donne pas la peine de prononcer les paroles, et son intonation reste souvent au-dessous de la

note : aussi le duo qu'elle a chanté avec mademoiselle Kunzé a-t-il produit peu d'effet. Cette dernière est douée d'une jolie voix, mais qui souvent manque de mordant et de flexibilité. Espérons que le temps et l'étude remédieront à ces défauts. Avec un pareil talent, comment M. Herz va-t-il choisir un piano tel que celui sur lequel il a joué mardi! Le premier défaut de cet instrument est de n'avoir pas de son ; encore n'est-il pas d'une bonne qualité, et le bruit que faisait la mécanique ne lui permettait d'arriver à nous que très-légèrement. Il faut être M. Herz pour ne pas échouer sur un pareil instrument. Nous avons eu occasion d'applaudir un nouveau trio de sa composition, en même temps qu'une exécution qui tient du prodige. Nous engageons toutefois M. Herz à faire choix à l'avenir d'un meilleur instrument.

M. Anglois fait sur la contrebasse des choses qui étonnent, mais qui ne charment pas. Il est toujours pénible de voir un instrument dénaturé, quel que soit du reste le mérite de l'artiste qui le joue. La contrebasse n'est pas faite pour exécuter des concertos; et l'instrument qui est d'un si grand effet dans l'orchestre, est maigre lorsqu'on veut en faire un *solo*. Il faut d'ailleurs une trop grande pression sur des cordes si grosses et si fortement montées, pour que l'on puisse en tirer une bonne qualité de son dans un mouvement vif. M. Anglois a du mérite d'ailleurs; car il faut de grandes études pour parvenir à surmonter de telles difficultés. Les variations que M. Herz a composées sur la cavatine de la *Violette* sont remplies de grâce et de fraîcheur, et l'auteur les a exécutées aux bravos unanimes des nombreux amateurs.

M. Lafont nous avait rarement fait autant de plaisir. Grâce, légèreté, vigueur, tout est réuni chez ce virtuose : l'oreille n'est jamais inquiète sur le son qui va suivre, et les difficultés sont résolues par cet habile violoniste avec une facilité et un bonheur dont il est peu d'exemples. La fantaisie qu'il a composée sur des motifs de *la Muette de Portici* répond à l'exécution de son

auteur; c'est tout dire. Le morceau sur *la Sentinelle*, pour piano, violon, guitare et chant, a fait généralement plaisir. Il était exécuté par MM. Herz, Lafont, Sor et Brocard. Ce dernier a fait des progrès depuis quelque temps; mais nous lui conseillons de ne pas aborder des morceaux qui sont au-dessus de ses forces. Il est bien placé dans les choses légères; ses moyens ne lui permettent pas encore de chanter un morceau capital.

E. F.

CONCERT DE M. LANGLOIS.

Le programme de la séance donnée par M. Langlois, mardi dernier, dans la salle Chantereine, était de nature à piquer vivement la curiosité des amateurs de musique; mais la saison qui s'avance commence à dépeupler les salles de concerts. Quelques intrépides dilettanti s'étaient rendus à l'appel; le nombre en était si petit, qu'en vérité M. Langlois aurait pu, sans augmenter beaucoup ses frais, leur distribuer des rafraîchissemens.

Le bénéficiaire, si toutefois on peut lui donner ce titre, possède un talent extraordinaire sur la contrebasse: ses doigts parcourent le manche du gigantesque instrument avec une agilité inconcevable. La qualité des sons élevés de la contrebasse n'a rien qui puisse flatter agréablement l'oreille, surtout quand ils sont pressés en doubles et en triples croches. Cependant M. Langlois sait leur prêter un certain charme; son exécution est pure, entièrement exempte des notes douteuses qui obscurcissent bien souvent le jeu de nos violoncellistes. Son concerto, qui est bien véritablement un concerto hérissé de difficultés prodigieuses, a obtenu un succès d'enthousiasme.

MM. Nourrit, Dupont, Richelmi ont concouru, avec mesdemoiselles Künze et Pacini, à l'agrément de ce concert, digne sans doute d'un auditoire plus nombreux.

C'est la première fois que nous entendions mademoiselle Pacini. L'organe de cette jeune et jolie cantatrice est moelleux et flexible. Sa prononciation française n'est point nette encore, mais elle peut le devenir avec un peu d'étude; et alors mademoiselle Pacini prendra un rang distingué parmi nos jeunes virtuoses.

S.

— La mauvaise santé de Ponchard, qui retarde la représentation des *Deux Nuits*, avait fait sentir la nécessité d'avoir quelqu'un pour le remplacer au besoin. Un jeune homme qui jouit d'une grande réputation en province, M. Moreau-Sainti, avait été appelé pour cet effet, et c'est hier qu'il a fait sa première apparition à l'Opéra-Comique devant une grande affluence de spectateurs. Le but a-t-il été rempli? Nous ne le pensons pas; car M. Moreau-Sainti n'est pas un chanteur : c'est un joli homme, dont les dehors préviennent en sa faveur; il joue avec esprit, naturel, et possède cette aisance qui plaît au public. *Adolphe et Clara* et *Jean de Paris* étaient les deux rôles qu'il avait choisis pour se montrer. Il éprouvait une émotion visible en chantant les premiers couplets. Il a une vocalisation assez facile; mais nous doutons qu'il devienne jamais un chanteur habile. Sa voix se refuse souvent à servir ses intentions : il aura besoin de travailler pour la rendre plus égale. Il avait reçu de nombreux applaudissemens après son premier air d'*Adolphe et Clara*; mais l'enthousiasme du public a été decrescendo. Nous attendrons une seconde épreuve pour juger définitivement ce jeune homme, qui paraissait fort intimidé, et prendra sans doute plus d'assurance dans une autre représentation.

— Une soirée musicale a eu lieu, le 2 de ce mois, chez M. Massimino. On y a entendu plusieurs amateurs

fort distingués, qui ont plus de talent que beaucoup des artistes que l'on entend chaque soir sur nos théâtres. On y a entendu aussi M. Langlois sur la contrebasse. Cette soirée a été charmante, et prouve la bonne méthode de M. Massimino.

— Comme nous l'avions annoncé, madame Boulanlanger a signé un engagement avec M. Ducis, et reparaîtra sous peu de jours à l'Opéra-Comique. La rentrée de cette actrice est importante pour ce théâtre.

— On annonce l'arrivée à Paris des artistes qui doivent exécuter dans la salle Favart les principaux opéras allemands. On cite parmi eux quelques chanteurs et cantatrices du plus grand talent, recrutés dans les théâtres de Vienne, Carlsrhue et Aix-la-Chapelle, etc. Le cours des représentations, dont le nombre est fixé à douze, commencera, mardi 12 mai, par *Der Freyschüts*, opéra de C. Weber, monté et exécuté tel qu'il l'est en Allemagne. L'orchestre, dirigé par M. Grasset, sera le même que celui des Italiens.

S'adresser, pour la location des loges, rue de Marivaux, en face le café Anglais.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

On lit l'article suivant dans *l'Écho du Nord* :

FESTIVAL DU NORD.

« Les Anglais nomment *Festival* un grand concours de musiciens réunis à certaines époques de l'année dans les villes importantes d'Angleterre pour exécuter les morceaux des grands maîtres, avec un déploiement considérable de voix et d'instrumens.

» *La Revue musicale* du 9 janvier dernier parle d'un *Festival d'York*, dans lequel figuraient six cents musiciens, savoir : deux cent cinquante instrumentistes et trois cent-cinquante chanteurs des deux sexes. L'Allemagne a la première donné l'exemple de ces grandes fêtes musicales que nos voisins d'outre-mer ont imité dans un but philantropique. Il appartenait aux habitans du département du Nord, et en particulier à la ville de Lille, de faire connaître à la France ces solennités imposantes, dignes d'un peuple placé au plus haut degré de l'échelle sociale.

» *Le Festival du Nord* aura lieu à Lille pendant les réjouissances de la fête communale, les 28, 29, 30 juin et le 1er juillet 1829. La société des amateurs est chargée de la direction de cette réunion musicale, à laquelle tous les amateurs de la ville, ceux du département et du royaume des Pays-Bas, sont appelés à concourir.

» Aux termes du prospectus que l'on vient de publier, cette solennité se composera :

» 1°. D'une ou deux messes, ou autre musique sacrée, exécutées par trois à quatre cents musiciens, sous la direction d'un des grands maîtres de la capitale;

» 2°. D'un bal dans la salle du Concert, laquelle sera décorée comme à la fête qui a été offerte au Roi en 1827;

» 3°. D'un concours de musique;

» 4°. D'un grand concert, dans lequel on entendra des artistes du premier ordre.

» Le taux de la souscription est fixé à 10 fr. pour une personne, 20 fr. pour deux, 25 fr. pour trois personnes de la même famille, habitant la même maison, en augmentant de 5 fr. par chaque personne dans cette dernière catégorie.

» Passé le 25 mai, le prix de la souscription sera augmenté de moitié.

» Outre la faculté d'assister à toutes ces réunions, les

souscripteurs auront des places réservées aux messes et au concours de musique.

» Le produit de la souscription sera versé dans la caisse des indigens et dans celle de la société de charité maternelle.

» Nous avons remarqué avec peine dans le prospectus imprimé une condition qui nous semble trop rigoureuse, et d'une difficile observation. Les *billets*, dit-il, *seront personnels*. Cela serait bien, s'il ne devaient être distribués qu'à des gens de la ville, et bien connus ; mais ici les étrangers seront en majorité : qui dira leur nom à la porte de l'église ou du concert, et qui les reconnaîtra? Nous croyons que cette disposition ne sera point exécutée, parce qu'elle ne peut pas l'être. Au reste, nous ferons remarquer que le prospectus dont il s'agit est fort incomplet, et que probablement on en publiera un second plus explicite, contenant des renseignemens qu'on cherche en vain dans le premier.

» Quoi qu'il en soit, l'établissement du *Festival du Nord* ne saurait être l'objet de trop d'éloges ; il honore celui qui en a conçu l'idée, en même temps que ceux qui concourent à son exécution. Cette fête fera époque dans les annales du pays, et ne peut manquer d'attirer à Lille une foule immense de curieux, d'amis des arts, d'amateurs nationaux et étrangers. »

Nous ajouterons aux observations de *l'Écho du Nord*, que, tout en félicitant la ville de Lille d'avoir, la première, donné un exemple qui peut être si fécond en heureux résultats pour l'art, nous pensons que le n° 4 du programme pourrait subir d'heureuses modifications. Il ne s'agit pas, en effet, dans une réunion ayant un but aussi imposant qu'une fête musicale, de retrouver la vanité de certains exécutans et la petite musique, qui nous poursuivent pendant toute l'année dans les concerts. On devrait profiter de ces occasions pour donner à nos jeunes compositeurs qui manquent d'occupation suffisante, la facilité de créer de grandes compositions, et de sortir enfin de l'ornière du nocturne, de la

fantaisie et de l'air varié. Les grandes fêtes musicales d'Allemagne, celles de Düsseldorf, par exemple, se distinguent presque toujours par des productions inédites de grandes proportions, telles que symphonies, oratorios, chorals, motets à grand chœur, grandes scènes, etc., composés souvent par des musiciens appelés exprès. Il serait digne de la société de Lille de fonder, comme à l'Académie des Jeux-Floraux, plusieurs prix pour les divers genres de composition, et de faire exécuter à la fête les œuvres couronnées. Nous aurions encore d'autres idées à proposer à ce sujet; mais il faut d'abord voir, par une première expérience, ce qu'il sera possible de faire dans la suite.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

On a représenté le mois passé, sur le grand théâtre de Milan, *il Solitario*, opéra de Persiani. Quoique le succès de cet ouvrage n'ait été que médiocrement satisfaisant, on ne peut s'empêcher d'y reconnaître le mérite de son auteur. Un morcau d'ensemble parfaitement exécuté par Tamburini, Biondini et mesdames Bonini et Tamburini-Giosa, un air chanté par Rubini, lequel fut accueilli avec les plus vifs applaudissemens, et enfin un chœur de montagnards, sont les seuls morceaux du premier acte qui ont valu le plus d'honneur au compositeur. On ne doit pourtant pas en excepter le finale, dont la parfaite exécution et la composition remarquable portèrent le public à demander les acteurs que nous avons cités, ainsi que le compositeur. Ce qu'il y a de plus remarquable dans le reste de la partition, est un duo entre Tamburini et Rubini, une romance chantée par madame Bonini, et un air chanté par Rubini. Mesdames Biondini et Tamburini-Giosa partagèrent les ap-

laudissemens prodigués à ceux-ci. On reprochait à l'auteur la longueur des morceaux, qu'on regardait comme la cause du peu de succès de son ouvrage: quelques coupures heureusement faites ont remédié à cet inconvénient, et l'ont fait accueillir plus favorablement du public.

—Une représentation des plus brillantes a été donnée, le 21 du même mois, par madame Pasta, sur le théâtre Carcano. Nous n'essaierons pas d'exprimer l'effet qu'a produit cette virtuose dans *Semiramide;* il est au-dessus de toute idée: les applaudissemens et les acclamations tenaient de la fureur (dit le journal *i Teatri*), et ils n'ont fait que redoubler après la cavatine *Bel raggio lusinghuir.* Il est inutile de dire que dans le finale, *Qual mesto genito,* dans ses duos, l'un avec Assur, et l'autre avec Arsace, madame Pasta n'a fait qu'ajouter à son triomphe.

Madame Brambilla, dans le rôle d'Arsace, s'est fait remarquer dans le duo du second acte et la cavatine.

On doit les mêmes éloges à Casselli, qui remplissait le rôle d'Assur, ainsi qu'à Duprez, qui avait celui d'Idreno: tous deux ont chanté d'une manière remarquable, le premier un duo avec Semiramide, et un grand air; le second un air de *la Vestale* de Pacini, introduit dans le second acte.

On n'avait rien négligé pour cette représentation: les chœurs ont été exécutés avec une grande précision, qu'on doit aux soins de Granatelli, qui les avait dirigés.

—La troupe des comédiens du roi de Sardaigne quittant le théâtre de Milan, y est remplacée par celle de Modena et compagnie, qui compte parmi ses membres trois sujets distingués, madame Angelina Polvaro, et MM. Modena père et fils.

—Les ouvrages qui doivent être représentés à Venise sur le théâtre Saint-Benoist, sont: *il Conte Ory*, de Rossini; *Jefte*, de Generali, et *Adelaide di Borgogna*, du même. Mesdames Biagioli, Frelli et Enrichetta Laroche; MM. Bossi et Giovannini, premiers ténores, Dassi et

Tavani, premières basses, paraîtront dans ces différentes pièces.

Parme. — Nouveau Théâtre-Ducal. On va donner sur ce théâtre, qui doit ouvrir le 12 mai, *Zaire*, *Mosè* et *il Colombo*. Le premier et le dernier de ces ouvrages sont de Bellini, et l'autre de Ricci. La troupe des artistes se compose, en ce qui concerne le chant, de mesdames Enrichetta, Méric-Lalande, Filotea, Reina et Teresa Cumni; Carlo Trezzini, Dominico Reina et Giovanni Storti, premiers ténores; Luigi, Lablache, Juchindi, Celestino Salvatori et Pietro Ansiglioni, premières basses; viennent ensuite mesdames Maria Sacchi Onorina Amandante et Francesco Biscottini.

ANNONCES.

Il vient de paraître, au magasin de musique de A. Romagnési, rue Vivienne, n° 21, quatre airs variés pour guitare seule, sur des motifs tirés des romances et chansonnettes de MM. A. Romagnési et A. Panseron, dédiés aux amateurs par P. Rengem. OEuvre 22. Prix : 4 francs 50 c.; et une fantaisie pour guitare seule, sur l'Angelus de A. Romagnési, dédiée à M. Ludovic de Tanlay, par Maurice de Raoule, guitariste de S. A. R. Madame, duchesse de Berri. Op. 80. Prix : 3 fr.

— M. Pacini, éditeur des opéras de Rossini et de toute la musique moderne italienne, boulevard des Italiens, n° 11, vient d'ajouter deux quintetti à sa belle collection de Beethooven, pour violon, alto et basse; elle se compose maintenant de sept trios, dix-huit quatuors et sept quintetti; très-belle édition et bien correcte, avec tables théoriques et le portrait de l'auteur au burin. Prix : 70 fr. sans remise.

On trouve à la même adresse les romances et les tyroliennes de madame Malibran.

—Variations brillantes pour le piano, avec accompagnement d'orchestre, sur l'air : *Je possède un réduit obscur*, musique de Lecamus, composées et dédiées à mademoiselle Thérèse Horgnies, par Charles Simonin. OEuvre 8. Prix : 12 fr. Le piano seul : 7 fr. 50 c.

A Paris, chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

— Valses à grand orchestre, dédiées à M. Laurent, directeur de la Société d'harmonie, à Namur, et composées par Charles Simonin. OEuvre 7, première suite. Prix : 7 fr. 50 c.

A Paris, chez Collinet, marchand de musique, place du Louvre, n° 4.

— Rondoletto pour le piano, sur deux motifs de l'opéra *la Muette de Portici*, musique d'Auber, dédié à mademoiselle Mathilde Vandeuzande, par Charles Simonin. OEuvre 9. Prix : 3 fr. 50 c.

A Bruxelles, chez Nolot, marchand de musique, Montagne de la Cour, n° 472.

Nouvelles publications des fils de B. Schott, place des Italiens, n. 1.

Beethoven L. van. Symphonie pastorale, arrangée pour piano, avec flûte, violon et basse ; par J.-N. Hummel. Prix : 15 fr.

— Symphonie pastorale, arrangée pour piano seul, par J.-N. Hummel, 9 fr.

Neukomm S. Hymne de la Nuit, paroles de M. Lamartine, partition complète, 25 fr.

Romberg André. Symphonie en *re*, œuvre 36, arrangée pour piano, flûte, violon et basse, par J.-N. Hummel, 12 fr.

— Symphonie en *re*, œuvre 36, arrangée pour piano seul, par J.-N. Hummel, 7 fr. 50 cent.

Spaeth A. Six sérénades à quatre voix d'hommes, dédiées à M. Castil-Blaze, 9 fr.

—Six variations à quatre mains, pour piano, œuv. 123, 6 fr.

—*Traité général de la musique*, utile aux professeurs de solfège, instrumens, harmonie, contrepoint, fugue et musique militaire.

Cet ouvrage est publié par souscription; les trois premiers numéros sont en vente. N° 1, 4 fr. 50 cent.; n° 2, 2 fr. 50 cent., et n° 3, 9 fr.

A Paris, au magasin de musique de F. Sudre, passage Véro-Dodat, n. 26.

—*Je ne saurais danser*, variations nouvelles pour le piano, par M. P. Ribaillet. Prix : 4 fr. 50 cent.

A Paris, chez F. Sudre, passage Véro-Dodat, n. 26.

—Variations brillantes pour flûte ou violon, *ad libitum*, avec accompagnement de guitare; par F. Sudre.

—Petite Méthode de guitare, facile et progressive, à l'usage des commençans. Prix : 7 fr. 50 cent.

—Nouveau quadrille de contredanses, pour le piano, par Gouzy, artiste du Théâtre-Italien. Prix : 3 fr. 75 c.

A Paris, chez le même éditeur.

AVIS.

M. Schlesinger a annoncé dans le numéro du 17 avril de la *Revue musicale*, qu'il avait acquis la propriété des derniers quatuors de Beethoven, portant les numéros d'œuvre 127, 130, 131, 132, 133 et 134. Nous croyons devoir prévenir MM. les Amateurs que nous sommes les seuls éditeurs légitimes des œuvres 127 et 131, que M. Schlesinger n'a publié dans sa collection qu'en vertu de notre autorisation, nous étant réservé la vente de ces deux œuvres séparés. Nous prévenons les possesseurs des collections publiées par MM. Pleyel ou Janet et Cotelle, qui desireraient les compléter, qu'ils doivent s'adresser à nous.

LES FILS DE B. SCHOTT,
Place des Italiens, n. 1.

LETTRES A M. ÉDOUARD FÉTIS,

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A LONDRES.

(DEUXIÈME LETTRE.)

Société Philarmonique.

Londres, 1er mai 1829.

MON FILS,

Je t'ai promis des renseignemens sur les institutions musicales de l'Angleterre, et mon projet était de te parler d'abord de l'Académie de musique, établissement qui peut être considéré comme une sorte de Conservatoire; mais n'ayant point encore recueilli tous les documens nécessaires sur cette école, je crois devoir m'occuper d'abord de la *Société philarmonique*, institution qui fait honneur à la ville de Londres, et qui manque à Paris; car la Société des concerts de l'Ecole royale de musique n'a pas exactement le même objet.

Il y a environ vingt ans que plusieurs professeurs distingués, parmi lesquels on remarquait Viotti, Salomon, J.-B. Cramer, Dizi, etc., formèrent le projet d'améliorer l'exécution de la musique en Angleterre, et d'en propager le goût dans la haute société de ce pays. Ne croyant pas pouvoir mieux atteindre leur but que par des concerts réguliers, ils en établirent par souscription, et formèrent une association pour l'exploitation de ces mêmes concerts. Les commencemens de l'entreprise ne furent point heureux. La difficulté des relations avec le continent ne permettait point alors

aux artistes étrangers de se rendre à Londres; et, à l'exception de Viotti, de Lindley, célèbre violoncelliste, de Dragonetti, incomparable sur la contrebasse, et d'un petit nombre d'instrumentistes de mérite, on ne possédait que des moyens fort bornés pour composer un bon orchestre. Il en coûta de grands efforts, et des sacrifices d'argent aux entrepreneurs, pour soutenir leur institution; mais enfin ils triomphèrent et des difficultés, et de l'indifférence du public, et parvinrent insensiblement à faire du *Concert philarmonique* un des plus beaux établissemens de son espèce.

Dans les premiers temps, la Société philarmonique ne possédait point de salle qui lui appartînt; elle en fit bâtir une, qui prit le nom d'*Argyll Roms*, parce qu'elle était placée dans le quartier d'Argyll. Tous les concerts philarmoniques y ont été donnés depuis lors; mais comme cette salle est devenue la propriété d'un marchand de musique, nommé M. Welsh, elle a été louée pour la plupart des concerts à bénéfice. Elle a la forme d'un parallélogramme, et peut contenir neuf cents personnes; elle est fort belle, et sa disposition est celle d'une véritable salle de concert. Elle est environnée de salons spacieux, dans lesquels le public circule et prend le thé entre les deux parties des concerts. La salle d'Argyll n'est pas la seule qu'on trouve à Londres pour les concerts : *Willis's Room* est plus vaste, et peut, dit-on, contenir douze cents personnes. Elle est très-soignée dans ses détails, et serait sans doute préférable à Argyll Room pour les concerts à bénéfice, si elle était placée plus près du quartier à la mode. La troisième salle est celle du *Concert de musique ancienne*, qui est située à Hannover-Square, et qui est la plus grande. C'est dans cette salle que Salomon donna autrefois les concerts de souscription pour lesquels Haydn composa ses douze grandes et belles symphonies, qui depuis sont devenues si célèbres. La salle d'Hannover-Square appartient aujourd'hui à la Société des concerts de musique ancienne, et ne sert que pour son usage, ou pour les concerts donnés par ses directeurs de musique,

MM. Greatorez, François Cramer, etc. Une nouvelle salle de concert vient d'être arrangée au théâtre du Roi, par M. Laporte, directeur du théâtre Italien, pour cette saison. Elle est fort belle. L'ouverture doit en être faite mercredi 6 de ce mois, par des concerts de souscription, donnés au profit de la direction du théâtre. M. Moschelès y donnera, le 8, son concert annuel, et tout fait présumer que le plus grand nombre des concerts de la saison y sera donné, car ce sera le seul moyen d'obtenir les chanteurs à la mode, M. Laporte ayant seul le droit d'en disposer.

En voyant l'énumération de toutes ces salles de concerts, tu remarqueras sans doute que Londres est bien plus favorisé que Paris sous ce rapport, car cette dernière ville n'en possède pas une seule qui soit digne d'être citée. Les salles des rues de Cléry, Taitbout et Chantereine, sont beaucoup trop petites, et n'ont presque point d'emplacement pour l'orchestre; la salle du Conservatoire est mal disposée pour les concerts, et n'est point bâtie sur de bonnes lignes acoustiques; le Vauxhall serait peut-être ce qu'il y aurait de mieux, si les abords en étaient plus faciles, s'il était placé dans un meilleur quartier, et s'il s'y trouvait des dégagemens plus commodes et plus vastes. Il faut espérer qu'on sentira enfin la nécessité de construire une salle de concert digne d'une ville qui peut être aujourd'hui considérée comme la capitale des beaux-arts : avec des moyens d'exécution tels que ceux qu'on possède à Paris, un pareil monument est indispensable. Je reviens à la Société philarmonique.

Cette société se compose de quarante membres, qui nomment sept directeurs. Les attributions de ceux-ci consistent à fixer le budget des dépenses, à régler les comptes du trésorier, à engager les artistes qui doivent chanter ou jouer des solos, et à faire le programme des concerts. Ces directeurs se renouvellent à de certaines époques, et se nomment au scrutin secret. Au nombre des directeurs qui sont maintenant en exercice

on compte MM. Jean-Baptiste Cramer, Dizi et Latour. On ne peut devenir membre de la Société philarmonique que par suite d'une délibération de l'assemblée générale. La société donne huit concerts par saison, pour lesquels il y a une souscription de *six cent cinquante abonnés* (ce nombre ne peut être dépassé, d'après les réglemens), à raison de quatre guinées pour les huit concerts. Les membres de la Société ne payent qu'une guinée et demie d'abonnement. Le surplus des places est laissé à la disposition des directeurs, pour être offertes gratuitement aux artistes étrangers de distinction qui se rendent momentanément à Londres. On ne peut que louer la politesse exquise avec laquelle cette faveur est accordée.

La partie de la salle occupée par l'orchestre, est disposée en amphithéâtre, comme dans les concerts spirituels ou du Conservatoire de Paris; mais cet amphithéâtre est d'une élévation beaucoup plus rapide et plus rapprochée de la perpendiculaire. Une galerie semi circulaire contient une partie des exécutans, qui se trouvent placés presque au-dessus de la tête des autres. Une pareille disposition me paraît vicieuse, en ce qu'elle ne permet guère à l'exécutant d'entendre ce qui se passe au-dessus et au-dessous de lui. Les finesses d'exécution me semblent devoir en souffrir beaucoup. Je ne saurais approuver non plus l'usage de placer le chef d'orchestre en face du public, au milieu des autres violons, comme cela a lieu au concert philarmonique. Placé de cette manière, le chef ne voit point les exécutans, et ne peut les diriger de l'œil et du geste, comme le fait si bien M. Habeneck dans les concerts du Conservatoire de Paris : aussi MM. François Cramer et Loder, qui sont alternativement chefs d'orchestre des concerts philarmoniques, sont-ils obligés de se borner à indiquer les mouvemens, et à jouer de leur instrument pendant toute la durée des concerts, comme de simples violonistes. Pour voir les exécutans, et les diriger véritablement, il faudrait qu'ils tournassent continuellement sur eux-mêmes comme sur un pivot, et

qu'ils fussent occupés sans cesse à lever et à baisser la tête, ce qui est impossible.

Il est une autre singularité que je dois signaler, et qui, sans doute, excitera l'étonnement des musiciens français : elle consiste dans l'usage de placer toutes les basses en avant de l'orchestre, plus bas que les autres instrumens. Qoiqu'une pareille disposition paraisse contraire à tous les principes d'acoustique, je dois avouer que son effet est beaucoup moins désagréable qu'on pourrait le penser, et que la sonorité des violons ne m'en a point semblé altérée; ce qui vient sans doute de ce que ceux-ci sont beaucoup plus élevés.

Un ancien usage s'est conservé dans les concerts philarmoniques : je veux parler du *conducteur* au piano, sorte d'emploi qui est confié alternativement à sir George Smart et au docteur Crosch. Dans les morceaux de chant, on conçoit que l'usage du piano peut être bon, parce qu'il aide le chanteur, surtout pour le récitatif; mais dans une symphonie, dans une ouverture à grand fracas, comme sont la plupart des compositions modernes, l'effet de cet instrument est nul, et doit l'être, pour ne pas devenir nuisible; car s'il était possible qu'on entendît le piano au milieu des autres instrumens, cette sonorité d'une espèce particulière, que l'auteur n'aurait point prévue, viendrait gâter sa pensée. Il me semble d'autant plus nécessaire de supprimer l'emploi du piano dans les symphonies et ouvertures, que j'ai remarqué, dans des effets doux, des accords de cet instrument qui se prolongeaient plus que ceux de l'orchestre, et qui nuisaient à l'ensemble.

A la première audition d'une symphonie exécutée au concert philarmonique, on est frappé de l'ensemble et de l'énergie de l'orchestre, et l'on est obligé d'avouer qu'un semblable orchestre passerait partout pour excellent. Mais lorsqu'on a entendu les concerts de l'Ecole royale de musique, on ne peut s'empêcher de faire des comparaisons entre les deux premiers établissemens musicaux de Paris et de Londres, qui ne sont point à l'avantage du dernier. Le même ensemble, la même énergie se trou-

vent aussi dans l'orchestre français; mais il s'y joint une jeunesse, une finesse d'intention qu'on chercherait vainement à Londres. Tu sais par quelle délicatesse de nuances cet admirable orchestre du Conservatoire est arrivé à porter au plus haut degré l'exaltation de l'auditoire: ces nuances ne sont indiquées que d'une manière très-faible par les musiciens du concert philarmonique, et rarement ils ont ce que nous nommons de la chaleur. Leur exactitude est irréprochable; mais leur sensibilité est médiocre. Toutefois, comme je viens de le dire, ce n'est que par comparaison avec le bel orchestre du Conservatoire, que je suis conduit à faire ces remarques critiques. Quiconque n'a point entendu celui-ci est satisfait sans restriction de celui du concert philarmonique: c'est ce que j'ai pu voir, par l'opinion de quelques étrangers capables de bien juger en musique, et notamment par celle de M. Félix Mendelsohn, amateur de Berlin, et compositeur distingué, qui se trouve à Londres en ce moment.

Les personnes qui ont entendu en Allemagne les compositions de Hændel, de Haydn, de Mozart et de Beethoven, reprochent aux musiciens français de jouer ces compositions dans des mouvemens trop rapides. Ce reproche mérite surtout d'être pris en considération pour les symphonies et les ouvertures de Beethoven, dont les mouvemens ont été récemment indiqués par l'auteur, et dont la tradition est pour ainsi dire encore vivante; mais j'avoue qu'il me semble préférable de tomber dans l'erreur des orchestres de France, que d'imiter les Anglais, qui choisissent des mouvemens si modérés que toute chaleur devient impossible. On joue trop vite en France, et trop lentement en Angleterre. Cette lenteur exagérée, que j'avais déjà remarquée au théâtre, m'a frappé surtout dans les divers morceaux que j'ai eu occasion d'entendre au cinquième concert philarmonique, lundi 27 avril. Ces morceaux principaux étaient une symphonie en *ut* de Haydn, l'ouverture de *la Flûte enchantée*, la symphonie en *re* (2e) de Beethoven, et l'ouverture de *Fidelio*, du même

auteur. Dans tous, il me parut que le mouvement était un peu trop lent, ce qui jetait de la froideur dans l'exécution. Sans doute on dénature le caractère d'un morceau de musique, et l'on nuit surtout à la clarté des détails, en exagérant la vitesse; mais du moins ce défaut ne fait jamais naître l'ennui, effet inévitable d'un mouvement trop modéré. Le bien consiste à s'éloigner également de ces deux exagérations.

A l'égard des détails, après avoir constaté la supériorité des violons français, j'ai été forcé de reconnaître que la même supériorité existe dans les contrebasses du concert philarmonique. Sans parler de Dragonetti, dont j'aurai occasion d'analyser ailleurs le talent prodigieux, je dois dire que toutes les contrebasses de Londres articulent avec une précision, une netteté, une délicatesse et une force qui nous sont inconnues à Paris. Ces belles qualités sont le résultat de l'école que Dragonetti a fondée ici. On sait que les artistes qui jouent la contrebasse dans nos orchestres se divisent en deux classes : l'une composée d'hommes pleins de dévouement et de chaleur, tels que MM. Sorna, Chenié, Gelineck et Lamy; l'autre, où se rangent ceux qui ne font exactement que ce qu'il faut pour avoir l'air de remplir leur devoir. Les premiers, ayant à vaincre les difficultés d'un accord désavantageux de leur instrument, et d'un archet mal construit, ne peuvent produire d'effet qu'à force de fatigue et d'efforts; les autres se donnent moins de peine, et n'exécutent que les notes principales des traits qui sont écrits dans leur partition. Il n'en est point ainsi des contrebasses du concert philarmonique : les artistes qui les jouent font tout entendre, marquent distinctement les coups d'archet coulés et détachés, indiquent toutes les nuances, font parler les notes sans retard, et ne semblent pas faire plus d'efforts que s'ils jouaient du violon ou de la viole. Il n'en faut point douter, ces avantages proviennent de l'accord de la contrebasse par quartes, et de l'admirable école du maniement d'archet que Dragonetti a introduite en Angleterre.

Mon intention n'est point de te parler dans cette lettre du talent de chaque artiste en particulier; je réserve ces détails pour un autre temps. Je ne puis cependant me dispenser de dire un mot des instrumens à vent du concert philarmonique. La partie de flûte, qui est confiée à Nicholson, ne laisse rien à desirer sous le rapport de la pureté d'exécution; il y a plus de poésie dans le jeu de Tulou; mais on est trop heureux quand on possède dans un orchestre un talent semblable. M. Willman est chargé de la partie de première clarinette; c'est un artiste fort distingué. Je l'ai entendu plusieurs fois, et jamais un son douteux n'est sorti de son instrument. Quant au premier hautbois, il est impossible de rien entendre de plus mauvais, et cependant c'est le meilleur de Londres. L'année dernière, l'administration de l'Opéra avait engagé M. Vogt, et cette année, la même administration a fait venir de Paris M. Barré, élève du précédent; mais les directeurs du concert philarmonique n'ont engagé ni l'un ni l'autre, dans la crainte de se trouver absolument sans hautbois, bon ou mauvais, après leur départ. Les administrations des divers concerts et des théâtres devraient s'entendre pour fixer à Londres un hautbois français; car ce qu'ils ont en ce genre gâte toute leur musique. Ce que j'ai à dire des cors du concert philarmonique n'est guère plus favorable. Il y a dans cette ville un artiste qui possède un talent très-remarquable sur le cor : il est italien, et se nomme M. Puzzi. Mais la fortune qu'il a acquise l'a mis dans une situation indépendante qui lui a fait quitter les orchestres. M. Platte est le premier cor du concert philarmonique; il n'a aucune sûreté dans l'exécution, et gâte souvent les plus beaux effets. Il n'en est pas de même de la première trompette, qui est excellente, et que les orchestres de Paris peuvent envier à l'Angleterre. Les bassons m'ont paru très-bons; mais ils jouent trop fort.

Les timbales se jouent à Londres avec des baguettes plus fortes et plus garnies que les timbales françaises; cela m'a semblé produire des effets très-heureux, parti-

culièrement dans l'orage de la symphonie pastorale de Beethoven. Je porterai à Paris une paire de ces baguettes pour en faire essayer l'effet.

Ainsi que tu peux le voir par ma lettre, l'exécution du concert philarmonique se trouve mêlée de bien et de mal ; mais en général, elle est très-satisfaisante, et l'on peut dire qu'un pays où la musique est arrivée à ce point, doit atteindre la plus grande perfection en peu de temps. Je n'ai point parlé des solos, parce que ce sujet se placera naturellement dans l'examen du talent de chaque artiste en particulier. Il en sera de même du chant.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

VARIÉTÉS.

Piano droit de M. Dietz (1).

On s'est aperçu depuis long-temps que bien des salons sont trop petits pour contenir des pianos carrés, à plus forte raison les pianos à queue dont la forme, incommode d'ailleurs, les rend très-difficiles à placer, même dans de grandes pièces. On a donc pensé qu'il serait nécessaire de faire des instrumens d'une forme plus exiguë, et l'on a vu que celle perpendiculaire serait la plus favorable à ce but. Plusieurs essais en ce genre ont été tentés à différentes époques. MM. Roller et Blanchet ont fait paraître, il y a deux ans, un petit piano droit dans

(1) Facteur de pianos, rue Neuve-Saint-Augustin, n. 23.

lequel ils ont introduit des améliorations, mais qui a des défauts et des incommodités : il faut, par exemple, pour y placer une corde, retirer le clavier, ce qui rend cette opération longue et désagréable : la qualité de son n'en était point non plus exempte de reproche. M. Dietz, l'un de nos facteurs les plus distingués, vient d'en faire un qui est, je crois, aussi près que possible de la perfection. C'est un instrument de trois pieds de haut, sur un pied huit pouces de profondeur : son étendue est de six octaves. Il est petit, comme on peut le voir, et d'une forme agréable à l'œil.

Cet instrument est d'une belle qualité de son, et sa force égale presque celle des pianos à queue. La manière dont il est construit le rend très-facile à accorder; il suffit de lever un petit couvercle placé à sa partie supérieure, et il ne faut pas, comme dans celui de M. Roller, déranger le clavier pour placer des cordes lorsqu'elles viennent à casser. La mécanique de ce piano est très-ingénieuse; c'est un modèle de simplicité; ce qui la rend très-facile à réparer, s'il arrive quelque accident. Un des principaux défauts du piano carré, c'est que les cordes étant couchées, et décrivant une courbe, les vibrations sont gênées par leur rapprochement, et le son en devient nécessairement maigre et métallique. On sait que les cordes placées verticalement sont les plus favorables à la qualité du son, et qu'il faut les tenir aussi éloignées que possible les unes des autres : c'est à quoi s'est attaché M. Dietz, et il a réussi; car le son du piano droit de ce facteur est pur et chantant. Les cordes du piano de M. Roller sont placées horizontalement et trop serrées les unes contre les autres; ce qui rend le son de cet instrument beaucoup moins agréable que celui du piano de M. Dietz; ces cordes font une courbe d'ailleurs, et, quelque imperceptible qu'elle soit, elle nuit nécessairement au son.

Nous ferons une légère observation, c'est que les dernières notes de la basse sont moins chantantes que

les autres; et la raison en est que les cordes ne pouvant être aussi longues que celles des pianos à queue, la durée de la vibration est nécessairement plus courte.

Du reste, cet instrument a de grandes qualités, et décèle un homme de mérite qui a fait de son art une étude approfondie. Le prix en est, dit-on, peu élevé; ce qui est un avantage.

E. F.

NOUVELLES DE PARIS.

Avec madame Boulanger a reparu à l'Opéra-Comique une gaîté franche et communicative. C'est la semaine dernière qu'on a revu cette charmante actrice sur une scène dont elle a été trop long-temps éloignée. Accueillie par des bravos réitérés, elle a justifié l'attente du public, en se montrant pendant toute la durée de la représentation ce qu'elle était autrefois, c'est-à-dire, vive, spirituelle, enjouée. *Emma* est une des pièces où elle trouve le plus d'occasions de déployer les qualités qui la distinguent. C'est avec plaisir que nous avons entendu cet opéra, l'un des plus jolis de M. Auber. Mais quelle exécution, grands dieux! Car, si nous exceptons Mes Boulanger, Casimir, et Féréol, il est difficile de rien entendre de plus mauvais, et nous éprouvions un sentiment de peine à voir ainsi défigurer une musique remplie de grâce et de fraîcheur. Comment se fait-il que les chefs d'emploi quittent ainsi leur rôle pour les abandonner à des doubles sans voix et sans talent? Il est quantité d'ouvrages qu'il serait facile de mieux monter, et dont l'exécution est vraiment déplorable.

En entendant la charmante musique du *Maître de*

Chapelle, on est affligé que M. Paër ait quitté sitôt la carrière du théâtre. L'auteur d'*Agnese* devrait enrichir notre scène de ses belles productions. Le peu d'intérêt du poème est sans doute ce qui s'oppose à ce que nous entendions plus souvent le *Maître de Chapelle ;* eh bien! que M. Paër travaille sur un poème plus neuf, et son succès ne sera pas douteux. Chollet et madame Boulanger ont bien chanté leurs rôles. Nous remarquerons toutefois que la voix de Chollet manque souvent de mordant, surtout dans les cordes basses. Quant aux autres acteurs, même médiocrité.

Un début a eu lieu le même soir : c'est mademoiselle Leroux, dans le rôle de madame Palmer d'*Emma*. Nous ne parlerons pas de cette jeune personne, pour laquelle le public n'a pas eu les égards toujours dus à une femme. Nous lui conseillons seulement de faire de longues et sérieuses études avant de monter sur la scène.

— M. Moreau-Sainti a fait son second début mercredi par le rôle de Georges de *la Dame Blanche*. Ce jeune homme a pris plus d'assurance, et il a été plus facile de le juger que la première fois qu'il s'est montré. Il a peu de voix, et c'est comme acteur surtout qu'il faut le considérer. Bien qu'il ait de l'intelligence et l'habitude de la scène, nous lui reprocherons de trop multiplier ses gestes : c'est une habitude de province dont il doit se défaire. Quoi qu'il en soit, ce jeune homme pourra être dans ce moment une bonne acquisition pour l'Opéra-Comique.

— *Les deux Nuits* sont annoncées pour la semaine prochaine, et c'est Moreau-Sainti qui est chargé du rôle de Ponchard. Il est fâcheux que cette partie, écrite pour un chanteur, soit donnée à ce jeune homme, acteur rempli d'intelligence, sans doute, mais qui connaît peu l'art du chant.

— Me Damoreau-Cinti, après avoir été éloignée pendant quelque temps de l'Académie royale de Musique, vient de reparaître sur une scène dont elle avait été

long-temps absente. C'est *le Comte Ory* qui l'a rendue au public, aussi parfaite, aussi gracieuse qu'autrefois. Dire qu'elle n'a rien perdu de son talent ni de sa jolie voix, c'est faire le plus bel éloge de cette charmante cantatrice. Valère continuait ses débuts dans le rôle du gouverneur. Ce chanteur, que l'on voyait autrefois avec plaisir à l'Opéra-Comique, peut être utile pendant l'absence de Levasseur; mais nous pensons qu'il était mieux placé à l'autre théâtre. Le talent de Valère est gracieux, léger, et le volume de sa voix sera peut-être un peu faible pour la vaste salle de l'Opéra : son succès cependant n'a pas été un instant douteux, et le public l'a entendu avec plaisir.

—Une indisposition a forcé à remettre à jeudi, au lieu de mardi, la représentation du théâtre allemand. Nous nous proposions de donner dans ce numéro le compte rendu de cette représentation; mais nous sommes forcés de le remettre à la semaine prochaine. On promet *la Flûte magique*, de Mozart, après *Freschütz*, qui doit être représenté à l'ouverture.

— On dit que c'est par ordre supérieur de la direction des Beaux-Arts que les concerts de l'Ecole royale de musique ont été suspendus. L'Opéra ne voulant pas donner de concerts spirituels cette année, la Société des concerts aurait offert de s'en charger; mais elle y aurait renoncé, plutôt que de donner la somme de mille écus qui lui était imposée pour cette faveur. On dit que M. de La Rochefoucauld, irrité de ce refus, a interdit à la Société la prolongation de ses exercices. Nous avons peine à croire à un tel arbitraire; et nous ne pouvons penser que ce soit sur un motif aussi léger que le public soit privé des jouissances qu'il trouvait aux admirables concerts de l'Ecole royale. Espérons qu'un pareil bruit se démentira, ou qu'on rendra à la Société une liberté si injustement ravie.

— Mademoiselle Nebel, pianiste, a donné, le 10 de ce mois, un concert dans les salons de M. Pape. On y

a entendu MM. Lafond, Vogt, etc.; mesdemoiselles Nebel, Pacini et Kunzé. Mademoiselle Nebel a joué avec M. Lafond un morceau sur *l'Enfant du régiment*; nous l'engageons à égaliser son jeu, et à lui donner plus de moelleux. M. Lafond a exécuté un morceau sur un thème de *la Fiancée*; dire qu'il a supérieurement joué, c'est tomber daus des lieux communs; mais nous ne pouvons nous empêcher de consigner ici le plaisir qu'il nous a fait. M. Vogt a parfaitement exécuté un duo de hautbois avec un monsieur dont le nom nous est échappé. La partie de chant était confiée à mesdemoiselles Pacini et Kunzé. L'abondance des matières nous empêche d'entrer dans de grands détails. Nous devons parler d'une jeune harpiste, mademoiselle Virginie Pardi, native de New-Yorck. Cette jeune personne, âgée de dix ans, possède sur la harpe un talent fort extraordinaire, eu égard à son jeune âge; elle a excité un vif étonnement, et promet de devenir un jour une artiste fort distinguée.

— M. Stopel, savant professeur allemand, auteur d'un grand nombre d'ouvrages qui jouissent en Allemagne d'une réputation justement méritée, doit ouvrir, de samedi en huit, un cours, dans lequel il parlera sur la composition et toute la théorie de la musique. Ces cours se feront en allemand, et promettent d'être d'un grand intérêt pour les personnes qui connaissent cette langue. Ces leçons auront lieu tous les samedis, à sept heures du soir. On peut s'adresser, pour se faire inscrire, chez M. Stopel, hôtel de Nantes, place du Carrousel. Nous reviendrons sur ces cours, qui méritent d'attirer l'attention des amateurs.

OUVRAGES NOUVEAUX.

HUIT SCÈNES DE FAUST,

Musique de M. Berlioz (1).

M. Berlioz, élève de M. Lesueur, vient de faire paraître huit scènes du Faust de Goëthe. Cette partition mérite de fixer l'attention des amateurs, et doit exciter au plus haut degré la curiosité des artistes. On sait que l'imagination de ce jeune compositeur est empreinte d'une couleur fantastique et bizarre. Faust était le sujet le plus favorable au développement de ses idées originales.

Le premier morceau est intitulé : *Chant de la fête de Pâques.* Faust, sur le point de s'empoisonner, entend des hymnes chantés dans une église voisine; une émotion profonde s'empare de lui; la coupe tombe de ses mains; ses larmes coulent : *la terre l'a reconquis.* L'auteur est parfaitement entré dans l'esprit de cette situation. Le chœur des disciples, chanté d'abord seul, revient ensuite accompagné d'un chœur d'anges, dont le dessin, contrastant avec le premier mouvement, doit produire l'effet le plus gracieux. Mais je ne sais pas si la sonnerie des cloches, qui commence et termine le morceau, peut être rendue avec succès par un *pizzicato* d'instrumens à cordes; ils n'ont pas assez de sonorité; je doute que cette imitation soit heureuse.

Le morceau capital, à mon avis, est le sextuor inti-

(1) Grande partition. Prix : 30 fr. Chez M. Schlésinger, rue de Richelieu, n. 97.

tulé : *Concert des Sylphes.* Méphistophélès, pour donner à Faust un avant-goût des voluptés qu'il lui prépare, assemble les esprits de l'air, et leur ordonne de chanter. Peu à peu Faust tombe dans un profond sommeil, pendant lequel il a des songes délicieux.

Ici tous les moyens sont employés pour obtenir de l'orchestre un accompagnement convenable. L'harmonica et la harpe y sont employés avec bonheur; il y a surtout à la fin du sextuor une idée entièrement neuve, et dont l'effet n'est pas douteux. Lorsque le chant des sylphes s'est adouci jusqu'au *pianissimo*, les instrumens à vent se taisent, et sont remplacés par quatre violoncelles filant des sons harmoniques en accords. Cette harmonie tout aérienne est une invention qui fait honneur à l'imagination de M. Berlioz.

Nous ne pouvons pas examiner en détail tous les morceaux de cette partition; il suffira d'indiquer ceux dont la couleur est le plus originale.

Nous avons remarqué les deux chansons du cabaret de Leipsick. La première est écrite à un temps; son rhythme est rapide et désordonné; l'autre est d'un style plus régulier, mais toujours acerbe, et d'une difficulté vraiment diabolique. La ballade du roi de *Thulé*, chantée par Marguerite, avec accompagnement d'un orchestre d'instrumens graves, et d'un alto *solo*, fait naître, à la première lecture, une sensation étrange, dont la cause est produite par l'imitation du style gothique; mais dès le second couplet on s'y accoutume, et ces étrangetés ne paraissent pas dépourvues d'une certaine grâce naïve.

En résumé, cette partition de Faust, originale jusqu'à la bizarrerie, est l'ouvrage d'un homme plein de talent et de facilité. Si M. Berlioz obtient des directeurs de nos théâtres lyriques les encouragemens qu'il mérite, et s'il calme un peu cette fièvre de sauvagerie don il est tourmenté, nous n'hésitons pas à lui prédire les plus grands succès.

S.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

BERLIN, 5 *mai*. Nous avons toujours ici Paganini. On annonce son dernier concert pour demain. Il a joué souvent, et toujours en excitant un nouvel enthousiasme. Dans le nombre des morceaux nouveaux qu'il a exécutés, il faut surtout faire mention des variations sur un thème appelé *la Danse des Sorcières*, du célèbre Vigano, qui avait été introduit par lui dans son ballet de la *Noce di Benevento*. Paganini s'est montré en cette occasion sous un jour tout-à-fait nouveau. On l'avait trouvé jusque-là profondément passionné, d'une hardiesse inconcevable, original jusqu'à la bizarrerie, mais souvent mélancolique. Dans le thème de *la Danse des Sorcières*, toute sa fougue et son audace étaient bien de mise; mais il y a déployé en outre une verve de comique tout-à-fait inattendue, semé à pleines mains les effets piquans et nouveaux, et renouvelé complétement la nature des sensations que ses auditeurs avaient éprouvées. En lui cherchant un analogue dans le domaine des arts d'imagination, on a dit ici avec beancoup de justesse qu'il était le Jean Paul des violonistes. Le talent de cet homme extraordinaire a, du reste, si peu de points de contact avec celui des autres qui professent le même art, qu'il est à peine nécessaire de parler d'un incident qui se rencontre fréquemment. Au concert du 27 avril, sa chanterelle cassa pendant qu'il exécutait un concerto de Rode. Il n'en continua pas moins sans se déconcerter un instant, et joua sur la corde de *la* les passages les plus ardus, au point que peu de personnes s'aperçurent de ce qui lui était arrivé. Tout cela est bien ; mais il n'a pas, à cet égard, le mérite de la priorité.

L'étonnement et l'admiration qu'il a excités ici ont

dû faire paraître plus étrange encore la proposition qui a été faite dernièrement de le faire lutter dans un même concert avec le jeune Sigismond de Praun, artiste noble, magnat nomade, qui est allé porter dans presque toutes les capitales de l'Europe ses prétentions à l'héritage d'universalité précoce de Pic de la Mirandole. Ce jeune homme, encore en âge d'être accompagné par des gouverneurs et des mentors, mène avec lui une suite de prôneurs qui ont répandu et fait déclarer fort indiscrètement dans les journaux que le jeune magnat hongrois était prêt à accepter le défi que personne ne lui avait fait. Il paraît au moins certain que Paganini ne s'est pas autrement soucié d'une comparaison effective, dans laquelle il n'y aurait eu aucune générosité de sa part, et dont il n'avait à recueillir aucune gloire. M. de Praun a fini par donner seul, le 23 avril, un concert où il a fait preuve d'un talent remarquable; mais les journaux ont fait observer qu'on connaissait beaucoup de violonistes qui lui étaient supérieurs, et qu'il pourrait espérer de se placer en première ligne quand il aurait étudié avec réflexion pendant quelques années encore. Un M. Izabo, qui accompagne M. de Praun, a fait publier, en réponse dans les annonces d'un journal, un article du *Constitutionnel* qui disait, à propos d'un concert donné à Paris par le jeune magnat, qu'*il avait joué en maître*. M. Izabo en tirait la preuve que son pupille avait été proclamé maître dans la capitale d'un pays qui s'enorgueillit des Baillot, des Rode, des Lafont et des Creutzer, les premiers violonistes du monde. Suivait une pièce de vers à la louange de M. de Praun, par M. Izabo qui paraît être l'écrivain de la troupe. M. Rellstab, rédacteur de la *Vossische zeitung*, a promis de donner prochainement l'explication de l'article du *Constitutionnel*; ce qui ne lui sera pas difficile aux yeux de ceux qui savent avec quelle insouciante complaisance les journaux politiques français donnent à tout venant des brevets de talent et même d'immortalité. Si nous avons rapporté tout au long ce petit incident, c'est pour ajouter une page au chapitre du charlatanisme, qui est loin d'être terminé.

— Nous avons entendu le vendredi-saint au collége de Mildenberg, près Zehdenik, d'excellente musique religieuse exécutée par soixante-dix chantres des deux sexes, tous paysans. Nous avons été surtout émerveillés de la sûreté avec laquelle ils ont chanté une fugue de Graun sans accompagnement. Tous ces braves gens ont été formés par le prédicateur Fink, qui les fait exercer depuis leur enfance, et ne leur a jamais demandé plus de deux heures de travail par semaine. Ceux des hommes qui furent depuis appelés au service militaire, furent placés, en raison de leur facilité à lire la note, dans les chœurs de chanteurs des régimens dont ils faisaient partie, et y profitèrent beaucoup. Rentrés dans leurs foyers, ils font de nouveau partie de la société chantante de leur village. Leur respectable maître a remarqué, à sa grande satisfaction, que les mœurs se sont généralement améliorées dans cette population, d'ailleurs très-simple, et que l'habitude de ces jouissances d'art a imprimé sans effort à leur existence une régularité plus douce et plus facile. A la fin de la journée, on a fait une quête pour l'acquisition d'un petit orgue.

La musique de deux régimens de la garde s'est réunie ces jours passés pour donner un concert au bénéfice des populations ruinées par les inondations. L'assemblée était nombreuse, et la recette a dû être considérable. On a commencé par une symphonie en *ré* de Beethoven, arrangée en *ut*, pour la facilité des instrumens à vent, et fort bien exécutée. On joua ensuite divers morceaux de caractères variés, parmi lesquels les airs de ballet de *Jessonda*. On y remarqua plusieurs solos, particulièrement de clarinettes et de bassons, où les instrumentistes firent preuve d'un rare talent. Les chœurs des chanteurs de ces régimens contribuèrent aussi à cette bonne œuvre, et firent entendre, à l'extrême satisfaction de l'assemblée, la prière sans accompagnement, de la *Muette de Portici*. La soirée se termina par l'ouverture du *Jeune Henri* de Méhul, qui produisit un excellent effet.

— La grande fête musicale des bords du Rhin sera célébrée, cette année, à Aix-la-Chapelle, les 7 et 8 juin. Le premier jour sera rempli par une symphonie inédite de Ries, et par la *Création* d'Haydn ; on entendra dans le second la symphonie héroïque de Beethoven, *le Calme de la mer et l'heureuse Navigation*, morceau caractéristique du même auteur ; l'ouverture *d'Anacréon* de Chérubini, et le *Triomphe de la foi*, oratorio inédit en deux parties, composé pour cette circonstance par Ries, qui a été engagé pour diriger la partie musicale de la fête.

Messine. — *La Sacerdotella d'Irminsul*, opéra de Pacini, a été représentée le 25 mars sur le théâtre de cette ville. Le succès de cet opéra est dû en partie à madame Tensa Bellili, premier contralto d'un mérite distingué.

— On vient de donner à Florence, sur le théâtre *della Pergola*, le *Mosè* de Rossini. Magiorotti, Bottari et madame Bonabadati ont contribué par leur talent au succès qu'a eu cet ouvrage.

— La *Dame blanche* de Boieldieu représentée à Gênes, sur le théâtre de *Carlo felice*, le mois passé, n'y a obtenu qu'un faible succès.

Venise. — *La bella Taverna* de Pacini et *Jefte* de Generali, n'ont eu qu'un succès malheureux, sur les théâtres de *S. Luca* et *S. Benedetto*, où ils ont été donnés le 20 du mois passé.

— Madame Mersanne Sanfeleli a obtenu le plus brillant succès dans *Romeo* de Vaccai, qui vient d'être représenté sur le théâtre de Pesaro.

— Grand théâtre de Milan. *Il Barbiere di Siviglia.* Il est inutile de dire que cet opéra a été entendu avec plaisir, malgré le grand nombre de représentations qui en ont été données. Madame Corri Paltoni, qu'on voyait pour la première fois dans le rôle de Rosine, Tamburini et Rabini ont paru avec le talent qu'on leur connaît. Nous ne devons pas oublier Frezzalino, Biondini et madame Raggini, qui ont été entendus aussi avec plaisir.

— Nous lisons dans une lettre de Londres que madame Malibran a joué, le 4 du mois de mai, le premier acte du Barbier et le premier d'Otello. Elle a produit un grand effet et a reçu les applaudissemens qui sont dus à son admirable talent. Après la représentation, mesdames Malibran, Pizaroni, MM. Donzelli, Pellegrini et Bordogni ont exécuté le morceau *God save the king*. Le solo de madame Malibran a été couvert d'applaudissemens et a été redemandé. Guérie d'un rhume qui paralysait ses moyens, la jeune cantatrice va reprendre sans doute tous ses avantages. La représentation d'*Otello* a été fort brillante. Cet opéra est chanté par madame Malibran, Donzelli, Bordogni et Levasseur.

— On nous écrit de Vienne que dans la dernière séance de l'union philarmonique des états autrichiens, MM. Boieldieu et Fétis ont été nommés membres de cette société.

LANGUE MUSICALE.

Nous avons plusieurs fois entretenu nos lecteurs de la *langue musicale*, inventée par M. Sudre; et plus tard nous avons rendu compte des expériences faites dans le courant de l'automne dernier, au Champ-de-Mars, pour l'application de cette découverte aux opérations militaires. Sur le rapport fait à S. Ex. le ministre de la guerre, par M. le général Després, chargé de la direction de ces premières expériences, le ministre en a ordonné la continuation devant une commission, composée de lieutenans-généraux, maréchaux-de-camp et officiers supérieurs de toutes armes. Cette commission a terminé ses travaux, et nous apprenons avec plaisir, comme sans étonnement, que son rapport, approuvé

par le ministre, consacre l'utilité de la *langue musicale*, et l'emploi avantageux qui pourra, dans certains cas, en être fait aux armées. L'Institut, lors de l'examen auquel il s'est livré de la découverte de M. Sudre, avait fait pressentir ce résultat. Nous ne doutons pas que maintenant la *langue musicale* ne soit mise prochainement à la portée des officiers et chefs de musique auxquels l'emploi en sera confié. On annonce également que S. Exc. le ministre de la marine, communication prise du rapport fait à son collègue, a reconnu la possibilité d'employer la *langue musicale* non moins avantageusement sur mer, et que des expériences auraient lieu prochainement à cet effet dans la rade de Toulon. Nous suivrons avec beaucoup d'intérêt ces nombreux essais. Heureux d'encourager tous les efforts qui tendent au perfectionnement de la science, nous applaudissons surtout aux travaux des artistes qui cherchent dans leurs combinaisons les moyens de servir leur pays. M. Sudre, en dirigeant depuis un an ses études vers ce but honorable, lorsque la *langue musicale*, en piquant vivement la curiosité publique, lui offrait la perspective de grands avantages pécuniaires, par le seul enseignement de sa méthode, nous paraît avoir mérité la reconnaissance du Gouvernement, et l'estime de ses concitoyens.

(*Article communiqué.*)

Réponse à MM. Schott fils.

Dans le quinzième numéro de la *Revue musicale*, qui a paru le 8 mai dernier, MM. Schott fils ont inséré un avis relatif à l'annonce de la *Collection complète des trios, quatuors et quintetti de Beethoven*, que j'ai publiée. Cet avis contient une réclamation, qui n'en est pas une. J'ai déclaré avoir acquis la propriété des six

derniers quatuors de Beethoven, savoir, les œuvres 127, 130, 131, 132, 133 et 134; dans ce nombre, il en est quatre qui sont ma propriété exclusive; j'ai acquis de MM. Schott le droit de graver et de réunir les deux autres à ma collection complète des trios, quatuors et quintetti de Beethoven; nulle autre, excepté la mienne, ne pourra jamais justifier ce titre, puisque parmi les quatre quatùors, qui sont ma propriété exclusive, je ne vends même pas séparément les œuvres 132 et 134. Je m'empresse de prévenir MM. les artistes et amateurs que je viens de recevoir de Vienne un exemplaire de cette collection, corrigé avec le plus grand soin par les artistes qui ont exécuté ces chefs-d'œuvre sous la direction même de Beethoven. Le nouveau tirage que je viens de faire faire, ajoute à la beauté typographique le mérite de la correction la plus scrupuleuse, mérite inappréciable dans une publication de cette importance. Le prix de la souscription est de 100 fr. *net.*

Maurice SCHLESINGER,

Marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n. 97.

ANNONCES.

Musique nouvelle publiée par Janet et Cotelle, marchands de musique du Roi, au Mont-d'Or, rue Saint-Honoré, n. 123, *et rue de Richelieu, n.* 92.

Latour. N° 60. Rondo sur un air suisse, pour le piano; 4 fr. 50 cent.

—N° 61. Air écossais, avec variations pour le piano; 7 fr. 50 cent.

—62. Exercices divisés en deux classes; 7 fr. 50 c.

J. Herz. Op. 17. *Viens, gentille dame,* avec introduction et variations pour le piano; 7 fr. 50 cent.

Berbiguier. Premier concertino pour la flûte, avec accompagnement d'orchestre; 9 fr.

— Le même, avec piano seul; 6 fr.

Gatayes. Nouvelle Méthode de harpe, considérablement augmentée; 18 fr.

Karr. Rule britannique, varié pour le piano; 4 f. 50 c.

Berbiguier et *L. Jadin. Di tanti palpiti*, varié pour flûte et piano, concertante; 7 fr. 50 cent.

R. Adam. Op. 26. Variations sur la mazouka, pour le piano; 5 fr.

Madame Berbiguier. Le Rêveur, romance, piano; 2 f.

Boieldieu. Le Brave à ses derniers momens, romance, piano; 2 fr.

Paër. L'Amour et l'Amitié, idem; 2 fr.

— Solfège pour voix de basse-taille, avec accompagnement de piano, composé pour servir d'introduction aux vocalises de Danzi; par Ferdinando Caruelli; op. 316. Prix : 12 fr.

— Thème varié pour le violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse (*ad libitum*) ou de piano-forté, dédié à M. Paul de Renty, de Lille, par Auguste Franchomme, de l'Opéra royal Italien. Prix : 6 fr.

— Duo brillant pour piano et violon, sur la prière d'*Otello*, dédié à madame Malibran, et composé par Albert Sowinski et Théodore Hauman, op. 13. Prix : 7 fr. 50 cent.

A Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, n. 14.

— Trois quatuors, pour deux violons, alto et basse, dédiés à M. Louis Spohr, par M. le baron d'Alliguies. Prix : 7 fr. 50 cent.

A Paris, chez Pleyel, boulevard Montmartre.

LETTRES A M. ÉDOUARD FÉTIS,

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A LONDRES.

(TROISIÈME LETTRE.)

Londres, 10 mai 1829.

MON FILS,

Si l'on examine attentivement l'Angleterre, on est frappé de la contradiction qui s'y manifeste entre la marche accélérée d'une civilisation supérieure à tout ce qu'on connaît dans le reste du monde, et l'attachement à d'anciennes institutions, ou à de gothiques usages. D'une part, tous les efforts ont pour but d'améliorer la condition humaine; de l'autre, on semble vouloir perpétuer le souvenir de ce qu'elle fut dans des temps de barbarie. Ainsi, au milieu des magnificences de *Portland-place* ou *Regent-Park*, se retrouvent les mesquines entrées des maisons bourgeoises de Londres au dix-septième siècle; ainsi près des larges proportions des rues, des places et des monumens, on voit restaurer, et même bâtir des églises gothiques, et conserver avec soin dans les meubles et dans les ajustemens les traces du goût le plus suranné; ainsi, dans la plus belle ville de l'Europe, le roi continue d'habiter une masure, qu'on appelle le palais de Saint-James, uniquement parce que cette masure a été bâtie par Henri VI. Je pourrais citer une foule d'exemples du même genre, en toutes choses; mais je dois me renfermer dans ce qui concerne la musique, et je vais te parler de deux institutions dont l'objet est aussi de conserver le goût

de l'ancienne musique anglaise, en opposition aux progrès actuels de l'art moderne.

Plusieurs sociétés musicales existent à Londres; chacune a son objet spécial. La Société des *glees* est instituée pour la conservation des mélodies anglaises, avec refrains en chœurs; la Société des *catches* ne s'occupe que des canons; les *mélodistes* ont un but à peu près semblable à la Société des Glees; les *harmonistes* veulent contribuer aux progrès de la musique, considérée dans son ensemble, au moyen des concerts qu'elle donne par souscription.

On jugerait mal l'esprit de ces sociétés, si l'on croyait qu'elles n'ont qu'une existence précaire, qui cessera dès que la musique aura atteint en Angleterre le degré de perfection qu'elle a en France ou en Allemagne. Les Anglais sont dévoués à leurs institutions; ils y portent une conviction que rien ne peut ébranler, et l'on ne pourrait peut-être citer un seul exemple de défection parmi les membres d'une association quelconque. Toute l'Europe s'éleverait contre les catches et les glées, que ces pièces de musique nationale ne seraient pas moins admirées des vrais Anglais.

La Société des mélodistes m'a fait l'honneur de m'inviter au dîner mensuel qu'elle donne à *Freemasons' Tavern*. Ces dîners sont ordinairement présidés par le duc de Sussex, frère du roi. Un orgue se trouve dans la salle du festin, et l'on y apporte un grand piano, qui doit servir à accompagner les chanteurs dans leurs exercices. J'avoue que la nouveauté de tout ce que je vis et entendis dans cette séance m'intéressa vivement. L'assemblée se composait d'environ quatre-vingts personnes, parmi lesquelles on remarquait de graves personnages, qu'au premier coup-d'œil je n'aurais pas pris pour des amateurs de mélodies, si je n'avais su qu'il ne faut pas juger les Anglais par l'extérieur. Après que chacun eut pris à table la place qui lui convenait, tout le monde se leva au signal qui fut donné par M. Tom Cooke, musicien très-distingué, qui ne doit ses talens

qu'à son heureuse organisation, et le *Benedicite* fut chanté en harmonie par tous les musiciens de la Société. Pendant le repas, des toast furent portés *au roi*, *à la gloire de la marine britannique*, *à la prospérité de la mélodie anglaise*, et à quelques-uns des membres les plus distingués de la Société. Après le toast du roi, on chanta le *God save the king*, avec les refrains en chœur; et le toast à la gloire de la marine fut suivi de l'air national des marins, arrangé pour plusieurs voix. Au dessert, divers membres de la Société se mirent successivement au piano, et les exercices commencèrent par des glees de différens genres: ceux qui furent le plus applaudis, et qu'on redemanda, ont été composés par MM. Parry, Blewitt et Tom Cooke. J'ai entendu avec beaucoup de plaisir le glee de ce dernier, qui commence par ces mots: *Fill me boy as dup a draught.* Ce morceau, écrit pour quatre voix, est d'une mélodie charmante, et l'harmonie en est très-pure. Je dois citer aussi les glees comiques de M. Blewitt, qui sont d'un effet très-piquant. Tous ces morceaux étaient accueillis avec enthousiasme, salués par des toast, et entremêlés de discours à la louange des artistes dont les ouvrages venaient d'être entendus. Après que l'assemblée eut donné carrière à son goût pour la musique nationale, neuf des meilleurs chanteurs de la Société se rassemblèrent pour exécuter, en action de grâces, le canon composé par William Bird, maître de chapelle de la reine Elisabeth, sur les paroles: *Non nobis, Domine.* Ce morceau, à trois parties, est écrit dans le caractère du style *alla Palestrina*, et, sauf quelques incorrections qui appartiennent à l'époque où Bird écrivait, est digne d'être rangé parmi les meilleures compositions scientifiques. Son exécution fut parfaite. Le reste de la soirée se passa en exercices de *catches* et d'airs de différens caractères: l'assemblée ne se sépara qu'à onze heures du soir. Je sortis charmé de ce que je venais d'entendre; car tout ce qui porte un caractère d'originalité est d'autant plus digne d'intéresser un musicien, que ce cachet s'efface chaque jour davantage, et que la fusion qui s'o-

père dans la musique de tous les pays, tend à faire disparaître toutes les nuances, de manière à ce qu'il n'y ait plus qu'un seul genre.

Il me reste à te parler d'une institution plus originale encore, car il s'agit de la musique des habitans du pays de Galles, musique qui, ainsi que la langue primitive de cette singulière province, n'a aucun rapport avec la musique anglaise. Mais avant de parler de l'institution qui a pour objet la conservation de la poésie et de la musique des Gallois, il est nécessaire que j'entre dans quelques détails sur l'origine de cette langue et de cette musique.

Les Welches ou Cambio-Bretons, qui de temps immémorial habitent le pays de Galles, surent mieux que les autres anciens habitans de l'Angleterre proprement dite, se défendre contre l'invasion de tous les peuples qui conquirent ce royaume, et ne se mêlèrent ni aux Saxons, ni aux Normands, ni aux Danois : de là la conservation pure de leur langue primitive, de leurs usages et de leurs arts. Ces Welches, ou Walches, ou Galles, passent pour être les descendans de ces Celtes qui ont tant et si inutilement occupé les savans des dix-septième et dix-huitième siècles, et dont on a cru retrouver les traces chez les Bas-Bretons de France. On ne peut nier un fait fort singulier, c'est que le langage des Bas-Bretons et celui du pays de Galles ont de tels rapports, que le habitans des deux pays s'entendent sans aucune difficulté, tandis qu'il n'y a pas la plus légère analogie entre ce langage du pays de Galles, et celui des autres provinces anglaises. Un autre fait nonmoins digne de remarque, est que la langue welche, ou galloise, ou cambrienne, s'est conservée jusqu'aujourd'hui dans toute sa pureté, et que le pays de Galles possède encore des poètes qui écrivent avec facilité dans cette langue.

La musique du pays de Galles a la même originalité que la poésie, soit sous le rapport des formes de son chant, soit sous ceux du rhythme et du mode d'exé-

cution ; soit enfin sous ceux de la forme des instrumens et des modulations. La plupart des pièces de chant des Gallois sont des stances qu'ils nomment *pennillions*. Je ne connais rien dans la musique d'aucun peuple moderne qui puisse donner l'idée du chant de ces *pennillions* : il faut l'avoir entendu pour s'en faire une idée, car il dépend autant de la manière dont il est exécuté que de la composition. Les pennillons sont fort difficiles à chanter, parce que le chanteur est obligé de suivre l'accompagnateur, qui module de fantaisie sur sa harpe welche, et qui s'arrête dans le ton qui lui plaît. Il faut que le chanteur puisse suivre ses modulations sans changer le caractère de l'air. C'est à cause de cette difficulté que le chanteur ne commence presque jamais les couplets avec le premier temps de la mesure, afin de pouvoir juger le ton ; c'est au second ou au troisième temps qu'il commence ordinairement. Un bon chanteur est aussi capable d'adapter des vers de mesures très-différentes à la même mélodie ; et cependant tous ces chanteurs n'ont pas la plus légère des règles de la musique. Aucuns de leurs chants ne sont écrits ; tout est de tradition chez eux, mais leur intelligence est parfaite.

Deux instrumens sont particuliers au pays de Galles : l'un est la harpe à triple rang de cordes ; l'autre est une espèce de viole d'une forme très-bizarre, qu'on appelle *cruth*. On pense bien que la harpe welche ou cambrienne n'a point de pédales ; cependant elle est pourvue des demi-tons, comme nos harpes modernes, au moyen de ses divers rangs de cordes. J'ai dit qu'elle en a trois. Les deux rangs extérieurs sont montés à l'unisson, ce qui a probablement pour objet de produire des effets particuliers de doubles cordes. Le rang de cordes intérieur est celui des notes diésées ou bémolisées. Cette disposition offre de grandes difficultés dans l'exécution : cependant les harpistes gallois jouent sur cet instrument des passages compliqués dans des mouvemens rapides. Il est à remarquer qu'ils se servent de la main gauche pour le dessus, et de la droite pour la basse.

Le *cruth* est un instrument à archet, qu'on croit avoir donné naissance aux différentes violes et au violon. Il a la forme d'un carré long, dont la partie inférieure forme le corps de l'instrument. Deux montans placés aux côtés de la partie supérieure, se rattachent dans le haut avec un manche isolé dans le milieu. Cet instrument est monté de quatre cordes, et se joue comme le violon, mais avec plus de difficulté, parce qu'il n'y a point d'échancrure pour laisser passer l'archet.

Après avoir donné ces détails sur les habitans du pays de Galles, sur leur poésie et sur leur musique, il me reste à parler d'une association qui a pour objet la conservation de cette poésie et de cette musique. Cette association porte le titre de *Royal Cambrion institution.* Elle s'est formée il y a neuf ans, à l'imitation d'une ancienne assemblée, qui avait le même but, et qui s'appelait le *Cymmodorion.* En 1822, elle tint sa première séance publique sous le nom welche de *Eisteddvod*, qui signifie *assemblée d'artistes*, et y distribua des médailles à des auteurs de poésies galliques, à des musiciens et à des grammairiens welches. Depuis cette époque, un *Eisteddvod* a eu lieu chaque année, accompagné d'un concrt de musique welche, et des médailles ont été distribuées à de nouveaux poètes ou de nouveaux musiciens. La même cérémonie s'est reproduite le 6 de ce mois (mai), et m'a offert un ample sujet d'observations.

La harpe devait être l'instrument fondamental d'un pareil concert; cependant, pour plus de variété, on y avait joint un orchestre complet. La séance commença par une ouverture à grand orchestre, composée d'airs welches originaux remarquables par leur singularité. La *marche des hommes de Harluk*, le petit air, *Cream of yellow ale*, joué sur la flûte par M. Nicholson, et la chanson des nourrices du pays de Galles, *Lullaby*, m'ont paru être empreints d'un caractère primitif plus prononcé que les autres. Différens airs et chœurs furent ensuite chantés par MM. Broadhurst, Atkins, H. Wat-

son, Braham, Collyer, miss Love et miss Paton, et dans la plupart de ces morceaux, j'ai trouvé des mélodies très-agréables; mais je devais plutôt les considérer comme des monumens de la musique anglaise, que comme appartenant à la musique welche proprement dite, puisqu'elles sont l'ouvrage de compositeurs modernes. Il n'en est pas de même de l'air *Ar hyd y nos*, qui fut chanté d'une manière délicieuse par miss Paton, et qui est certainement une mélodie très-remarquable. J'ai regretté qu'au milieu de cette musique monumentale, madame Anderson ait consenti à jouer des variations de piano de Czerny. Certes, madame Anderson a beaucoup de talent, et a fait preuve d'une grande exécution dans ce morceau; mais si jamais la sentence, *non erat hic locus* a été applicable, c'est dans cette circonstance.

Deux morceaux annoncés sur le programme excitaient surtout ma curiosité. L'un était un chant de *pennillion*, exécuté par trois habitans du pays de Galles, et accompagné sur la harpe welche par M. W. Pritchard. L'autre était l'air favori *Sweet Richard*, avec des variations, joué sur la harpe à triple rang de cordes par M. Richard Roberts, ménestrel aveugle du Carnarvon. Ce ménestrel portait au cou deux petites harpes, l'une en argent, l'autre en or, qu'il a gagnées comme prix aux Eisteddvod de Denbigh. Mon attente ne fut pas trompée : on ne peut rien entendre de plus curieux que ces morceaux. Les pennillions furent chantés par trois habitans de Manavon et de Nantglyn. Chacun chantait un couplet, et prenait à son tour un accent tout différent du précédent. Parmi eux, un vieillard se distinguait surtout par la chaleur qu'il mettait dans le débit de ces chants sauvages, et l'on voyait en lui la conviction que ces chants sont les plus beaux qui soient au monde. Le succès de ces *pennillions* fut immense, et rarement j'ai vu applaudir de bonne musique avec autant d'enthousiasme. Le barde aveugle du Carnarvon ne fut ni moins intéressant, ni moins applaudi. Je ne pouvais croire qu'il fût possible de faire aussi facilement des difficultés réelles sur un instrument si ingrat : la cécité de ce mu-

sicien de nature, la bonté peinte sur son visage, et son talent vraiment extraordinaire, le rendaient l'objet d'un intérêt général.

Quelques morceaux moins importans ont terminé cette séance, l'une des plus singulières et des plus remarquables qu'on puisse observer. Ce n'est que dans un pays tel que l'Angleterre, où la barbarie vit à côté de la civilisation, qu'on peut en trouver une semblable.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

Paris, le 19 mai 1829.

A M. Fétis, *Rédacteur de* la Revue musicale.

Monsieur,

Dans le numéro de votre journal, qui vient de paraître, vous avancez un fait dont l'inexactitude peut abuser le public sur le degré d'intérêt que M. le vicomte de La Rochefoucauld porte à la Société des concerts. Permettez-moi de le rétablir dans toute sa vérité. Il a été, en effet, question de céder les concerts spirituels à la Société, moyennant une somme de mille écus, versée par elle dans la caisse de l'Opéra; mais les cent membres qui la composent ne trouvant point dans les recettes un dédommagement de la perte de temps et d'affaires que les concerts leur occasionnent, et étant d'ailleurs en instance auprès de l'autorité supérieure pour obtenir une subvention, ont dû refuser d'acheter le privilége des concerts spirituels; mais dans cette cir-

constance, comme dans aucune autre, M. le directeur des Beaux-Arts n'a prétendu gêner en rien leur liberté.

L'arrêté en vertu duquel nos concerts ont lieu à l'Ecole royale de Musique, les a fixés au nombre de six, et cependant nous en avons donné huit, en comptant celui qui a eu lieu au bénéfice des indigens. Nous devons reconnaître, au contraire, qne M. le vicomte de La Rochefoucauld, qui nous a affranchi de la redevance de l'Opéra, a toujours donné à la Société des concerts des témoignages d'une bienveillance toute particulière. Il aide, il protége de tout son pouvoir une institution créée sous ses auspices, qui a déjà rendu quelques services à l'art, et qu'il est le premier à considérer comme l'une des gloires musicales de la France.

Veuillez, Monsieur, insérer cette lettre dans votre prochain numéro, et recevoir l'assurance de mes sentimens distingués.

MEIFRED,

Artiste de la chapelle du Roi et de l'Académie royale de Musique, secrétaire de la Société.

L'auteur de cette lettre, M. Meifred, a dû remarquer en lisant notre article, que nous ne donnions pas comme certaine la nouvelle dont il attaque aujourd'hui l'authenticité. Nous l'avons livrée comme un bruit que nous ne pouvions garantir; et, en le publiant, nous avions été devancés par plusieurs confrères. Nous nous estimons heureux d'apprendre aujourd'hui que nous nous sommes trompés, et nous démentons avec plaisir un fait qui nous eût affligés.

(*Note du Rédacteur.*)

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation des Deux Nuits.

La première représentation des *Deux Nuits* était un événement important pour l'Opéra-Comique, et son apparition devait faire sensation dans le monde musical. Attendu depuis long-temps, annoncé souvent, sur le point même d'être représenté, cet opéra avait toujours fui l'attente du public, et trompé son impatience. On était curieux d'entendre ce nouvel ouvrage du chef de l'école française moderne, et de le comparer à ses anciennes productions; quelques-uns étaient venus pour voir si, sacrifiant au goût du jour, il n'aurait pas immolé le style qui lui est propre, à celui si journellement imité de Rossini; d'autres enfin, conduits par l'esprit national, étaient accourus pour assister au succès du nouvel ouvrage, et l'opposer aux œuvres du maestro. Tous ces motifs avaient fait de la première représentation des *Deux Nuits* l'un des accidens les plus importans qui aient eu lieu depuis long-temps sur les théâtres lyriques. Un grand nombre de personnes étaient intéressées d'ailleurs au succès de cet opéra : M. Boieldieu d'abord; car plus on avance, plus on a obtenu de triomphes, et plus l'on desire en obtenir, qui effacent l'éclat des premiers. L'on veut toujours monter, ou l'on croirait descendre; et tel qui n'aurait qu'un demi-succès après avoir eu cent ovations, croirait ses premiers triomphes oubliés. Les amis du compositeur s'intéressaient à la réussite de l'opéra nouveau, et tous s'étaient donné rendez-vous pour assister au triomphe de M. Boieldieu.

Enfin, la direction de l'Opéra-Comique était vivement intéressée à la question qui allait se décider; car il s'agissait pour elle de son existence future, *les Deux Nuits* pouvant seules faire des recettes pendant la morte saison, et couvrir les frais immenses occasionnés par l'installation dans la nouvelle salle. Tous les billets étaient pris d'avance pour cette représentation, et la salle présentait le spectacle d'un champ de bataille où chacun des combattans se disputait le terrain pouce à pouce. Un grand nombre, repoussés avec perte, furent obligés de se retirer dans les derniers retranchemens, et se voyaient réduits à demeurer dans les corridors. Enfin, après une heure d'attente et d'impatience, où mille conjectures s'étaient établies sur l'ouvrage qu'on allait entendre, la sonnette fut agitée, et le plus profond silence s'établit dans l'auditoire.

La donnée de la pièce nouvelle n'est pas neuve, il faut le dire. C'est un valet adroit, un Frontin qui entasse ruse sur ruse pour introduire son maître auprès de celle qu'il aime, et que son tuteur cache à tous les yeux. Ce sont des déguisemens, des quiproquos, tous moyens enfin qui ont été exploités pendant long-temps, et qui maintenant sont trop usés pour produire de l'effet. On avait renoncé depuis long-temps à ces intrigues de valets, si peu en rapport avec les mœurs de nos jours, et qui n'intéressent plus le spectateur. M. Scribe avait reconnu que de tels sujets ne convenaient plus aux idées actuelles, et que des conceptions plus fortes étaient nécessaires pour réussir. Aussi nn prompt succès suivit-il les innovations qu'il avait entreprises, et bientôt on ne voulut plus entendre parler d'un autre genre que celui qu'il avait adopté. Nous allons donner une courte analyse de la pièce, après quoi nous rendrons compte de la musique.

Nous sommes en Irlande : une jeune personne, Malvina, s'est vue, à la mort de son oncle, à la tête d'un million de revenu; mais celui-ci, voulant forcer sa nièce à se marier, lui a enjoint de faire un choix avant trois mois, sous peine

de voir sa fortune passer dans les mains de son cousin, lord Fingar, jeune homme de vingt-cinq ans, qui a été nommé son tuteur. La jeune fille ayant résolu de passer ces trois mois dans la retraite, son cousin, qui veut l'épouser, lui donne pour habitation un vieux château, où elle est enfermée avec les plus grandes précautions. Le lever de la toile nous montre de jeunes officiers qui boivent et font un bruit d'enfer. C'est alors que Fingar parle de sa cousine à ses camarades, et leur montre son portrait qui, passant de mains en mains, arrive à un jeune officier, sir Edouard Acton, qui reconnaît dans ce portrait une jeune Irlandaise qu'il avait rencontrée en France, de qui il s'était fait aimer, et qui, sur un soupçon jaloux, l'avait fui sans lui donner aucune trace de la route qu'elle suivait. Fort embarrassé, et ne sachant comment découvrir la demeure de Malvina, que Fingar cache à tout le monde, il appelle à son secours Victor, valet fin, adroit et qui est chargé d'avoir de l'esprit pour lui et pour son maître qu'il traite, soit dit en passant, avec une familiarité toute particulière. Ce moderne Frontin se réjouit de n'avoir aucun indice qui le mette sur la voie, trouvant l'aventure digne de son génie. Mais il a bien peu de temps, car c'est dans vingt-quatre heures que Malvina doit épouser son cousin. Notre valet, par un de ces moyens si faciles à employer dans la comédie, parvient à connaître le château où réside la jeune miss, et, se rendant maître d'un message que lui adresse son cousin, il court assurer le succès de son entreprise. Mais ô contre-temps !.... à peine y est-il, que lord Fingar arrive, et le force à se sauver sans avoir pu parler à Malvina; il lui fait remettre seulement des tablettes contenant une missive de son maître. Ces tablettes tombent entre les mains du cousin qui apprend les projets de son rival. Victor revient bientôt après avec son maître, tous deux déguisés en ménestrels : mais sir Edouard étant reconnu pour l'amant aux tablettes, Fingar le fait secrètement enfermer ainsi que son valet; mais ils sont bientôt délivrés par un imbécille qui se trouve là tout exprès pour cela. Minuit approchant, on

va mener la jeune fiancée à St.-Dunstan où le mariage doit se célébrer. Mais prévenue à temps que son ancien amant est auprès d'elle, elle envoie à sa place une jeune fille qu'on a placée dans la pièce pour leur rendre service.

Cependant Fingar croit sa jeune fiancée enfermée dans un oratoire, et lorsqu'à minuit il l'en fait sortir pour la conduire à l'autel, il s'aperçoit de la ruse. Les portes du temple s'ouvrent avec fracas : c'est Malvina qui vient d'épouser Edouard, en faveur duquel elle a prononcé. Mais comme Fingar avait eu soin de nous prévenir que ce qui le touchait le plus était le million, Malvina le prie d'accepter 500,000 livres de rente ; ce qui semble le consoler de la perte de sa future.

Nos lecteurs ont-ils compris l'analyse que nous venons de donner; nous ne le pensons pas, car c'est avec grande peine que nous avons pu démêler l'intrigue de la pièce, si intrigue il y a. Ce sont des invraisemblances accumulées sur invraisemblances, des moyens usés, et dont on ne peut plus se servir.

Nous avons peine à croire que M. Scribe soit pour beaucoup dans cette pièce : elle n'a ni intérêt ni gaîté; le musicien n'y trouve pas de situations; les morceaux sont mal coupés et défavorables à la musique. Tout enfin devait s'opposer au succès de cet ouvrage : c'est donc à M. Boieldieu seul qu'appartient l'honneur de l'avoir sauvé. Il fallait tout son talent pour trouver des inspirations sur un pareil poème, et certes, un autre eût échoué.

Nous avons retrouvé dans *les Deux Nuits* les qualités qui distinguent *le Chaperon rouge*, *le Calife*, *la Dame blanche*, etc., etc. Originalité, esprit et connaissance profonde des effets scéniques : c'est toujours cette plume facile et élégante, à laquelle nous devons tant d'ouvrages charmans. L'air de Chollet au premier acte est bien dessiné, et d'un effet certain : l'orgie qui sert de finale est pleine de vigueur et d'energie. On remarque dans le second acte les couplets du commencement, ceux de

madame Pradher, et le finale, empreint d'une couleur religieuse qui tranche bien avec le reste de l'ouvrage, et produit un grand effet. Le morceau où l'on interroge les deux valets est le plus remarquable du troisième acte. L'instrumentation de cet opéra est écrite avec élégance; on voit qu'elle sort de la plume de M. Boieldieu: c'est un nouveau fleuron à la couronne de ce compositeur, qui avait à lutter contre lui-même et contre un mauvais poème. Personne mieux que lui ne connaît la portée d'un morceau: il sait comment plaire au public, et ne manque jamais de tirer parti d'un effet lorsque l'occasion s'en présente. M. Boieldieu a obtenu mercredi un double succès, car le poème n'est pour rien dans la réussite de son ouvrage.

Il nous reste maintenant à parler de l'exécution, et malheureusement, nous devons le dire, ce n'était pas la partie brillante. Il est fâcheux que Moreau-Sainti ait été chargé du rôle de Ponchard: ce jeune homme ne pouvant chanter convenablement, l'on s'est vu forcé de retrancher la plus grande partie de son rôle, et, sans doute, avons-nous perdu quelque beau morceau. Son intonation a été souvent fausse, et sa méthode nulle; Lemonnier n'a guère mieux chanté. C'est donc sur Chollet que reposait toute la partie musicale de la pièce. Il y a déployé du talent, et a reçu de nombreux applaudissemens pour la manière dont il avait rendu le rôle du valet. Madame Pradher a chanté avec esprit ses charmans couplets, et elle a joué son rôle avec grâce et finesse. Celui de madame Casimir n'est pas important: elle n'a qu'un duo, dans lequel elle a déployé sa jolie voix. Quant aux autres acteurs, leurs rôles étaient trop insignifians pour être mentionnés. Les chœurs se sont plus soignés que de coutume, et la mise en scène était mieux combinée. Mais nous persistons à dire que l'orchestre est placé dans un lieu trop bas: il ne produit que peu d'effet, et nous ne doutons pas que s'il était plus exhaussé, les nuances de l'exécution ressortiraient davantage.

Demandés à grands cris, les noms de MM. Scribe et Bouilly, et celui de M. Boieldieu ont été livrés aux applaudissemens du public, qui a redemandé l'auteur de la musique, et l'a forcé à venir recevoir des applaudissemens réitérés. Nul doute que *les Deux Nuits*, grâce à la musique, n'attirent la foule à l'Opéra-Comique, et ne fassent très-long-temps de fortes recettes.

E. F.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

POUR LES DÉBUTS DE LA TROUPE ALLEMANDE,

Der Freyschütz.

Quand nous voyons l'Allemagne, cédant au charme des mélodies italiennes et de l'opéra-comique français, accorder souvent aux partititions d'outre-monts et d'outre-Rhin une préférence momentanée sur ses produits musicaux indigènes, il faut se garder d'en conclure que la mine dramatique n'y ait livré, en général, que des résultats rares ou peu susceptibles de succès populaires. Sans doute les causes de fécondité n'y existent pas au même degré que chez nous, et surtout qu'en Italie. On veut en Allemagne des poèmes, sinon bons, au moins suffisans; mais comme les auteurs des paroles n'ont aucun droit sur les recettes, on en trouve peu qui veuillent dépenser en pure perte un talent qui leur profiterait, employé d'une autre manière. D'un autre côté, quand un musicien a consenti à risquer son travail sur un poème, essai d'un écrivain novice, ou qui n'a rien à perdre, il sacrifie presque toujours à un système d'art souvent inappréciable pour la multitude; et l'on peut reprocher d'ailleurs à presque tous

les compositeurs allemands, d'écrire, ainsi que nous le dirons tout à l'heure sans complaisance pour les voix, et par conséquent de diminuer les chances de succès populaires. Quand on a fait ainsi la part des obstacles que rencontre l'opéra allemand sur sa terre natale, on a lieu de s'étonner du grand nombre de partitions qui en ont triomphé. Il en existe en effet beaucoup, fort appréciées, et qui sont au répertoire de tous les théâtres, concurremment avec les productions des diverses écoles d'Italie, et surtout de l'opéra-comique français. Les Allemands ne les négligent pas; mais ils témoignent pour les opéras étrangers un empressement de circonstance qu'on trouve dans tous pays à l'égard de toute chose exotique qu'on semble craindre de n'avoir pas toujours à sa disposition comme celles de chez soi.

C'est cette disposition qui, indépendamment de l'amour de la bonne musique, faisait vivement desirer aux amateurs casaniers de Paris l'arrivée d'une troupe d'opéra allemand, sauf à en finir plus ou moins promptement avec le répertoire, s'il n'était pas assez varié. Celle qui a fait la semaine dernière son début au théâtre Favart n'a pas eu jusqu'à ce moment lieu de se repentir d'avoir entrepris le voyage de la France, et tout présage qu'elle aura à s'en féliciter complétement.

Il faut le dire, on s'attendait à n'entendre que des artistes médiocres, et aucun chanteur saillant; mais l'on se résignait à s'en dédommager par l'effet d'un bon ensemble et par la révélation de tout ce que pouvaient offrir de nouveau les traditions nationales d'exécution, et le coloris résultant de la manière de sentir particulière à ce peuple. Les espérances ont été remplies, et, sous plusieurs rapports, dépassées.

Une foule immense de véritables amateurs attendait avec une impatience toute française les premières mesures de chant pour savoir à quoi s'en tenir. L'introduction si animée et si pittoresque du *Freyschütz*, vivement attaquée, et exécutée avec un ensemble parfait

par les choristes, a fait éclater de prime abord des murmures universels de satisfaction, et de bruyans applaudissemens : ces premières impressions ont été la mesure de toutes celles de la soirée.

La musique de cet opéra est connue et appréciée depuis assez long-temps ici pour que nous soyons dispensés d'en parler. Les arrangeurs de l'Odéon n'avaient fait que dans le troisième acte des suppressions qui portaient sur deux morceaux sans importance, et qui ont été également opérées à la deuxième représentation par les Allemands. Parlons donc tout de suite des chanteurs, et commençons par les femmes, ainsi que le veut la galanterie. Madame Fischer est une charmante Agathe, dont la voix est douce et pénétrante; elle peut, quand il le faut, lui donner beaucoup d'éclat, et elle charme surtout par une expression touchante et une sensibilité très-vive. Ses défauts sont ceux qu'on reproche généralement à l'école allemande. Le son n'est pas toujours bien posé, et vacille quelquefois jusqu'aux limites du faux. Le chant vraiment soutenu lui est presque inconnu, et elle ne connaît guère de milieu entre le *mezza voce* et le *fortissimo*. Du reste, étrangère à la méthode italienne, elle se tire avec une adresse qui atteste l'étude, des difficultés que présente dans les morceaux de passion forte la musique de Weber, comme celle de presque tous les compositeurs allemands. Nous avons déjà dit que dans ce pays il est rare de voir un musicien de génie transiger avec son inspiration, et sacrifier une idée ou dénaturer une mélodie pour en rendre l'exécution plus facile. Il faut que l'effet subsiste tel qu'il a été conçu, et l'auteur croirait en quelque sorte mentir à sa conscience d'artiste, s'il changeait la forme de sa phrase par complaisance pour le chanteur. D'ailleurs, jusqu'à ce jour la voix n'a été considérée, dans le système allemand, que comme une partie qui concourt, dans ses limites, à compléter un tout, et ne doit prétendre à aucun privilége. La vérité de cette remarque est prouvée par une foule de faits; et pour ne citer que le génie d'Allemagne le plus fécond en mélo-

dies souples, Mozart a naturellement écrit le rôle de Zerline de la manière la plus flexible, parce qu'elle n'avait à exprimer que l'amour dans toute sa grâce, pendant que ceux de dona Elvire et de dona Anna, qui respirent les fureurs de la jalousie et de la vengeance, ne sont, pour nous servir d'une expression qui rendra notre pensée intelligible, aucunement *doigtés* pour la voix.

Mademoiselle Hanff, qui est, nous a-t-on dit, seconde chanteuse, a plus de méthode et d'agilité, et elle aurait pu prétendre à des succès brillans, si sa voix avait plus de force et de charme.

M. Haitzinger est un ténore fort remarquable. Sa voix est bien timbrée, fraîche et très-étendue. Il pourrait s'abstenir de tout son de fausset; et il est juste de dire qu'il l'emploie rarement. Il ne laisse jamais d'inquiétude pour la sûreté de l'intonation; mais on ne peut dire que la voix soit très-bien posée. Il a d'ailleurs de la sensibilité et du feu.

M. Genee, qui joue plus qu'il ne chante le rôle de Casper, est un bel et bon acteur. Son front élevé, l'expression de sa figure et son extrême aisance en font un scélérat parfait. Malheureusement sa voix de basse n'est pas assez forte pour lutter contre l'orchestre qui accompagne pourtant avec complaisance. Les autres rôles sont peu importans, mais les artistes qui en sont chargés concourent d'une manière louable à l'ensemble. Tout le monde chante généralement juste, en mesure, et avec un sentiment parfait. Il n'est pas jusqu'à une coryphée, madame Absenger, qui ne dise bien, au troisième acte, les petits couplets du *Brantchor*. Les chœurs font preuve d'une intelligence et d'un sentiment musical remarquables. Chacun chante comme pour son compte, et avec un véritable plaisir; personne ne s'épargne: aussi pourrait-on leur reprocher de crier trop dans les *orte*. Quelques personnes, habituées aux traditions de 'Odéon, se sont étonnées que le chœur des chasseurs, oin d'être exécuté d'une manière doucereuse, l'ait été

au contraire à pleine voix. On aurait pourtant dû réfléchir que le but de Weber avait été surtout de peindre les habitudes de gens rudes et des joies mâles. (*Maennlich verlangen.*)

Nous ne terminerons pas sans réparer un oubli qui serait impardonnable, à l'égard de M. Haitzinger : ce chanteur, qui ne trouve pas, dit-on, assez à développer son talent dans les chants incommodes du *Freyschütz*, a intercalé au troisième acte un air fort gracieux, parodié de l'italien, qui lui permet le point d'orgue et la roulade. Il y fait preuve de facilité, mais la vocalisation est loin d'être parfaite. Néanmoins, il a été fort applaudi, et il le méritait, car il a fait grand plaisir. Cet air a été redemandé à la première représentation.

Qui le croirait ? L'orchestre, dont les Parisiens tiraient gloire, et avec raison, a été jusqu'à présent la partie la moins satisfaisante. Les accompagnemens et les passages de douceur n'ont presque rien laissé à desirer ; mais l'énergie et l'éclat ont manqué totalement. La péroraison de l'ouverture et la symphonie infernale du second acte sont, faute de contrastes, suffisamment prononcés, complétement éteintes. La walse, dite sans dégradations intermédiaires, a passé presque inaperçue. On doit avouer que l'orchestre de l'Odéon, étincelant de verve et de jeunesse, et pour lequel l'innovation était une condition d'existence, avait bien mieux compris la sauvagerie de cette musique.

Nous n'avons pas parlé du jeu de nos hôtes. A la vérité, pour nous c'est la moindre chose ; nous n'avons d'ailleurs presque rien à en dire. Chez les femmes, une gaucherie qui n'a rien de ridicule, et ne manque même pas de grâce. Chez les hommes, à l'exception de M. Genee, un peu d'affectation, puis la collection bien complète de tous les gestes qui servent à accompagner les phrases développées du chanteur. Du reste, rien d'extraordinaire en bien ni en mal, et un ensemble suffisant. La mise en scène n'est pas de notre ressort, mais nous devons dire qu'on a fait plus qu'on ne pouvait attendre

de nouveaux arrivés. On était venu pour entendre de bonne musique, et l'on a vu en sus une cascade d'eau naturelle, des oiseaux funèbres aux yeux de feu, des chars étincelans, et par-dessus tout une fantasmagorie blanche fort amusante.

M. Laurent n'étant pas à Paris, c'est à M. Poirson qui le remplace que nous devons l'heureux essai de l'opéra allemand. On doit des éloges au zèle et à l'activité de ce jeune homme, qui n'a rien négligé pour rendre ces représentations brillantes.

A. S.

P. S. La troisième représentation du *Freyschütz*, qui a eu lieu mardi dernier, n'avait pas attiré moins de monde que les deux précédentes. On a rétabli au dénouement le jugement et le pardon du roi, et l'on a bien fait. Ce finale n'est pas très-fort, mais il fait plaisir, et donne à l'ouvrage une moralité intelligible qui lui manquait.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Le journal de Milan *i Teatri* contient les détails suivans sur les représentations diverses qui ont été données depuis peu dans cette ville sur le *Teatro Carcano*.

Madame Favelli, qu'une maladie avait long-temps éloignée de la scène, vient d'y rentrer, le 7 de ce mois, dans le rôle d'Amenaïde, de l'opéra de *Tancrède*. Madame Pasta, envers laquelle nous nous abstiendrons de tout éloge, car nous ne pourrions rien ajouter à ceux qu'elle a justement reçus, madame Pasta y paraissait avec elle. Quant à madame Favelli, loin que la maladie dont elle a été affligée lui ait rien ôté de ses moyens, la beauté et la pureté de sa voix n'ont fait qu'augmenter;

et ceux qui déjà l'avaient admirée dans *Gli Arabi* et *Zoraide*, ont dû lui reconnaître un mérite supérieur à celui qu'elle avait alors. Ces deux virtuoses ont produit sur le public l'effet auquel on devait s'attendre, mais que nous ne pourrions exprimer que bien imparfaitement.

La composition de l'opéra avait subi à cette représentation quelques changemens.

L'ouverture avait été remplacée par celle de la *Caritea* de Mercadante, dont l'exécution soignée a produit un bon effet.

L'introduction a été entendue avec un grand silence.

Madame Favelli a été accueillie à son entrée par les plus vives acclamations. Sa cavatine est le morceau qui lui a valu le moins d'applaudissemens; la timidité qui ordinairement accompagne d'abord le vrai mérite, lui avait ôté l'usage d'une partie des moyens qui ensuite lui ont attiré tant d'honneurs.

Le plaisir qu'a causé madame Pasta avant et après le récitatif et la cavatine *Oh patria!* est au-dessus de toute idée.

Mesdames Pasta et Favelli ont fait assaut de talent dans l'exécution du duo *Lasciami, non t'ascolto* : les applaudissemens furent les mêmes, et toutes deux furent redemandées par le public. Le quatuor *Gl'infelici affetti miei* a aussi donné lieu à des applaudissemens auxquels ont eu part Duprez dans Argirio, et Giani dans Orbazzano.

Duprez et mesdames Pasta et Favelli ont été redemandés après le premier acte.

Dans le second acte, une romance de Pacini, *Perchè non credi a me*, a remplacé l'air *No che il morir non è*, et a été chantée avec beaucoup d'expression par madame Favelli.

Le grand duo entre Tancredi et Argirio ne pouvait être aussi bien exécuté qu'on aurait pu le desirer, la partie d'Argirio n'étant pas dans la voix de l'acteur.

Madame Favelli reçut les applaudissemens les plus vifs, après avoir chanté avec une force d'expression toujours croissante l'air de *Bianca* et *Fernando*, dans lequel madame Tosi s'était distinguée l'année passée à Gênes.

On regrette que les chœurs n'aient pas mis dans l'exécution tout le soin dont ils se sont montrés capables dans les précédentes représentations de *Semiramide*. L'opéra fut terminé par un morceau de Nicolini, composé pour Velluti.

On dut relever le rideau jusqu'à trois fois pour satisfaire aux demandes réitérées du public, qui ne se lassait pas de revoir mesdames Pasta et Favelli.

Une représentation de *Semiramide* avait attiré, le premier du mois, au théâtre, un public nombreux; mais elle ne fut pas aussi heureuse qu'on pouvait s'y attendre : une indisposition survenue à Coselli, qui remplissait le rôle d'Assur, l'obligea à se retirer, ce qui nuisit à l'ensemble. Cet accident ne diminua pourtant pas l'affluence du public à la représentation suivante.

Nous devons faire connaître que ce théâtre a contracté un engagement avec Matteo Porto, en remplacement de Coselli qui le quitte.

— *Teatro grande.* Deux ouvrages doivent précéder à ce théâtre l'opéra de Pacini. Ce sont : *Le Cantatrici villane* et *la Pietra del Paragone.* On continue à donner *il Barbiere* et *il Solitario.* Le premier de ces opéras ne cesse d'attirer le public, tant par son propre mérite que par le talent des chanteurs; le second, moins heureux, n'a fait venir que peu de spectateurs. Cependant quelques morceaux laissent mieux apercevoir leur mérite la seconde fois qu'ils sont entendus que la première. Tels sont le grand air de Rubini et le trio. Tamburini et madame Bonini continuent à mériter les suffrages du public.

L'ouverture du grand théâtre de Parme n'aura lieu

que le 16, à cause du retard survenu dans l'arrivée de Lablache.

Stuttgard, 9 *mai*. — Nous venons de célébrer ici le jour anniversaire de la mort de Schiller. On avait élevé en plein air dans le jardin de Silber, devant le principal bâtiment, une tribune ornée de guirlandes dans laquelle on avait placé le buste du poète, couronné de lauriers. Le plus beau temps favorisait cette solennité qui commença à 6 heures du soir par l'ouverture de *Don Juan* de Mozart, exécutée par des amateurs et une partie de la chapelle du Roi. Les membres de la *Liederkranz* (société de chant) chantèrent ensuite avec la musique de Kocher, le *Kennt ihr das Land so Wunderschœn*. Les voix sonores et puissantes de ce chœur d'hommes produisirent un grand effet. M. Secger lut des vers à la louange du poète immortel; après quoi l'on exécuta une scène de marche de la *Clémence de Titus*, dont le solo fut chanté par M. Zumsteeg, et les chœurs par la *Liederkranz* réunie à des dames de Stuttgard. Après ce morceau, M. le professeur Hochstetter prononça un discours dans lequel il apprécia le génie du poète, sa tendance constante vers l'idéal, et l'influence qu'il avait eue sur la nation. On exécuta ensuite le chant *Hoch lebe deutscher Gesang*, musique de Rochlitz. La digne fille d'un des alliés de Schiller, qui a laissé un honorable souvenir dans les annales de la musique, mademoiselle Emilie Zumsteeg, avait composé, sur des paroles de Ritter, la musique d'un morceau fort bien approprié à la circonstance. Les solos furent surtout bien exécutés. M. Krebs monta ensuite à la tribune, et déclama avec beaucoup de feu la ballade de Schiller du *Combat contre le dragon*. Enfin, on termina par un chœur d'*Euryante* de Weber, auquel M. Ritter avait adapté des paroles de circonstance.

— La *Muette de Portici* a été donnée au théâtre d'opéra de Francfort avec un succès tel, qu'on peut lui prédire dans le répertoire une place immuable.

— On écrit de Weimar, qu'on y a donné, le 26 avril,

la première représentation du *Vampire* de Marschner, déjà exécuté sur les théâtres d'Hanovre et de Leipzig. Cet ouvrage, écrit dans la manière de Weber, dont certaines imitations sont mêmes trop visibles, a fait d'abord peu de sensation : on cite cependant un chant à boire pour quatre voix d'hommes, qui a produit un effet particulier. On donne des éloges à Genast, chargé du rôle de Ruthwen. Marschner s'occupe, dit-on, d'un nouvel opéra.

Dresde, 2 *mai*. — On vient de donner avec la troupe italienne *Colombo*, dernier opéra de Morlacchi, le même qu'il avait composé pour le théâtre de Gênes. Il a été fort bien accueilli. On y trouve de grandes beautés; mais en revanche, des longueurs insupportables. Mademoiselle Palazzesi, qui va nous quitter pour l'Italie, a chanté de manière à augmenter nos regrets. Le reste de la troupe se désorganise. Zezi part également. On parle aussi du départ de mademoiselle Schiassetti : on ignore si tous ces sujets pourront être remplacés.

— On mande de Berlin que Paganini continue à y donner des *derniers* concerts. Le public y est tellement habitué, qu'au dernier la salle était à moitié vide. Cette circonstance n'avait nullement déconcerté l'artiste, qui n'avait jamais joué avec plus d'entraînement. M. Sigismond de Praun a donné, le 2 mai, un concert où il a exécuté un morceau de Paganini. On a trouvé qu'il reproduisait avec assez de facilité les traits et les difficultés dont celui-ci se joue habituellement; mais on n'y a vu qu'un travail sans inspiration, tandis que le virtuose italien anime tout d'un feu créateur qui fait oublier tous les moyens ordinaires de l'art.

LETTRES A M. ÉDOUARD FÉTIS,

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A LONDRES.

(QUATRIÈME LETTRE.)

Londres, 21 mai 1829.

MON CHER AMI,

Les renseignemens que j'attendais pour t'informer de ce qui concerne l'Académie royale de Musique, m'ont été fournis enfin, et je puis te parler en détail de cet intéressant établissement, ainsi que de l'instruction de la musique à Londres.

Ainsi que je l'ai déjà dit, le gouvernement anglais n'accorde aucune protection aux arts; il se borne à ne point leur opposer d'entraves inutiles. Il n'en est donc pas de l'Angleterre comme de la France, de l'Allemagne ou de l'Italie : aucune école de musique n'y est entretenue aux frais du roi ni des communes; il y a même peu d'années qu'on ne connaissait d'autre établissement de ce genre que les écoles de quelques cathédrales. Des amateurs zélés, aussi recommandables par leur caractère que par leur position sociale, frappés des inconvéniens du défaut d'instruction publique pour la musique, formèrent enfin le projet de combler cette lacune, et d'établir une sorte de Conservatoire, au moyen d'une souscription. Il fallut beaucoup de persévérance pour vaincre tous les préjugés qui s'élevaient contre cette nouveauté; mais la persévérance est précisément une des qualités les plus saillantes du caractère anglais : tous les obstacles furent écartés, et la nouvelle école

prit de la consistance. C'est cette même école qui porte le nom d'*Académie royale de Musique* (Royal Academy of Music). Elle est placée sous le patronage immédiat du roi; ce qui signifie seulement que le roi l'a prise sous sa protection, sans lui accorder aucun secours.

Lord Burghersh, le comte de Clarendon, le comte de Fife, lord Saltoun, sir Georges Warrender, sir Gore Ouseley, le major général sir A. F. Barnard, sir Georges Clerk, et quelques autres amateurs distingués composent le comité d'administration de l'Académie royale de Musique qu'ils ont fondée, et transmettent leurs décisions à M. F. Hamilton, surintendant, qui les fait exécuter. Tout ce qui concerne les études musicales est sous la direction du docteur Crotch, qui est considéré comme un des plus savans musiciens anglais.

L'instruction n'est pas gratuite dans l'Académie royale de Musique : les dépenses considérables qui sont occasionnées par un pareil établissement, et l'absence de tout secours du gouvernement n'ont pas permis aux fondateurs de cette école de la rendre, sous ce rapport, aussi utile qu'elle pourrait l'être, si tous les enfans bien organisés y étaient admis, quel que fût l'état de leur fortune. Il faut jouir d'une certaine aisance pour être compté au nombre des élèves de l'Académie royale de Musique. Ces élèves sont divisés en pensionnaires et externes. La première classe se compose de vingt-quatre garçons et de douze jeunes filles. Chacun d'eux paye dix guinées pour le droit d'entrée, et cinquante guinées de pension annuelle. Ils sont nourris et logés dans l'établissement, et reçoivent une instruction complète dans la partie de l'art musical qu'ils adoptent. Ils contractent, en entrant dans l'école, l'engagement d'y passer un certain nombre d'années.

Le nombre des élèves externes est illimité. Ils jouissent des mêmes avantages et de la même instruction que les pensionnaires. Leur contribution annuelle est de trente guinées, et ils payent en outre cinq guinées de droit d'entrée.

Une singulière disposition du réglement établit deux vacances de cinq semaines chacune dans l'année, et oblige tous les élèves à sortir de l'Académie pendant ce temps.

Lorsqu'un élève pensionnaire a acquis un degré d'habileté suffisant pour se livrer à l'enseignement, ou pour exécuter dans les concerts publics, le comité lui accorde une autorisation pour recevoir des engagemens. Une autorisation semblable est nécessaire pour publier les compositions des élèves, jusqu'à ce que leur engagement avec l'Académie soit terminé.

Le nombre des professeurs de l'Académie s'élève à vingt-neuf, et celui des sous-professeurs à dix-sept.

L'harmonie et la composition sont enseignées par le docteur Crotch, MM. Attwood et J. Goss. Le premier, comme je l'ai dit, est considéré comme le plus savant musicien de l'Angleterre, ce qui n'est point à la louange de la science musicale anglaise, car le docteur Crotch ne doit sa réputation qu'à son *Traité sur l'harmonie et la composition*, livre obscur, dans lequel les faits sont mal classés, les vues superficielles et le raisonnement nul. Les lectures que ce docteur fait en ce moment à l'Institut des sciences ne sont point de nature à donner une plus haute idée de ses idées ni de son savoir; car il se borne à y donner de nouveau les spécimens des divers styles qu'ils a publiés en trois volumes, il y a plusieurs années. Dans ces lectures, dont la durée est d'une heure, le professeur parle dix minutes sans rien dire, et joue le reste du temps des compositions de différens maîtres. Le docteur Crotch est un exemple du peu de certitude qu'il y a dans l'avenir de certains prodiges de précocité. Dès l'âge de cinq ans, il s'annonça par des dispositions extraordinaires pour la musique. Il jouait du clavecin avec habileté, composait, écrivait ses improvisations, et était parvenu à exciter l'attention de toute l'Angleterre. Le docteur Burney, auteur d'une *Histoire générale de la musique*, écrivit une dissertation sur les facultés prodigieuses d'un enfant si précoce, et la

publia sous le titre de *Paper on Crotch*. La Société royale de Londres examina avec attention le petit prodige, et consigna ses observations dans les *Transactions philosophiques;* enfin, il fut décidé que l'Angleterre venait de voir naître le plus grand musicien du monde. De tant de merveilles, il n'est résulté que le docteur Crotch, qui n'est guère connu que des Anglais.

J'ignore quel est le mérite de M. Attwood comme professeur; mais je sais par expérience que c'est un grand musicien, et un compositeur de beaucoup de mérite. Il quitta l'Angleterre dans sa jeunesse, pour se fixer en Allemagne, auprès de Mozart, dont il reçut des conseils, et acquit dans cette fréquentation du plus grand artiste de son temps, une pureté de goût qu'on est étonné de rencontrer parmi les Anglais. Toutes les compositions de M. Attwood que j'ai entendues se distinguent par un chant simple, élégant et expressif, par une harmonie très-pure, et par une instrumentation remplie d'effet. Je ne doute pas que si ce compositeur eût appliqué son génie à une langue moins rebelle et plus musicale que la langue anglaise, il ne se fût fait une grande réputation dans le reste de l'Europe; mais tels sont les désavantages de cette langue, que les Anglais mêmes n'aiment de la musique à laquelle elle sert de soutien, que les chansons nationales : aussi M. Atwood n'est-il pas estimé ce qu'il vaut. D'ailleurs, la difficulté de se produire ici comme compositeur, a réduit ce musicien à donner sans cesse des leçons qui le fatiguent, et qui usent son talent.

Le troisième maître d'harmonie dans l'Académie royale de Musique est un musicien obscur, nommé M. Goss. Je ne connais de lui aucun ouvrage théorique, ni aucune composition.

Après un examen attentif de l'état actuel de la science musicale en Angleterre, je me suis convaincu que cette science y est dans l'enfance. A l'exception d'un Français, nommé M. Jousse, il n'existe point à Londres un seul professeur qui ait des notions justes du contrepoint, de

la fugue, ni des autres parties de l'art d'écrire. Tout leur savoir se borne à l'accompagnement, qu'ils nomment *thourough bass;* encore n'ont-ils sur cela que des idées fort incomplètes, et une théorie mal faite. Je ne doute pas qu'un bon professeur de contrepoint ne contribuât beaucoup aux progrès de la musique anglaise. Les sujets ne manquent point à Londres; quelques jeunes compositeurs, dont j'ai entendu les ouvrages à l'Académie, me paraissent heureusement organisés; mais leur style n'est point châtié, et leurs idées manquent d'ordre. Ces jeunes gens jouissent d'un avantage précieux; celui de pouvoir faire exécuter leurs compositions par un orchestre complet les mardi et samedi de chaque semaine. Cette instruction pratique me paraît être la meilleure qu'ils reçoivent dans l'Académie.

Le chant est dans un état assez florissant, quoique l'Académie soit dépourvue en ce moment d'un bon professeur de chant italien. Le compositeur Coccia, qui a demeuré quelque temps à Londres, y avait jeté les fondemens d'une bonne école; mais depuis son départ pour l'Italie, il a été remplacé par un signor Gabussi, fort protégé par quelques puissantes dames, mais qui ne possède aucun talent. Les autres professeurs sont MM. Liverati, Rovedino et Attwood, pour le chant anglais. Parmi les élèves, on trouve de fort belles voix et de bons musiciens. M. Sapio, M. Seguin et miss Childe ont des talens réels. Miss Childe me semble particulièrement destinée à se faire une grande réputation, car elle joint à une voix fort étendue, et d'un beau timbre, un sentiment musical très-profond, et beaucoup de sensibilité. Malheureusement sa prononciation est très-vicieuse; je pourrais presque dire nulle. Je crois qu'elle ne pourra se corriger de ce défaut qu'en faisant un voyage en Italie. Ce serait toutefois une erreur de diriger les études des élèves vers la connaissance spéciale du chant italien, car s'ils y acquéraient de l'habileté, l'Angleterre ne tirerait aucun profit de leur talent; ils deviendraient des chanteurs cosmopolites, et préféreraient une carrière facile, telle que celle du théâtre italien, au genre ingrat

du théâtre anglais. Les directeurs de l'Académie royale de Musique ne peuvent mieux contribuer à perfectionner la musique anglaise qu'en formant des chanteurs pour l'opéra national; car cet opéra n'aura d'existence réelle que quand on y trouvera de bons chanteurs. La langue anglaise est très-défavorable au chant, mais elle n'y est point absolument opposée : la prononciation parfaite de Braham et de miss Paton en est une preuve évidente. Un air charmant de M. Attwood, que j'ai entendu chanter par miss Childe, m'a démontré aussi qu'on peut adoucir beaucoup les défauts de la langue à force d'art. C'est vers ce but que doivent se diriger tous les efforts des directeurs et des professeurs de l'Académie royale de Musique.

Toutes les parties de l'exécution instrumentale ne sont pas dans un état égal de prospérité dans cette école : je pense qu'il faut plutôt accuser les professeurs que les élèves, de ce qu'on y trouve de défectueux. Il n'y a point d'école de violon en Angleterre, bien que Viotti y eût vécu long-temps. Livré à des spéculations commerciales, et dégoûté de la musique, par l'état d'imperfection où elle était à Londres de son temps, ce grand artiste n'a jamais formé d'élève parmi les Anglais; on peut même assurer que son talent ne leur était point connu, je n'en donnerai qu'une preuve; la voici. Ses affaires s'étaient dérangées; il voulut y remédier par l'exercice de son art, et donna un concert public. Tu crois peut-être que la curiosité que devait inspirer le nom de Viotti y attira un nombreux et brillant auditoire : il y vint environ cinquante personnes. Les violonistes les plus renommés à Londres sont MM. François Cramer, Mori, Spagnoletti et Oury. Le talent du premier est nul; il ne jouit de quelque réputation que par le souvenir de son père, violoniste distingué, qui vécut long-temps à Londres. M. Mori a beaucoup plus d'exécution; mais sa manière est vulgaire, dépourvue d'intention et de sentiment. Sa main gauche est assez brillante, mais son archet manque absolument de largeur et de souplesse. J'ignore ce que fut M. Spagnoletti dans sa jeu-

nesse; maintenant il est vieux, et ne mérite aucune attention. M. Oury est le seul qui ait du talent, et c'est le moins connu. Au lieu de dénigrer les violonistes étrangers, comme le font habituellement les autres professeurs, il a eu le bon esprit d'écouter attentivement Baillot, Lafont et Bériot; il a étudié leur manière, et s'y est identifié : mais il a besoin de travailler encore. Les quatre professeurs dont je viens de parler donnent des leçons dans l'Académie royale : tu conçois par ce que je viens de dire, qu'ils ne peuvent former de bons élèves : aussi les violonistes sont-ils généralement faibles dans cette école. J'y ai entendu un jeune homme qui paraît avoir des dispositions. Il joue avec beaucoup de justesse; mais son archet est petit, mesquin, et son style est ce qu'on peut imaginer de plus plat. Entre les mains de M. Baillot, il serait devenu un virtuose; mais il est élève de M. Cramer.

M. Lindley est professeur de violoncelle à l'Académie royale de Musique : tu sais qu'il jouit d'une grande réputation; il la mérite à certains égards. Lorsqu'il chante sur son instrument, il en tire un beau son, et il possède beaucoup d'habileté dans le mécanisme des difficultés; mais son style est vulgaire, et sa qualité de son perd beaucoup de son intensité dans les traits. M. Lindley a formé de bons élèves à l'Académie; je dois citer particulièrement M. Lucas, qui se distingue aussi dans la composition instrumentale.

Il est fâcheux que les directeurs n'aient pu offrir à M. Dragonetti des appointemens assez considérables pour l'attacher comme professeur de contrebasse à l'Académie; c'est M. Anfossi qui est chargé de cette partie de l'enseignement. M. Anfossi est un artiste estimable; mais entre Dragonetti et lui la distance est immense. Toutefois, il enseigne le doigté et le maniement de l'archet selon les principes de l'artiste incomparable, et il a formé de bons élèves.

M. Willman, professeur de clarinette, et M. Nicholson,

qui enseigne la flûte, sont des artistes fort habiles, capables de faire prospérer l'étude de leur instrument. Bien que les résultats offerts par leurs élèves ne soient pas complétement satisfaisans, on ne peut douter que dans quelques années ils n'améliorent les orchestres de Londres, par les élèves qu'ils formeront. M. Vogt a donné des leçons de hautbois à l'Académie pendant son séjour à Londres; mais il n'est pas remplacé, et tout porte à croire que les hautbois des orchestres seront mauvais pendant long-temps encore, si l'on n'appelle à Londres quelque artiste étranger pour enseigner cet instrument. A l'égard du basson, M. Mackintosh est un professeur habile, tire un son volumineux qui manque à la plupart de nos artistes de Paris, et forme de bons élèves. Le cor n'est pas cultivé avec autant de succès, quoiqu'on trouve à Londres un homme de beaucoup de talent pour cet instrument. Cet artiste, nommé M. Puzzi, est maintenant retiré des orchestres, et ne donne point de leçons. M. Platt, qui enseigne dans l'Académie, me paraît peu propre à cet emploi.

Le piano est l'un des instrumens les plus favorisés par le choix des maîtres, qui sont MM. Moschelles, Potter, Phipps et madame Anderson. On trouve dans l'Académie une foule de jeunes gens qui ont déjà des talens distingués sur cet instrument. Il en est de même de la harpe, qui est enseignée par MM. Dizi et W. Lord. Le premier s'est fait à juste titre une grande réputation, par sa manière large et vigoureuse. Ce professeur se dispose à se fixer à Paris.

J'ai dit qu'on exécute la musique des élèves les mardi et samedi de chaque semaine; les exercices à grand orchestre, où cette exécution a lieu, sont dirigés par M. Potter, qui a vécu long-temps à Vienne, et qui a reçu des conseils de Beethoven, dont il imite le style dans ses compositions. M. Potter est un excellent musicien, très propre à remplir de pareilles fonctions. Ces exercices sont fort intéressans; j'y ai assisté plusieurs fois, et j'ai toujours été satisfait de ce que j'y ai entendu.

Tels sont les détails que je t'ai promis, et qui te prouveront que l'Académie royale de musique de Londres pourrait avoir les plus heureux effets pour la musique anglaise, si le gouvernement accordait à cet établissement des secours qui permissent d'y donner une instruction gratuite.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Les Deux Nuits. — Le poème. — La musique. — Les chanteurs. — L'orchestre.

Nous croyons devoir revenir sur cet ouvrage important, qu'on ne pouvait guère juger d'après une première audition ; et qui fixe les regards du monde musical. Dans un moment où tout semble subir l'empire de la mode, et se conformer à la manière d'un seul homme ; dans un moment où la plupart des compositeurs paraissent renoncer à leurs inspirations, pour s'approprier celles de celui qui a remué la musique jusque dans ses fondemens : alors, dis-je, c'était une chose intéressante que de voir si le plus spirituel et le plus ingénieux de nos auteurs, M. Boieldieu, avait su résister au torrent, et conserver le cachet d'originalité empreint sur ses charmantes productions ; s'il se serait défendu de cette fureur d'imitation qui semble avoir gagné, comme une fièvre contagieuse.

Fût-elle parfaite, une copie n'est jamais qu'une copie, et l'auteur n'a de mérite que celui d'un bon ouvrier. Il

existe telle imitation de Raphael ou de Michel-Ange, qu'on reconnaîtrait difficilement de l'original, et qui cependant ne sont que de peu prix. Il en est de même en musique ; il y a aussi peu de mérite à prendre telle ou telle phrase à son voisin, qu'il y en aurait à dérober plusieurs parties d'un tableau, pour les faire passer sur une autre toile. L'esprit a toujours besoin de sensations nouvelles ; et certes ce n'est pas en imitant qu'on peut parvenir à le satisfaire. La plus belle copie ne vaut pas, à notre avis, la plus imparfaite création.

La première condition pour faire de bonne musique est d'avoir un bon poème ou du moins un poème passable et qui offre des situations, de quelque genre qu'elles soient. L'opéra *des Deux Nuits* a-t-il rempli ces conditions? Nous sommes forcés de nous prononcer pour la négative. Sans parler de l'inconvénient qu'il y avait à travailler sur un sujet aussi usé : un valet, son maître; une pupille infortunée, un tuteur jaloux et des niais pour assaisonner le tout, nous y voyons que toutes les situations y sont invraisemblables, les personnages placés dans une fausse position, et l'on aperçoit trop les ficelles dont l'auteur se sert pour les conduire. L'invocation que fait le valet aux *héros de la grande livrée* est niaise et ridicule. Le moyen dont il se sert pour connaître la forteresse où gémit la belle opprimée n'a rien de neuf ; et il faut avoir toute la bonhomie d'un tuteur d'opéra comique pour s'y laisser prendre. Le seul morceau du premier acte, favorable au musicien, est le finale. Il est d'une couleur décidée, et son effet ne peut pas être douteux. Du reste, les *soupers délicieux*, les *héros de la grande livrée* et les *beaux pays de France*, font seuls les frais de cette première partie.

Comment se fait-il que, demeurant dans ce château, auquel on a donné le nom de Dumbar, le jardinier ignore l'existence de Malvina ! Nons ne sommes plus au temps des niais et des revenans ; mais il est facile de faire des personnages à sa façon, et il en coûte si peu pour se donner toutes les facilités possibles ! On doit

cependant en vouloir à M. Bouilly d'avoir volontairement privé ce pauvre garçon de toute intelligence: il est vrai qu'avec de l'esprit il n'eût pas été si utile. Ces deux ménestrels sont de singulières gens! courbés sous le poids des années, affublés d'une barbe blanche, ils font entendre une voix jeune, fraîche et qui ne ressemble nullement à celle de vieux barbons. Quoique du reste parfaitement déguisés, il ne faut pas qu'on s'avise de les examiner de la tête aux pieds; car on apercevrait le pantalon collant et les petites bottes à éperons du chanteur de *fabliaux*. Mais on n'y regarde pas de si près. Emprisonnés, puis délivrés, ils se retrouvent toujours comme par enchantement; et l'on ne sait comment il se fait que les deux amans sortent d'un temple où l'on ne les a pas vus entrer; comment s'y sont-ils introduits? Par une porte de derrière sans doute: c'est d'autant plus facile, qu'on ne peut la voir. Une réflexion nous a frappé, c'est que les deux amans n'ont aucune entrevue pendant la durée de la pièce, et qu'on ne les voit ensemble que lorsqu'ils sont unis, c'est-à-dire au dénouement. Le poète a ôté au musicien de grandes ressources en le privant de la réunion de deux personnages qui doivent porter tout l'intérêt, et qui auraient pu offrir des situations.

Il était donc bien difficile que M. Boieldieu fût inspiré par un semblable poème, et c'est un bien grand mérite à lui d'y avoir réussi. L'introduction, quoique un peu longue, est cependant bien dessinée. L'air de Chollet est d'une singulière conception. On ne le comprend pas d'abord, et cependant l'on ne peut résister à l'impression qu'il produit; on est entraîné sans trop savoir pourquoi: cet air, du reste, est plein de verve et de gaîté, et sans les paroles qui sont, il faut le dire, fort ridicules (nous adoucissons le terme), il a produit une sensation extraordinaire. M. Boeildieu a profité de la seule situation que lui offrît cet acte, en faisant du finale un de ces morceaux qu'il sent si bien, et par lesquels il sait électriser ses auditeurs Il y a dans ce finale une vigueur et un sentiment des effets auxquels on re-

connait leur auteur : aussi des applaudissemens de fureur ont-ils accueilli ce beau morceau. Les couplets qui sont placés au commencement du second acte plaisent par une grâce et une fraîcheur peu communes. Ceux de madame Pradher sont piquans, fins et spirituels : ils ont obtenu les honneurs du *bis* : aussi est-il vrai de dire que cette charmante actrice les chante d'une manière propre à les faire valoir. Quant au finale du second acte, c'est, à notre avis, le plus beau morceau de la partition. C'était encore une de ces oppositions marquées qui offrent des ressources au compositeur ; nous n'avons donc pas besoin de dire que M. Boieldieu en a tiré parti d'une manière brillante. C'est un chant large et majestueux, soutenu par une instrumentation simple, mais grandiose : exécuté *piano*, accompagné par une cloche dont le son est vraiment religieux, ce morceau élève l'âme, et la transporte dans un monde idéal ; pénétré d'un certain respect, on n'ose pas applaudir, dans la crainte de troubler cette procession qui vient de disparaître, et l'on écoute bien longtemps encore après que tout est fini.

Le morceau d'ensemble au commencement du troisième acte est original. Nous avons regretté d'avoir été privés d'un air qui se trouvait avant ce morceau, et duquel on parlait avec de grands éloges. Cet air avait été fait pour Ponchard, et n'a pu être chanté par Moreau-Sainti ; il y a peu de musique dans le troisième acte, ce qui rend la suppression de cet air plus fâcheuse encore. Nous n'avons parlé que des principaux morceaux de la pièce ; il serait trop long de citer tous ceux qui ont du mérite. Il y a eu dans l'exécution plus d'ensemble que d'ordinaire. Les acteurs mettaient plus de soin et d'attention ; plusieurs même s'étaient chargés de rôles très-secondaires. Chollet est sans contredit celui qui a le plus de droit à nos éloges : il a rendu le rôle du valet d'une manière qui lui fait honneur. Madame Pradher a été charmante dans celui de Betti. On regrettait qu'avec un timbre de voix aussi flatteur, madame Casimir ne connût pas même les règles du chant :

sa vocalisation est défectueuse; elle sait mal poser sa voix, et sa prononciation est nulle. Nous sommes fâchés de ne pas être galans avec elle, et nous devons lui assurer que nous aurions beaucoup de plaisir à l'être. Les autres acteurs n'ont pu contribuer à l'exécution musicale de l'ouvrage que par leur ensemble, et les chœurs ont mieux chanté qu'ils n'ont coutume de faire. Nous devons parler de la mise en scène qui a trop long-temps été négligée à l'Opéra-Comique, et qui a subi dans le nouvel opéra d'heureuses améliorations. Nous regrettons de ne pouvoir étendre nos éloges jusqu'à l'orchestre; les nuances ont été peu senties par lui; espérons qu'aux représentations suivantes il se soignera d'avantage.

Il n'est pas douteux que *les Deux Nuits* ne soient pendant long-temps une source de recettes productives pour l'Opéra-Comique.

E. F.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

PAR LA TROUPE ALLEMANDE,

Die Zauber floete.

J'estime sans doute beaucoup les gens à principes; mais je regrette qu'ils sacrifient à des idées absolues la doctrine de l'utilité et des circonstances, qui, après tout, est le plus souvent de mise en ce bas monde. C'est avec une inflexibilité semblable et un dédain des prévisions, qu'ils compromettent le succès dans les choses les plus sérieuses. Cela est bien autrement vrai dans les arts qui ne tiennent leur puissance que du consentement général, et par des moyens qui agréent au plus

grand nombre. Ainsi, dût-on m'accuser d'irrévérence, je regretterai toujours que l'immortel auteur de la *Zauber flœte* n'ait pas calculé que cette admirable musique ne pourrait être exécutée que rarement, de manière à en faire ressortir toutes les beautés, et qu'il ait écrit sous la seule dictée de l'inspiration tant de belles phrases qui doivent le plus souvent rester lettre close pour les amateurs, faute d'exécutans suffisans et en assez grand nombre. Si nous calculons bien, il y faut huit rôles de soprani chantans, savoir : la reine de la nuit, ses trois femmes, sa fille Pamina, Papagena, et les deux voix hautes des trios des jeunes garçons; plus, deux ténores, indépendamment de ceux chargés de petits bouts de duos ou de récits ; des gardiens du temple ou des prêtres isolés, et qui, pour être plus courts, ne doivent pas moins être chantés juste; enfin deux basses. Sans doute tous ces chanteurs ne sont pas tenus, même d'après l'intention du compositeur, d'être de premier ordre, quoique cela ne valût que mieux; mais enfin il n'est pas un de ces personnages dont la voix ne soit plus ou moins à découvert dans des duos, trios, quatuors et quintetti, où des sons inégaux et vacillans, pour ne pas dire faux, risquent de faire évanouir l'effet et de diminuer le charme. Or, nous ne nous figurons guère de troupe qui puisse satisfaire à de telles exigences, pas même celle de Feydeau, si riche en premiers sujets équivoques. Qu'on juge donc de ce que peut devenir une pareille obligation à la charge de la troupe foraine d'Aix-la-Chapelle. Aussi n'avons-nous pas besoin d'ajouter qu'il y a eu bon nombre de désappointemens chez nos dilettanti si ardens, et si peu disposés à tenir compte des obstacles. D'ailleurs, cette musique, sans paraître encore vicible, a le défaut d'avoir été remplacée pendant long-temps chez nous par des compositions où tous les moyens d'effet sont employés; et les inspirations de Mozart ont tellement le caractère de la correction et de la régularité, que les amateurs superficiels, ou même seulement déshabitués, se surprennent à leur demander actuellement une chaleur plus entraînante. Di-

sons-le: pour trouver le plaisir qu'on s'était promis, il a fallu le don d'une réflexion patiente.

Si l'exécution, en laissant deviner des effets avortés, a le plus souvent irrité le sens musical sans le satisfaire, nous avons lieu de nous étonner qu'elle ait pu être aussi passable. Les choristes, transformés en femmes de la reine de la Nuit, ne pouvaient prétendre à charmer; mais elles ont mis dans leur impuissance un tel savoir-faire, que nous n'avons à leur reprocher qu'un petit nombre de notes fausses; du reste, un sentiment d'ensemble excellent. Les morceaux où interviennent les trois jeunes garçons, ont été d'un effet plus satisfaisant. Madame Fischer a le malheur de n'avoir à chanter dans cet opéra que deux airs les plus diaboliques du monde, dont l'introduction est belle à la vérité, mais dont la *coda* est du genre de bravoure à la mode il y a quarante ans, c'est-à-dire le plus détestable et le plus ridicule que nous connaissions. Franchement les airs de bravoure d'aujourd'hui, sans être meilleurs, ont au moins l'avantage de l'apparence. Les ornemens se rattachent au fond du morceau avec plus d'adresse, et sont presque toujours calculés de manière à offrir à la voix, au lieu d'écueils inévitables, des occasions de briller. A notre sens, la fin des deux airs de la reine de la Nuit n'a rien à reprocher à la *Fauvette* et au *Papillon* de Grétry, ni même au *Guerrier qui vole aux combats*, de Méhul. Nous ne savons vraiment pourquoi on n'ose se permettre de simplifier un pareil placage. Vouloir chanter toutes ces *fioriture*, telles que le musicien les a écrites, n'est pas du respect, c'est du fanatisme, et du plus mal employé. Toujours est-il que la pauvre madame Fischer paraissait aussi triste d'avoir à surmonter de pareils *cassecous*, que nous de l'y voir condamnée, et que nous avons admiré le bonheur avec lequel elle a pu s'en tirer. A la deuxième représentation, sa tâche a été allégée de moitié: on a supprimé l'air du 3e acte.

Mademoiselle, Greis qui débutait dans le rôle de Pamina, est une jeune beauté toute fantastique, dont l'ensemble

tient plus de la famille des filles aériennes d'Odin, que de la nature positive des nymphes grecques. Considérée comme cantatrice, elle nous paraît être de celles qui, pour se hâter de courir après le brillant de l'école moderne italienne, ont négligé les solides avantages de l'ancienne, sans laquelle nous ne croyons guère qu'il soit possible d'acquérir un talent véritable. Sa voix est belle et flatteuse; elle fait bien le trait, en s'y prenant avec précaution; mais elle n'a encore ni chaleur ni fermeté. Elle se fatigue aisément, et le son tend toujours à baisser, surtout vers la fin de la soirée. Il est vrai qu'il lui reste encore beaucoup de temps pour acquérir ces qualités; car elle compte, nous assure-t-on, à peine dix-huit ans. Présentement, c'est un sujet de grande espérance.

M. Haitzinger a consolidé son succès d'une manière inébranlable. L'air du portrait, celui qui dialogue avec la flûte, et surtout un air du *Serraglio*, *Oh! wie aengstlich*, ajouté par lui au quatrième acte, ont soulevé des applaudissemeus frénétiques. Il nous a semblé superieur dans l'air de la flûte. Il est impossible de faire valoir des phrases entrecoupées, avec un sentiment plus vrai, une chaleur plus entraînante. Dans l'air intercallé, des mélodies touchantes et légères, rendues avec un goût exquis, la facilité de déployer sans efforts sa voix dans les cordes les plus élevées, devaient assurer son triomphe. Ce morceau a été redemandé.

M. Wieser, qui remplissait le rôle de Papageno, n'est point un chanteur, mais bien un comédien septentrional d'un naturel parfait et d'une naïve bonhomie fort amusante. Il a eu le privilége de dérider tous les fronts, même de ceux qui ne comprenaient que l'expression de sa voix et de sa physionomie. Il met d'ailleurs, en chantant, autant de bonne volonté et de soin que s'il devait y réussir. M. Riese, chargé du rôle de Sarastro, nous a fait entendre une voix de basse vibrante, grave, mais sans intensité suffisante. Nous croyons qu'avec du travail il pourrait arriver à en tirer un meilleur parti. Les chœurs ont été, comme auparavant, excellens.

Pourquoi faut-il que nous ayions à nous plaindre de l'orchestre, ou plutôt d'un seul individu ? Au tort d'avoir exécuté avec un classicisme tout bourgeois la partition romantique du *Freyschütz*, est venu se joindre celui de manquer fréquemment d'ensemble, et de s'endormir dans la musique si pure de Mozart. On assure que M. Grasset, dont nous ne contestons nullement le mérite et la science, s'est fait un point d'honneur de ne pas céder à un étranger le sceptre de la direction, et de ne point obéir aux indications données par le *capellmeister* de la troupe d'Aix-la-Chapelle. De là résultent deux directions simultanées, mais souvent à contre-temps, et des tiraillemens fréquens et très-sensibles. Il nous semble que M. Grasset, eût-il raison au fond, devrait pourtant céder; car c'est surtout en exécution musicale, que la dictature est éminemment salutaire; et d'ailleurs le *capellmeister* qui connaît les habitudes de sa troupe, et ce qu'on peut demander à chacun des chanteurs, doit naturellement être plus à même qu'aucun autre de la bien diriger. Enfin, ces étrangers sont ici pour leur compte, et il nous semble qu'une fois les conditions auxquelles ils se sont soumis envers le directeur privilégié, remplies, ils doivent être considérés comme chez eux, et maîtres de se gouverner ainsi qu'ils l'entendent.

A. S.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

On parle beaucoup à Avignon d'une messe composée par M. Jouve, élève de MM. Berton et Fétis. Il paraît que cet œuvre a obtenu un succès d'enthousiasme. Le *Credo* surtout a excité l'admiration des auditeurs. La personne qui nous écrit compare la composition de ce

jeune homme avec celles de Beethoven. Quoique nous ayons peine à attribuer un tel mérite à la messe de M. Jouve, nous annonçons avec plaisir le triomphe du jeune élève qui peut devenir quelque jour un maître distingué.

On nous annonce la prochaine institution d'un Conservatoire de musique à Avignon. Nous applaudissons à cette mesure, qui tend à propager le goût d'un art qui fait chaque jour de nouveaux progrès. Il serait à desirer que toutes les villes importantes de la France suivissent cet exemple, en établissant des écoles qui serviraient à former le goût du public, et offriraient des ressources aux jeunes gens qui sont forcés de s'éloigner de la capitale.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

TURIN. — *Gli avventurieri*, opéra représenté le 26 avril sur le théâtre de cette ville, paraît devoir le peu de succès qu'il a eu, plutôt à l'exécution des chanteurs qu'au mérite propre de la musique dont Cordella est l'auteur.

TRIESTE. — Une représentation de *la Cenerentola*, donnée le 23 du mois d'avril, a obtenu le plus heureux succès. Bergi, Antonio Rinaldi, Cappini et madame Adélaïde Rinaldi sont ceux qui y ont eu le plus de part.

Le même opéra a paru sur la scène de Pavie, le 25 du même mois. Vaschetti et madame Sazzi, à qui on reproche peu d'habitude de la scène, s'y sont néanmoins fait remarquer sous le rapport du chant.

Andrea Spagni, qui jouait le rôle de Dandini, et Castaldi celui de dom Magnifico, ont partagé de vifs applaudissemens dans le duo, *un Segreto*.

Deux opéras ont été donnés vers la fin du mois de mars passé sur le théâtre de Prague : *Cristina* de Kaliwoda et un autre opéra *buffa* de Walfram. De ces deux ouvrages en trois actes chacun, le premier seulement a obtenu du succès malgré la faiblesse du poème.

Palerme. — La représentation d'*Ildegonda* a eu lieu le 23 mars sur le théâtre *Carolino*. Cet opéra de Valentini a eu un succès non douteux, quoiqu'on y trouve quelques longueurs, et son auteur a reçu des applaudissemens qui n'ont fait qu'augmenter aux représentations suivantes.

Boccaccini, mesdames Lipparini et Azzon ont contribué au succès de cet ouvrage. La cavatine chantée par le premier, son duo avec madame Lipparini dans le finale du premier acte, dans lequel on remarque beaucoup d'énergie, le rondeau de madame Azzon, la romance de Boccaccini et un chœur de conjurés dans le second acte, deux grands airs, l'un de ténore chanté par Boccaccini, et l'autre d'Ildegonde, sont les morceaux les plus remarquables de la partition.

Florence. — *Il Barbiere di Sivigla* n'a été exécuté sur le théâtre *della Pergala* que d'une manière peu satisfaisante. Disons cependant que madame Ciuditta Grisi a plu beaucoup dans le rôle de Rosine, et que Bottari, dans celui de Figaro, a obtenu des applaudissemens. On se prépare à donner sur ce théâtre l'opéra de *Romeo e Julietta*, dans lequel joueront Piacenti et madame Laura Jeano.

L'opéra de *Bianca a Falliero* a été représenté avec succès sur le théâtre *Alfieri*. Chaque morceau que chanta madame Giuditta Grisi lui valut de vifs applaudissemens, et entr'autres un rondeau qu'elle a dit avec beaucoup d'expression. Madame Morosi se distingua dans une cavatine et un duo avec cette dernière ; et Parto remplit son rôle d'une manière satisfaisante. *Il Pirata* et *Gli Arabi* succéderont à cet opéra, sur le théâtre *Alfieri*.

L'ouverture du théâtre de *Salluces* a eu lieu, le 25 avril,

par une représentation de la *Cenerentola*, suivie du ballet *il Podesta burlato*. L'opéra a été exécuté par une troupe venue exprès de Milan.

Vérone. — *Li Cantatrici villane*, représentés le 31 du mois passé sur le théâtre *Filarmonico* ont obtenu un heureux succès. Madame Amati et le buffe Ladislao Bassi s'y sont fait remarquer.

— On lit dans le journal *i Teatri* la lettre suivante, adressée au rédacteur :

Venise. — Théâtre *S.-Benetto*. On continue à donner le *Jefte* de *Generali*. Quoique la mauvaise santé de madame Biagioti lui permette à peine de chanter maintenant, elle y est pourtant obligée, jusqu'à ce qu'on donne le nouvel opéra; ce qui lui porterait un grand préjudice, si on ignorait combien elle est indisposée. Quoiqu'ordinairement le sort d'un ouvrage dépende du succès qu'il obtient à sa première représentation, et que celui-ci ait été d'abord accueilli malheureusement, à cause des circonstances qui ont rapport à madame Biagioti, et de la crainte qui avait saisi les acteurs à la première soirée, le public commence à s'apercevoir que nous avons dans Félice Rossi, Dassi, et surtout dans madame Laroche, trois sujets de mérite, et dignes d'occuper une belle place parmi les chanteurs distingués. Dassi, doué d'une belle voix de basse, et sachant en tirer bon parti dans son rôle de grand-prêtre, reçut des applaudissemens à plusieurs reprises. Le ténore Felici Rossi a une voix entièrement de poitrine, et très-souple dans les cordes élevées. Il chante avec grâce et sait prendre un maintien aisé sur la scène. Les applaudissemens qui lui sont prodigués prouvent qu'on l'entend avec grand plaisir.

Quant à madame Laroche, c'est le premier sujet de la troupe: sa voix est si belle et si sonore que l'exiguité du théâtre ne lui permet pas de lui donner tout le volume dont elle est capable. Après son duo avec Rossi et son rondeau du second acte, elle est toujours redemandée et couverte d'applaudissemens.

Madame Serafina Rabini est arrivée, il a quelques jours, pour prendre le premier rôle dans *Semiramide*, qui sera représentée le 11. Les rôles sont ainsi distribués: madame Laroche (Arsace), Dassi (Assur).

Le directeur est maintenant occupé à monter le *Comte Ory*. Lui dire qu'il fait une tentative inutile, c'est ce dont on ne le convaincra pas facilement. Il n'a pas réfléchi qu'à Paris il a fallu, sous la direction de Rossini, deux mois entiers avant de livrer cet opéra au public. Comment s'imagine-t-il pouvoir le faire en quinze jours ? Ajoutez à cela que le rôle écrit par Rossini tout exprès pour Nourrit, dont les plus belles cordes sont dans la voix de tête, pourra être difficilement chanté par un ténore tel que Rossi, qui, habitué à un chant tout différent, ne voudra probablement pas commencer maintenant à former sa voix d'une toute autre manière pour chanter, peut-être une seule fois, un opéra de ce genre. Il faudra donc le transposer de trois ou quatre tons. Un air peut bien (en perdant la plus grande partie de son effet, et après qu'on en a changé presque tous les accompagnemens), être transposé; mais un duo, un trio, un morceau d'ensemble, tout ce qui était écrit pour une voix de soprano, pourra à peine servir pour un contralto, et être ainsi dérangé.

Si l'on avait jugé cette représentation si facile à mettre à exécution, est-il croyable qu'on serait resté plus d'un an sans l'essayer sur quelqu'autre théâtre de la terre classique de la musique, dans le pays natal du célèbre auteur de cet opéra ?

Berlin, 19 *mai*. — Le grand concert de musique religieuse, que M. Spontini avait coutume d'organiser tous les ans, a été donné le 13, au bénéfice des pays qui ont souffert des inondations. Paganini y a joué pour la dernière des dernières fois. On a commencé par l'ouverture de *la Vestale*, fort bien exécutée. Une autre de Beethoven a été dite au milieu de la soirée. On a remarqué parmi les morceaux de chant un air du *Samson* de Hændel, par M. Bader, un air de Dalilah, par madame

Seidler et un autre de Graun, par M. Stümer, puis un quatuor de Righini, auteur qu'on a oublié trop tôt. Paganini a joué, sans s'épargner, tous les morceaux de sa composition qui avaient produit le plus d'effet dans les concerts précédens. Il a paru se surpasser. La salle était comble : la recette a été de 2117 thalers. Les différens corps de musique de la garnison se réunissent successivement pour donner aussi des concerts au bénéfice des populations inondées. C'était aujourd'hui le tour des dragons et des cuirassiers de la garde. On a entendu avec beaucoup d'intérêt plusieurs morceaux de symphonies arrangés pour instrumens à vent, entre autres, l'ouverture de *Fidelio* pour la musique de cuivre. Cette dernière tentative, qui présentait de grandes difficultés, a été accomplie avec bonheur.

— Nous apprenons que Paganini, qui nous a quittés pour se rendre à Varsovie, a donné, à son passage à Francfort-sur-l'Oder, un concert beaucoup mieux organisé qu'on ne devait s'y attendre, le virtuose étant arrivé la veille à onze heures du soir. Il a excité l'enthousiasme le plus vif.

Hanovre, 15 *mai*. — Nous venons d'entendre mademoiselle Tibaldi dans les rôles de Sextus, Tancrède, Malcolme, et dans celui de Fiorillo des *Voitures versées*. Son succès a été complet. Notre public a fait connaissance en même temps avec mademoiselle Langschwad, du théâtre de Manheim, jeune personne dont la voix est fraiche et bien timbrée, et qui réunit une grande agilité à une méthode fort pure. Ces représentations ont donné à mademoiselle Groux, notre première chanteuse, l'occasion de se montrer aussi avec avantage: elle a mérité d'être redemandée avec mademoiselle Tibaldi, après avoir chanté le rôle d'Aménaïde. On a repris, pour Siboni et pour mademoiselle Tibaldi, le charmant opéra d'*Aloïse*, du maître de concert Maurer. L'auteur dirigeait l'exécution. L'ouvrage a beaucoup plu.

— La musique européenne s'introduit tout armée à

Constantinople. Donizetti, frère du jeune compositeur de ce nom, était l'année passée chef de musique dans un régiment de Sa Majesté sarde, lorsqu'il reçut l'offre d'aller diriger les deux *bandes* de musiciens que le vieux sérasquier, chosrew-pacha, a pris à sa solde, et qui font le service dans les corps de troupes régulières qu'il commande, et qu'il a même, dit-on, levés à ses frais. Donizetti ayant demandé et obtenu de son gouvernement une autorisation et un congé, se trouve maintenant à Constantinople, à la tête de cinquante musiciens, tous piémontais, qui sont fort largement payés. Ceux-ci sont chargés de faire des musiciens turcs, et l'on assure que leurs élèves ont déjà fait des progrès remarquables.

Ellwangen (en Wurtemberg).

La puissance de l'esprit d'association appliqué au chant a produit depuis quelques années les plus heureux résultats en Wurtemberg et en Bavière. Les réunions et sociétés de chant se forment de tous côtés; et bientôt, il n'y aura si petite ville ni si petit bourg qui n'ait la sienne. Notre Société vocale (*Gesangverein*) vient, pour célébrer la fête du 1er mai, de recevoir ici les sociétés de plusieurs localités voisines. Les autorités locales avaient fait préparer à cet effet la grande salle du gymnase de la ville, et fait décorer les fenêtres de fleurs et de feuillages. La fête commença à 2 heures par une symphonie de Kromer, exécutée par le corps d'harmonie de la Société d'Ellwangen. Un professeur lut ensuite un discours sur le chant allemand et sur son origine, et les chants commencèrent par un chœur de la création d'Haydn, par la société d'Ellwangen. Ils se succédèrent avec des alternatives de chœurs chantés par toutes les sociétés réunies et de ceux dits pour les sociétés isolées. Les quatre chants simultanés furent : l'*Union*, musique de Nœgely ; le chant d'alliance, *Wir sind ein festgeschlossener Bund*; le chœur *Im Wald*, *de Preciosa* et *Gute Nacht*, de la collection des chants de

Stuttgard. Les chœurs par les sociétés isolées furent au nombre de huit. La fête se termina à 7 heures par un morceau de musique instrumentale de la Société de Noerdlingen, et fut suivie d'un bal à la fin de la soirée.

ANNONCES.

Nouvelles publications faites par Picini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

Duetto per soprano e contralto nell' Adélaïde di Borgogna, de Rossini. *Vive Adélaïde;* 3 fr. 75 cent.

—Cavatina cantata da Rubini nel Gianni di Calais, de Donizetti. *Fasti Pompe* (Fenvre); 3 fr. 75 cent.

— Duetto per soprano e contralto nell' Adelaïde di Borgogna de Rossini. *Mi dai corona*; 3 fr. 75 cent.

—Grandes variations brillantes, pour le piano-forté, sur un thème favori, précédé d'un air original, par Albert Sowinski, dédiées à son ami Schunke, op. 14; 7 fr. 50 cent.

—*La Cenerentola* de Rossini, arrangée pour musique militaire, par Perr; 10 fr.

—Ouverture du même opéra; 7 fr. 50 cent.

—Bochsa. L'élégante fantaisie à la Sontag, pour harpe seule; 4 fr. 50 cent.

— Trio de *Sargines*, de Paër, pour sop., ten. et basse. *Quel Labbro;* 4 fr. 50 cent.

—Nouvel air suisse, chanté à Paris et à Londres par madame Stockhausen. *Chant du printemps*; 2 fr. 50 c.

—Sérénade pour guitare seule, par Sor, op. 36; 3 fr. 75 cent.

—Quatuor de *la Donna Caritea*, de Mercadente, pour sop., cont., tén. et basse; 6 fr.

VARIÉTÉS.

Le vice radical de l'époque où nous vivons est incontestablement un desir désordonné de jouissances; on est pressé, on voudrait les réunir et les percevoir toutes à la fois : à nous voir, on dirait d'éphémères qui se hâtent de vivre, n'ayant pas de lendemain. Cet état de choses ne paraîtra pas surprenant, si l'on observe que les lois, les mœurs, les arts sont des anneaux qui réagissent sans cesse les uns sur les autres, et forment la grande chaîne de la civilisation. Or, les hommes d'aujourd'hui, nés au sein de la révolution, formés à l'école de plusieurs espèces de gouvernemens, ont vu, par conséquent, plusieurs modifications dans les lois, dans les mœurs, dans les arts; il en résulte qu'ils ont acquis une vaste expérience et de grands trésors de lumières; mais, comme le mal est presque toujours à côté du bien, ils sont blasés par leur expérience, et prodigues de leurs richesses. Ajoutons à cela que le calme de la paix succédant à l'agitation de la guerre, concentre à l'intérieur la fermentation des esprits qui se portait au dehors; nous aurons alors les causes de cette impatience qui voudrait qu'une constitutionalité naissante eût déjà atteint sa maturité; qui resserre les cadres de nos pièces; qui préfère l'emprunt à l'invention; qui ne souffre plus de récits, et veut que tout soit en action; qui desire une fortune faite à l'âge où jadis on la commençait à peine : nous aurons les causes de cette insatiable avidité d'émotions qui accumule avec excès les situations dramatiques les plus fortes.

Maintenant, pour faire l'application de ces réflexions à l'art dont je m'occupe, c'est cette impatience qui fait

disparaître insensiblement de la musique les mouvemens larges et graves; c'est elle qui fait quelquefois écrire d'une manière lâche, et multiplier les partitions, pour en additionner les produits. C'est ce besoin d'excitation qui, ne trouvant plus assez d'effets dans la combinaison des intervalles harmoniques, en cherche dans l'instrumentation, qui n'en fournit qu'à force de tapage. C'est elle enfin qui tend à introduire habituellement dans nos orchestres ces instrumens bruyans et barbares, qui rendront bientôt nécessaire, comme le dit spirituellement madame de Bawr dans son *Histoire de la musique*, l'emploi de pièces de vingt-quatre pour produire des effets suffisans dans le développement des grandes passions.

Dans cette situation, qui peut porter une atteinte funeste à la musique, il me semble convenable d'examiner si cet art est dans une telle dépendance du public, qu'il doive se conformer à son goût.

A quelque degré de perfection que soient parvenues les facultés intellectuelles dans ce siècle, c'est une erreur de penser qu'elles suffisent pour donner un goût sûr, dans les arts dont on a, en général, peu d'habitude, et sur lesquels on réfléchit rarement, à moins qu'on ne soit artiste. La cause de cette erreur est dans l'amour-propre : il en est de la musique comme de la direction des affaires publiques; tout le monde se croit propre, même sans études préliminaires, à en faire la critique, parce qu'on pense qu'il ne faut pour cela qu'un jugement sûr et de la sensibilité, qualités dont il n'est jamais permis de contester l'existence. D'où vient cependant la divergence des opinions émises dans les nombreuses discussions qui s'élèvent journellement sur la musique? D'où vient que les uns blâment sans réserve ce que d'autres admirent sans restriction? c'est pour tel compositeur, un enthousiasme peu motivé, et pour tel autre, un dédain irréfléchi; d'où vient cela? Sans doute, de ce qu'on les comprend médiocrement l'un et l'autre; de ce qu'on ignore les principes constitutifs de l'art

sur lequel on raisonne. Dans ce cas, il ne reste que le sentiment; cherchons-en les résultats.

Cet être collectif nommé public, qui se presse dans nos salles de spectacles, vient-il y chercher de l'instruction? Non : il vient, avec des facultés diverses, chercher des émotions, du plaisir, du délassement; il ne lui faut pour cela que la capacité de sentir. Supposons-le dépourvu de toute éducation en musique considérée comme art de création : si ses organes sont usés, l'art n'existe plus pour lui, le bruit seul peut l'émouvoir encore; si, au contraire, il possède la capacité de sentir au suprême degré, l'excès même de cette sensibilité l'empêchera de juger sainement, et le fera se contenter de ce qui sera mauvais. En voici la raison :

A proprement parler, ce ne sont point les oreilles qui entendent; les impressions produites par les sons sur cet organe ne sont que les causes occasionnelles de la sensation ou de sa perception, dont le cerveau, siége des organes de l'intelligence, est exclusivement chargé. Il s'ensuit que, moins on a l'habitude des sons, moins, à la vérité, la sensibilité physique est émoussée; mais aussi moins le sens intellectuel est perfectionné. On voit tout les jours une musique militaire, quoique mal exécutée, ou seulement les sons isolés d'un instrument très-sonore faire tressaillir d'aise le plus grand nombre des auditeurs, qui resteront froids en entendant une composition, chef-d'œuvre de sentiment, d'esprit et de grâces, mais jouée par un simple quatuor d'instrumens à cordes. C'est que, dans ce cas, *aures habent et non audient*. Au contaire, un peintre consommé verra dans un tableau beaucoup de choses qui échapperont au vulgaire, bien que ce dernier ait la vue plus perçante. Un musicien distinguera la marche de toutes les parties d'un orchestre formidable, et n'entendra pas parler à quelques pas de lui. Dans les arts, le goût procède toujours du simple au composé. En littérature, l'esprit se complaît d'abord dans les jeux de mots, les calambours; plus tard, les facultés intellec-

tuelles s'exercent sur des conceptions plus compliquées ; parvenues au plus haut degré de force, elles recherchent alors un aliment digne d'elles dans l'histoire et les sciences. En musique, une chanson plaît plus qu'un air, celui-ci qu'un duo, le duo qu'un trio, etc. En un mot, le public accueille ce qu'il conçoit sans efforts, et repousse ce qui est au-dessus de son intelligence. Dans cette disposition, son goût n'étant dirigé par aucuns principes, est sujet à de grandes fluctuations, n'estime que ce qui lui est familier, et peut aisément être faussé ; mais il revient promptement à ce qui est bon, quand on le lui fait entendre. C'est donc à ceux qui connaissent ce qui est bon, à diriger le goût du public, et à l'éclairer lorsqu'il tend à se corrompre.

Examinons maintenant si la musique est entièrement soumise à la mode.

Naturellement imitateurs, les hommes perdent, par de fréquentes communications entre eux, le caractère qui leur est propre ; ils confondent et affaiblissent leurs qualités natives, en s'imitant réciproquement.

C'est cet instinct puissant d'imitation qui nous fait déférer à la mode.

Dans nos campagnes, on trouve encore quelquefois des physionomies originales ; mais dans nos salons c'est partout mêmes formes, même extérieur. C'est autant de surfaces devenues polies et uniformes par le frottement. Que nous reste-t-il des caractères si distincts de nos anciennes provinces ? Rien, si ce n'est que nous sommes tous plus ou moins gascons et normands. L'immense peuplade du Nord, au nom de laquelle on avait coutume d'accoler l'épithète de barbares, est bien changée depuis la révolution de France. Nos émigrés, en y portant les manières dites de bonne compagnie, et si puériles de l'ancienne cour, ont commencé une éducation achevée par nos conquêtes et nos revers.

Cet instinct d'imitation a, sans doute, de grands avantages ; mais il a aussi de graves inconvéniens, surtout

dans les beaux arts. La musique d'un pays, en imitant celle d'un autre, perd sa physionomie caractéristique, pour mélanger les traits de divers pays. C'est ainsi que nous avons sacrifié quelques convenances pour prendre l'allure gracieuse de la musique italienne. Je dis en sacrifiant des convenances, parce que les broderies ou les *fioritures*, comme disent les Italiens, conviennent peu à un chant sur des paroles qui en déterminent positivement l'expression. Il faut réellement tout le pouvoir de l'habitude pour ne pas trouver entièrement ridicules les roulades qui suspendent si souvent, pendant plusieurs mesures, la dernière syllabe d'un mot. Ce sont ces changemens opérés dans la musique, par instinct d'inclination, et à des époques différentes, qui ont fait penser que l'art musical variait au gré de la mode : c'est une erreur.

Une seule partie de la musique est sujette aux caprices des temps; c'est la manière dont on l'habille, ce sont les ornemens dont elle est revêtue : aussi la musique non instrumentée vieillit-elle moins que celle qui l'est. Palestrina paraît quelquefois plus jeune que Grétry, bien que les chants de ce dernier soient empreints d'une grande vérité d'expression; mais son instrumentation paraît faible de nos jours.

Il est certaines musiques qui, comme certaines femmes, n'ont de mérite que par des fleurs, des colifichets : elles plaisent à la première vue, à la première audition; elles font ordinairement *fureur* dans les salons. Il faut dire aussi qu'elles ne sont quelque chose que pour les yeux et les oreilles. Il suffit d'un arrêt de la mode pour anéantir les frivolités sur lesquelles elles fondent leur vogue. Il en est d'autres d'une valeur plus réelle, dont l'expression simple et naïve, ou noble et imposante, séduit peu au premier abord, mais qui, mieux connues, captivent le cœur et l'esprit, attachent par des liens indissolubles : celles-ci exigent une faculté d'observation calme et philosophique, un esprit habitué de bonne

heure à saisir les nuances des caractères, à établir des rapports et des comparaisons entre eux.

Le vrai est le type du beau ; il reste immuable, universel au milieu des bizarres variations du temps, de la mode et des pays. C'est par la vérité que les choses sont belles, et, comme telles, se perpétuent, frappées d'un caractère de consécration, où la mode n'ose jamais toucher. La musique étant l'expression des passions diverses qui agitent les hommes, ne peut donc être belle que lorsqu'elle est vraie, c'est-à-dire, née dans le cœur de l'artiste, et convenablement placée ; car il ne suffit pas de créer des choses agréables, il faut qu'elles soient en leur lieu. Que m'importe un air brillant, si je puis dire : il est joli, mais *non erat hìc locus*. Un peintre veut-il représenter une vue de paysage au printemps, il faut qu'il soit prodigue des plus séduisantes couleurs de sa palette ; c'est la mélodie prédominante en musique. Mais est-ce une action héroïque, une scène dramatique qui vient animer la toile, la couleur n'est alors que secondaire, l'essentiel est la conception, la disposition : il faut être poète avant tout. C'est dans un cas analogue que la musique doit déployer toute sa vigueur harmonique. Donner l'incarnat de la jeunesse à un cadavre, conduire son héroïne au supplice sur un air de danse, sont des contre-sens que certain public approuve, en disant : Que m'importe la vérité, si les couleurs et les sons me font plaisir ?

Le musicien n'est que l'interprète de la nature, il recueille les cris de la douleur, de la joie, des passions, tous les tons que la nature a destinés à caractériser les effets que la musique veut peindre ; ceci est de l'essence de l'art, et ne peut point être de mode ; il faut que ce soit vrai. Mais l'inexpérience confond le corps de la musique avec ses ornemens, la partie principale avec les accessoires ; et, pour elle, vraiment, comme en droit, la forme emporte le fond.

Mais, dira-t-on, la même musique paraît souvent bonne à un peuple et mauvaise à un autre : d'où vient

cette différence de sentimens? Elle vient de la différence d'éducation. Certains pays ont un sentiment de préférence pour telle ou telle partie. L'Italie, par exemple, douée de belles voix, est entraînée vers une mélodie ornée de nombreuses fioritures. Les peuples éclairés, qui joignent une douce philosophie à la sensibilité nécessaire pour apprécier les beaux arts, adoptent une musique qui réunit des mélodies simples et gracieuses à un travail harmonique pur et facile. Tous veulent la vérité, même ces peuplades des îles océaniques, dont le chant sourd et monotone, mais fortement cadencé, a la dureté de leurs mœurs sauvages, et ne peut être honoré du nom d'art.

Or, comme tout sort de l'éducation, les croyances, les opinions, les mœurs, les sentimens, les habitudes, l'absence d'éducation comme la nôtre est donc la seule cause qui fait quelquefois tenter de substituer l'autorité d'une époque à l'autorité générale; qui établit des théories suivant lesquelles chaque compositeur devrait suivre les caprices de son goût individuel, abandonnant les principes suivis par les Haydn et les Mozart, principes puisés dans la nature, résultats de l'expérience des siècles, sanctionnés par les doctes qui s'occupent de la matière. Il faut sans doute saisir avec soin ces inspirations spontanées, qui, nées de l'enthousiasme, brillent comme l'éclair, et disparaissent aussi vite; mais il faut encore les élaborer dans un moment de calme, pour leur donner de la correction et de la convenance. La plus heureuse organisation a besoin de ces deux auxiliaires pour corriger les produits bruts d'une facilité quelquefois merveilleuse, mais déplorable, quand on s'abandonne à elle. Conséquemment, il ne faut point, sous le prétexte d'être naturel, laisser aller ses mélodies comme elles veulent, sans règles, sans réflexion, prendre le hasard pour la vérité.

S'il est vrai que le génie soit, comme l'a dit Buffon, l'aptitude à la patience, la persévérance d'un grand talent, jamais on n'en eut moins qu'aujourd'hui. On veut faire vite, et l'on oublie trop le précepte de Boileau :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez-le sans cesse, et le repolissez,
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.

C'est probablement l'envie de faire vite qui a donné naissance aux effets dont on use, et qui consistent à doubler, tripler, quadrupler une partie par des instrumens éclatans, ou à faire des *crescendo* de cinquante à soixante mesures sur une même note de basse. On veut du neuf, n'en fût-il plus au monde : en suivant cette voie, on arrivera bientôt à un but diamétralement opposé à celui que l'on veut atteindre; on se mettra dans l'impossibilité d'en avoir, car les moyens d'instrumentation sont très-bornés, tandis que ceux qui résultent des combinaisons des sons, de la science des accords, offrent des ressources inépuisables à l'homme de génie.

J. A. DELAIRE.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

PAR LA TROUPE ALLEMANDE,

Fidelio.

Encore une pièce pour l'éternel procès entre la musique italienne et l'école allemande! Si rien n'est plus entêté qu'un fait, nous ne le reconnaissons pas, quoi qu'on en puisse dire, toujours pour très-concluant, car un fait très-avéré et très-pertinent n'est pas du tout le même pour deux personnes, en les supposant également de bonne foi. Ainsi, qu'il y ait d'admirable musique dans le *Fidelio* de ce Beethoven, si grand comme

auteur de symphonies, c'est ce que personne ne conteste, mais qu'un individu vienne dire que tout y est beau, qu'un seond affirme que le beau est la moindre partie de l'œuvre, et un troisième, qu'il s'y rencontre en proportions égales avec le vague et l'ennuyeux, nous entendrons encore une foule de gens qui prétendront qu'aucun de ces trois juges n'a complétement raison, et qu'il reste un point de vue juste que chacun d'eux croit avoir trouvé entre ces opinions intermédiaires. Il y a de quoi être embarrassé au milieu d'une telle anarchie de sentimens, mais en revanche, rien ne nous semble plus fait pour rendre au juge de profession une complète indépendance : aussi sommes-nous résolus à parler de cet opéra et de l'expérience dont il vient d'être le sujet, abstraction faite de tous les avis qu'il a soulevés.

Premièrement, nous reconnaissons que rien ne ressemble moins à la moelleuse période italienne, si complètement arondie et avec tant d'indépendance, que les phrases de chant souvent hachées et toujours traitées en en esclaves par le génie dominateur de Beethoven. Les gens impatiens et *primesautiers*, qui veulent que la musique leur procure un délassement facile, où la réflexion n'ait rien à mettre du sien, n'y trouveront pas leur compte.

Accoutumés à suivre sans peine les cantilènes méridionales dans leurs déroulemens, généralement purs, où la passion prend rarement le caractère de la brusquerie, ils doivent être perdus en présence des inspirations allemandes, qui paraissent un instant, s'échappent aussitôt, se montrent sous une autre forme, et subissent sans relâche une foule de transformations, semblables à ces Ondines et à ces Sylphes mystérieux, nés comme elles de l'imagination rêveuse et contemplative des peuples du Nord. De plus, dans le chant italien, l'originalité de la forme est plus à découvert, plus tranchée, plus facile à constater; tandis qu'elle échappe plus longtemps aux yeux dans les œuvres des Allemands. Disons même qu'elle y a moins de corps, moins d'existence

réelle, dans la mélodie proprement dite. Elle se produit chez eux avec bien plus de puissance, et avec le caractère qui lui est particulier, dans les effets. Mélodie chez les Italiens, effet chez les Allemands, voilà bien le symbole caractéristique des deux écoles.

Ce sont deux puissans dieux,

dit le véritable amateur :

Il faut craindre le mien,
Lui seul est dieu, *Monsieur*, et le vôtre n'est rien,

répond l'exclusif, qui refuse d'avoir assez de complaisance pour doubler ses plaisirs.

Comme nous écrivons principalement pour les gens qui savent ce que c'est que musique, il est inutile d'ajouter, que dans notre définition, nous ne prétendons pas qu'en Italie la mélodie ne se combine souvent avec des effets très-heureusement devinés, tandis qu'en Allemagne la force des effets ne se pare pas fréquemment de chants frais et inspirés : tout caractère général comprend des individualités plus ou moins exceptionnelles.

Ainsi la musique de *Fidelio* n'offre pas de cantilènes prolongées ; et néanmoins nous avons été étonnés d'y trouver, surtout dans les morceaux du premier acte, un piquant et une coquetterie d'effets bouffes, qu'on serait tenté d'attribuer à une organisation italienne, si les modulations fréquentes, souvent brusques, quelquefois peu intelligibles, ne ramenaient sans cesse l'auditeur dans le domaine de la facture germanique. Le délicieux quatuor en canon, le trio, l'air de Rokko, et même le petit duo d'introduction, sont autant de preuves à l'appui de notre opinion. A l'exception du commencement du finale, les autres morceaux nous ont paru avoir un caractère plus vague qui résultait peut-être de la manière dont ils étaient exécutés. Nous soupçonnons dans l'air de *Pizarro*, dans son duo avec Rokko, et dans l'air de madame *Fischer*, beaucoup plus que nous avons entendu. Madame Fischer a recueilli dans son air des applaudissemens mérités qui

s'adressaient plus à son expression et à son âme qu'à son talent de cantatrice. Toutes les fois qu'elle peut être soutenue par le seul élan de la passion, elle s'avance avec une sûreté qui l'abandonne aussitôt que la situation se complique des difficultés d'exécution. L'insuffisance de sa méthode s'est trahie surtout dans l'allegro. La respiration, mal ménagée, lui manque, la voix s'affaiblit, et les sons ne sortent qu'à demi ou s'éteignent tout-à-fait. Beethoven, qui se montre scrupuleusement esclave de l'expression dramatique, a placé dans la première partie de cet air, sur les mots *er blickt still, so friedenstill,* un effet qu'on pourrait appeler imitatif, qui est des plus délicieux, et que nous nous plaisons à rappeler. Le finale de premier acte, qui commence par le magnifique chœur des prisonniers, se termine d'une manière qui a semblé répondre assez peu à ce grand exorde. Cette première partie de l'ouvrage, où les situations, c'est-à-dire l'absence de situations, n'admettent pas l'entraînement de la passion, a été exécutée d'une manière tout-à-fait insuffisante. Tous ces morceaux d'ensemble avaient besoin de voix argentines et de vibrations des cordes graves pour mettre en lumière les détails brillants dont ils sont revêtus sur toutes les faces, et madame Fischer était la seule de cinq chanteurs à laquelle on pût demander un pareil secours. Haitzinger ne chante que dans le second acte; mais son air est si beau, et il le dit avec une chaleur si touchante! cet acte est fort de toute la sublimité du génie allemand, trio, quatuor, duo, et surtout cet air dont la péroraison est le délire le plus musical que nous ayons entendu, tout est admirable. Madame Fischer y est fort belle, et l'on oublie la voix sourde et pâteuse de Fritze et la faiblesse de Genée dont l'âme et le sentiment musical méritaient un meilleur organe, pour se contenter de tout ce que l'oreille peut saisir d'ailleurs. Mais que dirons-nous du gigantesque finale? Nous ne reconnaissons que la dernière partie de la symphonie en *ut* mineur du même auteur qui ait produit un pareil effet, et nous rappellerons à ceux qui

l'ont entendue comme nous pour la première fois aux concerts de l'Ecole royale, la révolution d'enthousiasme qu'elle excita. La sensation qui naît du second finale de *Fidelio* est tout-à-fait analogue. Et pourtant ce finale ne se compose guère que d'un seul rhytme très-court, et ce rhytme s'est déjà produit avec sa puissance dans la strette du finale de *D. Juan*. Mais il se présente avec une force si imposante, mais il se renouvelle et se multiplie tant de fois par la modulation, il s'accroît à chaque transformation d'une vigueur telle que l'auditoire est resté stupéfait, et ne s'est réveillé que pour applaudir jusque dans les corridors.

Nous finissions cet article, en conseillant au directeur de composer une représentation intéressante et fructueuse avec un concert rempli de morceaux de choix, et le second acte de *Fidelio* qui avait produit le plus d'effet, quand l'affiche est venue nous apprendre que nous avions été devinés ou à peu près. On annonçait que des retranchemens ayant eu lieu dans le premier acte les morceaux supprimés seraient remplacés par un concert qu'ouvrirait la belle symphonie de la *Flûte enchantée*. La nouvelle disposition qui, par sa nature, devait être un intermède, a précédé l'opéra même. Après l'ouverture, Haitzinger est venu chanter avec une âme et un talent que nous ne lui avions pas encore reconnus à ce degré, l'air du portrait de la *Zauberflœte*. Il a été comblé d'applaudissemens. Il est rentré ensuite avec MM. Wieser, Fritze, et un quatrième dont le nom nous échappe, pour exécuter un quatuor populaire d'Eisenhofer. Ce morceau, choisi entre des milliers de chants semblables pour voix d'hommes, dont la musicale Germanie est continuellement dotée, a excité une satisfaction générale. Si nous n'étions si pressés par le défaut d'espace, ce serait peut-être le cas de traiter de ce genre de musique faite exprès pour le plus grand nombre, et qui contribue plus que toute autre à entretenir l'amour de l'art chez les Allemands. Ce quatuor sans accompagnement comme tous les chants de cette espèce, a été dit avec un ensemble parfait. Nous y

avons remarqué un passage qui est note pour note la polonaise finale de *Tancredi*. Et pourtant nous sommes presque certains que l'opéra de Rossini est de beaucoup postérieur à la modeste composition d'Eisenhofer. Nous conseillons au directeur, dans son intérêt comme dans celui des amateurs, de saisir toutes les occasions de faire entendre beaucoup de musique de ce genre.

La deuxième représentation de *Fidelio* a été, sous le rapport de l'exécution, moins heureuse que la première. Madame Fischer, qui paraissait très-fatiguée, a souvent laissé dans l'ombre des passages qui avaient besoin d'être présentés avec éclat; sa voix a laissé apercevoir pendant toute la soirée une grande incertitude. Haitzinger lui-même, excellent dans tous les autres morceaux, sentant que ses compagnons faiblissaient au commencement du deuxième finale, a forcé sa voix pour les relever, et fait entendre quelques sons un peu trop hauts. Les masses, fortes de sentiment et d'ensêmble le premier jour, ont laissé à desirer plus de précision et d'élan cette fois.

Nous avons vu avec plaisir que M. Grasset, comprenant nos observations, avait quitté une situation fausse, où il ne pouvait que compromettre son ancienne réputation. L'orchestre qu'il dirige compte un grand nombre de personnes venues trop tôt, qui sentent fort bien la musique italienne, à l'esprit et aux formes de laquelle elles se sont habituées, mais que les combinaisons imprévues du génie allemand ont sans doute jetées dans un étonnement dont elles ne paraissent pas encore remises, car elles sont toujours cause de perturbations déplorables. M. Grasset vient maintenant pour diriger l'ouverture, et se retire quand le *Cappelmeister* se place au pupître. A propos, l'ouverture est prise dans un mouvement beaucoup plus vif que celui qu'on est habitué à lui donner en Allemagne, et qui, indépendamment de l'inconvénient qui résulte d'un sens autre que celui de la tradition, a celui d'éteindre une foule d'effets dont les libres développemens ne sont plus possibles pour tous les instruments.

A. S.

CONCERT

Donné par mademoiselle Elisa Vogl, dans la salle de l'Ecole royale de Musique.

Ce n'était point un concert, c'était plutôt une réunion de famille, où tout se passait sans façon ; car, nous le disons avec regret, la somme de billets payans était bien minime, et le peu de spectateurs qui garnissaient la salle, devaient plutôt leur admission à la faveur qu'à une rétribution pécuniaire. Une partie des frais a été, dit-on, à la charge de la bénéficiaire, qui s'est vue forcée de débourser de l'argent pour amuser le public. C'est dur, il faut en convenir : aussi je plains mademoiselle Vogl de tout mon cœur, et je souhaite qu'une autre fois elle soit plus heureuse. Il est bien tard, au reste, d'attendre au mois de juin pour donner un concert : tout semblait d'avance faire croire au désagrément qu'a éprouvé la jeune pianiste.

Le premier morceau, composé par Hummel, et exécuté par mademoiselle Vogl, a mis le public à même de porter promptement son jugement sur cette jeune personne. Il est assez embarrassant d'avoir à parler d'une femme; l'on est toujours porté à l'indulgence. Si l'on dit trop de bien, on est accusé de faiblesse; si l'on dit trop de mal, on se voit taxé de manque d'égards et de sévérité. Le sage, je le sais, doit toujours prendre le juste milieu ; mais outre qu'il n'est pas donné à tout le monde d'être sage, il est encore bien plus difficile de prendre ce milieu lorsqu'on doit porter un jugement sur un artiste. Le malheureux journaliste se trouve fort embarrassé ; car ces messieurs ne sont pas gens à se contenter de peu, et les éloges, lorsqu'ils ne sont pas excessifs, sont pour eux des injures. Ce préambule ressemble un

peu à un compliment de condoléance et pourrait effrayer mademoiselle Vogl. Hâtons-nous de la rassurer, et de lui dire que ceci ne la regarde point. Son jeu est sage et réglé; mais il manque souvent de fermeté et toujours de chaleur. Elle a joué avec une sage correction à laquelle il faudrait voir uni ce je ne sais quoi que l'étude ne peut donner, et qui est d'une si grande importance dans les arts, surtout en musique. Quoi qu'il en soit, la jeune pianiste a reçu des applaudissemens que nous devons consigner ici, et mérite des encouragemens.

Les chanteurs du théâtre allemand étaient venus prêter l'appui de leur talent à leur compatriote. Mademoiselle Greis a chanté un air de Pacini. Cette cantatrice possède une jolie voix, a un bon sentiment musical; mais nous lui conseillons de ne pas prodiguer autant les traits et les fioritures. Elle nous a inondé d'un déluge de gammes chromatiques; et malgré toute notre galanterie, nous nous voyons forcés de lui dire qu'elle ne sait pas les faire. Nous n'avons pu reconnaître aucune note dans ces gammes; il nous a semblé que c'était un son porté du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, sans aucune articulation qui indiquât le passage d'une note à une autre: toutefois, elle possède des qualités distinguées, et a reçu de nombreuses marques de la satisfaction de l'auditoire. Nous avons entendu aussi M. Haitsinger qui obtient tant de succès chaque soir au théâtre allemand. La voix de ce chanteur est réellement admirable; elle a un mordant, un éclat bien rares; sa manière est large et son style pur. La seule chose qui lui manque, c'est un peu de facilité : il éprouve quelque difficulté à exécuter les ornemens, et sans cette légère imperfection, ce serait un chanteur accompli. Un morceau sans accompagnement chanté par MM. Haitzinger, Wieser, Fritz et Genée a produit beaucoup d'effet. Il a été exécuté avec justesse et précision. Le style en est original, et porte une couleur nationale marquée; il a été généralement redemandé. On devait en entendre encore deux semblables, ou du moins ils étaient sur le programme, mais nous en avons été privés. La campagne a

tant de charmes au mois de juin, l'air y est si pur, que nos chanteurs nous ont abandonnés tout à coup : pour se procurer cette jouissance ils se sont échappés pendant la première partie, et tandis que le pauvre public les attendait impatiemment, ils étaient sur la route, courant les champs, et préférant les plaisirs champêtres aux jouissances de l'amour-propre. En vérité, ce n'est pas bien de nous avoir enlevé le plaisir de les entendre, et nous leur garderons rancune jusqu'à ce qu'ils nous aient dédommagés.

M. Vogt a exécuté un morceau de sa composition. Que le hautbois est un bel instrument lorsqu'il est joué par cet habile artiste! quels sons tendres, mélancoliques il sait en tirer! c'est une grâce, une fraîcheur qui séduisent. Il est impossible de rien entendre qui charme davantage. Un morceau exécuté par M. Vogt est toujours une source de jouissances pour ses auditeurs. M. Mengal a joué un morceau de cor qui a fait généralement grand plaisir. Cet artiste exécute les difficultés avec une adresse et un bonheur rares, sans pour cela qu'il néglige de chanter sur son instrument. M. Ebner a joué avec talent un air varié de Maiseder. Ce jeune homme a beaucoup de pureté, mais il est un peu froid. Un solo de clarinette a été exécuté par M. Péchinier. En somme, le concert a été fort agréable : nous regrettons qu'il ne l'ait pas été autant pour la bénéficiaire.

E. F.

SÉANCE ANNUELLE

DE LA SOCIÉTÉ DES ENFANS D'APOLLON.

La société des Enfans d'Apollon ne compte pas moins de quatre-vingt-dix années d'existence; et quoique fort respectable par la date de sa création, elle n'est point

si décrépitée que son grand âge pourrait le faire supposer. Chaque année, il est vrai, l'impitoyable mort, qui ne respecte pas plus un enfant d'Apollon qu'un simple particulier, moissonne dans les rangs de l'illustre compagnie quelques littérateurs, peintres ou musiciens dont monsieur le chancelier déplore officiellement le décès; mais chaque année aussi la société se recrute d'un certain nombre d'illustrations plus ou moins honorables; et l'on peut dire, en se servant d'une comparaison tant soit peu rebattue, qu'elle ressemble au phénix qui meurt et renaît de ses cendres.

L'usage antique et solennel veut qu'un discours soit prononcé dans cette séance annuelle. Or, comme un discours est pour l'ordinaire la chose la moins amusante du monde, et que du reste messieurs de la société en sont bien convaincus, savez-vous la précaution (la ruse, devrions-nous dire) qu'emploie l'honorable chancelier, ou son représentant, pour faire subir inévitablement son éloquence à tous les assistans? Je vais vous le dire : Si le discours ouvrait la séance, le public s'arrangerait pour n'arriver qu'après; s'il terminait la fête, le public se sauverait avant. L'orateur prend un juste milieu, il parle entre les deux parties du concert. Le public est bien attrapé!

M. Belle qui portait la parole pour la seconde fois, si nous avons bonne mémoire, nous semblait d'abord sentir toute la difficulté de la tâche qu'il s'était imposée; car, d'un ton tout humble et tout contrit, M. Belle demandait pardon de la liberté grande.... Mais ce n'était là qu'une feinte, une précaution oratoire telle que Cicéron en offre le modèle dans l'*Oratio pro Milone*.

La partie musicale de cette séance était digne de captiver l'attention d'un public moins facile à contenter.

Voyons d'abord ce qui concerne la composition. L'ouverture de M. Reicha fait honneur à la plume de ce maître. On y trouve l'énergie parfois un peu rude, mais toujours correcte, qui distingue les compositions de l'auteur dans ce genre; l'allegro est plein d'une vivacité

entraînante et fait le plus heureux contraste avec la douceur de l'adagio.

Le *Magnificat* à quatre voix, composé par M. Lambert, serait d'un charmant effet comme quatuor bouffe; mais comme morceau religieux, il est sans couleur. M. Lambert, pénétré de la manière italienne, sème une multitude de fioritures sur les paroles graves de l'Ecriture. Ce n'est point dans ce style leste et dégagé que les prières et les actions de grâces doivent monter aux cieux. Ce quatuor, à part le contre-sens que nous critiquons, est du reste un morceau vraiment remarquable; l'instrumentation en est élégante et facile, et le plus parfait arrangement règne dans les voix.

La symphonie de M. Tulou est une des meilleures productions de ce maître. Le public l'a d'autant mieux goûtée, qu'elle lui a donné l'occasion d'entendre et d'applaudir des soli de hautbois exécutés d'une manière ravissante par M. Vogt.

L'air varié de M. Fontaine mérite des éloges sous le double rapport de la composition et de l'exécution.

Le duo pour deux basses, composé par M. Beaudiot, et exécuté par M. Benazet et par l'auteur, est d'un effet très-agréable. Tous deux ont obtenu de justes et unanimes applaudissemens.

Le duo de la mort d'Abel commence à s'user un peu: le talent de MM. Prevost et Dupont en ont rajeuni l'effet pour cette fois encore.

Rien de plus délicieux que l'air du *Concert à la cour* dans la bouche de madame Damoreau, si ce n'est le solo d'alto exécuté par M. Urhan. Ces deux artistes ont balancé les suffrages, et se sont partagés les honneurs du concert. La méthode de madame Damoreau est la perfection même; son chan test presque une idéalité. Les accords de M. Urhan sont empreints d'une mélancolie qui saisit l'âme, et qui ne s'altère point même dans les difficultés prodigieuses qu'exécute l'habile instrumentiste.

Ce concert était un peu long; mais le public a tenu bon jusqu'au bout, et il a dignement apprécié les efforts qu'ont tentés pour lui plaire les Enfans d'Apollon.

S.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Rome. — Théâtre *Valle. La Gioventia d'Enrico V*, représentée le 5 mai, a obtenu un succès sinon brillant au moins passable. Madame Annetta Parlamagni a rempli son rôle avec zèle et intelligence. La voix de basse, belle et souple de Crespi a valu à celui-ci des marques de satisfaction; celles qu'on a données à Zilioli ténore et au buffo ont été beaucoup plus modérées. Le seul morceau qui ait fait grand plaisir, est un duo entre Crespi et madame Parlamagni.

Ravenne. — *La Donna del lago.* Le succès de cet opéra a été des plus heureux. Les acteurs sont : Pietro Gentili, William Guglielmi et mesdames Petralia et Clelia Pastori. Cette dernière s'y est fait remarquer.

Florence. — Théâtre *Alfieri. Bianca e Fallerio.* Cet opéra, quoique composé en 1819, était encore nouveau à ce théâtre. Peut-être le peu de succès qu'il avait eu à la première représentation avait-il épouvanté pour la suite. Cet ouvrage méritait un meilleur sort : il est vrai qu'on ne peut le ranger parmi les meilleures compositions de son auteur, que souvent le travail y tient lieu d'inspirations; mais cependant on y trouve des morceaux sublimes. Tel est le quatuor du second acte. La musique est savante et pleine d'énergie.

Quant à l'exécution, la réunion de quatre chanteurs tels que Bonfigli, Porto et mesdames Grisi et Morosi est une véritable merveille.

Madame Giuditta Grisi surtout, mérite des éloges.

Habituée à de plus vastes théâtres, elle développait dans les premières soirées toute la force de son organe; mais bientôt elle l'a proportionnée à ce théâtre sonore et peu étendu, et elle a su éviter certain élan de la voix, dans lesquels d'ailleurs il est bon de mettre de la modération.

Bonfigli est reparu à Florence plus grand encore qu'il ne s'y était montré; on ne peut lui refuser une place parmi les ténores distingués.

Madame Morosi (Capellio) et Porto (Fallerio), complétaient le chœur dont nous avons parlé. La première a une voix de contralto belle et souple. Le second est bien connu: nous ne pouvons que louer cet acteur sur le soin qu'il met, avec succès, à faire valoir sa voix.

Plusieurs morceaux attirèrent des applaudissemens: d'abord, une cavatine étrangère à la partition, et chantée par madame Grisi. On peut dire que l'exécution a surpassé la composition. Nous ne rechercherons pas la cause de la substitution de cette cavatine à celle de l'ouvrage. Cette dernière avait été chantée avec succès récemment.

Les applaudissemens devinrent plus vifs au duo de Bianca (madame Grisa) et Cantoreno (Bonfigli). Ils furent au comble au quatuor qui a été chanté dans la perfection par les acteurs que nous avons déjà nommés. Il n'était pas encore achevé, que les spectateurs laissèrent échapper des exclamations d'enthousiasme.

Un rondeau que madame Grisi chanta avec beaucoup de vigueur suivit ce quatuor.

Les chœurs seuls ont été médiocres comme exécution; l'orchestre a exécuté parfaitement; et la mise en scène était soignée.

Gênes. — Théâtre de *Carlo felice*. *La Schiava di Bagdad*. Cet opéra, représenté le 19 mai, a beaucoup plu. Les acteurs s'y sont distingués, et entr'autres madame Giustina Casagli et Badiali.

Milan. — *Teatro grande.* L'opéra de *Le Cantatrici villane* a reparu le 13 mai avec à peu près autant de succès que par le passé, et a attiré un public plus nombreux qu'on n'avait le droit de s'y attendre.

Frezzolini et madame Gioia-Tamburini étaient les principaux sujets de la curiosité des spectateurs. Le premier, malgré quelques petits défauts, n'en est pas moins un comique de beaucoup de talent. Madame Tamburini sent d'une manière si vraie, qu'on ne peut pas dire que ce soit le résultat de l'habitude de la scène, mais de sa rare intelligence.

— *Tancredi* continue à attirer le public au théâtre *Carcano.* Il est inutile de dire que celle qui en fait le principal ornement, est l'objet d'un enthousiasme toujours croissant. Nous devons faire savoir que le 21 tout fut exécuté avec une rare perfection, même pour les chœurs et l'orchestre. Outre mesdames Pasta et Favelli, le ténore Dupré et Gioni, basse, chantèrent si juste dans le fameux quatuor sans accompagnement, qu'ils furent redemandés.

— On a dû donner à ce théâtre la première représentation d'*Otello.*

— Le 11 mai, madame Thérèse Bellac est arrivée à Milan. Madame Annetta Cardani, prima donna soprano est arrivée le 12 mai dans la même ville.

— Madame Annetta Fischer est engagée au théâtre de Modène pour l'été prochain.

— Alfonso Zezi, milanais, première basse du roi de Saxe, et dont les journaux ont fait mention d'une manière favorable, a dû arriver à Milan vers la fin du mois passé.

PROSPECTUS.

Depuis plusieurs années, l'enseignement du piano et de la théorie de la musique est l'objet des recherches sérieuses de M. Stoepel, qui était sur le point de publier ses vues sur ce double sujet, dans un ouvrage étendu, lorsqu'il reçut, en 1821, du ministère prussien l'honorable mission de se rendre à Londres pour y examiner le nouveau système d'éducation musicale (*New System of musical education*), inventé par J.-B. Logier.

M. Stoepel s'est acquitté de cette mission, et, depuis son retour d'Angleterre, il a non-seulement fondé à Barlin, à Francfort, à Stuttgard, à Munich, et dans d'autres grandes villes de l'Allemagne, des Institutions musicales, où l'on fait l'application de sa méthode; mais il a encore exposé sa doctrine et sa méthode d'enseignement dans un ouvrage intitulé : *Nouveau Système de la théorie de l'harmonie et de l'enseignement du piano.* Cet ouvrage, qui a été imprimé en 1825 à Francfort-sur-le-Mein, a été revu par l'auteur, et doit paraître incessamment en langue française, sous le titre : *Nouveau Système d'harmonie et d'enseignement pour le piano*, ou l'*Enseignement mutuel appliqué à l'étude de l'harmonie et du piano*, etc., chez Launer, marchand de musique, boulevard Montmartre, n. 14.

Se trouvant à Paris, pour remplir une mission qui lui a été confiée par le gouvernement bavarois, dans l'intérêt de l'art musical, M. Stoepel, dont le séjour doit se prolonger dans cette ville, à cause de quelques travaux littéraires, a conçu l'idée d'introduire sa méthode d'enseignement en France, où elle lui paraît très-propre à contribuer aux progrès des études musicales. Il croit d'autant plus pouvoir se dispenser d'entrer ici dans de longs détails, et de faire l'éloge de son système, que

depuis long-temps la voix publique s'est prononcée à cet égard dans les pays étrangers, et que les résultats immédiats qu'il obtiendra à Paris, en prouveront suffisamment le mérite en France.

M. Stoepel se bornera, dès-lors, aux observations suivantes sur les points caractéristiques de sa doctrine et de sa méthode d'enseignement.

On enseigne en même temps à l'élève la partie instrumentale et les élémens de la composition.

Cette double étude est combinée de manière à la lui rendre facile et attrayante.

On instruit à la fois une vingtaine d'élèves, quel que soit leur âge, et qu'ils aient ou non acquis déjà quelques connaissances préliminaires en musique.

Des classes distinctes sont établies pour les élèves de chaque sexe.

Chaque élève reçoit par semaine *deux* leçons de *deux* heures chacune.

Le prix de l'abonnement est de 75 fr. pour trois mois, ce qui porte le prix de l'heure à moins de 30 sous. Le prix mensuel est de 30 fr.

Les classe commenceront à dix heures du matin, et se prolongeront jusqu'à huit heures du soir.

Les professeurs les plus distingués des deux sexes seront attachés à l'Institution.

On pourra tous les jours, de huit à dix heures du matin, se procurer de plus amples renseignemens chez M. Stoepel, rue Montmartre, n. 164, en face de la rue Feydeau, et pendant toute la journée, chez M. Launer, éditeur de musique, successeur de Carli, boulevard Montmartre, n. 14.

M. Stoepel a l'honneur d'inviter tous les amis de l'art musical à venir visiter son établissement; des cartes d'entrée leur seront délivrées à cet effet dans le local de l'Institution, qui sera constamment ouvert aux parens des élèves.

M. Stoepel prévient MM. les Amateurs et Artistes, qu'il donne aussi des leçons particulières aux personnes qui ne voudraient pas suivre des cours publics.

M. Stoepel offre de traiter avec les personnes qui désireraient ériger en province des institutions à l'instar de la sienne.

L'établissement dont nous venons de donner le Prospectus mérite, sous tous les rapports, de fixer l'attention de nos lecteurs. La réputation justement méritée dont jouit M. Stoepel, ses savantes recherches sur toutes les parties de l'enseignement de la musique, sont autant de garans des soins qu'il donnera à ses élèves. Nous parlerons de sa méthode en détail, et nous reviendrons sur une institution qui peut avoir des résultats heureux pour cette branche de l'enseignement. En attendant, nous voulons en donner connaissance à nos lecteurs, afin qu'ils encouragent un établissement naissant, qui se montre sous les plus favorables auspices.

ANNONCES.

La Terpsichore romantique, sur des motifs tirés des chansonnettes de A. Romagnesi, arrangée pour le piano par Baudouin, chef des bals de son A. R. Madame duchesse de Berri. Prix : 3 fr. 75 cent.

Le même pour quintetti, pour deux violons et pour deux flûtes.

Au magasin, rue Vivienne, n° 6.

ERRATA.

Dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, p. 418, ligne 3; au lieu de *ne sont*, lisez : *n'est*; p. 419, lig. 33; au lieu de *sans*, lisez : *sauf*.

LETTRES A M. ÉDOUARD FÉTIS,

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A LONDRES.

(CINQUIÈME LETTRE.)

Londres, 5 juin 1829.

MON CHER AMI,

Un examen approfondi de l'histoire de la musique démontre que cet art n'a eu d'existence solide chez les Européens que par l'Eglise. Les théâtres même ne peuvent prospérer sans l'existence des chapelles. Prenons pour exemple l'Italie. Vers le milieu du dix-huitième siècle, on y trouvait dans toutes les grandes villes dix ou douze églises où l'office se célébrait en musique à grand orchestre. Il était nécessaire que ces églises eussent un maître de chapelle, des chanteurs et des symphonistes. Les artistes ne pouvant obtenir ces emplois qu'en les disputant à leurs rivaux dans des concours, étaient obligés d'avoir du talent; aussi les maîtres de chapelle étaient savans, et les chanteurs employaient un grand nombre d'années à se perfectionner dans l'art du chant. Le maître de chapelle, dont l'existence était assurée par sa place, ne travaillait au théâtre que pour sa gloire, au lieu d'être un marchand de notes, comme le sont la plupart des compositeurs de nos jours; les chanteurs qui, comme l'abbé Pellegrin, *dînaient de l'autel et soupaient du théâtre*, et qui avaient une retraite certaine pour leur vieillesse, ne rançonnaient pas les entrepreneurs, et ne les obligeaient point à sacrifier un ensemble satisfaisant au besoin de posséder un ou deux artistes renommés; enfin, des choristes de cathé-

drale, excellens musiciens, étaient bien plus utiles pour la scène que d'ignares figurans, auxquels il faut siffler le matin la musique qu'ils défigurent le soir. De plus, l'habitude d'entendre de bonne musique dans les églises formait le goût des exécutans et du public. Rien de tout cela n'existe plus, et la chute de la musique d'église a eu pour résultat la décadence de toutes les parties de l'art musical.

Ces considérations s'appliquent naturellement à l'Angleterre, où l'on ne trouve point, à proprement parler, de véritable musique d'église, quoiqu'on exécute quelquefois de la musique dans les églises. Je m'explique. Selon le rit anglican, le chant des psaumes et celui des hymnes est seul admis dans les cérémonies du culte. Chaque comté, je pourrais presque dire chaque paroisse, a son livre choral et son chant particulier, et l'organiste ou le chef de musique de ces paroisses ajoute chaque année de nouveaux chants à ceux qui sont déjà connus. Toutefois, il est de certaines pièces de ce genre qui sont devenues célèbres, et dont l'usage général s'est établi. Ces psaumes ou ces hymnes ont été composés par Boyn, Purcell, Hændel, Tallis, Ravenscroft, Battishill, Smith, et quelques autres compositeurs anglais. Ils sont écrits à trois ou à quatre parties, et sont exécutés par des chœurs peu nombreux; quelquefois même il n'y a qu'une seule personne à chaque partie. L'organiste accompagne avec des jeux de flûte, et fait des ritournelles avec le plain-jeu, ou avec des jeux d'anches. Lorsque le chœur est plus nombreux, l'accompagnement se fait avec le plain-jeu. L'harmonie de tous ces morceaux est assez pure; mais leur caractère ayant beaucoup d'analogie, il en résulte une monotonie fatigante, qui est encore augmentée par les nombreuses répétitions des versets de chaque psaume. Ce qui m'a le plus étonné dans l'exécution de cette musique, est le manque absolu de mesure de la part de l'organiste et des chanteurs, bien que les morceaux soient écrits en musique mesurée. J'ignore si ce défaut a pour origine certaines difficultés de prononciation que je ne suis point

en état d'apprécier; mais je sais que rien n'est plus désagréable. Il est vraisemblable que quelque motif puissant contribue à maintenir l'usage de ce défaut de mesure, car je l'ai trouvé même à Westmeinster-abbey, et M. Attvood, excellent musicien et bon organiste, n'a pu le bannir de la cathédrale de Saint-Paul.

On conçoit que ce n'est point par de semblable musique d'église que la situation de l'art musical peut s'améliorer en Angleterre. Quant aux églises catholiques, qui sont en petit nombre, le plain-chant est la seule musique qu'on y connaisse. Je dois excepter toutefois la chapelle de l'ambassade de Bavière, où l'on exécute les ouvrages de quelques bons maîtres allemands et italiens; mais les étrangers fréquentent seuls cette chapelle, et les exécutans sont tous choisis parmi des musiciens allemands, français ou italiens; en sorte que les Anglais ne tirent aucun avantage de ce bon modèle placé au milieu d'eux.

Un petit nombre de circonstances donne lieu à introduire la musique sur de plus grandes proportions dans les églises de l'Angleterre. Ce sont des fêtes solennelles qui ne se rencontrent qu'une ou deux fois dans l'année. J'ai assisté à l'une de ces fêtes, à la cathédrale de Saint-Paul: c'était l'anniversaire de l'institution de charité pour les fils du clergé. Cette institution est très-ancienne, et depuis près de cent ans on y exécute un *Te Deum* et un *Jubilate* à grand orchestre, de Purcell, l'*Alleluia* et l'antienne du couronnement de Hændel, ainsi qu'une grande antienne de Boyn, qui commence par ces mots: *Lord, Thou hast been our refuge.* La plus grande pompe règne à cette cérémonie religieuse, à laquelle assiste une assemblée très-nombreuse. J'avoue que j'étais fort curieux d'entendre la musique de Purcell, que les Anglais citent avec orgueil comme un musicien digne d'être mis au même rang que les plus grands compositeurs de l'Allemagne et de l'Italie. Quant aux compositeurs français, ils n'en parlent pas, parce qu'ils ne croient pas qu'il y en ait un seul qu'on puisse

comparer à leur *géant de musique*, comme ils l'appellent. J'étais dans une disposition d'esprit tout admirative, quand le *Te Deum* de ce géant commença; mais quel fut mon désappointement quand j'entendis, au lieu du chef-d'œuvre qu'on m'avait promis, une *longue* suite de phrases insignifiantes, de modulations mal attachées, et d'harmonies incorrectes, quoique prétentieuses. Je crus d'abord que je me trompais, et que je devais me défier de mon premier jugement sur un genre de musique auquel je n'étais pas habitué; mais M. Félix Mendelsohn, jeune compositeur allemand fort distingué, qui se trouvait près de moi, recevait exactement les mêmes impressions. Le malaise qu'il en éprouvait fut tel, qu'il ne voulut pas prolonger l'expérience, et qu'il s'enfuit, me laissant seul affronter le génie de Purcell, pendant l'exécution du *Jubilate*, qui ne me parut pas meilleur. On se ferait lapider à Londres, si l'on osait émettre une opinion semblable sur des morceaux que le temps a consacrés, et qu'il n'est plus même permis d'examiner.

L'antienne de Boyn ne jouit pas d'une si brillante réputation; mais elle est bien préférable aux morceaux de Purcell; on peut assurer que partout elle passerait pour un bon morceau de msique. Quant à l'antienne du couronnement de Hændel, elle est, comme tout ce qui est sorti de la plume de ce grand artiste, empreinte d'un caractère de grandeur qui décèle un génie d'un ordre supérieur. Il est un autre morceau dont j'aurais dû parler d'abord, car ce fut le premier qu'on exécuta. Ce morceau est l'antienne à grand orchestre que M. Attwood a composé pour le couronnement du roi Georges IV. C'est une composition excellente qui fait voir que l'Angleterre pourra produire de bons compositeurs, lorsque les circonstances et les institutions seront favorables au développement de leurs facultés.

A l'égard de l'exécution, je ne puis donner ni beaucoup d'éloges ni beaucoup de blâme à ce que j'entendis dans cette cérémonie. Les violons sont toujours faibles

dans les orchestres anglais, et les basses ordinairement bonnes. Les instrumens à vent sont mélés de bien et de mal. Les voix n'étaient point assez nombreuses pour une église aussi vaste que Saint-Paul : toutefois, je dois avouer que j'ai trouvé dans la tradition d'exécution de l'*Alleluia* de Hændel une grande supériorité sur la manière de rendre ce morceau célèbre à Paris. Le mouvement est beaucoup plus large, et le silence qui suit toutes les répétitions du mot *alleluia* produit un effet extraordinaire, dont ne se doutent guère ceux qui dénigraient ce morceau sublime, après l'avoir entendu défigurer à l'un des concerts du Conservatoire.

Les messes solennelles sans *Credo* en langue vulgaire, telles qu'elles sont en usage dans quelques églises d'Allemagne, ne sont point admises dans la communion anglicane; les *Te Deum*, les hymnes et les grandes antiennes, semblables à celles dont je viens de te parler, sont les seules pièces de musique à grand orchestre qu'on ait occasion d'entendre dans l'office. Mais il est des circonstances particulières où l'on exécute des oratorios entiers avec un développement extraordinaire de luxe et de moyens d'exécution. Ces circonstances se nomment *Festivals* ou *Mecting*. En voici l'origine. Chaque comté fait, tous les deux ou trois ans, une souscription de bienfaisance au profit de ses établissemens de charité, à laquelle les principaux habitans des comtés voisins sont invités à se joindre, au moyen d'une fête musicale qui dure ordinairement trois jours. Chaque matin, un oratorio entier, ou un choix de morceaux de divers oratorios, est exécuté dans la cathédrale du chef-lieu du comté; et chaque soir, un concert suivi d'un bal réunit encore tous ceux que la curiosité a rassemblés. Les musiciens qu'on engage pour ces solennités sont toujours fort nombreux; quelquefois on en compte quatre ou cinq cents. Dans le dessein de piquer la curiosité du public, et de l'attirer en foule, on engage les chanteurs et les instrumentistes les plus renommés; mais quelquefois on s'éloigne du but principal, la bienfaisance, en accordant à certains chanteurs des sommes énormes,

qui seraient mieux employeés au soulagement des pauvres. Dans le temps de la grande vogue de madame Catalani, cette cantatrice a reçu deux mille guinées (plus de cinquante mille francs) pour les trois jours d'un mecting. Quelques-uns de ces mecting ont quelquefois offert une perfection d'exécution digne d'un si grand objet; mais plus souvent ces nombreux orchestres renferment beaucoup de mauvais musiciens, qui, mêlés aux artistes de talent, gâtent l'ensemble. La précipitation avec laquelle ces sortes de fêtes s'organisent ne permet pas, d'ailleurs, de faire assez de répétitions: dans ces derniers temps, il est même arrivé souvent qu'on n'a point répété du tout. De toutes ces fêtes musicales, les plus belles dont on ait conservé le souvenir, sont celles qui eurent lieu en 1786 et 1787, pour la commémoration de Hændel, près de son tombeau, dans l'abbaye de Westmeinster. La première année, près de sept cents musiciens furent réunis, et l'on fit des répétitions des messes pendant plusieurs jours. Tous les grands chanteurs de l'époque s'y trouvaient.

Le 2 juin, j'ai été témoin d'une cérémonie non moins imposante, et plus faite pour intéresser, quoique moins importante sous le rapport de l'art. Il est d'usage immémorial de réunir ce jour-là dans la cathédrale de Saint-Paul tous les enfans des écoles de charité, et de leur faire chanter des prières en action de grâce pour le bienfait qu'ils reçoivent d'une éducation libérale. En Angleterre, toutes ces choses se font avec un grandiose qui a pour objet d'élever l'âme, de rendre l'homme meilleur, et de lui faire concevoir une haute idée de sa dignité; aussi rien n'a été négligé pour donner à cette fête de pauvres enfans, toute la pompe nécessaire. Une enceinte circulaire immense, qui renferme toute la surface couverte par le dôme, et toute la partie de la nef qui s'étend jusqu'à la galerie de l'orgue, est construite en gradins d'une hauteur prodigieuse, et divisée pour recevoir les diverses écoles des différens quartiers. Là, sept à huit mille enfans, dont l'air de santé et la pro-

preté des vêtemens attestent les soins qui leur sont donnés; là, dis-je, sept ou huit mille enfans viennent s'asseoir sans être dirigés et gourmandés par des pédagogues, et sans ressembler à des automates qui font l'exercice, comme cela se voit communément en France dès qu'on fait mouvoir des masses. D'autres échafauds sont dressés dans la grande nef pour le peuple, et tous les intervalles sont remplis par une foule immense. Un seul directeur, placé dans le haut d'une galerie, suffit pour donner la mesure à tous les enfans. Au signal convenu, L'organiste, M. Attwood, donne le ton, et sept mille voix enfantines chantèrent à l'unisson le psaume 100e : *All people that on earth do dwell.* Il faut entendre l'effet d'un pareil unisson pour avoir une idée de sa puissance : l'orgue, tout majesteux qu'il est avec son harmonie, n'est qu'un accessoire d'un pareil effet. On m'a dit qu'autrefois il n'était point d'usage d'accompagner les enfans avec l'orgue, mais qu'on avait jugé nécessaire d'employer cet accompagnement pour empêcher les voix de baisser. Quant à la justesse, elle est généralement satisfaisante. Les enfans prennent promptement l'intonation qu'on leur donne; mais dès qu'ils l'ont prise, ils la gardent, et rien ne peut les en distraire. J'en ai une preuve évidente, car le directeur leur ayant donné l'intonation d'un verset plus bas que le ton de l'orgue, ils gardèrent ce ton imperturbablement quand l'accompagnement de l'orgue se fit entendre. C'est surtout dans le chant du psaume 113e, qui est, je crois, de Battishill, qu'ils m'ont fait le plus grand plaisir. S'il existait des écoles de musique attachées aux écoles de charité, je ne doute pas qu'on ne fît facilement des musiciens de tous ces enfans. Ce genre d'instruction, qui est commun en Allemagne, a donné aux Allemands une grande supériorité d'organisation musicale sur les autres peuples.

De tout ce que je viens de te dire, il résulte que la musique d'église véritable n'a qu'une existence accidentelle en Angleterre, et qu'elle ne sera peut-être ja-

mais plus florissante, par des causes qui sont indépendantes des progrès de cet art, mais qui nuiront toujours au développement des facultés musicales des Anglais.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

BONONCINI.

Bononcini (Jean), ou Buononcini, comme il écrivait ordinairement son nom, est né à Modène vers 1672. Ses études musicales furent dirigées par son père. Lorsqu'elles furent terminées, il partit pour Vienne, où il fut admis à l'orchestre de l'empereur Léopold, en qualité de violoncelliste. Le nom d'Alexandre Scarlatti brillait alors de l'éclat le plus vif. L'opéra de *Laodicea e Berenice* de ce grand homme, que Bononcini eut occasion d'entendre, lui révéla son génie : la composition devint son occupation de tous les instans, et bientôt son opéra de *Camilla* fut en état d'être représenté, quoiqu'il n'eût encore que dix-huit ans. Le succès en fut prodigieux ; jamais ouvrage du même genre n'avait reçu tant d'applaudissemens, non-seulement à Vienne, mais en Italie et à Londres. Là il fut exécuté en 1708, au théâtre de Hay-Market, sur des paroles anglaises. La musique de Bononcini plut tant aux Anglais, que pendant plus de quatre ans, les directeurs de spectacles furent obligés d'introduire quelques morceaux de la *Camilla* dans tous les opéras qu'ils faisaient jouer. En 1694, Bononcini fut appelé à Rome, où il écrivit *Tullo Ostilio*, qui fut suivi de *Xerse*, en 1694. On le retrouve à Vienne en 1699; il y donna cette année

la Fede Pubblica, et *Affetti piu grandi Vinti dal piu giusto*, en 1701. Deux ans après, il écrivit à Berlin *Polyphemo*. Revenu à Vienne pour la troisième fois, il y fit représenter *Endimione*, en 1706; *Mario fugitivo*, en 1708; *Tomyride*, en 1708; *Abdolonimo*, en 1709, et *Muzio Scevola*, en 1710. Le théâtre du Roi ayant été fondé à Londres vers 1726, Bononcini, qui était alors à Rome, fut invité à y venir composer; et, d'après l'arrangement qui fut conclu entre lui et les directeurs, il se rendit dans la capitale de l'Angleterre, où il écrivit *Astarto*, en 1720; *Crispo*, en 1722; *Griselda*, en 1722; *Farnace*, en 1723; *Erminia*, en 1723; *Calfurnia*, en 1724, et *Astianax*, en 1727. L'arrivée de Bononcini en Angleterre fit naître entre lui et Hændel une rivalité violente, à laquelle toute la noblesse prit part. Chacun protégeait son favori. Hændel avait pour appui la famille electorale, et Bononcini celui du duc de Marlbourough; en sorte que, par un hasard singulier, Hændel avait les *Torys* pour protecteurs, et Bononcini les *Whigs*. La querelle devint si vive, que l'on fut obligé de convenir, pour y mettre un terme, que Hændel, Bononcini et Attilio Ariosti, qui avait aussi ses partisans, composeraient un opéra, dont ils feraient un acte chacun. On choisit *Muzio Scevola*. Ariosti fit le premier acte, Bononcini le second, et Hændel le troisième. La victoire resta à celui-ci; non que le chant de Bononcini ne fût plus suave, plus gracieux que celui de Hændel; mais l'un n'était qu'un imitateur de la manière de Scarlatti, et l'autre avait un génie créateur. Le triomphe de Hændel ne laissa cependant point son rival sans considération, car ses ouvrages continuèrent à être applaudis, et le duc de Marlborough lui continua sa protection. Malheureusement il perdit ce Mécène peu de temps après. On le chargea de composer l'Antienne pour les funérailles du duc, ce qu'il exécuta sur les paroles : *Vhen saul Was King over Israel.* Ce morceau a été gravé en partition sous ce titre : *Feneral Anthem for John duke of Marlborough.* Londres, 1722.

La comtesse de Godolphin, qui à la mort de son

père, devint duchesse de Marlborough, prit Bononcini dans sa maison, lui fit une pension de 500 livres sterling, et donna chez elle des concerts où l'on n'exécutait que de la musique de son maître favori. Bononcini eut alors tout le loisir nécessaire pour suivre ses travaux, et ce fut chez la duchesse de Marlborough, qu'il composa tous ses opéras, et un recueil de trios pour deux violons et basse, qu'il publia sous ce titre : *Twelfe sonatas or Chamber airs for two violins and a bass*, Londres, 1732. Il avait précédemment fait deux recueils intitulés : 1° *Cantati e Duetti, dedicati alla sacra Maestà de Georgio Re della gran Britagna*, Londres, 1721 ; 2° *Divertimenti da Camera, tradotti pel Ambale de quelli composti pel violino, o flouto, dedicati all' excellenza del duca di Rutland*, Londres, 1722. Bononcini avait vécu dans l'aisance au milieu de la famille de la duchesse de Marlborough, qui lui conservait toujours ses bontés, malgré son caractère hautain et impérieux; mais une circonstance imprévue et peu honorable pour lui le priva de cette illustre protection. Au commencement de 1731, un des membres de l'Académie de la musique ancienne reçut de Venise une collection de madrigaux et de cantates, imprimée sous le nom d'Antoine Lotti. Un de ces morceaux qui fut exécuté, avait été produit quatre ans auparavant comme une composition de Bononcini. Celui-ci, ayant été informé de cet incident, écrivit aux membres de l'Académie, accusant Lotti de plagiat, et affirmant qu'il avait composé ce morceau trente ans auparavant par ordre de l'empereur Léopold. D'après cette lettre, le secrétaire de l'Académie envoya à Lotti la réclamation de Bononcini, afin d'avoir des éclaircissemens sur cette affaire. La réponse de Lotti contenait une déclaration formelle que l'ouvrage dont il s'agissait était réellement de sa composition. Il ajoutait qu'il en avait remis une copie à Ziani, maître de la chapelle de l'Empereur, long-temps avant qu'il eût été publié, et qu'il ne comprenait pas que Bononcini, si riche de son propre fonds, voulût s'approprier son ouvrage. Il joignit à sa

lettre une attestation de l'abbé *Pariati*, auteur des paroles. D'autres renseignemens venus de Vienne confirmèrent l'assertion de Lotti, et couvrirent de honte son antagoniste. L'affaire fut rendue publique par l'impression des pièces de cette dispute sous ce titre : *Letters from the Academy of ancient Music at London, to signor Antonio Lotti, of Venice, With his Answers and testimonies*, Londres, 1732, in-8°; et Bononcini perdit par-là une grande partie de la considération dont il jouissait. Ses affaires commençaient à se déranger, lorsqu'en 1733, un intrigant, connu dans le monde sous le nom de comte Ughi, lui persuada qu'il avait le secret de faire de l'or. Bononcini consentit à s'associer à la fortune de cet imposteur, et quitta l'Angleterre avec lui. Mais l'illusion fut de courte durée, et notre compositeur, quoique déjà vieux, fut obligé d'avoir recours à son talent pour subsister. Peu d'années après son départ de l'Angleterre, il vint à Paris, et composa pour la chapelle royale un motet, dans lequel se trouve un accompagnement de violoncelle, qu'il joua lui-même devant le Roi. Après le traité de paix d'Aix-la-Chapelle, il fut appelé à Vienne par l'empereur, afin de composer la musique pour les fêtes qui eurent lieu à cette occasion ; il reçut pour récompense un cadeau de 800 ducats des mains de l'empereur. Ceci se passait en 1748 : il avait alors 76 ans. Bientôt après, il partit pour Venise, avec Monticelli, ancien chanteur de l'opéra de Londres. Il y fut employé comme compositeur du théâtre, et y travaillait encore à l'âge de quatre-vingts ans. On ignore l'époque de sa mort. Son portrait a été gravé à Londres, in-f°, par Simpson. Hawkins en a donné une copie dans le cinquième volume de son *Histoire de la musique*, page 274. Outre les compositions gravées dont il a été parlé ci-dessus, on a encore de lui le motet composé pour la chapelle du Roi, avec accompagnement de violoncelle, Paris, 1740.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Dernières représentations de la troupe allemande.

Le charlatanisme ordinaire n'aura pas été de mise cette fois, et il paraît que les chanteurs allemands ne nous donneront que le nombre rigoureux de représentations qu'ils avaient annoncé. Ce n'est pas, nous aimons à le croire, que les artistes voyageurs d'une part, et le public de l'autre, ne se fussent fort volontiers entendus pour plusieurs dernières fois; mais des engagemens antérieurs rappellent sur les rives du Rhin la troupe qui va charmer les loisirs d'autres *dilettanti*. Elle nous reviendra sans doute l'année prochaine, mais plus complète, sinon plus nombreuse, et plus riche en talens d'exécution. L'accueil que nous leur avons fait cette année doit les engager à nous visiter de nouveau et stimuler beaucoup de notabilités musicales à se joindre à eux. Ils savent maintenant qu'ils sont certains de trouver profit et applaudissemens, c'est un grand point sans doute, car ils avaient à se conquérir un public éclairé et difficile.

A propos du public, nous n'avons fait qu'indiquer jusqu'à ce moment le rôle qu'il a joué dans ces représentations, rôle fort intéressant dans cette circonstance, et rempli de la manière la plus honorable. Nous ne sommes pas de ceux qui admiraient naïvement l'énorme distance qui séparait les gros sous jetés, il y a huit ans, à la tête des acteurs anglais, et la réception flatteuse faite à la troupe allemande en 1829. Nous croyons qu'en aucun temps des Allemands n'auraient eu à craindre les témoignages de haine que la partie brutale de la popu-

lation prodigua à nos anciens rivaux les Bretons. Il n'est guère de famille en France qui, pendant les 25 années de guerre que nous avons passées, n'ait été en rapport, par quelques uns de ses membres, avec des familles germaniques; et s'il ne serait pas fort exact de dire que ces deux nations sont faites pour sympathiser ensemble, il est du moins certain qu'elles ne peuvent se haïr. Nous n'avons donc jamais craint d'outrages de cette nature pour les chanteurs d'Aix-la-Chapelle; mais nous avouons que nous redoutions l'exigence de nos amateurs habitués au chant des premiers talens de l'Italie et de la France. Nous voyions le préjugé contre la dureté de la langue teutonique établi au balcon avec nos Beau fils, et nous entendions déjà les éclats de rire que provoquerait l'alliance de certaines consonnes plus qu'énergiques, avec la grâce de la phrase musicale. Avouons même que le droit dont on peut s'armer contre le ridicule peut exister jusqu'à un certain point à l'égard de l'étrangeté qui est quelquefois un ridicule réel, comparée avec les habitudes ordinaires. Ces droits, le public français en a fait généreusement le sacrifice, et s'est montré plus indulgent, plus attentif et plus patient qu'on ne pouvait le demander. Nous doutons que nos hôtes aient jamais trouvé un auditoire qui sût aussi bien écouter, et manifester ses impulsions aussi à propos que celui du théâtre Favart. Il a compris tout de suite ce qu'on pouvait demander à une troupe pareille, et les exigences sont presque toujours restées en deçà. Encourageant par les applaudissemens les plus bienveillans tout ce qui était bien ou seulement passable, il a souvent fait retentir ses murmures au passage de sons plus que douteux tant des chanteurs isolés que des masses.

Il est vrai de dire que les efforts des artistes ont été dignes des sentimens qu'on leur témoignait. Ensemble excellent toutes les fois que cela n'était pas rigoureusement impossible; zèle, chaleur et sentiment musical tout nouveaux pour nous, chez qui l'amour de l'art n'anime encore que les supériorités, et qui sommes accoutumés à n'entendre que trop souvent des artistes subalternes,

froids et indifférens; telles sont les qualités qu'on a reconnues de prime-abord chez les chanteurs allemands, et qui devaient leur concilier la faveur du public parisien, en même temps qu'elles lui garantissaient des plaisirs nouveaux et réels.

Des trois opéras qui ont rempli la série des douze représentations, le *Freyschütz* a été le plus heureux, car il a été donné sept fois. La *Zauberflœte* n'a eu que deux représentations, et *Fidelio* trois. Ce n'est assurément que justice. Si le *Freyschütz* a pour lui l'avantage d'être plus connu et d'une bizarrerie populaire, il est aussi mieux exécuté. Quoiqu'on pût y exiger quatre chanteurs de premier ordre, l'expérience fait voir qu'on peut à la rigueur se contenter de deux, puisqu'on s'est accoutumé à desirer, principalement dans le rôle de Casper, un acteur diabolique, et dans celui d'Annette une solide musicienne. Un Max et une Agathe assez bons chanteurs, les autres rôles confiés à de bons musiciens, et des chœurs, ont suffi pour donner un *Freyschütz* attrayant. La *Zauberflœte* n'était pas assez bien chantée pour amener facilement le public à renouveler connaissance avec ses beautés un peu calmes et de proportions qui paraissent trop resserrées de nos jours. *Fidelio* ne pouvait être apprécié tout de suite que par le second acte qui a produit dès le premier jour le plus grand effet. Les morceaux du premier acte, dans lesquels étincellent tant de beautés d'inspiration et de travail, sont pour la plupart d'une nature plus délicate et plus fugitive, et ne pouvaient, ainsi que nous l'avons dit, se passer du charme d'une exécution soignée et de voix brillantes. Du reste, la troisième représentation a été incomparablement la meilleure. Nous avons peine à concevoir comment des chanteurs aussi mal partagés, sous le rapport de l'organe, que Genée, Wieser et mademoiselle Hanff, peuvent encore parvenir à rendre de tels effets. Il y a plaisir à donner des conseils à madame Fischer, car elle est faite pour les comprendre et en profiter. Nous ne l'avions pas encore entendue chanter avec autant de pureté et de soin que dans le cantabile de son grand air. Nous renouvelons

donc nos instances pour qu'elle travaille sérieusement la vocalisation. Haitzinger est toujours pour nous un excellent type du chanteur d'opéra allemand : chaleureux, plein d'âme et de sentiment musical; il ne possède pas encore assez de facilité pour faire assaut de légèreté et de hardiesse avec les virtuoses italiens. L'air rossinien qu'il a chanté dans le concert a trop laissé voir que sa voix n'est pas posée d'une manière assez sûre, quoiqu'il se soit tiré avec un grand bonheur de plusieurs passages périlleux. Les chœurs ont été parfaits et le finale colossal du second acte a été dit avec un sentiment et un ensemble vraiment admirables.

A. S.

— La troupe allemande a terminé mardi ses représentations par *Freyschütz*, qui avait été son triomphe. Nous devons dire à regret que l'exécution n'a pas été la plus satisfaisante que nous ayons entendue. Haitzinger est le seul à qui nous devons des éloges cette fois. Madame Fischer n'a pas toujours chanté juste. On regrette qu'avec un si beau timbre de voix, cette dame ne soit pas plus sûre de son intonation : nous l'avons entendue souvent mieux chanter que mardi. Quant à madame Hauff et à Genée, tous deux ont chanté faux presque toute la soirée. L'orchestre s'est montré bien faible, pour ne rien dire de plus; il ne conservait pas la mesure, les instrumens à vent n'étaient point d'accord, et ont fait entendre dans le second acte des sons qui déchiraient l'oreille. Comment se fait-il que cet orchestre, jadis l'un des meilleurs de Paris, en soit devenu un des plus maùvais? Nous parlerons dans notre prochain, numéro, dela représentation au bénéfice d'Haitzinger, qui se composait des deux premiers actes de *la Dame blanche*, et d'un vaudeville allemand.

— Jamais le proverbe qui dit que la qualité doit être préférable à la quantité, n'a été mieux appliqué qu'à ce qui se passe depuis quelque temps à l'Opéra-Comique. Nous y voyons paraître foule de débutans et débutantes; mais aucun n'a mérité encore l'honneur de

prendre une place stable sur ce théâtre. Tous n'ont fait que passer inaperçus, et sans laisser aucune trace de leur apparition. Depuis Moreau-Sainti jusqu'à mademoiselle Moncel, ces messieurs et ces dames sont oubliés, qu'on a eu à peine le temps de les apercevoir. Que ne pouvons-nous voir surgir tout à coup quelque voix comme celle du ténore Haitzinger, et quelque bonne basse-taille! c'est alors qu'on verrait l'expression de notre joie et de notre contentement succéder à nos éternelles lamentations. En attendant ce jour fortuné, examinons le mérite des deux dames que nous avons vues paraître la semaine dernière.

Madame Saint-Ange est une jeune femme assez bien de figure, et qui pourrait passer pour gracieuse, si elle savait mieux se tenir sur les planches, et gesticuler plus à propos. Clara d'*Aaolphe et Clara*, et Henriette de *la Fiancée*, sont les deux rôles qu'elle avait choisis pour se montrer au public. Sa voix est pure et d'un timbre agréable; mais elle est bien faible, et elle se perd dans les morceaux d'ensemble. Plusieurs fois elle a voulu la forcer, et nous a fait entendre des sons que la politesse est convenue d'appeler douteux. *Douteux* soit, mais quant à nous, nous n'établissons aucun doute qu'ils étaient faux. Elle a joué d'une manière assez spirituelle le rôle de Clara; mais on a du s'apercevoir qu'elle imitait ses devancières avec une exactitude beaucoup trop scrupuleuse. Il est digne de remarque que la plupart des débutans se croient forcés de copier servilement l'acteur qu'ils ont vu avant eux : posait-il un pied à tel endroit, ils se garderaient bien de le placer ailleurs; levait-il ici le bras, il faut le lever aussi. C'est à peu près de cette manière que joue madame Saint-Ange: nous avons retrouvé en elle les mêmes habitudes que nous avons vues à madame Pradher. Le rôle d'Henriette était plus favorable pour faire connaître son talent comme cantatrice; elle a dit passablement les couplets et les choses légères; mais sa voix est toujours couverte dans les morceaux un peu importans. Disons aussi que l'orchestre accompagne trop fort, surtout pour ce théâtre qui ne

possède pas de voix capable de lutter avec lui. On n'entendait pas la dédutante dans le finale du second acte; ses moyens n'étaient pas assez étendus pour dominer les chœurs et l'orchestre. Comme cantatrice, madame Saint-Ange n'a pas brillé, et comme actrice elle a été loin de faire oublier madame Pradher.

Mademoiselle Monsel, qui a débuté dans le *Concert à la cour*, est une jolie personne, douée d'un volume de voix assez considérable qu'elle a déployé d'une manière assez favorable dans le *Concert à la cour*. Elle ne possède pas la brillante exécution de madame Rigault; mais cependant elle a dit d'une manière agréable quelques parties de son grand air. Lorsque cette jeune personne aura pris plus d'assurance, nous pourrons la juger définitivement; jusqu'à ce qu'elle ait effectué un second début, nous nous abstiendrons de nous prononcer. Elle ne sait guère comment marcher, gesticuler ni parler, ce qui doit nuire à son succès. Nous lui conseillons de s'attacher à éviter ces défauts, et à bien régler la portée de sa voix qui n'est pas toujours égale.

— On répète en ce moment à l'Opéra-Comique une pièce en un acte, dont la musique est attribuée à M. Herold.

— Levasseur, qui vient d'obtenir de brillans succès à Londres, a fait lundi sa rentrée sur la scène de l'Opéra. Il s'est montré dans le *comte Ory*, qu'il a chanté avec le talent qu'on lui connaît. Il a joué mercredi le rôle de Moïse, dans lequel il a reçu de justes et unanimes applaudissemens; sa voix n'a rien perdu de sa fraîcheur pendant la traversée.

— Si l'on en croit le bruit courant, le *Guillaume Tell* de Rossini ne serait représenté que vers le mois de septembre; le maestro attendrait que le beau monde fût revenu de la campagne, pour livrer sa partition à un public impatient et avide.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Lettre d'un musicien parti l'année dernière pour l'Amérique.

New-Yorck, 27 novembre 1828.

« Il y déjà plusieurs mois que je suis ici; mais j'ai différé de vous écrire, afin de pouvoir vous dire quelque chose de plus sur l'état de la musique dans cette ville. J'étais employé dans le théâtre *La Fayette*, et je pars immédiatement pour Boston, qui, à ce qu'on dit, est un pays éminemment musical.

» Voici quel est l'état de la musique ici. New-Yorck possède quatre théâtres, qui sont: *Park*, *Bowry*, *La Fayette* et *Shottam*. On y joue la comédie, la tragédie, des pièces à grand spectacle, des morceaux d'opéra, et de petites pièces, mais jamais de grands opéras : cela tient à ce que leurs orchestres sont en général extrêmement mauvais et incomplets. Rarement il y a deux clarinettes, le plus souvent il n'y en a qu'un avec un basson; on n'y voit j'amais ni oboës, ni trompettes, ni timbales. Les oboës sont tout-à-fait inconnus dans ce pays, et il n'y a dans toute l'Amérique septentrionale qu'un joueur de cet instrument, qui demeure, dit-on, à Baltimore.

» Malgré les imperfections des orchestres, on exécute des symphonies de Haydn, et quoique bien souvent le manque des instrumens à vent obligés produise un vide, ils regardent ce dernier comme un silence, et continuent à jouer.

» Dans tous ces orchestres, on trouve constamment

un trombone, qui, servant de renfort, ne joue jamais sa partie, mais bien celle du violoncelle ; et si le musicien est assez habile, il joue quelquefois celle du violon. Le trombone et la contrebasse sont les mieux payés : en effet, ils ont de 16 à 17 thalers par semaine, tandis que les autres n'en ont que dix à douze; la première clarinette a 15 thalers.

» On joue six fois la semaine dans tous les théâtres ; le dimanche il y a relâche. Le spectacle commence à huit heures et demie du soir, et dure de minuit à une heure. Les funambules, les paillasses et les bouffons remplissent la caisse de l'administration, et gagnent ici beaucoup d'argent.

» Une chose très-lucrative pour les musiciens des théâtres, c'est qu'ils peuvent, outre leur emploi, donner des leçons de cymbales ou de guitare. En peu de temps, ils peuvent se créer par ce moyen un petit capital ; mais ils ne trouvent d'élèves que pour ces deux instrumens. Les bons maîtres prennent un thaler par leçon ; les autres en prennent dix-huit pour vingt-quatre leçons.

» On vit ici à bon marché. Les jeunes professeurs de musique, même avec des talens médiocres, et qui ailleurs gagneraient à peine de quoi vivre, se trouveraient bien ici, et pourraient, avec de l'économie, finir par faire fortune, et passer pour des artistes du premier ordre. La condition la plus importante pour enseigner la musique est de savoir l'anglais.

» Tel est à New-Yorck l'état de la musique, autant que j'ai pu le connaître pendant le peu de temps que j'ai séjourné dans cette ville. Je vais voir si elle est meilleure à Boston; mais j'en doute. »

Venise. — Une brillante soirée donnée le 15 du mois passé par la famile Mangilli-Valmarana a fourni à M. Guillon, pensionnaire de France, l'occasion de faire entendre un de ses ouvrages. Cet essai fait concevoir de grandes espérances Sa musique est pleine de verve

et d'imagination ; et la beauté des pensées ajoute à l'éclat de l'instrumentation la plus riche et la plus savante. *Un libretto* a été arrangé pour la musique, qui se compose d'une introduction, d'un quatuor, d'un trio, d'un air de basse, et d'un grand air avec romance. Les beautés de cette musique sont de telle nature qu'on n'en peut guère juger la première fois qu'on l'entend ; la romance est le morceau qui a été entendu avec le plus de plaisir, et dont la suave et facile composition l'a fait répéter.

Ouverture du nouveau théâtre de Parme. — Ce théâtre a été ouvert le 6 du mois passé par les représentations de *Zaira*, de *Mosè*, *Faraone* et d'*Oreste*. On s'accorde généralement à donner des éloges à Romani, auteur du *libretto* de *Zaira*. Quant à la musique qui est de Bellini, les opinions sont partagées sur son mérite, quoiqu'il ait obtenu des applaudissemens. Les morceaux qui font le plus d'effet sont un duo entre mesdames Lalande et Cecconi, la cavatine de la première, surtout dans l'allegro, et un trio chanté par Inchindi et les mêmes cantatrices. Le premier obtint le plus brillant succès. Un rondeau chanté par madame Lalande a plu beaucoup, et aurait plu davantage encore si l'on n'avait reconnu en quelques endroits l'auteur de la *Stramiera* dans celui de *Zaira*.

Madame Lalande eut le succès auquel elle avait le droit de prétendre. On regrette que Lablache ait été mal partagé dans la composition de la musique.

— C'est le 20 du même mois que l'opéra de *Mosè* et *Faraone* a été donné sur ce théâtre, non, comme quelques-uns l'ont prétendu, parce qu'on avait retiré de la scène celui de *Zaira*, mais parce que Lablache et madame Lalande ne peuvent pas jouer chaque soir. Le succès paraît avoir été heureux, et madame Fitotea-Reina a reçu des applaudissemens.

— L'opéra d'*Oreste* est assez connu, en ce qui concerne le poème, pour qu'il soit inutile d'en parler. Outre les acteurs dont les noms seuls font l'éloge, Molinari

et madame Pallerini, les autres rôles sont confiés à des sujets qui font concevoir les plus grandes espérances. Il est d'après cela presque inutile de dire qu'un succès non contesté a couronné cette représentation.

— On a donné, les 24 et 27 mai, à Berlin, au profit des habitans riverains de la Vistule, deux concerts de musique religieuse, dont nous croyons devoir rapporter ici les programmes comme exemples d'excellent choix. Voici celui du premier, organisé par l'académie de chant : 1° choral, composé par Zelter; 2° Psaume 65, par Fasch; 3° choral, par Fasch; 6° *Crucifixus*, de Lotti; 4° *Tenebræ*, par Zelter; 5° choral, par Fasch; 6° *Kyrie* et *Gloria*, par Stoelzel; 7° motet, de J. Sébastien Bach; 8° les trois derniers morceaux de la messe à six voix, de Fasch.

Le concert organisé par madame Milder, dans l'église de Marie, se composait des morceaux suivans : 1° entrée sur l'orgue, par Ed. Grell; 2° *Magnificat*, de Bernard Klein, chanté par madame Milder; 3° motet, de Palestrina; 4° air avec chœur du *Messie*, de Hændel, chanté par madame Türrschmidt; 5° variations sur le choral *Meinen Jesus lass ich nicht*, composées et exécutées sur l'orgue, par A. W. Bach; 6° psaume d'André Romberg; 7° fugue de J. Seb. Bach pour l'orgue, exécutée par A. W. Bach; 8° *Ave, maris stella*, de M. Félix Mendelsohn Bartholdy, chanté par madame Milder; 9° *Miserere*, d'Orlando di Lasso; 10° chant des pèlerins de Naumann; 11° air et duo d'un psaume, de Bernard Klein, par madame Türrschmidt et Anna Milder; 12° *Alleluia* de Hændel; 13° sortie, exécutée sur l'orgue par Carl Winter.

— Le 20 mai, a débuté à Berlin une jeune personne d'un théâtre de Vienne, nommée mademoiselle Vio. Elle avait choisi pour son premier rôle celui de Bertha (mademoiselle de Vedel) dans la *Neige*. Sa voix, sa méthode et même son extérieur ont tellement rappelé mademoiselle Sontag, qu'on prétend que, dans quelques momens, elle a fait illusion complète. Elle devait faire son second début dans le rôle de Jenny de la *Dame blanche*.

Munich, 30 *mai*. — Le 25 de ce mois, le roi, de retour de son voyage en Italie, a honoré de sa visite la *Lieder Krantz* (*couronne* société *de chants*) de cette capitale. La société avait choisi pour cette solennité dans les poésies récemment publiées de ce prince, quatorze pièces qui avaient été mises en musique par MM. Stuntz, le comte Pocci, Rottmanner, Mittermaier, Cramer, Schroefl, Lenz, Ascher, Schinn, Branchle, Ett et Loehle. On a remarqué parmi les morceaux choisis, le *Sonnet à la reine*, les *Adieux d'automne*, le *Chant de joie*, aux *Amans*, *Chant d'automne aux Hellènes*, la *Langueur d'amour*, le *Souvenir de Rome*, la *Plainte d'amour*, aux *Hellènes*, et la *Marche des fusiliers bavarois*. Dans ce dernier morceau, le compositeur, M. Stuntz, avait rattaché d'une manière fort ingénieuse les appels de trompettes de l'armée bavaroise qui étaient exécutés dans un salon voisin. Dans la pièce adressée aux Hellènes, M. Ett avait employé des mélodies grecques. Le roi s'est montré fort satisfait de l'hommage délicat que les arts lui avaient rendu, et on ne doute pas que cette séance ne compte parmi les souvenirs agréables de sa vie.

— Avant hier, mademoiselle Schechner, qui part pour aller donner des représentations sur le théâtre de Berlin, a chanté pour sa dernière soirée le rôle de la comtesse dans les *Noces de Figaro*. Ceux qui connaissent l'âme et la profondeur d'expression de cette admirable actrice, peuvent seuls se figurer l'effet qu'elle y a produit. Elle a été rappelée sur la scène pour recevoir les applaudissemens et les adieux du public. Après le spectacle, un cortège au flambeau (le *fackelzug* national) se rendit à la demeure de la cantatrice, à laquelle on lui présenta une couronne de lauriers tressée avec des rubans sur lesquels étaient écrits en lettres d'or les noms des ordonnateurs de la fête. On lui donna ensuite une sérénade composée de morceaux de Mozart, Weber et Rossini.

Varsovie, 25 *mai*. — Paganini est arrivé ici le vendredi 22, et il a donné dès le lendemain son premier concert, où il y avait foule. La recette a été de 1833 rixdales

de Prusse, environ 6416 francs. Le prix des stalles était de 3 rixdales, ou 10 fr. 50 c. à 11 fr.

ANNONCES.

Au moment où la troupe allemande vient de représenter les chefs-d'œuvres de Mazart, nous ne saurions saisir un temps plus opportun pour rappeler au public la belle collection des œuvres dramatiques de ce grand maître, gravée par les soins de M. Frey, non avec des altérations, mais tels que l'auteur les a composés, bien que chacune des *grandes partitions* de cette collection soit du prix de 60 francs. Nous nous faisons un plaisir d'apprendre à nos lecteurs, que tout le temps que la troupe allemande donnera ses représentations à Paris, on trouvera ces œuvres à 24 francs, prix de souscription, au magasin de musique de J. Frey, place des Victoires, n. 8.

Cette collection se compose des *nozze di Figaro*, *don Giavanni*, *Idomeneo il flauto magico*, *la clemenza di Tito*, *Cosi fan tutte*, *il ratto del' Seraglio*.

Publications nouvelles d'A. Farrenc, éditeur de musique, rue des Petits-Augustens, n. 13.

Romberg (*Bernard*). Op. 46. Divertissement sur des chansons autrichiennes pour violoncelle, avec accompagnement de quatuor ou piano; 7 fr. 50 cent.

— Op. 47. Caprice sur des airs et danses polonais, pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre ou piano; complet, 10 fr.

— Op. 48. Huit grands concertos brillans, pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre; 15 fr.

— Op. 49. *Souvenir de Vienne*, grand rondeau brillant, avec accompagnement d'orchestre, quatuor ou piano; 12 fr.

Beethoven (*L. van*). Op. 60. Quatrième symphonie à grand orchestre.

— Op. 93. Huitième symphonie à grand orchestre.

Hunton (*François*). Op. 33. Variations sur un air de Rossini, pour piano solo.

— Op. 34. Variations brillantes pour piano à quatre mains, sur un thême favori.

Kummer (*Gaspard*). Op. 47. Quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle; 7 fr. 50 cent.

— Op. 49. Quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle; 7 fr 50 cent.

— Op. 43. Variations concertantes pour flûte, et piano sur un air tyrolien; 4 fr. 50 cent.

— Op. 44. Variations brillantes pour flûtes, avec accompagnement de quatuor ou piano; 7 fr. 50 cent.

Ries (*Ferdinand*). Op. 150. N°s 1, 2, 3. Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle; chaque, 9 fr.

— Op. 151. *Salut au Rhin*, huitième grand concerto pour piano, avec accompagnement d'orchestre; 24 fr.

— Le même pour piano; 12 fr.

Kuhlau (*Frédéric*). Op. 88. Quatre sonatines pour piano et violon *ad libitum*, en deux livraisons; 6 fr.

— Op. 91. Variations brillantes sur un air sédois pour piano solo; 6 fr.

— Op. 92. *Les charmes de Copenhague*, grand rondo brillant, pour piano solo; 7 fr. 50 cent.

— Op. 93. Grande fantaisie brillante sur des airs suédois; 7 fr. 50 cent.

— Op. 95. N°s 1, 2, 3. Trois fantaisies pour flûte, avec accompagnement de piano, *ad libitum*; chaque, 4 fr. 50 cent.

Drouet (*L.*). Variations brillantes pour flûte, avec accompagnement de piano, sur le chœur favori du *Freyschütz*; 5 fr.

LETTRES A M. ÉDOUARD FÉTIS,

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A LONDRES.

(SIXIÈME LETTRE.)

Londres, 12 juin 1829.

MON CHER AMI,

Dès qu'il s'agit de considérer la situation de l'art musical dans un pays, les théâtres lyriques se présentent en première ligne, parce que la plupart des peuples européens ont une musique dramatique nationale. En effet, tout le monde sait que les opéras italiens, français et allemands, ont un physionomie distincte, qui les fait reconnaître à l'instant, malgré les déguisemens sous lesquels on les présente quelquefois dans les traductions, les pastiches et autres opérations mercantiles. Y a-t-il aussi une musique dramatique anglaise; et s'il n'en existe pas, peut-elle naître un jour? C'est ce que je veux examiner. Mais avant de te parler de l'art en général, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur l'organisation matérielle des théâtres de Londres.

Comme en toute chose, le gouvernement anglais abandonne à l'intérêt particulier le soin d'entretenir et de faire prospérer les théâtres. Aucune gêne n'est imposée aux entrepreneurs: point de censure dramatique, point de commissaire, point de frais de garde, point de taxe pour les pauvres, si ce n'est celle qui est établie sur le loyer de la salle, comme cela se pratique pour toute propriété; mais aussi point de secours, ni

de ce que nous appelons en France des *subventions*. Dans un pays où il paraît deux fois par semaine un journal d'énorme dimension, destiné seulement à l'annonce des banqueroutes de la capitale, il importe peu qu'un entrepreneur se ruine, ou plutôt qu'il dépouille ceux qui sont assez fous pour lui confier de l'argent; après lui, dit-on, un autre se présentera, et les choses continueront d'aller sur ce pied.

Il ne faut pas conclure de ce que je viens de dire que les théâtres sont absolument libres en Angleterre; on ne peut en établir qu'en vertu d'une licence, qui se délivre par le lord-chambellan, moyennant un droit modique; et le nombre de ces licences est limité par la volonté du roi. Lorsque Georges IV n'était encore que prince-régent, il a promis aux entrepreneurs de Drury-Lane et de Covent-Garden qu'aucun autre théâtre musical anglais ne serait établi pendant la durée de leur privilége; il veut être fidèle à sa parole, et tous les efforts de quelques amateurs puissans et zélés, pour avoir un véritable opéra national, ont échoué contre cet obstacle. Les priviléges de Covent-Garden et de Drury-Lane ne finiront que dans quinze ans : il est douteux qu'aucun autre théâtre s'établisse avant cette époque.

Le nombre des théâtres de Londres est à peu près égal à celui des théâtres de Paris. Les quatre principaux, sous le rapport musical, sont l'Opéra italien, qu'on appelle communément *King's theatre* (Théâtre du roi), Drury-Lane, Covent-Garden, et *English-Opera* (l'Opéra anglais). La haute société, qui peut seule alimenter les théâtres de cette capitale, ne fréquente que l'Opéra italien : diverses causes, que je développerai plus tard, influent sur cette préférence exclusive; je me bornerai maintenant à examiner quelle est la situation du théâtre privilégié.

L'ancien théâtre de l'Opéra, qui était autrefois dans Haymarket, fut brûlé en 1789. M. Taylor, qui en était le propriétaire, le reconstruisit à ses frais, moyennant

d'assez grands avantages qui lui furent accordés, et l'administration de cette entreprise fut confiée à un M. Waters. Une suite de procès et de discussions qui eurent lieu entre le directeur et M. Taylor, se termina par la ruine du premier. M. Taylor prit sa place, et ne fut ni plus heureux ni plus adroit. Après avoir usé de toutes les ressources imaginables pour fournir aux dépenses toujours croissantes de son théâtre, il finit par le quitter en état de banqueroute. En 1814, Waters rentra dans la direction de l'Opéra, sous la responsabilité du banquier Chambers. Cette nouvelle entreprise se termina en 1820, comme toutes celles qui l'avaient précédées, par la ruine de tous deux. L'année suivante, le libraire Ebers se chargea de l'entreprise de ce malencontreux spectacle, qu'il garda pendant sept ans consécutifs. Le résultat de son administration fut une perte totale de 50,000 livres sterling.

Tant de naufrages semblaient devoir effrayer quiconque aurait eu la fantaisie de spéculer sur l'entreprise de l'Opéra italien : néanmoins, M. Laporte, homme intelligent et bien instruit de tout ce qui concerne l'administration des théâtres, a osé affronter les périls d'une affaire si chanceuse, et, malgré les charges énormes qui pèsent sur lui, a trouvé le moyen d'en tirer des bénéfices. Ces charges, y compris la location de la salle, qui est de treize mille livres sterling pour six mois, s'élèvent à 42,000 livres sterling (1,050,000 fr.). Le revenu fixe de la saison actuelle en souscription pour la location des loges est de 35,000 livres sterling ; il faut que la recette faite à la porte s'élève à deux cent mille francs, pour couvrir la dépense, ce qui paraît difficile, n'y ayant que cinquante représentations dans la saison. D'après ce calcul, on conçoit que, ne pouvant guère augmenter la recette, l'entrepreneur doit mettre tous ses soins à diminuer sa dépense autant que cela se peut. Cependant il ne peut obtenir une bonne souscription pour les loges qu'en présentant d'avance le tableau du personnel des chanteurs engagés pour la saison, et en composant ce tableau de manière à piquer la curiosité

des habitués. Il faut donc des talens déjà célèbres, et partout il faut payer ces talens fort cher. Ne pouvant faire d'économies sur ce point, il faut que l'entrepreneur les trouve sur ce que le public n'aperçoit pas d'avance ou immédiatement : l'orchestre, les décorations, les machines, les chœurs, les costumes, les comparses, les employés, les bureaux, voilà sur quoi portent ces économies si nécessaires. Que M. Laporte trouve moyen de faire, avec un seul employé, la comptabilité d'un théâtre où le mouvement financier est de plus d'un million; qu'au lieu de cette armée d'inutiles garçons de théâtre, de commis, de contrôleurs, d'ouvreuses de loges, etc., dont tous les théâtres de France sont encombrés, il n'y ait à *King's theatre* que le nombre exact de gens nécessaires; que le machiniste, le décorateur, le tailleur, et toutes les autres sangsues d'entreprises théâtrales, ne puissent voler le pauvre entrepreneur, jusques-là tout est bien; mais voici le mal. Obligé de réduire au nombre le plus exigu les choristes qui chantent dans une salle plus vaste que l'Opéra, et de n'accorder à ceux qu'il emploie que cinq schellings par représentation, ce qui, à raison de cinquante soirées par saison, fait à peine 400 fr. par an, l'entrepreneur ne peut offrir que des chœurs d'autant plus faibles que la quantité d'ouvrages représentés en moins de six mois ne permet de faire qu'un petit nombre de répétitions. Quant à ce qui concerne l'orchestre, c'est encore pis. Outre que les instrumentistes n'y sont point en nombre suffisant pour produire de l'effet, ils n'ont point dans le revenu de leur place un sort assez beau pour y être attachés, comme le sont ceux des orchestres de Paris, par l'espoir d'une pension. Il suit de là qu'un directeur ou un chef d'orchestre ne peuvent mettre de sévérité dans l'exactitude de leur service, car ils seraient exposés à chaque instant à se voir abandonnés par la moitié des musiciens, qui sont certains de trouver dans les concerts et dans les leçons une compensation à la perte de leur emploi. Les répétitions se font donc mal; l'exécution est négligée; les chanteurs, mal accompagnés, se gâtent; et le public,

qui n'entend jamais rien de vraiment bon, ne perfectionne point son goût. Tel est le mal radical de la musique à Londres.

Cependant, que peut faire un entrepreneur de théâtre à tout cela? Les places qu'il accorde dans son orchestre ou dans les chœurs se prennent et se quittent avec indifférence, parce qu'illes ne sont point avantageuses. Mais pour les rendre meilleures, il faudrait qu'il nuisît à ses intérêts, ou plutôt qu'il s'exposât à une ruine certaine; ce qu'il ne peut vouloir. Que doit-on conclure de là? Que la constitution de l'Opéra italien de Londres est vicieuse, parce qu'elle met en opposition directe la splendeur et les progrès de la musique dramatique avec l'intérêt particulier de l'entrepreneur. Je l'ai déjà dit et démontré plusieurs fois dans la *Revue musicale* : toute entreprise qui a pour objet les plaisirs du public et le progrès des arts, est ruineuse. Mais, comme il résulte un bien-être moral de pareilles entreprises, il faut, ou que le gouvernement s'en charge, ou qu'il indemnise ceux qui en courent les risques. Tu remarqueras que je ne prétends parler ici que des choses qui sont d'un intérêt réel; car pour celles qui n'ont d'autre résultat que la réussite d'une spéculation, il faut les abandonner à elles-mêmes. Ce que je viens de dire démontre combien il aurait été fâcheux que l'Opéra de Paris eût été mis en entreprise particulière, comme on en avait formé le projet l'année dernière, et combien mes prévisions étaient justes. Je sais qu'on pourrait m'objecter la différence de situation qui serait résultée d'une subvention; mais aussi je n'ai point parlé de la cupidité des entrepreneurs : c'est un article sur lequel il y aurait un long chapitre à faire.

Il est d'autres inconvéniens attachés à l'Opéra italien de Londres, qui sont les conséquences de la brièveté des saisons musicales. Ces saisons sont une sorte de foire, ou, si l'on veut, de campement provisoire de la société. Dans le fait, elle ne dure pas plus de trois mois et demi. C'est pendant ce court espace de temps que tout

doit se faire. La haute société qui vit dans ses terres ou sur le continent pendant plus des deux tiers de l'année, vient fournir pendant le reste du temps un aliment *à l'industrie* des artistes et des spéculateurs de tout genre. Alors les professeurs de toute espèce doivent gagner en peu de jours de quoi subvenir à toutes leurs dépenses dans le pays où il en coûte le plus pour vivre; alors les concerts se multiplient de telle sorte qu'il est impossible d'imaginer. Chacun se croît en droit de donner de ces concerts à bénéfice; ceux qui n'ont point assez de talent pour attirer par eux-mêmes, spéculent sur le talent d'autrui, et le payent. Depuis deux mois, près de quatre-vingts concerts de toute espèce ont été donnés; quelquefois il y en a quatre dans un seul jour. Or, la plupart des chanteurs du Théâtre italien sont engagés pour chanter dans ces concerts, à raison de quinze ou de vingt guinées chacun. Si l'on ajoute à cela les soirées musicales qui se donnent dans les maisons particulières, on aura une idée du tourbillon de musique, et surtout de mauvaise musique, dans lequel on vit ici pendant quelques mois. Ces concerts, ces soirées, qui sont en quelque sorte l'objet principal du séjour des chanteurs à Londres, sont une plaie pour l'entrepreneur du Théâtre italien, et surtout pour la bonne musique. Les soirées musicales se prolongeant toujours très-avant dans la nuit, on ne peut se lever de bonne heure, et les répétitions de théâtre ne peuvent commencer avant midi. A deux heures, les concerts commencent. On est à peine arrivé au finale du premier acte; mais comme la cantatrice à la mode, le ténore ou le primo basso ne peuvent perdre les vingt guinées qui leur sont assurées, ils partent pour le concert, malgré les cris du directeur. En vain celui-ci emploie toutes les ressources de son éloquence pour démontrer que la pièce n'est point sue, et que la représentation ira mal le lendemain.—Monsieur, je sais mon rôle.— A la bonne heure; mais mademoiselle *** ne sait pas le sien! — Qu'elle l'apprenne. — L'orchestre n'a pas d'idée des mouvemens.— Qu'il étudie. — Mais comment le pourra-t-il, si vous vous en

allez? — Ce n'est pas mon affaire; je vous répète que je sais mon rôle, c'est tout ce que vous pouvez exiger de moi.

Le soir, c'est autre chose. Il faut faire le répertoire de la représentation suivante. Le directeur, qui paye chèrement ses artistes, ne se rend pas moins humblement à chaque loge, pour obtenir le spectacle qu'il desire. Ses abonnés lui demandent *Otello;* mais madame *** doit chanter à minuit chez je ne sais quel lord; *Desdemona* la fatiguerait trop; elle ne veut jouer que dans la *Cenerentola*. Le directeur a beau dire que ce caprice lui fera manquer sa recette, la cantatrice est inexorable. Cependant son engagement porte qu'elle ne pourra refuser aucun rôle de son emploi, sous peine de quatre-vingt mille francs de dédit. Le directeur peut former contre elle une demande, et nul doute qu'il n'obtienne le verdict au bout d'un an que durera le procès. Mais du moment où l'instance sera introduite, l'engagement sera rompu; la cantatrice cessera de paraître; les souscripteurs qui n'ont pris leurs loges que pour l'entendre, jetteront la pierre au directeur; le spectacle sera désert; le pauvre homme sera ruiné, et quand il gagnera son procès, la dame qui aura causé sa ruine sera à Naples ou à Madrid.

La multiplicité de représentations à bénéfice est une autre cause de la mauvaise exécution dont on est blessé à *King's theatre*. Ces représentations, qui font partie du payement qu'on accorde aux chanteurs, se suivent presque sans interruption les jeudi de chaque semaine. Pour chacune de ces représentations, il faut un opéra qui n'ait pas été représenté dans la saison: de là la nécessité de répéter seulement deux ou trois fois chaque ouvrage. Tu peux facilement imaginer comment ils sont représentés après une semblable ébauche d'étude. C'est ainsi que *le Mariage de Figaro* a été abîmé à la représentation qui vient d'être donnée au bénéfice de madame Malibran. Je n'ai jamais rien entendu de pareil. Personne ne savait son rôle, et chacun semblait se dé-

fier à qui ferait le plus de fautes. Cependant madame Malibran jouait le rôle de Suzanne; mademoiselle Sontag, celui de la Comtesse; Donzelli, le Comte, et Pellegrini, Figaro. Avec quelques bonnes répétitions de plus, l'ouvrage aurait produit le plus grand effet; mais ici, la réponse ordinaire est *qu'on n'a pas le temps*. Telle est cependant l'habitude qu'ont les Anglais d'entendre la musique mal exécutée, qu'ils ont applaudi toute cette représentation comme si elle eût été bonne.

Le tableau que je viens de faire de l'état de la musique dans le premier théâtre de Londres n'a rien de satisfaisant, mais ne renferme rien qui ne soit parfaitement exact. Ce que j'ai à dire des théâtres anglais est trop étendu pour trouver place ici : ce sera l'objet de ma prochaine lettre.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

BIRD.

Bird (William), fils de Thomas Bird, musicien de la chapelle royale sous le règne d'Edouard VI, roi d'Angleterre, paraît être né vers 1546. On croit qu'il fut d'abord enfant de chœur dans la chapelle de ce prince, et qu'il fut élevé dans la communion romaine : du moins est-il certain que ses premières compositions, et particulièrement ses messes, sont sur des paroles latines, qui, comme on sait, ne sont point admises dans les offices de l'église réformée. L'éducation musicale de Bird fut dirigée par Tallis, célèbre compositeur, sous le règne de Henri VII, d'Edouard VI, de la reine Marie-Elisabeth. A l'avènement de cette dernière princesse, la

chapelle royale fut réorganisée, et Bird n'y fut pas compris; cet abandon le détermina à accepter la place d'organiste de la cathédrale de Lincoln, qui lui fut offerte en 1563. Il garda cet emploi jusqu'en 1570, où il fut appelé à la place d'organiste de la chapelle royale, conjointement avec Tallis. Les autres particularités de la vie de Bird ne sont pas connues : on sait seulement qu'il eut un fils, nommé Thomas, qu'il instruisit dans son art, et qui fut substitut du Dr John Bull, en 1601, comme professeur de musique au collége de Gresham. William Bird est mort à Londres, le 4 juillet 1623. Les Anglais considèrent ce compositeur comme un des plus grands musiciens de son temps : le registre de la chapelle royale (*cheque book*) lui donne même le nom de *père de la musique* (*father of musick*). Ces éloges sont justifiés par les morceaux de sa composition que Burney et Hawkins ont donné dans leurs *Histoires générales de la musique*; on y remarque un *Venite exultemus* à six voix, et un canon à huit, par mouvement rétrograde, excellens pour le temps où ils ont été écrits : l'harmonie en est pure et correcte; les mouvemens sont élégans, et les imitations y sont toutes faites par des réponses tonales, dont on avait peu d'exemples à cette époque. On a trois messes de Bird imprimées; la première à trois voix, la seconde à quatre, et la troisième à cinq. Hawkins, qui les indique, ne fait point connaître la date de l'impression. Ses autres ouvrages sont : 1° *Cantiones, quæ ab argumento sacræ vocantur, quinque et sex partium*, Londres, 1575, in-4° obl. Ce volume contient aussi quelques motets de Thomas Tallis; 2° *Sacrarum cantionum, quinque vocum*, Londres, 1589; 3° *Gradualia ac cantiones sacræ, quarum aliæ ad quatuor, aliæ verò ad quinque et sex voces editæ sunt*, lib. I, Londres, 1607; lib. II, *ibid.*, 1610. Cette collection a eu deux éditions; la dernière est de Londres, 1610. Bird est le plus ancien compositeur anglais qui ait écrit dans le style madrigalesque, et l'on cite *la Virginella* de l'Arioste, qu'il mit en musique, à six voix, comme la première pièce de ce genre qui ait paru en Angle-

terre. Il en a inséré plusieurs dans les recueils qu'il a publiés sous les titres suivans : 4° *Songs of Sundri natures, some of gravitie; and others of Myrth, fit for all companies and Voyces*, Londres, 1589; 5° *Psalms, sonets, and songs of sadness and pietie mode into musicks of five parts*, sans date; 6° *Psalms, songs and sonets; some solemne; others Joyfull, framed to the life of the Words, fit for voyces or violes of* 3, 4, 5 *and* 6 *parts*, Londres, 1611. Outre ces ouvrages, on trouve quelques compositions de Bird dans diverses collections, telles que *Parthenia, or the Maidenhead of the first musick that ever was printed for the virginals, composed by the three famous maesters William Byrd, Dr John Bull, and Orlando Gibbons*, etc. Les collections d'antiennes de Day et de Bernard, contiennent aussi des pièces de Bird. Au mérite d'être l'un des meilleurs compositeurs de son siècle, ce musicien joignait celui d'être le plus habile organiste de l'Angleterre. On a la preuve de ses talens en ce genre par soixante-dix pièces pour la *Virginale* (Epinette) de sa composition, qui sont contenues dans un superbe manuscrit in-fol, connu sous le nom de *Queen Elisabeth's Virginal Book*, qui a appartenu à la reine Elisabeth. Ces pièces consistent en fantaisies, fugues et variations sur des airs populaires. Le Dr Burney a extrait la chanson : *The carman's Whistle*, avec neuf variations pour la Virginale, d'un livre Mss. qui avait appartenu à lady Nevil, élève de Bird : il l'a insérée dans son *Histoire de la musique* (t. 3, p. 89-90.).

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Dernières représentations de la troupe allemande.

Au bénéfice de M. Haitzinger. Die Weisse frau (*la Dame blanche*), die Wiener in Berlin (*les Viennois à Berlin*).

Les chants ont cessé, les virtuoses roulent maintenant vers la ville favorite de Charlemagne, et ne pourront plus guère entendre nos observations et nos conseils qu'à l'arrivée du quatrième ou cinquième courrier. Cependant, comme ils ont un an pour les mettre à profit il n'est pas trop tard pour les leur adresser. Si l'on doit des égards aux vivans et la vérité aux morts, nous sommes tenus, par analogie, à la vérité la plus rigoureuse envers cette troupe qui n'existe plus pour nous. Nous conseillerons donc aux directeurs futurs, désormais assurés du succès, de ne revenir qu'avec un ténore comme Haitzinger, qui était, à peu près seul, l'atlas de l'association chantante, d'avoir au moins un second ténore avec une voix suffisante, et deux *prime donne* qui sachent chanter juste et avec art. Ce n'est pas à dire que nous n'aurions grand plaisir à entendre et surtout à voir de nouveau madame Fischer. Elle est fort jeune, dieu merci, et possède des moyens superbes; il ne lui faut plus qu'un courage constant pour apprendre à en tirer parti. Nous insistons en outre sur la nécessité d'adjoindre à la caravane musicale au moins deux basses chantantes et nous abandonnons le reste aux soins des *impressari* qui sentiront bien la nécessité de remplir d'une manière convenable les degrés inférieurs, et d'avoir un chœur un

peu plus nombreux. Nous sommes certains qu'avec de pareilles ressources, on pourra exécuter d'une manière parfaite tous les opéras renommés de l'Allemagne et ceux de la nouvelle école qu'un intérêt de curiosité recommande puissamment aux amateurs parisiens. Il nous paraît fort raisonnable d'engager les Allemands à ne pas compter beaucoup sur les opéras français traduits. Le desir de comparer ferait venir du monde à la première représentation; mais la nationalité, qui est tout à leur avantage dans l'opéra allemand serait contre eux, quand il s'agirait de partitions françaises. Toute musique n'est, après tout, que le résultat des conditions communes au peuple, dont le compositeur fait partie; elle est aussi, comme la littérature, mais sous un autre rapport, l'expression d'une société et de son organisation musicale. Il est dès lors évident que les conditions pour exécuter sont les mêmes que pour sentir, et que le peuple dont on a traduit le sens, est, à cet égard, toujours dans une position plus avantageuse qu'aucun de ses voisins. Les chanteurs allemands, même avec beaucoup de talent, pourraient bien rendre quelques parties d'un opéra français; mais ce ne serait jamais cela pour le peuple qui l'aurait entendu d'abord par les artistes pour lesquels il avait été fait. La représentation des fragmens de la *Dame blanche* en a donné la preuve. Le chœur, qui s'était si souvent distingué par sa chaleur et sa précision, a manqué de verve et de couleur, même dans les momens où il était d'ensemble; ce qui, pour le dire en passant, n'arrivait pas fréquemment. L'air, *ah quel plaisir d'être soldat*, ne demande que de la voix et une chaleur entraînante; Haitzinger, qui possède à un degré éminent ces qualités, l'a chanté à merveille et tout de poitrine, même dans les agrémens de passage qu'il élevait; il a reçu en cette occasion force applaudissemens mérités. Après ce morceau, nous ne nous rappelons avec plaisir que le trio du premier acte qui ait été généralement rendu avec un sentiment vrai; le reste a été plus ou moins défiguré: c'est surtout dans l'air, *Viens, gentille dame*, qu'on a pu voir l'avantage immense qu'aura toujours un artiste qui voca-

lise habilement sur celui que distinguent principalement de beaux moyens. Jamais le mot de Garat, *il ne faut pas de voix pour chanter*, n'a trouvé d'application plus directe. C'était bien plus que l'art de faire les traits qui manquait à Haitzinger dans ce morceau. Ce chanteur roule en effet avec peu de netteté. On s'en est aperçu dans les deux duo. Il est vrai qu'il n'était guère secondé, surtout par mademoiselle Greis, qui ferait une charmante dame blanche, si sa voix pouvait acquérir quelque solidité. Qu'elle file des sons pendant des années, s'il le faut. Autant nous avons éprouvé de peine à dire des vérités dures à l'orchestre autant nous mettons d'empressement à constater que dans l'exécution de la *Dame blanche*, tout l'avantage de la nationalité était revenu de son côté.

Les *Viennois à Berlin* font le très-mince sujet d'un vaudeville sans action, qui n'a, pour les Parisiens, d'autre mérite que celui d'un assez bon nombre de morceaux de musique nationale autrichienne qu'on y a placés. Un brave vieillard de Vienne, fort infatué de sa patrie, fort ridicule aux yeux des Berlinois, très infatués de la leur, réunit autour de lui tout ce qui peut lui rappeler le souvenir de l'Autriche. Une jeune et belle baronne qui veut épouser le fils du vieillard, mais qui a le très grand tort de ne pas être autrichienne, se présente à lui comme une jeune viennoise qui veut entrer à son service. Toute la domesticité se ligue contre elle et veut la démasquer; une suivante vient même rapporter la preuve fort concluante qu'elle a parlé à la cuisine *d'un poulet à l'Austerlitz*. Mais le bon vieux pour qui de beaux yeux rappellent au mieux la patrie absente, la tient pour viennoise et très viennoise. Il semblerait disposé à faire en sa faveur d'autres folies, si la séduisante baronne n'avouait que ses atours et son patois viennois sont d'emprunt, et qu'elle ne voulait que s'assurer le consentement du vieux Frantz au mariage de son fils avec elle. Le tout entremêlé de bons gros lazzis, de calembours inappréciables, de singeries du patois et de la grasse prononciation de Vienne, mais surtout de charmans

petits morceaux populaires des différens pays qui composent la monarchie autrichienne. On a principalement remarqué un délicieux quintetto tyrolien, dans lequel Haitzinger rendait l'effet du *jodeln* d'une manière fort piquante. Bien entendu qu'il y avait un tout autre mérite que le *jodeln* lui-même, que tous les polissons de Paris font maintenant avec autant de facilité que les montagnards tyroliens. Madame Nauman-Haitzinger que les Allemands regardent comme la Mars de leur comédie, s'était chargée pour le bénéfice de son mari, du rôle de la baronne; elle y a déployé une séduction de tenue et de manières bien faite pour justifier sa réputation. Quoiqu'elle ne chante pas ordinairement, elle aurait pu le faire aussi bien et peut-être mieux que beaucoup d'autres, car elle nous a paru posséder une jolie voix.

On avait annoncé pour samedi une seconde représentation *par ordre*, du même spectacle, mais une grave indisposition de Haitzinger a privé les amateurs de cette dernière occasion de plaisir.

Nous ignorons l'âge du proverbe italien *traduttore traditore*, mais il doit être antérieur à l'invention de l'imprimerie. On n'eût pas manqué sans cela de comprendre les imprimeurs dans la même catégorie que les traducteurs avec lesquels ils ont tant de points de ressemblance. C'est ainsi qu'il nous ont fait dire dans notre dernier article où nous constations la courtoisie du public de Favart, qu'il avait fait souvent *retentir* ses murmures, locution, pour le dire en passant, aussi peu française que le procédé complaisant du public qui les *retenait*, l'était beaucoup.

A. S.

Deuxième Concert d'émulation des Élèves de l'Ecole royale de musique.

L'amour-propre est sans contredit le plus puissant mobile de nos actions; c'est à lui que nous devons les belles productions et les ouvrages remarquables que nous admirons quotidiennement. Aussi le moyen le plus sûr d'obtenir des résultats satisfaisans dans les arts, est-il de stimuler les jeunes artistes, et d'établir entre eux une généreuse émulation. L'espoir d'obtenir sur leurs concurrens une glorieuse prééminence doit les porter à redoubler d'efforts pour y parvenir. C'est l'avantage de l'instruction publique, d'exciter parmi les jeunes gens une rivalité d'où doivent naître indispensablement des hommes de mérite et de grands biens pour la société. Tel, qui ne devant espérer que sa propre satisfaction, ne se donnera pas grand peine pour acquérir une bonne éducation; travaillera sans relâche si une récompense publique l'attend à la fin de ses travaux. Nous applaudissons donc à l'idée que l'on a eue d'instituer à l'Ecole royale de musique des exercices où les élèves font entendre à grand orchestre des morceaux de leur composition, et peuvent ainsi juger de leur effet. Le plaisir de s'entendre exécuter et de recevoir des applaudissemens doit les encourager. Quel est en effet celui qui n'a pas éprouvé une vive émotion la première fois qu'il a vu son ouvrage livré aux regards du public? C'est un sentiment étranger à la volonté, et auquel on ne peut échapper. C'est la deuxième année que ces concerts ont lieu, et nous ne doutons pas qu'ils ne présentent d'heureux résultats à l'Ecole.

On remarque une jeune inexpérience dans la symphonie de M. Adolphe Vogel. L'orchestre est souvent gêné : les parties ne sont pas écrites avec clarté, et la confusion s'y laisse quelquefois apercevoir. Toutefois,

malgré ces défauts que nous avons dû signaler, nous devons donner des encouragemens à ce jeune homme dont c'était le coup d'essai, et qui fera mieux sans doute dans la suite. L'ouverture de M. Elwart décèle plus de connaissance des effets de l'orchestre. Il y a des idées assez gracieuses dans ce morceau; l'instrumentation en est mieux combinée que dans le précédent. Nous lui reprocherons toutefois d'avoir quelquefois prodigué sans besoin le tapage des instrumens de cuivre; sa cadence est trop longue; l'oreille est fatiguée d'entendre long-temps une fin qui recommence toujours. Si M. Elwart continue et travaille, il promet de devenir un compositeur de mérite; il ne faut pour cela que cultiver les heureuses dispositions qu'il a reçues de la nature. M. Mercadier possède, on le voit, plus d'expérience que ses deux compétiteurs; mais où a-t-il été prendre les paroles sur lesquelles il a travaillé? C'est un modèle de niaiserie et de ridicule. Il eût, nous n'en doutons pas, fait beaucoup mieux sur un autre sujet: son instrumentation est correcte et dénote l'étude des effets. Il est donc fâcheux qu'il n'ait pas pu faire usage de son talent, en trouvant dans les paroles des obstacles difficiles à vaincre.

Nous devons dire à M. Dugelay qne son morceau n'a pas été le meilleur, et que l'exécution était loin d'être brillante. L'air varié pour le violon, qu'il a composé et exécuté, est pâle et sans couleur, et malheureusement la manière dont il l'a joué était peu propre à le faire valoir. Nous le disons à regret, il a presque toujours joué faux; et les difficultés ont pour la plupart été faiblement résolues par lui. Ce jeune homme doit travailler le coup d'archet *staccato* qu'il ne possède pas. On voit que la légèreté manque à son jeu. Nous regrettons de nous montrer sévères envers lui, mais c'est avec l'espérance qu'il mettra à profit le conseil que nous lui donnons et aura droit un jour à nos éloges.

On serait fort trompé si l'on jugeait du mérite de M. Vallière sur sa taille exiguë. C'est un enfant haut de

quatre pieds environ, et qui possède sur le hautbois un talent ditingué. Il a joué un air varié de M. Vogt de manière à étonner ses auditeurs : pureté, sentiment, grâce et légèreté, telles sont les qualités distinctives de cet artiste *en herbe*, qui donne pour l'avenir de grandes espérances. Nous n'en dirons pas autant de M. Coche qui a joué une fantaisie sur la flûte, et n'a encore aucune habileté sur son instrument. M. Hurtaux possède une belle voix de basse taille, mais il ne sait pas encore en tirer tout le parti possible. Lorsqu'il aura encore travaillé quelques années, et qu'il aura acquis ce qui lui manque, c'est-à-dire plus d'aplomb et de méthode, nous pouvons lui prédire d'honorables succès. Il doit s'attacher à se défaire d'un grasseyement fort désagréable pour l'auditeur. Ce défaut se fait plus sentir encore chez M. Chevalier, qui a chanté avec lui le duo du *Nouveau Seigneur* : il est poussé à un tel point chez ce jeune homme qu'il rend pénible l'obligation de l'entendre. Son intonation n'est pas sûre, et il a faiblement chanté l'air de M. Mercadier.

L'orchestre entièrement composé des élèves de l'Ecole, a convenablement exécuté les divers morceaux qui lui étaient confiés. Nous approuvons l'usage qni s'y est établi de faire conduire chaque morceau par son auteur. Il peut mieux que tout autre communiquer ses intentions aux exécutans. Nous engageons les jeunes compositeurs à faire le plus de répétitions possibles, seul moyen de parvenir à une bonne exécution.

Les auditeurs ont à plusieurs reprises témoigné leur satisfaction par des applaudissemens réitérés, et se sont retirés en louant cette heureuse institntion.

E. F.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

On lit l'article suivant dans le *Journal de Marseille*, à la date du 5 juin :

« Nous voyons commencer à se répandre, même dans les villes du royaume les plus éloignées de la nôtre, la *Méthode de musique* adoptée par l'Ecole spéciale gratuite de Marseille, et destinée aux classes nombreuses ou maîtrises et pensionnats, ouvrage dédié à M. le marquis de Montgrand, maire de cette ville, par M. Barsotti, directeur de l'Ecole, ci-devant maître de chapelle de S. M. la reine d'Etrurie, infante d'Espagne.

» La réputation de l'auteur est trop bien établie pour que le soin qu'il a pris de communiquer au public (et aux professeurs de son art, avec tant de désintéressement,) le fruit de ses travaux et de sa longue expérience, ne nous impose pas le devoir de rendre compte de ce que nous a présenté l'examen de cet œuvre important.

» L'exercice de la musique n'étant, dans son plus beau développement, qu'un concert de voix ou d'instrumens, on pourrait trouver surprenant que l'idée d'un enseignement simultané ne soit pas plus tôt venu à l'esprit de ceux qui font profession d'enseigner cet art : l'émulation et les progrès des élèves nous auraient révélé depuis long-temps le perfectionnement incontestable dont M. Barsotti nous a rendus témoins, en introduisant à Marseille les procédés de la méthode qu'il vient de publier.

» Cette Méthode contient, dans sa premiere partie, une exposition détaillée des points à observer par la

personne qui entreprendra de diriger des classes nombreuses : disposition du local, condition de l'admission des élèves, ordre, temps et matières des exercices, choix des solféges et des leçons; tout s'y trouve expliqué de la manière la plus précise. Les élémens raisonnés font le sujet de la seconde partie, qui est divisée en sept sections; chacune d'elles présente le texte de la doctrine, suivi graduellement, dans toutes ses parties, d'exemples fort bien choisis, et très-ingénieusement disposés pour rendre le précepte sensible, et en faciliter l'application. La forme interrogative, adoptée par l'auteur, ajoute beaucoup à la concision et à la clarté des principes. C'est ainsi que l'élève est successivement initié dans la connaissance des figures et caractères consacrés à la musique; des valeurs relatives des notes, de leurs positions respectives dans l'échelle, de leurs intervalles, des divers modes, des temps et de la mesure; du chant de ses parties et de ses modulations, jusqu'à la connaissance de l'accord parfait. A chaque section de ces élémens se rapporte un tableau destiné à guider le professeur dans la manière de faire pratiquer ce qui a été précédemment démontré en théorie; et, sur ce point, la prévoyance a été portée jusqu'à lui tracer des modèles de dictée qui, par leurs transpositions variées, offrent le moyen, tout à la fois ingénieux et infaillible, de familiariser l'élève avec les diverses clés. L'on peut affirmer, sans exagération, que tout praticien doué d'une médiocre intelligence aura la faculté de démontrer sans peine les plus fines recherches de l'exécution musicale; et les parens même des élèves, quoique étrangers à ce genre d'enseignement, pourront s'associer avec profit à la démonstration. Nous dirons enfin, avec M. Barsotti, à qui la juste renommée de son école permet de tenir ce langage, que si sa méthode est exactement suivie, le succès est assuré.

La troisième partie, qui termine l'ouvrage, est un recueil de *Vocalises* présentant des exercices pour seize séances, avec un procédé jusqu'à présent inconnu sur les intervalles par ordre chromatique. Ces exercices ont

pour but et pour résultat, non-seulement de familiariser les élèves avec la lecture de la musique, mais encore de les mettre et de les avancer sur les voies de l'art du chant. Les connaisseurs jugeront si tout ne s'y trouve pas réuni pour assouplir l'organe à toutes les intonations, et si l'auteur, convaincu de l'efficacité de ce nouveau procédé par l'heureux emploi qu'il en a fait, n'est pas bien fondé à en recommander l'usage. Et comme il est naturel d'aimer à se représenter la route qu'on a tenue pour atteindre à la perfection de l'art qu'on cultive, l'ouvrage en question ne sera pas moins apprécié par ceux qui apprennent que par ceux qui enseignent : tous voudront avoir sous la main le code complet d'un art dont les lois n'avaient pas été jusqu'à présent aussi clairement ni aussi amplement exposées. Tels sont les avantages qu'à notre avis nous allons devoir à la méthode de M. Barsotti ; méthode analogue en tout point au mérite de l'école de Marseille, et digne du goût éclairé de l'administrateur à qui l'auteur en a fait hommage.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Ancône. — L'opéra de Vaccai, *Romeo e Giulietta*, qui le 6 avait été représenté avec un grand succès, n'en a pas obtenu un moindre à sa dernière représentation. Toute la musique a généralement plu; mais les morceaux qui ont obtenu le succès d'applaudissemens, sont l'introduction chantée par le ténore Verger, Cavaceppi et Valentini basses; la partie de Roméo (madame Corradi Pantanelli); le duo entre Romeo e Giuleitta (Mme Kintherland) et enfin le trio chanté par celle-ci, Verger et Valentini. Ce dernier, doué d'un extérieur avantageux et d'une voix sonore, possède d'ailleurs une bonne méthode et une

action dramatique remarquable, surtout dans un acteur qui paraît pour la première fois sur la scène.

Dans le second acte, l'air du ténor a été entendu avec un tel enthousiasme qu'il a été demandé une seconde fois. Le duo des deux femmes et la cavatine de madame Kintherland ont aussi fait beaucoup d'impression sur le public. En somme, le succès a été des plus heureux ; le public nombreux qu'attire cet opéra en est une preuve convaincante.

— On lit dans la *Gazetta toscana* que l'opéra *la Baccanali* de Generali, représenté à Livourne sur le théâtre des *Avvalorati*, le 12 mai, y a eu un grand succès. Les chanteurs sont Eliodoro Bianchi, Agastino Coppi, Maddalena Giorgi, Zucchi et Lucrezia Fornaciari. Le premier a eu les honneurs de la soirée.

Florence. — On a exécuté pendant la semaine sainte, à la cour de Toscane, un nouvel oratorio de Leidersdorff, de Vienne, bien connu à Venise et dans le monde musical, comme pianiste distingué et compositeur agréable. *Ester* est le nom de cet oratorio dont la composition et l'exécution, à laquelle eurent part les chanteurs et les musiciens les plus distingués sous la direction du compositeur, obtinrent de grands et unanimes applaudissemens de tous les connaisseurs.

Bassano. — L'opéra *Matilde di Sabran* a ouvert les spectacles de la foire, le 9 mai par un heureux succès. Mesdames Angiolini et Baria y ont été très-applaudies.

Vérone. — *Théâtre philharmonique. La Cenerentola*, représentée le 13 mai, a attiré beaucoup d'honneurs aux principaux chanteurs, qui ont été redemandés après le premier et le second acte.

— *Nouveau théâtre de Parme.* En attendant *il Colombo*, nouvel opéra de Ricci, on a dû représenter le 30 mai *la Semiramide*. Luigi Labbache (Oscar), Carlo Trezzini (Idreno), Salvatori Celestino (Oroe), Francesco Biscottini (Mitrane), mesdames Méric-Lalande (Semira

mide), Teresa Cecconi (Arsace) et Onorina Amandante (Azema) doivent paraître à cette représentation.

Pavie. Madame Sozzi, première actrice de ce théâtre et qui avait gagné beaucoup sous le rapport du chant, aux dernières représentations du *Barbier de Séville*, ne pouvait remplir le rôle de Ninetta dans *la Gazza ladra*, à cause d'une indisposition. Elle a été remplacée par une élève de Banderali, madame Cecilia Gaddi, première actrice, qui possède une bonne méthode et une pantomime savante qu'on devait s'attendre à trouver en elle, puisqu'elle a fait partie de la société des *filo-drammatici* de Milan. Elle a reçu des applaudissemens, particulièrement dans un air, son duo du second acte avec Pippo, et sa prière. Le public, d'ailleurs, n'a pas paru entièrement satisfait de l'exécution.

— *Grand théâtre de Milan.* On répète le nouvel opéra *Il Talismano*, ou la *Terra crocciata in Palestina*, dont la musique est de Pacini. On continue à donner alternativement *La Pietra del Paragone*, *il Barbiere di Siviglia* et *il Solitario*. Dans une représentation du second de ces opéras, donnée en présence de la grande-duchesse Hélène, le 25 du mois passé, Rubini, Tamburini et madame Corri se surpassèrent eux-mêmes. On ne doit pas de moindres éloges aux autres acteurs.

Venise. — *Théâtre S. Benedetto.* Le 23 mai, *Adelaide di Borgogna*, opéra de Generali, a été représentée sur ce théâtre. Le poème en est stérile. On ne peut juger entièrement de la musique, parce qu'elle est composée de six morceaux d'une autre composition, outre l'ouverture dont la forme et le style semblent appartenir à Generali. Cependant il est certain que ce qui est de Generali n'est pas le mieux qu'il ait fait. Le meilleur morceau est un chœur du second acte; tout le reste est trivial et insipide. A la première représentation, quoique l'exécution fût imparfaite, presque tous les morceaux ont été applaudis. Madame Enrichetta Laroche (Adalberto) a été redemandée après sa cavatine, après ses duos avec madame Rubini et avec Rossi, et deux fois après son rondeau.

Ces derniers acteurs et Dossi reçurent aussi des applaudissemens. Mais à la seconde représentation, quoique l'exécution fût meilleure, un seul morceau a fait plaisir : le rondeau de madame Laroche, après lequel elle a été redemandée; le reste a plus ou moins ennuyé, et il ne nous restera, après quelques représentations de ce faible opéra, que le secours de *Semiramide*, jusqu'à ce que *le Comte Ory* vienne ouvrir pour la seconde fête de la Pentecôte le théâtre *S. Giovanni Crisostomo* pendant que celui de *S. Benedetto* sera occupé par une troupe de comiques.

— Conti, de Naples, connu par divers opéras qui lui valurent sa réputation, et surtout par l'*Olimpia* et la *Misantropia e pentimento*, est maintenant à Milan. L'automne prochain, il doit composer la musique d'un libretto de Romani pour le grand théâtre de la même ville.

— L'été prochain, les représentations du grand théâtre auront lieu à la *Canobbiana*, où madame Lalande, Tamburini et Rubini reparaîtront dans quelques-uns des opéras où ils ont eu de si brillans succès.

— Giovani Tadolini, ainsi que son épouse, ont été engagés pour le théâtre des Italiens de Paris. Le premier comme directeur des opéras qui s'y donneront; la seconde comme *prima dona*, et tous les deux pour trois années.

ANNONCES.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

L'Echo lyrique, journal de piano, qui remplace le *Journal d'Euterpe*. On reçoit vingt-quatre romances et douze morceaux italiens. Prix : 25 fr. pour la France,

et 28 fr. pour l'étranger. Troisième année; deuxième livraison, contenant les morceaux suivans :

La Pensée tyrolienne, à deux voix; par madame Malibran; 1 fr. 50 cent.

Zulmé, romance, par Grast; 2 fr.

Un Segreto, duo de *Sigismondo*, de Rossini, pour soprano et contralto; 3 fr.

Musique religieuse.

Pange lingua et *tantùm ergo*, à trois voix, avec accompagnement d'orchestre et d'orgue, ou piano. Prix : 7 fr. 50 cent.

Salve regina, à trois voix, même accompagnement. Prix : 6 fr.

Ave, Maris stella, à trois voix; même accompagnement. Prix : 6 fr.

Psaume, *De profundis*, à quatre parties et à grand orchetre, ou seulement avec accompagnement d'orgue. Prix : 9 fr.

O salutaris hostia, chœur à quatre parties, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue seulement. Prix : 4 fr. 50 cent.

Kyrie eleison, chœur à trois parties, avec accompagnement d'orchestre. Prix : 3 fr.

Le Roi a daigné agréer l'hommage d'un exemplaire du *Pange lingua*, du *Salve regina* et de l'*Ave Maris stella*, qui sont écrits dans le style simple et sévère, à *la Palestrina*, *in perpetuo canone.*

Par M. Gérard, ancien professeur à l'École royale du Musique, et membre honoraire de la Société d'émulation de Liége.

A Paris, chez M. Porro, rue des Prouvaires, n. 8, et chez MM. Pleyel, Launer, Frey, et autres éditeurs de musique, chez lesquels on trouve aussi la Méthode de chant, et deux recueils de *Canons*, en français et en italien, du même auteur.

LETTRE DE GOSSEC A M. DE LA FERTÉ,

SUR L'ÉCOLE ROYALE DE CHANT (1).

École royale de chant, 8 novembre 1786.

MONSIEUR,

Avant qu'un établisssement tel que l'École royale de chant ait pris toute sa consistance, qu'il ait acquis tout le crédit qu'il doit avoir, et donné des preuves irrécusables de son utilité, il faut le temps qu'exige l'étude d'un art comme celui de la musique, comme celui du chant, quand on veut y exceller, et réunir encore à cela le talent qui constitue l'acteur pour la scène lyrique. Il n'y a que deux ans et demi que l'Ecole de chant est établie; ce terme ne suffit pas assurément pour former des talens, c'est une vérité incontestable. Cependant, en un terme aussi court, et malgré le nombre excessif de sujets qu'il y a à cette école, les progrès y surpassent toute attente, et les personnes qui tentent de vous persuader le contraire, Monsieur, vous abusent, et surprennent votre religion. Un intérêt particulier, ou de mauvaises intentions, sans doute, dirigent leur démarche. Mais une expérience de quarante ans dans la musique, un talent qui m'a donné quelque réputation dans l'Europe, quoiqu'on en ait négligé l'usage à Paris et à la cour, une connaissance du théâtre, l'équité et la bonne foi dont je ferai toujours profession, mon respect et mon dévoûment, enfin, pour tout ce qui vous intéresse, Monsieur, semblent m'autoriser à démentir toutes ces assertions, à rompre le fil d'une trame perfide, et à combattre les moyens que la mauvaise foi emploie pour vous faire prendre une idée défavorable du travail, des pro-

(1) Cette lettre est extraite d'un manuscrit original de Gossec que nous avons entre les mains. Elle contient sur l'Ecole de chant des détails curieux qui ne seront pas, nous l'espérons, sans intérêt pour nos lecteurs.

grès et des avantages de cette école. Sont-ce des personnes de l'art qui soufflent le poison? Elles ne sont, dans ce cas, que plus dangereuses, étant plus persuasives pour celles qui n'en sont pas. Mais daignez croire, Monsieur, qu'il est des personnes de l'art qui raisonnent fort maladroitement de leur art même, chez qui un jargon doré, et prononcé avec assurance, tient lieu de connaissances aux yeux de ceux à qui ils croient pouvoir en imposer. Croyez aussi qu'il en est qui, sous le manteau de l'intérêt, couvrent quelque perfidie.

N'en doutez pas, Monsieur, des moyens artificieux et couverts sont mis en usage pour vous détacher petit à petit d'un établissement à qui l'on voudrait, en affaiblissant votre intérêt pour lui, porter avec plus de sûreté des coups funestes. Que ces personnes de l'art soient de bonne foi à leur égard, et qu'elles vous disent, monsieur, combien de temps elles ont mis elles-mêmes pour apprendre la musique, et ensuite pour transmettre leurs talens à d'autres, si elles ont été dans ce cas? Ceci est encore un art particulier, surtout l'enseignement du chaut, dont le mérite et les difficultés sont inconnus à qui n'en a pas fait usage, et dont le succès dépend des qualités, des défauts, des bonnes ou mauvaises dispositions de ceux à qui l'on veut l'inculquer. Beaucoup d'artistes les ignorent ces difficultés, n'ayant jamais été dans le cas d'enseigner cet art; et c'est ceux-là surtout qui s'arrogent le droit de porter des jugemens sévères qui, quoique dépouillés de toute justesse et de vérité, n'obtiennent pas moins de crédit, parce qu'ils sont prononcés d'une manière décidée, et qu'ainsi l'on inspire de la confiance. Pardonnez, monsieur, à une franchise peut-être trop audacieuse; mais ma reconnaissance pour vos bontés, l'amour du bien dont je suis animé, et le desir que j'ai de repousser les traits des méchans, doivent servir d'excuse au plus zélé défenseur d'un établissement qui vous intéresse, qui intéresse le ministre, les arts, et toute la nation.

Progrès des Elèves.

Cette école contre qui l'on s'élève, que l'on se plaît à décrier, et dont on veut prouver l'inutilité, n'a-t-elle pas donné des aperçus les plus favorables? La représentation de *Roland*, qu'elle a donnée au théâtre des Menus, suffirait seule pour sa défense. Cette représentation, donnée au bout de dix-huit mois d'école, avec des élèves tirés du néant et de la plus profonde ignorance, des élèves à qui nous avions déjà donné des talens au bout de ce terme, quoique les ayant commencés tous par l'alphabet de chaque science que l'on professe à l'Ecole; cette représentation, dis-je, ne tenait-elle pas du miracle? N'y a-t-on pas entendu, indépendamment des premiers sujets qui s'y sont distingués, tous ces enfans rendre les chœurs, j'ose le dire, avec plus de précision et de justesse qu'à l'Opéra? N'ont-ils pas exécuté merveilleusement, l'année dernière, à différens examens, vous présent, monsieur, des chœurs de *Dardanus*, d'*Echo et Narcisse* et d'*Athalie*? Ne les avez-vous pas entendus, monsieur, rendre avec intelligence différentes scènes d'opéras, entre autres, de *Panurge*? Vous pourrez, quand il vous plaira, monsieur, leur voir jouer un opéra comique; ils en savent deux, et bientôt ils sauront *les Troqueurs*, ouvrage de M. Dauvergne, auquel succéderont, *la Bohémienne*, *la Servante maîtresse*, *le Maître de musique* et *Ninette à la cour*, anciens opéras comiques du célèbre Pergolèze, sur lesquels nous ne sommes en retard que par les copies, qu'on ne peut expédier aussi promptement qu'on apprend. Ces enfans, malgré le grand nombre, sont tellement avancés, qu'ils sont requis pour toutes les musiques qui se font dans les églises de Paris, où ils sont très-utiles, ainsi qu'au Théâtre-Français, pour les intermèdes, tels que dans *Bayard*, aux fêtes particulières où il y a des chœurs, notemment à Brunoy, chez Monsieur, où ils furent demandés lors du dernier voyage que le Roi y fit.

Concernant les débuts.

Mais je laisse ces enfans pour parler de nos débuts à l'Opéra. C'est à ce moment de crise qu'il fallait arriver, et où tendaient nos efforts. C'est ici où l'Ecole présente le flanc aux traits de l'envie et de la méchanceté. Mais n'importe, nous espérons que notre courage nous fera vaincre. La demoiselle Mullot se distinguera ; le sieur Lefèvre, que nous ne donnons que comme sujet d'utilité dans ce moment-ci, vu la disette de haute-contre, aura de l'agrément. Quant au sieur Dessaules, qu'on n'a cessé de vous peindre, Monsieur, sous des couleurs dégoûtantes, il n'est pas si noir qu'on vous l'a fait. Il peut réussir, et c'est là toute la crainte de l'Opéra. Le sieur Dessaules n'a-t-il pas montré du talent à la représentation de *Roland* aux Menus ? Ce talent ne peut que s'être accru, puisque, depuis ce temps, il n'a cessé d'être cultivé. Il faut qu'il débute, Monsieur, et qu'il débute comme sujet que l'Opéra a reçu, et qu'il a envoyé à notre école ; il faut enfin qu'il subisse son sort, et que l'Ecole s'arme de courage à cet égard : voilà notre opinion. On pourrait soupçonner qu'il y a quelque trame couverte sous les récits désavantageux et outrés, qu'on ne cesse de vous faire sur le sieur Dessaules. Ne voudrait-on pas faire servir sa conduite de prétexte à son exclusion, et éloigner encore par là-nos débuts. Il y a tout lieu de le croire, car on ne cesse à l'Opéra de parler de lui substituer le sieur Adrien, parce que l'on sait que ce serait un puissant motif de retard. Gardez-vous bien, Monsieur, d'y consentir. Plus le sieur Adrien est fait pour aller loin, et plus il faut ménager et différer son début. Dans ce moment-ci, comme quelques mois plus tard, il ne montrerait qu'un aperçu de talent, et dans un an, il peut faire un début brillant, attendu que tous nos soins vont redoubler à son égard. Mais j'en viens au sieur Dessaules : il a tout l'Opéra pour ennemis, et doit s'attendre aux traits les plus sanglans ; mais c'est au public à prononcer son arrêt. Quant à

nous, nous n'en sommes pas mécontens du côté du talent. Sa conduite a mérité quelques reproches, il est vrai; mais le sieur Dessaules a du bon, et semble montrer quelque retour sur lui-même; jugez-en, Monsieur, par une lettre qu'il m'adresse, et que j'insère ici..... Empressé de savoir son sort, il a quelque raison de s'ennuyer du retard de son début, qui devait se faire en septembre dernier. Il en a pris même quelque dégoût, et a regardé les diverses raisons de ce retard comme une mauvaise volonté, comme un piége, peut-être, qu'on voulait lui tendre, en ne le montrant qu'au retour de Fontainebleau, lors de la rentrée du sieur Chéron. Celui-ci ne peut manquer sans doute d'enlever une grande partie des faveurs que le public aurait pu accorder avant ce temps au sieur Dessaules, qui alors n'aurait pas eu ce concurrent redoutable pour la voix.

Vous savez, Monsieur, qu'en septembre dernier nous étions prêts sur nos débuts dans plusieurs ouvrages. Mais alors les opinions étaient partagées sur ces débuts: les uns en voulaient trois à la fois, et les autres n'en voulaient qu'un, c'était celui du sieur Dessaules. On perdit un peu de temps en débats sur l'ouvrage que l'on mettrait pour ce début : le sieur Dessaules en répéta trois. Ensuite on parla d'abandonner le projet, de le faire débuter, et de lui substituer mademoiselle Mullot seule. Mais après, l'on aperçut dans la réunion de trois débuts dans *Roland* un avantage pour l'Opéra, devant le voyage de Fontainebleau; on s'en tint à ce projet. Mais alors vinrent en foule les obstacles : d'un côté, c'était la danse qui n'avait pas un moment de loisir; d'un autre, c'étaient les chœurs qu'occupaient les répétitions pour Fontainebleau; ensuite vint le voyage. Ce voyage est fini tout à l'heure, et point encore de début.

Quelqu'un de l'Opéra ne m'a-t-il pas rapporté encore que l'on craignait de donner *Roland* avec trois débutans de l'Ecole, parce qu'en cas d'incommodité, aucun sujet de l'Opéra ne voudrait les doubler! N'est-ce pas là, mon-

sieur, une puérilité des plus misérables? La scène n'est-elle pas toujours montée de trois ou quatre opéras qui se remplacent les uns les autres? Ne sait-on pas qu'un rhume, le rhume d'un double, fait quelquefois changer l'affiche?.. N'a-t-on pas parlé aussi de faire monter la dame Saint-Amans dans la gloire pour chanter, à la fin de *Roland*, le chœur de Logistille, afin de ne pas compromettre avec les sujets de l'École les actrices des chœurs de l'Opéra chargées de cet emploi? Ma réponse à cette pitoyable proposition fut que, lorsque des sujets de l'École débutaient à l'Opéra, ils entraient dans son bercail, et que, faisant alors partie de son troupeau, ils mangeaient tous au même râtelier, et qu'en conséquence personne ne se trouvait compromis. Voilà, monsieur, toutes les misères que l'on avance à l'Opéra : jugez par-là de ses bonnes dispositions pour l'Ecole. Craignons maintenant que, pour différer encore nos débuts, l'on ne donne encore pour nouveaux prétextes la mise de Phèdre et des Horaces; que l'on ne suppose pas un besoin de repos à la danse; qu'enfin l'on ne mette pas en avant les préparatifs de quelques opéras pour Versailles, etc., etc., etc.

Calmez les craintes que l'on vous a trop légèrement inspirées sur mademoiselle Lisette, monsieur, et ne regrettez point les soins qu'on lui a donnés. Ce n'est ni le talent, ni la voix, ni l'intelligence qui lui manquent; c'est un tempérament formé et de la force. On peut et l'on doit même espérer; elle n'a que dix-sept ans. On compte qu'elle suivra mademoiselle Mullot, et qu'ensuite viendront mesdemoiselles Saint-Amans et Gasser dans les rôles de Reine. Cette demoiselle Gasser, dont je me fais un devoir et un plaisir de vous entretenir, monsieur, est âgée de dix-huit ans, et arrivée du village il y a huit mois. Cette demoiselle réunit à un physique majestueux, une belle et forte voix, une intelligence rare, l'amour du travail, de la docilité et de la douceur; enfin toutes ces qualités jointes à des progrès étonnans dans la musique, et dans toutes ses parties, ne laissent aucun doute sur la carrière bril-

lante que fera cette demoiselle sous peu de temps à l'Opéra. Il y a en outre dans ces demoiselles plusieurs jeunesses qui promettent: mesdemoiselles Mandt, Jacob, Bijard, Elisberg et Parisot, sont dans ce cas. Ces enfans ont un avantage sur les grandes, qui sera d'être excellentes musiciennes.

Au sieur Dessaules succédera bientôt le sieur Adrien, âgé de dix-neuf ans, de qui les progrès, depuis un an qu'il est à l'Ecole, tiennent du prodige. Au sieur Lefèvre, notre dragon retiré des troupes il y a dix-huit mois, ne sachant rien alors, et aujourd'hui en état de débuter, et d'être utile à l'Opéra, succéderont MM. Lebrun et Lecourt, l'un ténore, et l'antre haute-contre. Vous voyez, monsieur, que voilà quelques sujets, et que les débuts vont se suivre d'autant de plus près, que les sujets destinés à succéder aux premiers, sont exercés en même temps, qu'ils profitent en outre, comme témoins, des leçons que les premiers reçoivent. Le premier pas était le plus difficile, parce qu'il fallait défricher, tâter, sonder, et jeter des fondemens. Ce pas est fait à peu près; le reste marchera avec aisance avec le secours de votre protection, monsieur.

Concernant la composition.

La partie de la composition, dont vous me faites l'honneur de me parler, monsieur, demande du temps et de l'âge. Il faut être parfait musicien, pour entreprendre l'étude de cette science, qui est le *nec plus ultrà* de l'art.

1° Nos grands, dans ce moment-ci, ne s'arrêtent pas à cette partie, en ce que le théâtre les occupe perpétuellement, et que l'Opéra les attend.

2° Cette science n'est utile aux demoiselles que pour l'accompagnement du clavecin, dont les élémens sont les mêmes, et elles y travaillent presque toutes; cela leur devient même indispensable, selon nos statuts et nos principes. Ce n'est donc que du côté de nos jeunes

garçons que l'on doit attendre quelque chose dans cette partie. Mais je le répète, il faut du temps et de l'âge. Comment l'Ecole de Paris, au bout de deux ans, avait-elle pu fournir des compositeurs, tandis que l'on en compte quinze ou seize remarquables, sortis des Conservatoires si vantés de Naples, depuis soixante ans? Cependant les sieurs Carbonel, Guenin fils, et Catel, quoique très-jeunes, douze, quatorze et quinze ans, devenus fort bon musiciens, et jolis clavecinistes, font maintenant un concours de composition, et vont incessamment faire entendre de leurs productions. Le sieur Morin a composé des choses fort agréables qu'il nous a fait entendre. Un autre concours se fait entre ce dernier, MM. Rigel fils, Méreaux fils, et Debeïrt le copiste. Vous voyez, monsieur, que cette partie est aussi en activité. Il en est dans ce nombre qui auront du talent dans la composition, je le garantis; mais auront-ils du génie? Le génie ne se donne pas.

Objets de comparaison.

Maintenant il s'agit de voir qui des sujets de l'Ecole formés par nous, ou de ceux de l'Opéra formés par le public, le théâtre et le magasin ont mis plus de rapidité dans leurs progrès. Ceci est pour faire connaître l'absurdité de ceux qui plaident contre l'Ecole, et qui veulent prouver son inutilité. Vous allez voir d'un coup-d'œil, monsieur, tout l'avantage de votre établissement.

Sujets de l'Opéra.

La demoiselle Saint-Huberti, entrée bonne musicienne, il y a huit ans, à l'Opéra, ayant joué et chanté pendant un nombre d'années sur tous les théâtres de l'Allemagne et de Prusse, a été quatre ans mauvaise, rejetée du public, renvoyée de l'Opéra, et reprise ensuite sous M. Devisme, devenue passable à la cinquième année, bonne à la sixième, et excellente à la septième.

Mademoiselle Maillard, après avoir joué et chanté

sur divers petits théâtres, entra à l'Opéra, il y a six à sept ans, où maintenant elle n'est pas encore dans tout son éclat.

Mademoiselle Gavaudan l'aînée, depuis dix ans à l'Opéra, n'a encore rien appris, avec la plus charmante voix du monde.

Mademoiselle Gavaudan cadette, depuis cinq à six ans a fait de faibles progrès, avec une très-belle voix.

Mademoiselle Joinville, depuis huit à neuf ans, ne vaut encore rien.

Mademoiselle Buret l'aînée, depuis six ans, *idem*.

Mademoiselle Audinot, entrée sous M. Devisme, ne sait chanter que Colinette, ensuite on ne sait plus à quelle sauce la mettre.

M. Chéron, entré bon musicien, et avec la superbe voix qu'on lui connaît, sous M. Devisme, a été pendant quatre ans aussi mauvais acteur que mauvais chanteur. Il a du naturel, mais il est encore à cent lieues de son prédécesseur, Larrive, et vient demander des conseils à l'Ecole.

Le sieur Rousseau, depuis huit à neuf ans à l'Opéra, où il est entré excellent musicien, ne se montre que depuis quatre ans; il chante très-bien maintenant, et s'est formé de lui-même dans cette partie.

Le sieur Lays, depuis six à sept ans à l'Opéra, entré bon musicien, n'est quelque chose aux yeux du public que dans *la Caravanne*. Il excelle dans le chant, où il s'est formé lui-même.

Le sieur Martin, depuis neuf à dix ans a l'Opéra, où il est entré bon musicien, ne vaut rien, et ne vaudra jamais rien.

Le sieur Lainez, quoique nullement musicien, est donc le seul sujet de l'Opéra qui ait montré des progrès rapides, qui soit devenu bon acteur en peu de temps, parce que la nature l'avait doué d'une intelligence rare, en lui refusant la voix.

Le sieur Moreau, depuis douze à treize ans à l'Opéra, n'a pas encore acquis et n'acquerra jamais un talent éminent. Sujet d'utilité.

Le sieur Chardini, depuis six ans à l'Opéra, a fait quelques progrès; mais, quoi que très bon musicien, il ne sera jamais qu'un sujet d'utilité comme le sieur Moreau.

Enfin, il y a encore à l'Opéra un nombre de petits sujets qui restent derrière la porte pour empêcher qu'on ne la ferme, et à qui ce poste est assigné pour la vie.

Sujets de l'Ecole.

Mademoiselle Dozon ayant appris pendant deux ans à chanter du sieur Lays, et ayant été ensuite confiée aux soins des maîtres de l'Ecole, pour la scène, la déclamation et le jeu du théâtre, a paru six mois après avec un grand succès à l'Opéra. Voilà donc un sujet formé en deux ans et demis sans le secours du public, du théâtre et de l'Académie.

Mademoiselle Mullot ne s'annonce-t-elle pas très-favorablement, après deux ans de travail? dans ces deux ans, n'a-t-il pas fallu lui apprendre la musique, le chant, le jeu, à lire, et à développer son physique, la conduire enfin comme un pauvre être qui sortait du néant, et qui ouvrait pour la première fois les yeux au jour?

Le sieur Dessaules, pris à l'âge de vingt-six ans, avec une raideur sans exemple dans tout son physique, ne sachant pas la gamme de la musique, et n'ayant aucune notion du théâtre, n'a-t-il pas, en deux ans de temps, fait des progrès miraculeux? Enfin, le voici en état de débuter, et de débuter peut-être avec succès.

Les progrès du sieur Adrien, depuis un an qu'il est à l'Ecole, ne sont-ils pas prodigieux? Il grasséyait, il était matériel, et chantait comme un vacher. Tous ces défauts sont disparus, il débutera dans un an. Ce sera donc un sujet formé encore en deux ans.

Le sieur Lefèvre, sorti d'un régiment de dragons il y a dix-huit mois, ne sachant rien, aujourd'hui va devenir utile à l'Académie.

L'année prochaine, d'autres sujets enrichiront sans doute encore notre répertoire, et prouveront de plus en plus l'utilité de ce bel établissement.

Cependant, l'Opéra ne veut pas qu'il existe une école. Pourquoi donc l'administration aime-t-elle mieux rester toujours dans la nécessité de recourir à la verge de fer, ou à la prière pour faire mouvoir l'Opéra ? Pourquoi les acteurs font-ils la loi? c'est faute de sujets. Et l'Opéra ne veut point qu'il existe une école!

L'Académie ne voit-elle pas madame Saint-Huberti courir à grands pas vers son déclin? Qui la remplacera? sera-ce mademoiselle Gavaudan cadette, mesdemoiselles Maillard et Dozon? Pourront-elles seules soutenir toujours tout ce fardeau de l'Opéra dans la partie des femmes?

Trois de nos jeunes acteurs principaux ne sont-ils pas épuisés par les maladies? sera-ce les sieurs Saint-Aubin, Martin, Duchant, Chardini et Chateaufort qui les remplaceront? Croit-on que les sieurs Lainez et Moreau, sur qui pèse tout le fardeau de l'Opéra, pourront soutenir encore long-temps cette charge?

Et l'Académie ne veut point qu'il existe une école!

On se rappelle sans doute que par la maladie de trois principaux sujets, l'année dernière 1785, les spectacles de Fontainebleau et de Paris, durant tout le voyage, et les trois quarts de l'année suivante 1786, ont porté entièrement sur MM. Lainez, Moreau et Chardini, faute de sujets pour les seconder.

Et l'Académie ne veut point qu'il existe une école!

L'Académie, quoique composée d'hommes sages et gens à talens, ne voit donc pas le malheur dont elle est menacée. Comment une Académie peut-elle être ainsi au jour le jour, et ne pas voir l'avenir ? Lorsque les premiers sujets, en hommes comme en femmes, sur qui roule aujourd'hui tout cet éclat de l'Opéra, et le service sextuplé de la cour, auront encore soutenu cet effort pendant cinq à six ans et peut-être moins, ne sera-t-on pas forcé, s'ils respirent encore, de leur donner leur retraite? Qui jouera alors l'opéra à Paris et à la Cour ? Sera-ce en hommes les sieurs de Saint-Aubin, Martin, Duchant, Chardini et Chateaufort ? En femmes, sera-ce mesdemoiselles Gavaudan cadette, Joinville, Buret et

Audinot? Car mesdemoiselles Maillard et Dozon, seront alors déjà dans un commencement d'épuisement.

Et l'Académie ne veut point qu'il existe une Ecole !

L'Ecole coûte, j'en conviens, et cela mérite attention. Mais si l'on voulait se donner la peine de voir, de calculer, de rapprocher les objets, on verrait clairement que lOpéra est dépouillé, chaque année, d'une somme beaucoup plus forte que celle qui est employée au soutien de l'Ecole, faute de pouvoir tous les jours présenter des sujets dignes de captiver le public. Combien d'excellens ouvrages perdent leur éclat, sont abandonnés du public, sont même anéantis, parce qu'ils sont livrés à de mauvais doubles ! Combien de fois dans l'année l'Opéra est-il désert, parce que le public sait qu'il n'y verra que des doubles médiocres ! Combien de fois est-on obligé de changer l'affiche d'un jour à l'autre, de tromper ainsi l'attente du public, le détourner de ce spectacle pour un rhume, quelquefois pour le rhume d'un double ! Combien les absences d'une premiére actrice, et les maladies de quelques autres premiers sujets retirent-elles des fonds de la caisse de l'Opéra ? Combien coûtent à l'Académie, ou plutôt au Roi, depuis un grand nombre d'années, beaucoup de sujets qui ne font aucun service, et que l'on y retient avec des gros appointemens pour empêcher seulement de fermer mainte fois la porte de l'Opéra ? Pourquoi l'administration ne peut elle pas annoncer, d'une représentation à une autre, l'opéra qu'elle donnera, fixer la résolution du public, l'empêcher enfin de s'engager ailleurs comme il le fait, d'où il résulte un vide sensible dans les recettes ? Tout cela n'est-ce pas faute de sujets ?

Et l'Académie ne veut pas qu'il existe une Ecole !

Puisque l'Opéra prétend pouvoir se passer d'une Ecole, que n'a-t-il des sujets ? Que n'en produit-il ? Que n'en cherche-t-il ? Il dira sans doute qu'il n'en existe pas dans le royaume, qu'il en a fait la recherche à frais énormes ; il dira vrai. Or, s'il n'en existe pas, il faut en forger. Pour en forger il faut une Ecole. LOpéra n'a-t-il pas écrêmé, pour avoir des sujets, tous les principaux

spectacles des provinces? N'a-t-il pas tiré de Lyon le sieur Saint-Aubin, de Bordeaux le sieur Chateaufort, de Hesse-Cassel le sieur Mêle, qu'il a renvoyé après le premier jour de son début; de Bordeaux, le sieur Duquenoy, renvoyé après son début; de Toulouse, le sieur Delbois, relégué dans les chœurs après son début; un sieur Martin, de Marseille, renvoyé à Marseille après son début; le sieur Gaillard, de Nantes, renvoyé à Nantes avant même son début; la demoiselle Longeau, de Bordeaux, renvoyée à Bordeaux après son début; la demoiselle Candeille, demandée à son père, à qui pour ce l'on a fait 200 fr. de pension, renvoyée de l'Opéra; la demoiselle Dolmie, appelée de Reims, renvoyée deux ans après; madame Derville, de Rouen, renvoyée après son début; etc., etc., etc... Voilà monsieur, une partie des sujets que l'Opéra a appelés à très-grands frais de la province. Jugez maintenant de cette ressource dont l'Académie use toujours, quoique depuis vingt ans et plus, elle en ait toujours été la dupe.

Et l'Académie ne veut point qu'il existe une École! Comment l'Académie peut-elle ainsi prononcer elle-même sa sentence de mort? Comment peut-elle être ainsi son propre bourreau?

Nous réclamons votre fermeté, Monsieur, en vous suppliant de croire que d'honnêtes artistes, qui s'honorent de votre confiance et de celle du ministre, se feraient un crime de vous en imposer, et qu'aucun d'eux ne voudrait, à tel prix que ce fût, compromettre son équité et sa réputation. Ils pourront quelquefois se tromper sans doute, mais ils recevront avec reconnaissance et soumission les objections qui leur seront faites.

Je suis avec un profond respect,

Monsieur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

GOSSEC (1).

(1) Il y a dans cette lettre beaucoup de faute de style que nous n'avons pas cru devoir supprimer. (*Note du Rédacteur.*)

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRES.

Nous sommes dans une saison fort mauvaise pour la musique. Les théâtres n'offrent rien de nouveau qui puisse piquer la curiosité ; plus de concerts, de soirées, de matinées, comme nous en avons eus de toute espèce. Le Théâtre Italien se trouve en ce moment à Londres, et pour comble les chanteurs allemands nous ont abandonné. Il ne nous reste donc plus que l'Opéra-Comique et le Grand-Opéra. Celui-ci se complaît dans le doux *Fare niente* qui a tant de charmes pour quiconque vit de ses rentes, et attend patiemment que le libérateur de l'Helvétie vienne lui prêter le secours de son bras, et surtout de sa voix, pour attirer la foule dans ses loges vides et sur les banquettes dégarnies de spectateurs qui ne veulent pas venir faire chorus avec *la Belle au Bois dormant* et sa cour. Quant à l'Opéra-Comique, c'est différent, il y règne une activité qui serait vraiment louable, si elle était de quelqu'agrément et de quelque utilité pour le public. On retire des magasins de vieilles tapisseries couvertes de poussière qu'on bat, qu'on répare, et qu'on tâche de remettre à neuf pour les présenter ; mais dont le tissu paraît toujours usé, malgré toutes les précautions du directeur. *Les Deux Nuits* poursuivent leur succès ; et en attendant une pièce en un acte qu'on nous promet de nous montrer sous peu de jours, nous avons vu reprendre nombre de pièces de l'ancien répertoire. Une telle disette de nouveautés est fâcheuse : cependant nous allons dire un mot sur Joconde qu'on a joué la semaine dernière à l'Opéra-Comique.

On parlait de la reprise de cet opéra comme d'une

solennité musicale : aussi avions nous pensé qu'on voulait le rajeunir par une distribution de rôles nouvelle, et par une bonne exécution. Mais, nous devons le dire, notre attente a été loin d'être remplie. Pourquoi, nous le demanderons d'abord, n'avait-on pas confié à Chollet le rôle principal, au lieu d'en charger Tilly, dont la voix est à peu près nulle et qui ne sait point chanter. La charge qu'il fait de Martin n'a rien de plaisant. Ce dernier possédait la voix la plus étonnante qu'on ait jamais entendue, et qui faisait oublier ce que sa méthode avait de défectueux. Ceux qui ont voulu l'imiter ne possédant aucune de ses qualités, n'ont donc pris que ses défauts. Nous ferons la remarque ici du désavantage qu'il y a pour un musicien à travailler pour un chanteur dont les moyens sortent des proportions ordinaires. Les compositeurs profitant des ressources que leur offrait l'extrême étendue de la voix de Martin, ont écrit pour lui des morceaux où ils le faisaient passer succesivement des notes de la basse les plus graves, à celles du ténore le plus élevé ; ce qui fait qu'après lui il a été impossible de chanter ses rôles tels qu'ils avaient été composés. Chollet ne possède pas des sons graves ; mais sa voix est élevée et d'un timbre flatteur ; lui seul pouvait donc remplir le rôle de Joconde qu'il a déjà chanté, et dans lequel il avait obtenu du succès.

Tilly n'avait pour renfort que Moreau-Sainti, qui ne pouvait que montrer sa bonne volonté, mais dont la voix ne pouvait offrir de grandes rsssources. Aussi tous les morceaux des deux héros de la pièce, ont-ils fait complétement *fiasco*. Madame Boulanger est charmante dans les rôles où son jeu spirituel et gai trouve occasion de se développer ; mais sa voix manque de jeunesse et de fraîcheur dans un opéra où la musique occupe le premier rang. Elle a souvent chanté faux, ainsi que madame Bousigue qui remplissait le rôle de Mathilde. Madame Rigaut est la seule à qui nous adresserons des éloges. Cette cantatrice, qui était depuis quelque temps éloignée de la scène de l'Opéra-Comique, a reparu il y a quelques jours, et a donné de nouveau au public

l'occasion d'applaudir sa méthode parfaite et sa brillante exécution. Elle a chanté dans Joconde le rôle de Jeannette de manière à ne rien laisser à desirer. Malheureusement ce rôle est peu important, et nous n'avons pas souvent joui du plaisir d'entendre madame Rigault. On voit que l'exécution de la musique de Nicolo n'a pas été des plus satisfaisantes. Aussi a-t-elle produit peu d'effet ; et ceux qui assistaient à cette représentation ne durent pas être tentés d'y retoucher une seconde fois.

Nous n'avons point parlé du début de Léon Bisot dans le rôle du sénéchal de Jean de Paris ; il a été accueilli froidement et ne s'est plus remontré. Il y avait de la présomption à ce jeune homme à aborder un rôle qui exige de grands moyens, tandis que les siens sont on ne peut plus exigus.

C'est toujours une affaire importante pour les *dilettanti* que la composition de la troupe du Théâtre Italien. Tous sont impatiens de savoir quelle sera la cantatrice qui tiendra le sceptre, et à laquelle ils seront forcés de prodiguer des applaudissemens de convention. Il n'y a pas de public plus enthousiaste que celui du théâtre Favart ; mais malheureusement il arrive souvent que les choses médiocres sont pour lui un objet de culte aussi bien que celles qui ont un mérite réel. C'est ainsi que nous l'avons vu froid aux représentations de *Don Juan*, le chef-d'œuvre de la musique dramatique, tandis qu'il s'enflamme pour des choses qui n'en valent pas la peine. Ces Messieurs ne se prononcent guère une première fois, ils aiment assez à n'avoir à juger que des réputations faites. Nous en avons eu plusieurs fois des exemples qui ne nous laissaient aucun doute. Un chanteur se présente-t-il pour la première fois, le *dilettante* ne sachant trop s'il doit applaudir, interroge adroitement son voisin, sonde son opinion sur le personnage qui fixe son attention ; et s'il lui

reconnaît quelques connaissances, il s'empresse d'adopter son avis; si au contraire le voisin n'est pas plus avancé, la question voyage jusqu'à ce qu'elle rencontre quelqu'amateur éclairé qui la décide. Nous avons donc pensé qu'il ne serait pas sans intérêt pour nos lecteurs, de connaître les chanteurs dont les accens retentirent cet hiver au théâtre Italien. Les amateurs se retrouveront, comme on peut le voir, en pays de connaissance; car ce sont à peu près les mêmes chanteurs qu'ils ont entendus l'hiver dernier.

Donzelli sera chargé, comme les années précédentes, de remplir l'emploi de premier ténore. Nous reconnaissons du talent à Donzelli, mais l'homme est inconstant: il lui faut toujours de nouvelles choses pour le charmer, c'est cette raison qui fait que nous aurions desiré un autre chanteur pour cet hiver: Rubini, par exemple, ou bien ce David dont les accens et la brillante renommée retentissent dans toute l'Italie. Il en est de même de Zuchelli, qui chante supérieurement la musique bouffe, mais qui manque de mordant et de chaleur dans les opéras sérieux. Nous l'applaudissons avec plaisir dans la *Cenerentola*; mais nous ne pouvons nous empêcher de desirer plus de chaleur et de force lorsqu'il nous représente Assur. N'entendrons-nous donc jamais Lablache qui paraît doué d'un talent et d'une voix si extraordinaires? Si nous pouvons trouver quelque consolation dans cette uniformité annuelle, ce n'est certainement pas dans Bordogni, qui a, nous ne le contestons pas, une méthode on ne peut plus correcte, mais qui est une vieille connaissance, et ne peut plus piquer notre curiosité. Santini, qui possède un beau timbre de voix, ne sait point chanter. Nous ne dirons rien d'un M. Hindkindi, attendu qu'il nous est inconnu. Viennent ensuite MM. Profeti, Giovanola, Auletta et compagnie, que nous avons le malheur de connaître beaucoup trop.

Quant aux femmes, nous sommes mieux partagés. Madame Malibran d'abord, qui vient d'obtenir à

Londres un succès *immense*. La fatigue résultant du voyage, lui enlevant une partie de ses moyens, avait nui à ses premiers débuts, mais elle s'est relevée dans la suite, et maintenant elle fait les délices de la capitale de l'Angleterre. Cette jeune cantatrice, lorsqu'elle aura acquis ce qui lui manque encore sous le rapport du mécanisme, et formé son goût qui n'est pas toujours pur, est destinée, nous le pensons, à effacer l'éclat de toutes les réputations. Nous posséderons aussi mademoiselle Sontag, dont la jolie voix et le talent prodigieux nous manqueraient si nous en étions privés. A ces deux dames, il faut joindre madame Pisaroni, qui peut seule nous représenter Arsace et Malcom avec cette vigueur et cet entraînement dont elle nous a si souvent donné des preuves. Citons pour mémoire mesdames Rossi et Amigo aînée.

Il est une question qui se présente tout naturellement : aurons-nous quelqu'opéra nouveau, ou la même musique sera-t-elle constamment exécutée comme les années précédentes ? Il serait dans l'intérêt du directeur de comprendre que c'est en montant des ouvrages qui ne sont pas connus, qu'il serait certain d'attirer la foule à son théâtre. Pourquoi ne jouerait-on pas le *Pirate*, qui vient d'obtenir un si grand succès en Italie? Il en est d'autres encore qui pourraient offrir des ressources. Nous desirons que les chœurs soient plus nombreux ; cette partie essentielle de l'exécution était trop négligée au théâtre Italien. Espérons aussi que l'orchestre reprendra son ancien éclat, et se relevera de la chute qu'il avait faite depuis quelque temps.

E. F.

— M. Hauman, jeune et habile violoniste, qui a obtenu de grands succès l'hiver dernier dans les concerts de la capitale, n'en a pas eu moins chez nos voisins d'outre-mer, qui se sont montrés aussi justes envers lui que le public parisien. Ce jeune homme s'est fait entendre au Concert philarmonique au milieu d'applaudissemens vifs et prolongés. Les journaux anglais que

nous avons sous les yeux ne tarissent pas en éloges sur son talent. Son archet, disent-ils, est merveilleux, et les plus grandes difficultés ne sont que des jeux pour lui. Nous espérons que M. Hauman reviendra cet hiver recevoir encore nos applaudissemens et nos éloges, auxquels il a autant de droits que qui que ce soit.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

On lit l'article suivant dans *l'Écho du Nord* :

Lille, 18 *juin*.

FESTIVAL DU NORD.

« La grande fête musicale conçue et entreprise par nos *dilettanti*, promet d'être brillante et vraiment extraordinaire. Les répétitions préparatoires se succèdent, et bientôt auront lieu les répétitions générales, que doit diriger M. Habeneck. On n'a pas oublié que cet artiste est chef d'orchestre au Grand-Opéra de Paris, directeur des concerts de l'Ecole royale de musique, professeur à cette même école, et premier violon de la Chapelle du Roi. Il ne fallait rien moins qu'un homme de ce mérite pour conduire avec succès, et régler les mouvemens de la masse musicale qu'offrira le *Festival du Nord*.

» Deux cents chanteurs des deux sexes, cent-soixante exécutans à l'orchestre sont déjà réunis, et rivalisent de zèle pour donner à cette solennité tout l'éclat dont elle est susceptible. Les *solo* seront chantés par madame Dabadie, qui partage à l'Opéra l'emploi de première cantatrice avec madame Damoreau-Cinti, et qui est attachée en qualité de premier soprano à la Chapelle

de S. M. ; par mademoiselle Pacini, virtuose distinguée de la capitale, et dont nous avons eu l'occasion d'admirer la belle voix dans nos concerts; enfin par M. Alexis Dupont, premier ténore de la Chapelle et de l'Académie royale de Musique. Cet artiste possède la voix la plus belle, la plus pure, la plus suave que nous ayons entendue. Pour compléter le quatuor vocal, les commissaires de la fête ont traité avec M. Gustave Blès, notre première basse-taille, dont les amateurs ont apprécié le talent.

» Parmi les morceaux de musique sacrée qui ont été choisis dans les œuvres des grands maîtres, pour être exécutés dans l'église, nous citerons le *Kyrie* de Beethoven, rempli d'une harmonie riche, et d'effets nouveaux; le *Qui tollis* d'Haydn, dans lequel on remarque un beau solo de basse que le chœur accompagne par intervalles : la facture en est à la fois riche et simple, et empreinte d'un caractère religieux qui pénètre l'âme. Il serait difficile d'assigner la véritable place que doit occuper chaque chef-d'œuvre de ces maîtres; mais le morceau capital, celui qui réunit le plus de qualités, et paraît devoir emporter les suffrages des connaisseurs comme de la multitude, c'est, à notre avis, le *Credo* de Chérubini. Il est impossible de décrire le grandiose, la verve, l'entraînement de cette production, qui suffirait à elle seule pour établir la réputation d'un compositeur.

» On fait des préparatifs dans l'église de Saint-Maurice pour établir une estrade en amphithéâtre, afin de placer d'une manière convenable un aussi grand nombre de musiciens. Cette estrade occupera toute la nef du milieu, à partir du portail jusqu'au chœur. Il nous semble impossible de célébrer plus dignement, et d'une manière plus solennelle, l'inauguration, ou si l'on veut la réouverture de ce monument.

» Le concours de musique sera plus brillant qu'il n'a jamais été : plusieurs compagnies du royaume des Pays-Bas, parmi lesquelles nous citerons celles de Bruxelles

et de Gand, se proposent de venir disputer le prix. Chacune de ces compagnies est forte de soixante-dix à quatre-vingts exécutans. La société de Douai, ville renommée entre toutes les autres pour son amour des beaux-arts, a annoncé devoir entrer dans la lice. Cette résolution est l'indice d'une haute confiance en elle-même, et peut-être le présage de la victoire.

» Nous avons remarqué avec plaisir que l'on avait, cette année, destiné des prix pour les musique des villes du premier ordre, villes du second ordre et communes rurales. Nous soumettrons néanmoins à l'autorité municipale une observation : comme les compagnies de la première série sont très-nombreuses, et qu'il en est quelques-unes dont la supériorité connue pourrait détourner d'autres compagnies du desir de conquérir, ne serait-il pas convenable d'accorder pour cette série une troisième médaille qui serait aussi un premier prix? Si l'on croyait devoir se rendre à notre observation, il ne faudrait pas perdre de temps pour en informer les sociétés de Courtrai, Tournai, Dunkerque et Valenciennes, qui sans doute s'empresseront d'accourir.

» M. Habeneck sera, dit-on, invité à faire partie du jury qui doit prononcer sur le concours; on assure de plus que les commissaires du *Festival* ont l'intention de prier M. le doyen de Saint-Maurice de vouloir bien célébrer une messe en l'honneur de sainte Cécile, mardi matin, 30 juin, d'y faire exécuter les mêmes morceaux qu'à celle du dimanche, et d'y inviter les corps de musique qui auront assisté au concours. Nous félicitons ces messieurs d'un si louable projet; et si on l'exécute, nous souhaitons que des dames de la ville veuillent bien se charger de faire la quête en faveur des pauvres, qu'on ne doit pas oublier, surtout dans le lieu saint. »

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

La fête musicale des bords du Rhin a été célébrée, ainsi que nous l'avions annoncé, à Aix-la--Chapelle, les 8 et 9 de ce mois. L'affluence était si grande, qu'on a compté sur la liste des étrangers trois cents individus arrivés au dernier jour. Le chœur se composait de deux cent cinquante personnes, et l'orchestre en comptait deux cents, dont cinquante-six violons, vingt-deux violes, vingt-quatre violoncelles et quinze contrebasses. La symphonie et l'oratorio inédits de Ries, produisirent beaucoup d'effet, et ce compositeur fut couronné par une dame des chœurs.

— Il paraît qu'on commence à se prévaloir en Allemagne du titre d'élève du Conservatoire de Paris. Un sieur Gaertner, guitariste, s'annonçait dernièrement sous ce titre, à l'occasion d'un concert qu'il devait donner à Nuremberg. Nous ne savions pas que, jusqu'à ce moment, on eût formé des guitaristes dans cet établissement, où l'on n'avait même pas jugé convenable de faire donner des leçons de harpe. La classe pour cet instrument n'a été en effet créée que depuis peu.

— Madame Schrœder-Devrient, cantatrice, qui jouit d'une grande réputation en Allemagne, donnait, il y a quelque temps, des représentations à Hambourg, sa ville natale. Elle y a chanté, entre autres rôles, celui de la Vestale.

— On écrit de Vienne, qu'on y a donné récemment au théâtre de la porte de Carinthie, le *Crociato* de Meyerbeer, traduit en allemand. Cet ouvrage, dont on dit que les rôles étaient bien distribués, a obtenu du succès. On donne surtout des éloges à mademoiselle Hardmayer, qui chantait le rôle de Palamide, et à Siebert, qui représentait le Sultan.

GALERIE DES MUSICIENS CÉLÈBRES.

Nous avons déjà entretenu nos lecteurs de cet ouvrage, dont la troisième livraison vient d'être mise en vente. Elle se compose des portraits de Beethoven, Lulli, madame Catalani et Palestrina, dessinés par MM. Grévedon, Hess et Maurin. Les notices biographiques sont faites par M. Fétis. Cet ouvrage, grand in-folio, imprimé en caractères de Didot, est, nous le pensons, destiné à obtenir un grand succès, si nous en jugeons du moins par le prompt écoulement des deux premières livraisons. Tout ce qui a rapport à la musique est saisi maintenant avec avidité par le public : les portraits et la vie des grands compositeurs, chanteurs et instrumentistes, doivent l'intéresser; et le soin apporté à faire de cet ouvrage un objet de luxe en même temps que d'utilité, est un sûr garant de son succès.

On s'abonne chez M. Chabert, imprimeur-lithographe; chez M. Fétis, rue Bleue, n. 6; Mesnier, place de la Bourse, et Chaillou-Potrelle, rue Saint-Honoré. Le prix de la livraison est de 12 fr. sur papier vélin, et 20 fr. sur papier de Chine. Il en paraît environ douze par an. Chaque livraison se compose de quatre portraits, avec leur notice biographique, et deux *fac-simile* de l'écriture des plus célèbres musiciens.

ANNONCES.

Nouvelle fantaisie sur les plus jolis motifs de *Corradino*, de Rossini, composée et dédiée à madame Anna de Lagrange, par Sowinski; op. 15. Prix : 7 fr. 50 cent.

Variations pour la harpe sur la cavatine de *la Dame du lac* : *Oh mallutini albori;* rar Marencci, harpiste du Théâtre royal italien. Prix : 4 fr. 50 cent.

A Paris, chez Pacini, boulevard Italien, n. 11.

Musique des deux Nuits, de Boieldieu, publiée par Janet et Cotelle, marchands de musique du Roi, rue Saint-Honoré, n. 123, *et rue de Richelieu, n.* 92.

N° 2. Couplets chantés par M. Moreau-Sainti : *Le beau pays de France*; 2 fr.

Le même, en *ut*, pour voix de femme.

N° 4. Air chanté par M. Chollet : *Héros fameux de la grande livrée ;* 5 fr.

N° 5. Chœur d'officiers : *Honneur à l'hôte aimable ;* 2 fr. 50 cent.

N° 6. Quatuor chanté par MM. Boulard et Féréol, et mesdames Casimir et Pradher (le Carillon) : *La la la la la la ;* 4 fr. 50 cent.

N° 7. Duo chanté par M. Féréol et madame Pradher : *Seule dans cette armure ;* 5 fr.

N° 8. Couplets chantés par madame Pradher : *Prends garde à toi, me répète mon père ;* 2 fr.

N° 9. Chant d'officiers : *La belle nuit, la belle fête*; 2 fr. 50 cent.

N° 10. Duo chanté par M. Lemonnier et madame Casimir : *Milord, parlez ;* 5 fr.

N° 11. Fabliau chanté par MM. Moreau-Sainti et Chollet : *Dans les beaux vallons de Clarence* ; 3 fr.

N° 12. Chœur de Pélerins, à trois voix : *Dans ce riche domaine* ; 4 fr. 50 cent.

N° 14. Quatuor chanté par les officiers : *Voici l'instant qui s'avance ;* 4 fr. 50 cent.

N° 15. Air chanté par Chollet : *Ah! quel souper délicieux ;* 2 fr.

Tous ces morceaux sont avec accompagnement de piano.

Nota. Le chœur de pélerins convient parfaitement aux couvens et aux pensions de jeunes demoiselles.

LETTRES A M. ÉDOUARD FÉTIS,

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A LONDRES.

(SEPTIÈME LETTRE.)

Londres, 22 juin 1829.

MON CHER AMI,

L'existence de l'Opéra italien dans les villes principales de l'Europe n'est pas sans utilité pour les progrès de la musique dramatique des peuples qui l'admettent chez eux; car les hommes de génie qui se sont succédés parmi les compositeurs italiens jusqu'à Rossini, ont maintenu leur art dans un état d'avancement incontestable en quelques parties essentielles qui avaient été trop négligées par les musiciens des autres nations. L'adoption, faite avec discernement, des formes brillantes de leurs compositions, a beaucoup contribué au perfectionnement de la musique dramatique allemande et française. Les chanteurs italiens ont été d'ailleurs fort long-temps les maîtres des chanteurs de tous les pays; aujourd'hui même, quoique bien déchus de leur ancienne gloire, ils leur servent encore de modèles. Ces modèles, soit sous le rapport du chant, soit sous celui de la composition, sont plus nécessaires aux Anglais qu'à tout autre peuple, parce que leur calme habituel les dispose moins à cultiver la musique, et surtout parce que le manque d'institutions s'oppose chez eux aux progrès naturels de cet art. Il était donc nécessaire qu'il y eût à Londres un Opéra italien, et que la haute société fît les frais d'un spectacle si coûteux. Mais d'un autre côté, il était difficile que dans un pays où la mode

a tant d'influence, dans un pays où les goûts de l'aristocratie sont une loi sous laquelle tout doit se plier; il était difficile, dis-je, que le bien qui pouvait résulter de l'existence d'un Opéra italien ne fût détruit par la préférence exclusive que les nobles et les riches lui accordent. Ce n'est pas que ceux-ci soient capables de sentir ni de comprendre le mérite de la musique italienne; ils sont à cet égard encore moins avancés que leurs pareils de Paris où de Vienne; mais la réputation toute faite des chanteurs qu'ils entendent, et de la musique qu'on leur donne, les dispense d'avoir une opinion, ce qu'ils ne sauraient se former par eux-mêmes, et cela est commode. D'ailleurs, il n'est pas permis à tout le monde d'avoir pendant quelques mois une loge qui coûte trois ou quatre cents guinées; pour jouir de cet avantage, il faut être, sinon noble, au moins riche; et cela suffit pour décider leur vocation pour l'Opéra italien. Ces loges sont fermées, environnées de tentures et de rideaux derrière lesquels ils peuvent se considérer comme chez eux, et causer à leur aise: voilà ce qui leur convient. Il est facile de concevoir que les grandes loges tout ouvertes de Drury-Lane ou de Covent-Garden, loges qui contiennent douze ou quinze personnes, et dans lesquelles on serait exposé à se trouver mêlé à la classe moyenne qu'on méprise, ne permettent pas de fréquenter ces théâtres où l'on joue l'opéra anglais. De là le discrédit dans lequel languit ce genre de spectacle, et les causes secondaires qui s'opposent à son émancipation.

Ce que je nomme causes secondaires a besoin d'être expliqué: je vais essayer de le faire le plus succinctement possible. Je t'ai déjà dit que tout se fait en Angleterre par souscription: les théâtres, plus qu'aucune autre entreprise, ont besoin de ce genre de secours. La haute société ne fréquentant point ceux de Drury-Lane et de Covent-Garden, les directeurs de ces théâtres n'ont d'autres ressources que la recette journalière pour couvrir toutes leurs dépenses. Pour que cette recette soit considérable, il faut que le spectacle soit

composé de manière à piquer la curiosité de la multitude. Or, un peuple dont l'éducation musicale est si peu formée, ne peut être attiré par le seul desir d'entendre de la musique. L'opéra ne suffit donc pas pour toute une soirée; de là la nécessité d'avoir aussi des acteurs pour la tragédie, la comédie, le drame et la pantomime, des décorations, des machines, des costumes, etc.; de là enfin le cercle vicieux dans lequel tournent les entrepreneurs, d'augmenter les dépenses pour augmenter les recettes, et de rendre les recettes insuffisantes par l'énormité des dépenses. Ce n'est pas tout : les réputations anciennes ont tant d'attrait pour les Anglais, qu'il n'est pas possible de leur faire écouter un opéra dans lequel ils n'entendent point Braham, miss Paton, miss Lov, Sapio ou Phillips. Certains de la faveur publique, ces acteurs exigent des sommes considérables qui ruinent les entrepreneurs. Par exemple, Braham, malgré ses quelque soixante ans, reçoit vingt-cinq guinées par soirée; miss Paton n'est guère moins payée, et les autres chanteurs le sont dans la même proportion. Qu'en résulte-t-il? Le besoin d'une économie excessive sur tout ce que le public n'aperçoit pas. Il ne faut donc pas être étonné si les orchestres de Drury-Lane et de Covent-Garden sont très-inférieurs à ceux des Variétés ou du théâtre de Madame, à Paris, et si les chœurs ne valent guère mieux. Tu peux juger de l'effet que cela fait quand on joue *Oberon*, *la Dame blanche* ou *la Muette de Portici*. A Drury-Lane, M. Tom Cooke est à la fois directeur de la musique, chef d'orchestre et acteur, pour remplir les rôles de second ténore, lorsqu'il y en a un dans l'opéra. Si le personnage ne doit paraître qu'au second acte, il dirige l'orchestre pendant les deux premiers, cède ensuite sa place à quelque misérable violon, revient plus tard, enveloppé d'une redingote, pour battre la grosse caisse dans quelque passage obligé, parce qu'il n'y a personne pour remplir cet emploi, ou vient prêter son secours aux contrebasses, qui ne sont pas assez nombreuses. Voilà comme la musique est traitée à l'Opéra anglais.

L'économie des entrepreneurs s'exerce sur des objets plus importans encore, et qui ont une influence plus directe sur le sort de la musique en Angleterre : je veux parler de ce qui concerne les droits des compositeurs. Les pastiches composés de morceaux traduits de l'italien, et de quelques airs anglais, furent pendant long-temps les seuls opéras qu'on représenta en Angleterre sur les théâtres nationaux. Purcell, et après lui Arne et Arnold, composèrent enfin des opéras dont toute la musique était anglaise. La fortune du premier était assez considérable pour qu'il ne songeât qu'à la gloire qu'il devait retirer de ses ouvrages ; les deux autres ne considérèrent le théâtre que comme un léger accessoire de leur revenu, car la vente des airs de leurs opéras était tout le bénéfice qu'ils en tiraient. Depuis lors, le même usage s'est perpétué, et les compositeurs n'ont jamais obtenu des entrepreneurs le moindre prix de leur travail; en sorte qu'un musicien qui voudrait se livrer à la carrière du théâtre, en est détourné par la certitude qu'il ne peut y avoir d'avenir pour lui dans cet emploi de son talent. La langue anglaise est si peu favorable à la musique, et si peu connue des étrangers, que jamais on ne publie la partition d'un opéra composé dans cette langue. Quelques airs, devenus populaires, sont seulement achetés par les marchands de musique, qui, moyennant une somme peu considérable, profitent seuls de la vogue qu'ils obtiennent. En Italie, le travail d'un poète est compté pour si peu de chose, que le manuscrit d'un *libretto* se paye environ 150 ou 200 fr. En France, on leur a fait une part plus large : ils partagent par moitié avec le musicien les droits d'auteurs qui sont payés par les entrepreneurs, et, par un usage assez bizarre, ils ont droit au tiers du prix que les marchands de musique payent aux compositeurs pour leur partition. En Angleterre, l'état des choses est encore plus singulier, car l'entrepreneur ne paye que le prétedu poète, lequel a droit à une part égale à celle du compositeur dans la vente de la musique.

Après avoir lu ces détails, je pense qu'on ne sera point

étonné du petit nombre de musiciens qu'a produit l'Angleterre. Comment en effet aimerait-on à cultiver un art dont on estime si peu les produits? Un compositeur anglais ne voit dans le résultat de ses travaux, ni gloire ni argent : qui donc pourrait le porter à écrire? Les artistes n'ont ordinairement de fortune que celle qu'ils se créent; il faut qu'ils soient dans une situation aisée, et libres de toute inquiétude, pour que toute leur attention se concentre sur l'exercice de leur art; il faut surtout que l'espoir d'une grande renommée soit le véhicule constant de leurs efforts. Rien de tout cela n'existe pour un compositeur dramatique anglais : il ne faut donc pas s'étonner si l'on ne trouve à Londres que des arrangeurs, qui n'estiment pas plus leurs travaux que le public. Mazzinghi, Reeva, et beaucoup d'autres qui ne valent pas la peine d'être nommés, ont donné soixante ou quatre-vingts prétendus opéras, qui n'étaient composés que de lambeaux arrachés aux véritables opéras italiens, français ou allemands, auxquels ils cousaient quelques airs de leur façon, et quelques mélodies irlandaises ou écossaises, sorte d'assaisonnement dont on ne peut se passer ici. Bishop même, qui a quelque talent, et de la réputation pour ses airs, n'a presque point fait autre chose; mais, comme tous les musiciens qui ont travaillé pour le théâtre anglais, il ne s'est point fait de scrupule de se donner comme auteur de la musique qu'il pillait dans les partitions étrangères. Par exemple, *Jean de Paris*, de Boieldieu, a été arrangé pour la scène anglaise; Bishop s'est borné à retrancher ce que l'inhabileté des musiciens anglais rendait inexécutable, et à y mettre l'accompagnement obligé de quelques mélodies populaires; puis il y a mis son nom, comme si toute la composition était son ouvrage, et il n'a point été question de Boieldieu. Les communications fréquentes qui existent maintenant entre Paris et Londres ont rendu ce charlatanisme moins facile à exercer : *la Muette de Portici* et *la Vieille* ont été joués ici, depuis peu, sous le nom de leurs véritables auteurs.

Il y a dans l'opéra anglais une action continuelle et

réciproque de la misérable composition de la musique sur les exécutans, et de l'ignorance de ceux-ci sur la musique. Naguères l'exécution d'un morceau d'ensemble était presque impossible, et ce n'est que depuis peu de temps qu'on a fait quelque progrès à cet égard. On pourrait cependant tirer parti de quelques chanteurs; mais il faudrait pour cela plus de savoir, d'expérience, de goût et de zèle, qu'on n'en pourrait trouver dans toute l'Angleterre. Braham eut autrefois un talent réel; mais quarante-cinq ans se sont écoulés depuis son premier début au théâtre royal, et les moyens extraordinaires dont la nature l'avait doué ont fini par céder à un si long exercice. Dans l'opéra italien, il chantait avec une vocalisation naturelle, et sans forcer sa voix; mais l'habitude de jouer au théâtre anglais depuis plusieurs années, lui a fait prendre le défaut de crier, parce que le peuple anglais aime surtout les voix fortes et éclatantes. Maintenant la voix de Braham est ruinée, et il crie pour se faire entendre. L'affaiblissement de ses moyens se manifeste aussi par son intonation, qui est souvent au-dessous du ton. Comme acteur, il est complétement ridicule; mais le public anglais ne s'aperçoit point de tout cela; il suffit qu'il revoie le même Braham qui depuis si long-temps est l'objet de ses affections, pour qu'il soit satisfait; et il en sera de même tant que ce chanteur aura la force de monter sur la scène.

Miss Paton, qui, dit-on, est maintenant lady Lennox, a eu aussi beaucoup de talent; elle est excellente musicienne, joue bien du piano, de la harpe, et chante avec beaucoup d'expression les airs anglais et écossais; mais le desir de plaire à un public ignorant lui a fait prendre l'habitude de forcer ses moyens, et son intonation est maintenant souvent défectueuse. Miss Lov possède une belle voix de contralto, qu'elle maintient dans ses cordes naturelles. Elle crie beaucoup moins que miss Paton; mais elle n'a pas sa facilité de vocalisation. Toutefois, les habitués de Drury-Lane l'aiment beaucoup. Miss Betts, qui joue à Drury-Lane, a moins de réputation que les cantatrices que je viens de citer; mais elle

semble être mieux organisée pour les styles italien et français. Je l'ai entendue dans *la Muette de Portici*, et j'ai trouvé sa manière satisfaisante : si elle était bien dirigée, elle pourrait être en peu de temps digne de figurer au nombre des meilleurs sujets du théâtre anglais. Parmi les ténores, je n'ai cité que Braham ; c'est aussi le seul qui mérite cette distinction. Un certain M. Vood, qu'on aime beaucoup à Londres, m'a paru détestable. Je l'ai entendu à Covent-Garden, dans *the Maid of Judah*, traduction ou parodie d'*Ivanhoe :* il m'a semblé n'être propre qu'à jeter des cris. Les autres prétendus ténores sont encore pires que celui-là. Quant aux basses, il en est deux qui méritent d'être distingués, ce sont Sapio et Phillips. Je n'ai point entendu le premier, qu'on vante beaucoup, parce qu'il est en ce moment privé de sa liberté, par suite du mauvais état de ses affaires. Phillips possède une belle voix et une manière assez large; mais il est froid, et peu propre à la profession de chanteur dramatique.

Si tous les acteurs que je viens de nommer étaient réunis à un seul théâtre, on pourrait en former un ensemble assez satisfaisant, qu'il serait facile d'améliorer en peu d'années ; mais il n'en est point ainsi. Covent-Garden et Drury-Lane se les disputent, et le partage qu'ils en font laisse un tel vide dans les cadres, qu'il est impossible d'entendre un opéra passablement exécuté à l'un ou à l'autre théâtre. D'ailleurs, la clôture forcée de ces théâtres, au mois de juin, désorganise chaque année les acteurs, les chœurs et l'orchestre, qui ne sont engagés que pour la saison, dont la durée est de six ou sept mois. Les artistes de tout genre se trouvent, par suite de cet arrangement, libres de passer d'un théâtre dans un autre, mais toujours incertains du sort qui leur est réservé, et privés de ressources pendant une partie de l'année. Il est vrai que, dans cet intervalle, un autre opéra anglais, sans mélange d'aucun autre genre, s'ouvre au petit théâtre que l'on nomme *English opera house*, et que le directeur de ce spectacle recrute ses moyens d'exécution à Drury-Lane et à Covent-Garden.

Ce moment serait le plus favorable pour composer une bonne troupe, et pour obtenir une bonne exécution; mais *English opera house* n'étant ouvert que dans un temps où Londres est désert, le directeur est forcé de diminuer ses frais autant qu'il peut, et conséquemment de n'engager que des artistes d'un ordre inférieur. Il est facile de voir, d'après cela, que des causes étrangères aux dispositions des Anglais pour la musique, influe sur le mauvais état de cet art dans les théâtres lyriques, et que le manque absolu d'institutions stables est, comme je l'ai dit plusieurs fois, l'origine de tous les défauts qu'on y remarque. Tant que l'existence des théâtres n'aura point de bases plus solides, tous les efforts qu'on fera pour les améliorer seront infructueux, et, par suite, le goût de la nation ne pourra se perfectionner. En de certains pays, l'autorité qui veut régir les théâtres sans en comprendre le mécanisme, compromet leur prospérité. En Angleterre, l'indifférence absolue produit des effets analogues.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Boccherini.

Boccherini (Louis), compositeur fécond et original, naquit à Lucques, le 14 janvier 1740. Admis au nombre des élèves du séminaire de sa ville natale, il reçut les premières leçons de musique de l'abbé Vannucci, maître de chapelle de l'archevêché. L'instrument auquel il s'adonna fut le violoncelle, sur lequel il fit de rapides progrès. Son père, habile contrebassiste, ne voulant point

laisser de si heureuses dispositions infructueuses, l'envoya à Rome pour y apprendre la composition, et se perfectionner dans le mécanisme de son instrument. La nature avait été si libérale envers lui, qu'elle avait laissé peu de chose à faire à ses maîtres. Aussi ne tarda-t-il point à manifester son génie par des compositions brillantes de grâce et de naïveté, qui excitèrent l'admiration générale. De retour à Lucques, après quelques années d'absence, il y trouva Manfredi, élève de Nardini et son compatriote. Ils se lièrent de l'amitié la plus étroite, et partirent ensemble pour l'Espagne, alors le pays de l'Europe où l'on trouvait les plus grands talens réunis. Devancés par leur renommée, ils furent accueillis avec empressement; mais le résultat de l'enthousiasme qu'ils excitaient ne fut pas le même pour tous deux. Manfredi n'était venu en Espagne que dans le dessein d'amasser des richesses, et ne négligea rien de ce qui pouvait lui en faire acquérir. Mais Boccherini, uniquement occupé de l'amour de son art, et doué de cette insouciance qui formait autrefois l'un des traits caractéristiques des hommes de génie; Boccherini, dis-je, plus occupé de sa gloire que de sa fortune, ne songea guère à ce qui pouvait assurer celle-ci. Sollicité vivement par le Roi de se fixer en Espagne, il s'y résolut, et reçut de ce prince une pension, à la charge de fournir chaque année neuf morceaux de sa composition pour le service de l'Académie royale. Plus tard, il souscrivit à des conditions semblables envers le marquis de Benaventi: mais ces pensions étaient sans doute peu considérables, car il vécut presque constamment dans une situation précaire et gênée. Madame Gail le vit en 1803, dans un voyage à Madrid. N'ayant qu'une seule chambre pour son logement et celui de sa famille, il y avait fait construire une espèce d'appentis en bois, où il se retirait au moyen d'une échelle, lorsqu'il voulait travailler en repos. Néanmoins sa gaîté ne l'avait point abandonné. Telle était la probité délicate de ce digne homme, que, dans cette triste position, il refusa cent louis que Madame Gail était chargée de lui offrir pour

son *Stabat*, parce qu'il était convenu de prix avec une autre personne, à raison de soixante piastres (environ trois cents francs). Ce grand musicien est mort à Madrid en 1806, vivement regretté de tous les amis des arts. La Cour, qui l'avait délaissé pendant sa vie, assista à ses funérailles. Jamais compositeur n'eut plus que Boccherini le cachet de l'originalité : cette qualité est tellement remarquable dans ses ouvrages, qu'il semble n'avoir jamais connu d'autre musique que la sienne. Ses idées, toujours gracieuses, et souvent mélancoliques, n'ont pas, il est vrai, beaucoup d'élévation ni d'énergie, mais charment quiconque s'abandonne à ses sensations sans examen. Son harmonie, quelquefois incorrecte, est féconde en effets piquans et inattendus. Il fait souvent usage de l'unisson entre les instrumens de même espèce, ce qui réduit quelquefois son quintetto à un simple duo. Mais dans ce cas il tire parti de la différence des timbres, et ce qui serait un défaut chez tout autre, devient chez lui la source de beautés qui lui sont propres. Ses adagios et ses menuets sont presque toujours délicieux. Ses finales seuls ont peu vieilli. Le violoniste Pupo disait de Boccherini *qu'il était la femme d'Haydn* : ce mot peint heureusement le caractère particulier de ces deux grands talens.

VARIÉTÉS.

Cours de musique de M. Stoepel.

Faciliter l'étude des sciences et des arts, et par ce moyen en répandre le goût, tel a dû être et tel a toujours été le but vers lequel les gens instruits ont tourné leurs travaux, puisque c'est la nécessité de toute civi-

lisation d'améliorer la condition de l'homme, en lui procurant les moyens d'acquérir ce qui doit contribuer à son bien-être ou à ses plaisirs. C'est donc ainsi que nous avons vu successivement s'élever dans toutes les branches de l'éducation des méthodes d'enseignement, où l'on essayait avec plus ou moins de succès de simplifier l'étude et de la rendre plus attrayante, en cachant ses difficultés. Il est beaucoup de prétendus inventeurs qui, guidés par l'appât du gain, étalent avec charlatanisme une longue suite de mots qu'ils ne comprenent pas eux-mêmes, et par lesquels ils prétendent instruire les autres en peu de temps. Mais il en est aussi dont les sages combinaisons et la science réelle ont eu une heureuse influence sur les arts, et sont parvenus à en hâter les progrès. C'est surtout en musique que la multiplicité de ces méthodes nouvelles se fait remarquer; car, depuis l'enfance de cet art jusqu'à nos jours, combien n'en avons-nous pas vus paraître qui se détruisaient l'une l'autre; et l'on ne doit pas s'en étonner, lorsque l'on considère les difficultés réelles que présente l'étude de sa théorie. Il faut une longue habitude pour attacher des idées exactes à des signes aussi abstraits et aussi compliqués.

C'est dans le but de hâter les progrès des personnes qui étudient la musique, que M. Stoepel, dont nous avons plusieurs fois entretenu nos lecteurs, a ouvert un cours où il développe la théorie de la musique, et où il enseigne le piano par le moyen du Chyroplaste. Cette mécanique a le grand avantage de donner à la main de l'élève une bonne position, condition *sine quâ non* pour jouer du piano. Ce sont deux branches assujéties à une barre placée horizontalement au-dessus du clavier, et qui présentent six petites cloisons, dans lesquelles on place les doigts, de manière à ce qu'ils sont forcés de prendre une bonne direction, tandis qu'une autre barre placée au-dessus du bras empêche que le poignet ne se lève plus qu'il ne le faut. Tant que l'élève n'a pas *rompu* sa main au moyen de cette mécanique, il joue de petites études qui ne se composent que de

cinq notes ; on le fait passer dans une classe plus élevée, ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il soit parvenu à la quatrième, qui est la plus élevée. M. Stoepel a écrit pour ses cours des morceaux où chacun tient son rang selon sa force. La partie des plus faibles ne s'étend pas au-delà de cinq notes, tandis que ces parties sont plus difficiles pour les plus avancés. Cette musique d'ensemble, qui avait déjà été pratiquée par M. Massimino, dans ses cours, doit avoir d'heureux résultats : celui d'abord de donner à l'élève une idée exacte de la mesure, et l'avantage de l'accoutumer à jouer en public.

M. Stoepel enseigne aussi dans ses cours la théorie de la musique. Lorsqu'il en a développé les premiers principes, les élèves, munis chacun d'une ardoise, sur laquelle sont tracées des lignes, écrivent sous sa dictée une leçon qu'il corrige. C'est pour donner à ses élèves l'habitude des sons et l'idée du signe qu'ils doivent lui attribuer. Il y a quelque chose de bien sans doute dans cette écriture sous la dictée; mais, comme nous l'avons dit (1) en parlant de la méthode de M. Massimino, qui lui ressemble sous beaucoup de rapports, il faut que ce ne soit qu'un accessoire de l'éducation des élèves, et que cet accessoire ne précède pas la connaissance des principes et leur application dans la solmisation.

Quoi qu'il en soit, nous pensons que l'on doit apprendre rapidement le piano par la méthode du Chyroplaste que pratique M. Stoepel; et les connaissances étendues de ce savant doivent donner l'assurance que son école n'est point empreinte de ce charlatanisme que l'on doit toujours redouter. Le choix de ses professeurs le prouve d'ailleurs. M. Rhein et mademoiselle Vogl que l'on a entendue dernièrement à l'Ecole royale de musique, sont chargés de la partie du piano

Nous croyons devoir donner à nos lecteurs l'indication des jours et des heures de ce cours. Il a lieu les

(1) Tome 1, p. 52.

lundi et jeudi, de deux à quatre heures, pour les jeunes personnes, et les mardi et vendredi, de sept à neuf heures du soir pour les jeunes gens.

E. F.

NOUVELLES DE PARIS.

Deux débuts ont eu lieu la semaine dernière à l'Opéra-Comique. M. Dumas s'est montré dans le rôle de Georges de *la Dame blanche*. Son essai n'a pas été couronné de succès : les moyens de ce jeune homme ne sont pas suffisans pour aborder des rôles aussi difficiles ; il a deux voix bien distinctes, l'une de poitrine, l'autre de tête. Le timbre en est sourd, et il manque d'habileté pour la diriger. A peine s'est-il pu faire entendre dans le premier air ; celui du second acte lui a été un peu plus favorable. En somme, c'est un acteur fort médiocre. Madame Rigaut, jouait pour la première fois depuis sa rentrée, le rôle d'Anna ; et c'est avec plaisir que nous l'avons entendue. Cette cantatrice est la seule que possède l'Opéra-Comique : sa voix a recouvré de la fraîcheur par le repos qu'elle a pris il y a peu de temps, et sa facilité est vraiment remarquable. Elle seule a pu nous faire oublier un moment, et M. Dumas, et le reste de la troupe, dont la faiblesse était extrême. M. Saint-Ange, qui a joué pour la première fois le rôle de Ruffino dans *Mazaniello*, n'est pas appelé à remplacer Valère, qu'on regrette, et qui avait établi ce rôle. La voix de cet acteur est dure, et plus propre à briller au lutrin que sur un théâtre lyrique. Il est tout-à-fait étranger d'ailleurs aux secrets de l'art du chant.

— On parle de la rentrée de Ponchard par le rôle qui lui était destiné dans *les Deux Nuits*. Il chantera, dit-on, tous les morceaux qui avaient été écrits pour

lui, et qu'on s'était vu forcé de retrancher lorsque Moreau-Sainti fut chargé de le remplacer. La musique des *Deux Nuits* gagnera beaucoup à cet heureux changement.

Plusieurs ouvrages sont en répétition à l'Opéra-Comique. Le premier qui sera représenté est l'*Illusion*, dont M. Hérold a fait la musique, et qu'on nous promet pour la semaine prochaine. On s'occupe aussi d'une pièce de M. Carafa, la *Muette*, qui n'a aucun rapport avec son homonyme de l'Opéra, et qu'on doit jouer lors de la rentrée de Ponchard. Un poème en trois actes vient d'être confié à M. Adam, dont on applaudit la jolie partition de Pierre et Catherine, et qui est connu par les charmantes productions qu'il a intercallées dans un grand nombre de vaudevilles, quoiqu'elles fussent dignes d'une scène plus élevée. On voyait avec peine, en effet, un jeune compositeur d'un talent réel prodiguer ses inspirations sur des ouvrages enfans de la mode, et qui meurent du jour au lendemain : nous ne doutons pas que M. Adam ne soit aussi heureux dans un ouvrage plus important. On parle aussi comme devant être représenté dans cette saison d'un opéra composé par M. Labarre. Il y a long-temps qu'on annonce le Robert le Diable de M. Scribe, dont la partition est écrite par M. Meyerbeer; mais l'auteur de la musique n'étant point à Paris, on ne peut mettre cet ouvrage en répétition. Un poème a été confié à M. Hermel, dont nous connaissons déjà quelques morceaux qui dénotent un compositeur de mérite. Voici assurément bien des chances de succès pour l'Opéra-Comique, et pour le public l'espérance d'avoir quelques bons ouvrages. Nous voyons avec plaisir que l'on a enfin senti la nécessité d'encourager les jeunes gens, et de leur offrir les moyens de se faire connaître: trop long-temps on les a rebutés par des obstacles et des dégoûts de tout genre; il est temps enfin qu'on leur ouvre une libre carrière; c'est à eux qu'est réservé de succéder aux talens déjà mûrs qui exploitent la scene de l'Opéra-Comique. Il faut donc les accueillir et les laisser développer les germes d'un talent

naissant et qu'on laisserait étouffer en lui interdisant la publicité.

— Les journaux se disputent sur le *Guillaume Tell*: les uns le font jouer sous peu de jours, et les autres le renvoient à l'hiver prochain. Ces derniers ont raison, car la partition du *maestro* ne sera pas livrée au public avant le mois de septembre. Il n'est pas naturel de penser, en effet, qu'un ouvrage aussi important soit représenté pendant que tout ce qu'on appelle *le beau monde* est éloigné de Paris. Il est peu d'ouvrages qui aient été attendus aussi impatiemment, et dont on ait parlé aussi long-temps avant sa représentation.

—C'est par erreur que plusieurs journaux ont annoncé que mesdames Malibran et Sontag ne chanteraient pas cet hiver au théâtre Italien de Paris, parce qu'elles étaient engagées à celui de Londres. Le théâtre de cette dernière ville n'est point ouvert alors. Les dilettantti de Paris jouiront au contraire beaucoup plus tôt qu'ils ne l'espéraient du talent de ces cantatrices, car l'ouverture du théâtre aura lieu le 15 août, au lieu du 1er octobre, jour auquel elle était fixée d'abord.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

FESTIVAL DU NORD.

On se préparait à Lille à célébrer dignement le Festival du Nord. Les journaux de cette ville donnaient le 28 les nouvelles suivantes :

La première répétition de la messe, qui a eu lieu vendredi, sous la direction de M. Habeneck, a été extrêmement satisfaisante. On était loin d'espérer autant d'ensemble de la part d'un aussi grand nombre d'exécutans; il fallait, pour obtenir un pareil résultat, un

chef tel que l'habile artiste qui est accoutumé à conduire les masses du grand Opéra et les concerts de la Société du Conservatoire, qui font maintenant l'admiration de tous les étrangers. A qui, en effet, ces concerts doivent-ils cette célébrité, si ce n'est à M. Habeneck? Cet habile musicien s'identifie avec la production qu'il dirige; il en fait observer les plus légères nuances, et ressortir toutes les beautés.

Nous avons eu le même soir le plaisir de l'entendre exécuter des fantaisies composées exprès pour la fête de Lille. Il est difficile de décrire l'effet qu'il a produit sur tout l'auditoire. L'orchestre, d'un mouvement spontané, lui a témoigné par des applaudissemens tout le plaisir qu'il lui avait fait éprouver.

Une seconde répétition générale de la messe a été faite hier à midi, et a satisfait encore plus que la première. Nous croyons cependant avoie remarqué que les dames ménageaient trop leurs moyens : leur partie au moins paraissait faible, et cette circonstance nuisait à l'ensemble de l'harmonie. Est-il vrai, comme on le dit, que plusieurs de ces dames se contentent de faire semblant de chanter, mais en réalité ne disent rien?

Nous nous sommes procuré la note officielle des moreeaux qui seront exécutés au jourd'hui pour l'inauguration du nouveau portail de Saint-Maurice. Ce sont :

1°. *Kyrie eleïson*, de Beethoven.

2°. *Gloria*, de la messe impériale d'Haydn.

3°. *Credo*, de la messe du sacre de Chérubini.

4°. *Ecce panis*, solo dc Chérubini, chanté par M. Alexis Dupont.

5°. *Sanctus*, de la messe impériale d'Haydn.

6°. *Benedictus* à quatre voix, de Beethoven.

7°. *O salutaris !* de Méhul.

8°. *Agnus Dei*, de Mozart.

9°. *Domine salvum fac*, de Blazius.

10°. *Genitori*, de Anciol.

Enfin, pour terminer, l'ouverture d'*Oberon*, de Weber. Il était impossible de réunir une plus belle collection de chefs-d'œuvre; et il faut rendre justice à MM. les commissaires, qui ont fait preuve d'un goût distingué, tant dans le choix des morceaux que dans celui des talens auxquels ils en ont confié l'exécution.

La première messe sera célébrée dimanche 28, à onze heures.

La deuxième messe aura lieu le mardi 30, à dix heures.

Le concours de musique sur la grande place, le même jour, à quatre heures. La distribution des prix, précédée de l'ouverture du *Jeune Henri*, exécutée en grande harmonie militaire, par quatre cents musiciens, aura lieu sur la Grande-Place, mercredi 1er juillet, à trois heures. Le bal de MM. les souscripteurs aura lieu le 29, à dix heures et demie du soir. Le premier concert sera donné le mercredi 1er, et l'autre le jeudi 2 juillet, à dix heures et demie du matin.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Cesène. — Théâtre de la *Comuna*. Le 5 mai passé, une soirée musicale très-brillante a été donnée sur ce théâtre, à l'occasion de l'avènement du nouveau pape. Mesdames Eugenia, Tadolini, Annetta Fink, les ténores Ramiro, Marchioni et Francesco Regali; enfin Michele Cavare basse, y chantèrent à la satisfaction d'un nombreux auditoire, dont ils reçurent des applaudissemens mérités. Nous devons ajouter, que madame Tadolini fit connaître dans cette occasion les progrès qu'elle a su faire dans l'art du chant, sous la direction

de l'artiste célèbre dont elle est l'épouse. On doit aussi des éloges à madame Fink, qui, après avoir chanté avec habileté, a exécuté sur la harpe, d'une manière brillante, différentes variations.

En général, on applaudit beaucoup à l'exactitude et à la précision avec lesquelles un nombreux orchestre répondit à ce qu'on attendait de lui, et particulièrement un concerto exécuté par Gaetano Brizzi mérite d'être mentionné.

Parme. — Nouveau théâtre *Ducal*. Le 30 du mois de mai passé, *Semiramide* a été représenté sur ce théâtre en présence d'un public nombreux. Le succès a passé les espérances, et quoique cet opéra ait déjà été représenté trois fois dans cette ville, il n'en parut pas moins neuf aux spectateurs. Madame Lalande (*Semiramide*) y a déployé tout l'éclat d'une voix belle et sonore, tout l'art, l'accent des passions, la dignité de l'action, et enfin un ensemble qui a produit un effet presque magique.

Madame Cecconi (*Arsace*) surprit tant par sa voix suave et harmonieuse, que par son habileté dans son art. Il semble cependant qu'elle devrait être moins prodigue d'ornemens; car si leur grand nombre nuit dans tous les cas, ils sont employés encore plus mal à propos par une voix de contralto, si pleine et si harmonieuse, qui semble d'ailleurs, par sa propre beauté, devoir se passer des secours de vains ornemens. Mais cette actrice n'en est pas moins une cantatrice très-habile, et le public lui a rendu justice de la manière la moins douteuse.

Lablache paraît se surpasser lui-même. On ne sait que louer davantage dans cet artiste unique, du volume de sa voix flexible, douce et harmonieuse, de sa rare intelligence, ou de son jeu plein de dignité.

Tous firent preuve de zèle et d'activité. Les chœurs même, et jusqu'à quelques enfans, reçurent des applaudissemens.

L'orchestre mérite aussi des éloges.

Bologne. — *Teatro Loup.* Le 15 mai, une troupe d'acteurs, dirigés par Bartolotti, donnèrent une représentation de la *Semiramide* de Rossini. L'exécution de cet opéra, qui, ayant été représenté deux fois à Bologne par des artistes du plus grand mérite, avait laissé le plus agréable souvenir, était une entreprise bien hardie pour une troupe qui paraissait pour la première fois sur la scène. Néanmoins *Semiramide*, jouée pour la troisième fois sur ce théâtre par de jeunes artistes, a obtenu le plus heureux succès. Mademoiselle Marianna Brighenti, élève de son père, Pietro Brighenti, remplissait le rôle de Semiramide. Cette jeune personne est douée des qualités qu'exige la scène : d'un extérieur agréable, sa physionomie sait prendre le caractère des passions qu'elle exprime; son jeu est naturel; sa voix est douce et très-juste, sa méthode excellente. Elle a reçu des applaudissemens dans tous ses morceaux, et particulièrement dans ceux qui demandaient de l'énergie, comme le finale du premier acte, et les deux duos; la cavatine lui fournit ensuite un moyen de faire briller sa méthode élégante, et la profonde connaissance qu'elle possède de la musique. Mademoiselle Virginia Baschi, élève de Barlotti, était chargée du rôle d'Arsace. Elle est douée d'une belle voix de contralto, dont la souplesse se prête aux ornemens. Sa cavatine, son duo avec Assur, et celui du second acte, avec Semiramide produisirent le plus grand effet; le rondeau ne peut être exécuté d'une manière plus satisfaisante. Il a reçu du public des marques continuelles de satisfaction. Comer, chargé du rôle d'Assur, possède une belle voix de basse. Le rôle d'Idreno était confié à Filippo Sarti, dont la voix est souple et étendue; il a fort bien chanté son air du second acte. Ces acteurs ont été convenablement secondés par le reste de la troupe.

Grand théâtre de Milan. Il Talismano, drame historique de Barbieri, musique de Pacini, a été représenté le 10 de juin. L'auteur a cru devoir suivre dans la com-

position du poème, la marche du roman dont il est tiré, en faisant néanmoins les changemens indispensables à la mise en scène; et ce n'est pas sans nuire à son ouvrage qu'il s'est imposé l'obligation d'y reproduire diverses situations qui existent dans le roman, et avaient paru au compositeur susceptibles d'offrir des situations avantageuses pour la musique. Parlons maintenant de celle-ci.

L'introduction a été vivement applaudie: une partie remarquable de ce morceau est une cavatine chantée par Tamburini, chargé du rôle de Riccardo. Un morceau d'ensemble et un duo qui se termine par un trio chanté par Riccardo, Il Cavalière del Leopardo (Rubini) et Multor, ont aussi été applaudis. Les autres morceaux du premier acte n'ont excité que des applaudissemens modérés. Un grand air chanté par Riccardo dans le second acte, a produit beaucoup d'effet, ainsi qu'un duo entre Edita et il Cavalière del Leopardo. Ce dernier morceau a été très-bien exécuté.

Dans le troisième acte, un quintette, presque sans accompagnement, chanté par Riccardo, Saladin, Edita, Berengaria et il Cavalière del Leopardo, est généralement estimé, quoique le public n'ait pas paru en sentir les beautés. Rubini, dans son air finale, a excité le plus vif enthousiasme.

En somme, cet opéra a obtenu un succès très-brillant, que la seconde représentation n'a fait que confirmer, et il a attiré un public nombreux. Le compositeur et les acteurs ont été plusieurs fois redemandés après chaque acte.

— Nous avons parlé quelquefois de ces fêtes de chants qui sont en usage dans l'Allemagne méridionale, et dans une partie de la Suisse, et qui nous paraissent bien plus utiles, sous tous les rapports, que les grandes solemnités organisées avec plus de luxe. Les fêtes des chants ont surtout l'inappréciable avantage de montrer la musique à la portée de tout le monde, d'en éveiller constamment le goût, et d'en perpétuer les traditions. Elles sont peu dispendieuses. Là, pas d'orchestres somp-

tueux, mais des centaines et quelquefois des milliers de voix, pour le soutien desquelles il ne faut le plus souvent qu'un orgue ou un certain nombre d'instrumens de cuivre. Elles offrent et conservent aussi le souvenir de ces associations municipales, auxquelles des temps plus heureux n'ont laissé pour but que des objets d'agrément ou d'utilité non contestée. Elles ont surtout pour résultat la création dans les petites localités de sociétés musicales, espèces de satellites dont le rayonnement produit un bien infini pour l'art. Il faut si peu de chose pour être admis à y faire de bonne musique. On peut même dire que la voix n'y est pas de première nécessité. Il suffit de se classer dans le chœur suivant la nature des moyens qu'on a reçus de la nature; c'est aussi là que le faisceau d'un grand nombre de faiblesses individuelles offre en définitive une force imposante. Les chants qu'on exécute dans ces réunions sont presque toujours de ceux éprouvés par l'approbation des peuples, et souvent même des générations; et l'émulation qui se développe entre les diverses associations, permet rarement qu'elles restent étrangères au tribut que chaque jour apporte au trésor de l'art.

La société de chants d'Esslingen en Wurtemberg, dont nous avons déjà parlé l'année suivante, a célébré sa fête le 8 de ce mois; les associations des quatorze villes voisines s'y sont rendues en masse. Plusieurs autres villes qui n'étaient point en mesure d'y envoyer leurs réunions entières, y étaient au moins représentées par députations. Dans la matinée, on entendait au loin sur tous les chemins dans la campagne les accens joyeux et mesurés de toutes ces troupes, qui, parées de rubans, et tenant à la main des branches de verdure, s'avançaient vers le centre commun. Quand tous les chanteurs furent arrivés dans l'église qui devait servir de lieu de réunion; on en compta plus de 700. Le local était orné de guirlandes de feuillages et de fleurs, auxquelles pendaient des médaillons sur chacun desquels était inscrit un des mots: *religion*, *vertu*, *patrie*, *liberté*, *amitié*, *amour*, *art*, *nature*, *sociabilité* et *joie*. Au fond

de la nef était suspendu un médaillon plus grand qui portait pour inscription : *Salut à l'association des chants.* On calcula que, d'après le nombre des billets, 4,500 personnes purent trouver place dans l'église. Du reste, une foule innombrable remplissait la place, et entendait fort bien les masses de chœurs, parce qu'on avait laissé les portes et les fenêtres ouvertes.

— On écrit de Deux-Ponts, que cette ville a profité du voyage du roi de Bavière dans les provinces du Rhin, pour célébrer en présence du monarque sa fête musicale. Les associations des villes prussiennes de Saarbrüch, Saarlouis et Trèves, ainsi que celle de Saint-Wendel, appartenant au grand duché de Hesse, s'étaient réunies à celle de Deux-Ponts pour cette solennité, qui a eu lieu le 12 juin, dans l'église de Saint-Alexandre. On y a exécuté l'ouverture d'*Oberon* de Weber, le *Christ au mont des Oliviers* de Beethowen, et les deux premières *Saisons* d'Haydn.

SOUSCRIPTION MUSICALE.

Collection des Opéras de Rossini, arrangés pour piano solo, avec accompagnement de flûte ou violon, ad libitum.

PROSPECTUS.

Ce fut toujours une idée heureuse que celle d'arranger pour des instrumens les chefs-d'œuvre composés par les maîtres de la scène. Loin du théâtre, dans les salons, on aime à retrouver les traits de mélodie ou d'harmonie dont on a emporté avec soi le souvenir.

La voix humaine est le plus beau des instrumens sans doute, mais c'est un instrument capricieux et qui se fatigue. D'ailleurs on n'a pas toujours à sa disposition le nombre et la qualité de voix nécessaires pour

exécuter un opéra ; alors il faut invoquer le secours du quatuor ou du piano.

De toutes les manières de réduire en miniature l'harmonie d'un grand orchestre, cette dernière est la plus agréable et la plus commode ; elle mérite tout le succès qu'elle obtient dans le monde. Appliqué aux opéras de Rossini, elle produit des effets vraiment extraordinaires, et procure des indemnités suffisantes aux personnes qui, passionnées pour la musique dramatique, ne veulent ou ne peuvent la chanter.

On a quelquefois reproché à l'auteur du *Barbier* un luxe de traits brillans et de phrases chargées de notes, qui donne à sa musique l'air d'avoir été écrite pour des instrumens plutôt que pour des voix. Ce reproche devient un éloge, grâce au nouvel arrangement instrumental de ses œuvres.

L'ouvrage se composera de quinze livraisons, dont chacune contiendra un opéra complet, savoir :

Première livraison, *Semiramide.*
Deuxième. *Zelmira.*
Troisième. *La Dona del Lago.*
Quatrième. *Il Barbiere de Siviglia.*
Cinquième. *Mosè.*
Sixième. *La Gazza Ladra.*
Septième. *Tancredi.*
Huitième. *Otello.*
Neuvième. *Il Turco in Italia.*
Dixième. *L'Italiana in Algieri.*
Onzième. *Armida.*
Douzième. *Ricciardo e Zoraide.*
Treizième. *Maometto Secondo.*
Quatorzième. *Mathilda di Shabran.*
Quinzième. *La Cenerentola.*

Le prix de Souscription par livraison est de 10 fr.
Sur grand papier vélin colombier, 24 fr.

Il en paraîtra une tous les quinze jours à dater du 1er octobre. La Souscription close, le prix de chaque livraison sera de 20 fr. Chaque livraison sera ornée d'une jolie lithographie de Franquelin et brochée avec une couverture imprimée

On souscrit à Paris, chez Maurice Schlesinger, éditeur, marchand de musique du Roi; rue de Richelieu, n° 97;

Et chez tous les marchands de musique de la France et de l'Étranger.

ANNONCES.

Alaide che miro! sarba i tuoi segreti; scena e duetto per voce di soprano e tenore, nell' opera la Straniera, del signor Vinzenzo Bellini. Prix : 5 fr.

Chez Launer, éditeur, boulevard Montmartre, n° 14.

—Chanson tirée du premier acte de *Cromwell*, paroles de M. V. Hugo, mise en musique par M. F. Génin.

— *Le Berger malheureux*, romance à deux voix, paroles de Florian, musique de M. F. Génin.

Recueil de morceaux d'opéras arrangés pour le piano, par Desormery.

Polonaise de *Faust*, arrangée à quatre mains pour le piano, par Diabelli.

Variations brillantes pour le piano, sur un thême d'*Euryanthe*, musique de C.-M. Weber, par Mocker.

Variations pour piano et harpe, par M. et Madame Mocker.

Chez Pleyel, boulevard Montmartre.

RECHERCHES SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

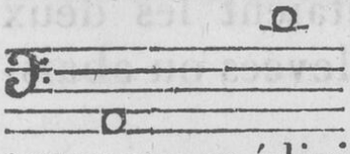
Nouvelle exposition de la Séméiographie musicale grecque. Notation musicale attribuée à Pythagore.

DEUXIÈME ARTICLE.

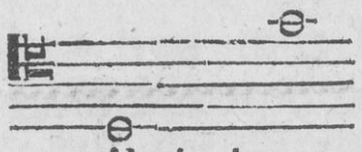
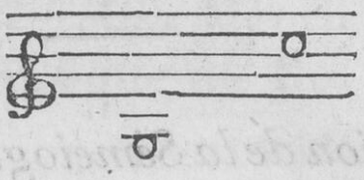
Le système musical chez toutes les nations se compose de sons, d'intervalles entre les différens sons, les uns et les autres formés par différentes voix ou divers instrumens, et exprimés par tels ou tels caractères, qui se forment ou se distribuent selon une certaine analogie qu'ont les sons entre eux.

Les Grecs avaient, ainsi que nous, trois sortes de diapason pour les voix et pour les instrumens. Le diapason des sons graves, qui répond à celui de nos voix et de nos instrumens graves, tels que basse, basse-taille, violoncelle, basson, etc.; celui des sons moyens répondant à nos voix de ténores 1° et 2°, et à nos instrumens d'alto, violoncelle solo, et fagotto solo; et celui des sons aigus qui répond à nos voix de soprano 1° et 2° et à nos instrumens aigus, tels que violon, flûte, oboë, etc.

La série ordinaire des sons convenables à chaque voix ou à chaque instrument était, ainsi que chez les modernes, d'une octave et une quarte, comme, par exemple, pour les voix ou instrumens graves du *la* grave de la clé de *fa* au *ré* aigu qui est sur la ligne ajoutée

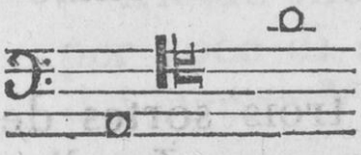


Pour les voix ainsi que pour les instrumens médiaires, ce diapason était du *ré* grave de la clé d'*ut* sur la quatrième ligne au *sol* aigu placé sur la

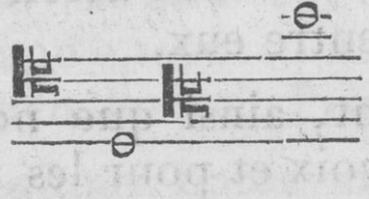
ligne ajoutée  et pour les voix et les instrumens aigus, il était comme de *sol* au-dessous la seconde ligne ajoutée au-dessous de la portée de la clé de *sol* seconde ligne à l'*ut* qui est entre la troisième et la quatrième lignes 

Or, comme les voix ou les instrumens d'un même genre pouvaient avoir plus ou moins d'étendue, et que le système tonal pouvait être élevé à une quarte au-dessus de la corde la plus grave du diapason de chaque voix ou de chaque instrument, il s'ensuivait que la série totale des sons du diapason général, pour chaque voix ou chaque instrument, embrassait deux octaves, ainsi qu'on le voit dans l'exemple suivant (1) :

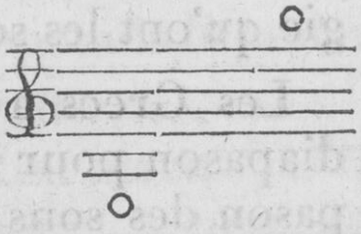
Voix ou instrumens graves.



Voix ou instrumens médiaires.



Voix ou instrumens aigus.



Cette série de sons que pouvaient donner les voix ou les instrumens, selon leur diapason plus ou moins étendu, était divisée par tétracorde, c'est-à-dire assemblages successifs ou non successifs de quatre sons, que les Grecs comptaient en commençant par le son le plus haut du tétracorde et non, ainsi que nous, en montant du plus grave au plus aigu (2).

Les Grecs, ainsi que nous, rejetant toute disposition de sons, irrationnelle quant aux genres de musique, susceptibles d'être appréciés et exécutés, distribuèrent les quatre cordes de tout tétracorde en cordes stables ou fixes, et en cordes mobiles, qui étaient les deux cordes médiaires, et qui pouvaient être élevées ou abais-

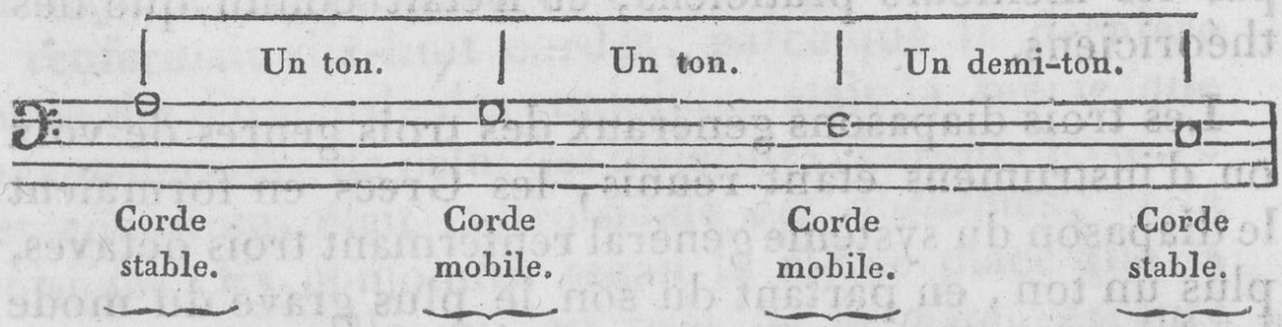
(1) Voy. la planche II, et la note 5.

(2) Voy. la planche II.

sées d'une manière rationnelle, sans que l'oreille perdît le sentiment du mode par le moyen des cordes stables. Ils firent de ces cordes trois dispositions différentes, auxquelles ils donnèrent le nom de genre (1).

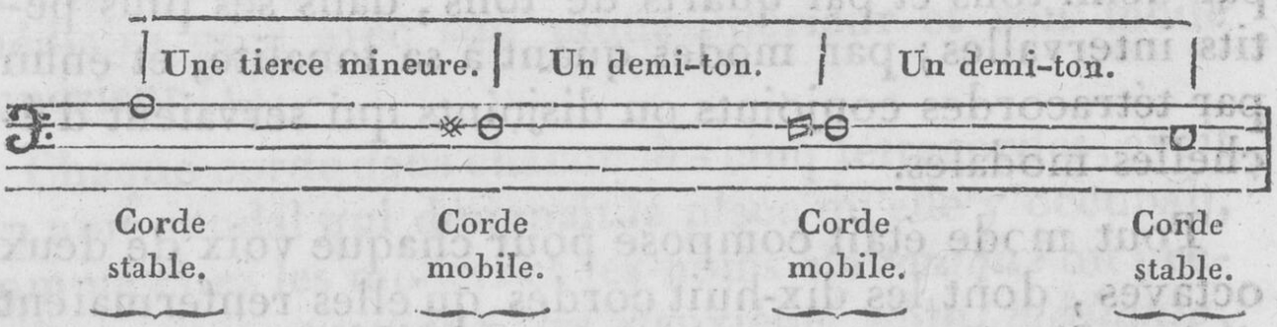
La première était le genre diatonique qui procédait par deux tons successifs et un demi-ton.

En voici l'exemple.



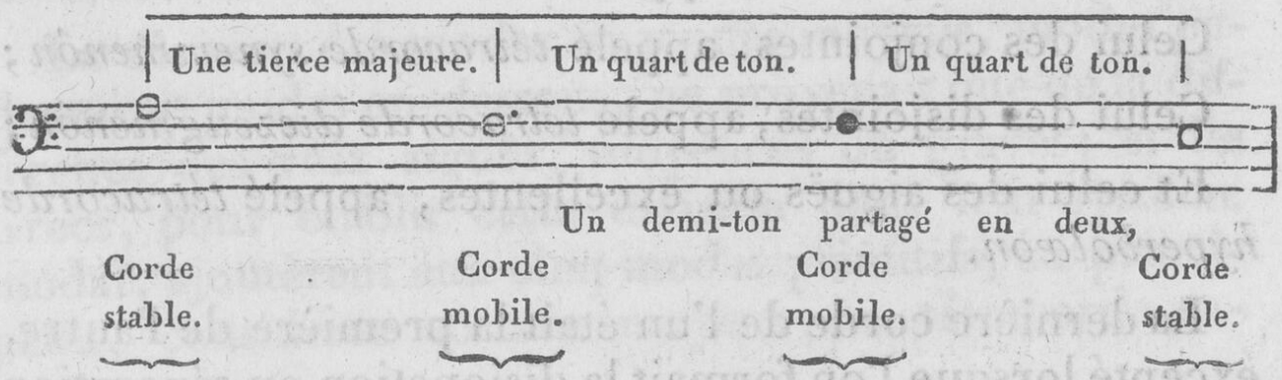
La seconde était le genre chromatique, qui procédait par une tierce mineure, puis deux demi-tons successifs.

En voici l'exemple.



Et la troisième était le genre enharmonique qui procédait par une tierce majeure, puis deux quarts de ton successifs.

En voici l'exemple.



(1) Voyez page 434 du t. 3 de la *Revue musicale*.

Par ces exemples de trois genres, on voit que le genre diatonique et le genre chromatique des Grecs étaient à peu près semblables aux nôtres, si on laisse à part toutes les petites différences que les théoriciens grecs établissaient dans la division du ton.

Le genre enharmonique, qui est, comme on peut le voir par l'exemple, différent du nôtre, avait été, à cause de son extrême difficulté, presque délaissé même par les meilleurs praticiens, et n'était connu que des théoriciens.

Les trois diapasons généraux des trois genres de voix ou d'instrumens étant réunis, les Grecs en formaient le diapason du système général renfermant trois octaves, plus un ton, en partant du son le plus grave du mode le plus grave, jusqu'au son le plus aigu du mode le plus aigu. Ce système général, divisé à cause des différentes voix, et divers instrumens en système aigu, système médiaire, et système grave, était subdivisé par tons, par demi-tons et par quarts de tons, dans ses plus petits intervalles; par modes quant à sa tonalité, et enfin par tétracordes conjoints ou disjoints qui servaient d'échelles modales.

Tout mode était composé pour chaque voix de deux octaves, dont les dix-huit cordes qu'elles renfermaient étaient distribuées en cordes graves, moyennes et aiguës, formant cinq tétracordes.

Celui des graves ou principales, appelé *tétracorde hypatôn*;

Celui des moyennes, appelé *tétracorde mesôn*;

Celui des conjointes, appelé *tétracorde synemmenôn*;

Celui des disjointes, appelé *tétracorde diezeugmenôn*;

Et celui des aiguës ou excellentes, appelé *tétracorde hyperbolæon*.

La dernière corde de l'un était la première de l'autre, excepté lorsque l'on formait la disjonction ou séparation

de tétracorde entre celui des moyennes et celui des aiguës.

Cette disjonction ne se faisait que de la *mèse* à la *paramèse* qui alors était la corde la plus grave du tétracorde des disjointes.

Si la disjonction n'avait pas lieu, c'était la *mèse* qui était la corde la plus grave du tétracorde des conjointes. Ainsi le système de chaque mode était ou conjoint ou disjoint, et quoiqu'il ne contînt que deux octaves, il renfermait dix-huit cordes, parce que la dernière corde du tétracorde des conjointes était la même que l'avant-dernière de celui des disjointes; l'avant-dernière des conjointes était la troisième des disjointes, et la troisième des conjointes tenait la même place que la *paramèse*, ou celle qui est près de la *mèse*, excepté qu'elle n'en était distante que d'un demi-ton dans les genres diatonique et chromatique, et seulement d'un quart de ton dans le genre enharmonique, comme on le peut voir dans le tableau de l'analogie d'un mode médiaire grec avec son mode inférieur et son mode supérieur (1).

Chaque corde dans chacun des cinq tétracordes, avait un nom modal qui désignait la place qu'elle y occupait, comme chez les modernes les noms de *tonique* ou première note; *sutonique*, ou deuxième note; *médiante*, ou troisième note; *sous-dominante*, ou quatrième note; *dominante*, ou cinquième note; *su-dominante*, ou sixième note; *note sensible*, ou septième note, désignent le rang que chaque note de notre mode occupe dans l'échelle.

La division des modes en modes moyens, modes en-dessus et modes en-dessous, ne provenait que de la différence des voix aiguës, moyennes ou graves; et les Grecs, pour établir cette division dans leur système modal, ajoutèrent aux cinq modes primitifs, ou principaux, considérés comme moyens, un tétracorde en-

(1) Voyez la planche II, et la note 5.

dessus pour les voix et les instrumens aigus, et un tétracorde en-dessous pour les voix et instrumens graves. Alors, ces trois modes, relatifs entre eux, étant réunis, formaient une étendue de trois octaves moins un ton, étendue la plus naturelle de la réunion des voix et des instrumens, puisqu'au-delà de ce terme, les sons graves deviennent trop sourds, et les sons aigus trop perçans, pour pouvoir être exécutés à l'unisson et à l'octave par un grand nombre d'individus.

Les cinq modes supérieurs furent désignés par la préposition *hyper*, ajoutée aux noms des modes moyens, et la préposition *hypo* désigna les cinq modes inférieurs. (*Hyper* veut dire *super*, *en-dessus*, et *hypo* signifie *sub*, *en-dessous*.)

Les cinq modes primitifs et médiaires qui étaient à un demi ton de distance, s'associant ainsi leurs modes supérieurs et inférieurs, formèrent un système général, composé de quinze modes qui étaient le plus ordinairement à un demi-ton l'un de l'autre. Par ce moyen, le diapason général des voix et des instrumens se trouvait renfermer trois octaves et un ton, comme on le pourra voir dans le tableau général des modes et de leur notation, planche XV (1).

Il n'est pas nécessaire d'entrer ici dans les différences qui pouvaient exister entre ces quinze modes ; par rapport au caractère de la modulation, du rhythme et de l'expression qui leur étaient assignés ; ces différences, plus ou moins sensibles, n'influaient aucunement sur leur notation, qui était commune à tous les modes, mais qui était en même temps particulière à certaines cordes de quelques-uns de ces modes, pour les faire distinguer les uns des autres, et en faire connaître le genre.

(1) Cette planche sera publiée avec la suite du travail.

NOTE 5. PLANCHE DEUXIÈME.

Tableau de l'analogie d'un mode médiaire grec avec son mode inférieur et son mode supérieur, dans lequel on voit la réunion des trois sortes de voix, et leur diapason.

Ce tableau est tracé pour mettre sous les yeux l'étendue que tout mode grec peut avoir lorsqu'il s'associe ses co-relatifs, de même que nous pourrions donner l'exemple d'un mode moderne dans toute l'étendue que nécessiterait la réunion des voix de *basse*, *ténore* et *soprano*.

Il est nécessaire de remarquer dans ce tableau que le mode grave n'a que trois cordes plus graves que le mode médiaire dont il prend le nom, et que le mode aigu n'a pareillement que trois cordes aiguës de plus que le médiaire. Aussi ne voyons-nous dans aucun des traltés de la musique des anciens que les Grecs aient employé un mode grave ou un mode aigu isolément; et lorsqu'ils parlent de l'emploi d'un mode pour tel ou tel sujet, ce n'est toujours qu'en citant le mode lui-même, et non l'un de ses co-relatifs.

Dans ce tableau, le mode dorien doit être pris en considération le premier. Après avoir examiné sa formation quant aux tétracordes, à leur conjonction et à leur disjonction, on passe aux cordes que renferme chaque tétracorde. Les *cordes stables* du mode étant particulièrement spécifiées, il s'ensuit que toutes les autres sont les *cordes mobiles*. Les noms grecs, que les uns et les autres prennent selon leur rang dans chaque tétracorde du mode, sont traduits en français pour plus grande intelligence de la constitution d'un mode médiaire; ensuite on passe aux deux co-relatifs de ce mode, son *hyper* et son *hypo*, c'est-à-dire son *mode en-dessus* et son *mode en-dessous*. La constitution de ces deux modes est absolument la même que celle du mode principal ou médiaire; la différence qu'ils ont avec celui-ci consiste en ce que l'un est plus bas d'une quarte, et l'autre pareillement plus haut d'une quarte.

L'échelle de notes modernes au côté droit du tableau y est placée pour l'intelligence du rapport des trois modes entre eux. Elle donne en même temps le rapport que ces modes peuvent avoir avec notre échelle moderne : chaque chose prise d'abord isolément, puis ensuite collectivement, facilitera par la suite l'ensemble du système général de la musique des Grecs, que le tableau planche XV présente d'une manière synoptique.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

LETTRES A M. ÉDOUARD FÉTIS,

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A LONDRES.

(HUITIÈME LETTRE.)

Londres, 2 juillet 1820.

MON CHER AMI,

Dans l'examen des causes qui s'opposent aux progrès du goût musical en Angleterre, je n'ai parlé jusqu'ici que du manque d'institutions relatives à cet objet, ou de l'insuffisance de celles qui existent; il me reste à démontrer que la manière dont la société use de la musique, est encore plus préjudiciable à cet art.

Londres n'est en quelque sorte qu'une habitation de circonstance pour les Anglais. La clôture du parlement est le signal de leur départ. Ceux qui possèdent de grandes richesses se retirent dans leurs terres, habitations enchantées, dans lesquelles ils réunissent tous les plaisirs champêtres et toutes les jouissances du luxe; les autres vont sur le continent faire des économies, dont ils ont besoin pour satisfaire leur vanité pendant le peu de mois qu'ils passent dans la capitale de leur pays. Les dépenses excessives qu'ils font pendant

une courte saison, les obligent à suivre ce régime. Dès la fin de juillet, Londres devient un désert dont nos villes de province les plus solitaires n'offrent point l'image ; car ce ne sont pas seulement les riches qui s'en éloignent, tous ceux qui vivent à leurs dépens, les artistes, les modistes, les parasites, les *industrieux* de toute espèce, se dispersent aussi, et vont se préparer aux travaux de la saison suivante, ou se reposer de leurs fatigues. Quatre mois composent ce qu'on nomme à Londres *la saison;* ils s'étendent depuis le 15 mars jusqu'au 15 juillet : alors une activité prodigieuse et sans égale règne dans cette ville, qui présentait auparavant le spectacle d'une vaste solitude; alors commence une série non interrompue de concerts, de spectacles, d'oratorios, de soirées musicales, et de fêtes de tout genre. La multiplicité de ces plaisirs est telle, qu'on conçoit à peine comment les femmes, et même les hommes les plus robustes, ne succombent pas sous la fatigue qu'ils leur occasionnent.

Tout le monde apprend la musique en Angleterre, non pour la savoir, mais parce qu'il est du bon air de dépenser de l'argent pour cet art, et d'avoir tel ou tel artiste renommé pour maître. Quelques jeunes dames, douées de dispositions réelles pour le piano ou pour le chant, possèdent de beaux talens ; mais en général, la musique n'est cultivée par les Anglais que comme un moyen de dissiper l'ennui qui les tue. Le chant et le piano sont adoptés de préférence à toute autre partie de la musique : on assure que le nombre des personnes qui donnent des leçons s'élève à plus de quatre mille. MM. J.-B. Cramer et Moschelès sont au premier rang parmi les professeurs. Tu sais quelle est la réputation du premier : elle n'est point usurpée. M. Cramer n'est plus jeune, et son exécution sur le piano n'a plus la fermeté ni le brillant qu'elle eut autrefois ; mais sa manière de toucher l'instrument est charmante, sa qualité de son est parfaite, et personne ne joue l'adagio aussi bien que lui. Il m'a rappelé le plaisir que me faisait Dussek. M. Moschelès a beaucoup modifié sa manière

depuis qu'il s'est fait entendre à Paris. Il possède encore le brillant et la facilité d'exécuter des tours de force qui le faisaient admirer, et qui ont servi de modèle à M. Herz; mais il en use modérément, et chante maintenant sur le piano avec autant de perfection que de goût. Après ces deux maîtres viennent MM. Schelesinger, Pio Cianchettini, Potter, et madame Anderson, qui possèdent des talens estimables. Le reste des professeurs est plus ou moins obscur; mais tous ont une clientelle et vivent.

Parmi les professeurs de chant, on remarque M. Lanza, auteur d'un bon ouvrage élémentaire sur l'art qu'il enseigne; MM. Bigrez, Attwood, et Curioni. Velluti a établi une école de chant à Londres, et la plupart des chanteurs attachés au théâtre Italien donnent aussi des leçons. Mais outre ces talens connus, il est une foule de maîtres obscurs qui enseignent nn art qu'ils ignorent, et qui sont néanmoins fort occupés. Le patronage s'applique à tout en Angleterre, et l'on y est si convaincu de sa puissance, que les artistes cherchent moins à acquérir du talent qu'à se faire des amis. Quiconque en a parmi les puissans et les riches, est certain de sa fortune, et c'est tout ce qu'on veut dans un pays où la culture des arts n'est considérée que comme un négoce. Avec le secours du patronage, des musiciens, dont les noms n'avaient jamais frappé ni mes yeux ni mon oreille, donnent ici des concerts brillans et productifs, auxquels ils ne prennent part qu'en touchant la recette; mais le plus beau talent, s'il n'a point d'amis, ne parviendra jamais à rassembler un auditoire pour l'entendre. Cette puissance du patronage dont je parle est telle, qu'il n'est même pas nécessaire d'être musicien pour donner un concert à bénéfice: on a vu des marchands de modes en donner de fort brillans, à l'aide de quelques grandes dames qui les protégeaient.

Ici tout est spéculation : il ne faut donc pas s'étonner de la multiplicité des concerts; multiplicité qui est telle, que, depuis près de trois mois, il s'en est donné

trois ou quatre chaque jour. Il n'est point de moyen que le charlatanisme n'emploie pour les rendre productifs. Les annonces emphatiques des journaux, les affiches d'énorme dimension, les petits billets qu'on distribue dans les salles de spectacle, et jusques dans les rues, rien n'est négligé. Ici, il n'est point permis de poser ces affiches sur les murs, mais on les met en étalage chez les marchands de musique, chez les épiciers, et même jusque sur le dos d'un mouton ou d'un bœuf dans la boutique d'un boucher. Concert le matin à *Argail-Room*, concert le matin à *King's-Theâtre*, concert le soir à Covent-Garden, concert le soir à *Willis's-Room*, voilà ce qu'on voit ici tous les jours. Mais qui n'a point entendu de ces concerts ne peut s'en former une idée juste : un orchestre rassemblé à la hâte, et qui jamais ne fait de répétition, quelques chanteurs renommés, succombant sous la fatigue de leurs travaux non interrompus, et qui sont obligés de redire sans cesse les mêmes morceaux; un plus grand nombre de chanteurs et d'instrumentistes médiocres; un choix de musique mis à la portée de l'auditoire, où l'on remarque d'abord *la Savoyarde*, et *le Petit tambour de la garde nationale*, airs chantés avec le plus grand succès par M. Debegnis, et toujours redemandés. Je l'avoue, je ne croyais pas pouvoir éprouver le dégoût de musique que m'ont inspiré les concerts de Londres; on conçoit à peine qu'il reste quelque talent aux artistes qui y sont employés.

Par un examen attentif de la société anglaise, on peut se convaincre qu'elle a besoin de la musique, mais qu'elle n'en a pas le goût. Cette distinction paraîtra peut-être plus subtile que solide : je crois cependant qu'elle ne manque pas de justesse. Je m'explique. La population anglaise se divise en deux classes qui ne se mêlent jamais, que rien ne peut réunir, et qui semblent former deux peuples différens : L'une se compose de cette population industrielle et sage qui a créé la plus belle civilisation qui soit au monde, et dont les travaux constans ont pour but le bien-être général com-

biné de la manière la plus heureuse avec l'intérêt particulier. Cette classe ne manque point d'aptitude pour les arts; mais elle n'a que peu de temps à consacrer à leur culture; ils sont pour elle un délassement, et ne peuvent devenir une affaire. L'autre peuple, qui croit en effet n'être point du même sang que le premier, est cette aristocratie, qu'on pourrait appeler *la plaie de l'Angleterre;* mal d'autant plus funeste en l'état des choses, que le royaume britannique ne pourrait peut-être en guérir sans enfanter des maux plus grands. Un Anglais fort distingué par les qualités de son esprit me disait, en parlant des individus de cette classe, qu'ils sont les derniers des humains. Il y a probablement plus d'humeur que de vérité dans cette boutade; mais on doit convenir que, s'ils ne sont les derniers, ils sont du moins les plus ridicules. Ils s'appellent entre eux *le monde fashionable* (the fashionable world); ce qui ne veut pas dire qu'on soit fashionable pour être noble: mais les fashionables ne se trouvent que dans leurs rangs. Il serait assez difficile d'expliquer comment on acquiert la qualité de fashionable, et comment on la perd. Tel qui était décoré de ce titre cette année, rentrera peut-être dans l'obscurité la saison prochaine. *Fashionable* signifie *à la mode*, ou *qui suit la mode.* Pour être susceptible d'être fashionable, il faut cacher soigneusement les qualités de son esprit, et dissimuler son savoir; car *la fashion* n'aime point qu'on lui fasse apercevoir sa stupidité ou son ignorance. Mais il ne suffit pas d'être pourvu d'une intelligence bornée pour être à la mode : un habit, un équipage, un souper, un concert, procurent quelquefois cet avantage. Un artisan, un littérateur, un médecin, deviennent aussi fashionables par l'usage que la fashion fait de leurs talens : tous leurs efforts tendent vers ce but, parce que leur avenir est renfermé dans cette maxime : *Devenez fashionable, et votre réputation sera assurée comme votre fortune.* Un homme veut faire un cours d'histoire, de littérature ou de musique; il ne sait rien de tout cela; mais peu importe : qu'il soit fashionable d'assister à ses

lectures, et chacun y voudra courir. Il parlera ensuite de la pluie et du beau temps, sans qu'on songe à ses promesses : ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

Lorsque la fashion assiste à un concert, elle ne se soucie guère d'entendre de la musique; mais ce lui est une occasion de se réunir; et le bruit des voix et des instrumens lui semble un accompagnement agréable à sa couversation. A peine l'accompagnateur a-t-il donné le signal, en préludant sur le piano, que des colloques s'établissent dans toute la salle; le brouhaha devient bientôt semblable à celui d'une place publique, ou d'un marché, et cela dure jusqu'à ce que le morceau soit fini. Il faut cependant avouer qu'un artiste est ordinairement excepté de ce méprisant accueil : ce fortuné mortel est le chanteur, ou plutôt la cantatrice à la mode. Dès que sa voix se fait entendre, le silence se rétablit. Par cette préférence, la fashion est bien aise d'avertir qu'elle n'est point insensible aux charmes de la musique, et que, si elle n'écoute pas le reste, c'est que ce reste ne mérite pas son attention. Il ne faut pas croire toutefois que ce soit avec discernement qu'elle accorde sa faveur à tel ou tel chanteur : des causes souvent indépendantes de leur talent décident de leur succès. La saison actuelle offre une preuve évidente de ce que j'avance. Autrefois, les Anglais de la haute société prodiguaient l'or pour leurs plaisirs, et offraient aux artistes, par leurs largesses, une compensation aux jouissances d'amour-propre qu'ils ne peuvent leur procurer. Mais depuis qu'ils ont la liberté de parcourir le continent, ils ont appris à faire, avec économie, les honneurs de leur vanité. Cette année, ils ont décidé qu'ils diminueraient le prix qu'ils accordaient précédemment aux chanteurs pour leurs soirées. Madame Malibran refusa d'abord de souscrire à cet arrangement; et dèslors il fut décidé qu'elle n'aurait point de succès : car il suffit ici que quelques chefs de la haute société annoncent qu'il ne sera point fashionable d'entendre un artiste, pour qu'il se trouve à l'instant dans la situation d'un *paria*, que chacun fuit et méprise. Il fallut bien

que madame Malibran cédât : sa complaisance lui valut dès ce moment la faveur qu'on lui avait refusée jusqu'alors, et son éloge sortit de toutes les bouches qui la dénigraient auparavant. Je pourrais citer mille exemples semblables, qui démontreraient jusqu'à l'évidence que la haute société anglaise n'a point le sentiment de la musique, qu'elle n'aime point cet art, et que, si elle en use, c'est pour occuper son oisiveté, et tromper son ennui.

Il était nécessaire que j'entrasse dans ces détails pour achever de faire voir la vérité de la proposition que j'ai plusieurs fois annoncée, savoir : que si la musique ne fait point de progrès en Angleterre, le manque d'institutions et la manière défectueuse dont la société est constituée, en sont les seules causes; car, encore une fois, je ne crois pas que les Anglais soient absolument dépourvus de facultés musicales. L'aristocratie anglaise qui nuit à tout, parce qu'elle possède toutes les richesses, et parce qu'elle en use sans discernement, fait à la musique plus de mal qu'à toute autre chose, parce que seule elle a le temps de s'en occuper, et le pouvoir de la rendre florissante. Si cette aristocratie était moins sotte; si tout ce qui honore l'intelligence humaine n'était lettres-closes pour elle, on verrait bientôt les artistes anglais se distinguer dans la musique comme ils le font en quelques parties de la peinture. Je sais que le climat sombre et lourd de l'Angleterre est peu favorable à l'imagination; cependant il ne faut pas croire qu'il y soit absolument contraire, car c'est sous l'influence de ce climat que Hændel a composé ses plus beaux ouvrages, et cela pendant un séjour de plus de quarante ans. Mais quel avenir y a-t-il pour un compositeur, pour un chanteur, ou pour un instrumentiste anglais? Avec des gens qui ne jugent du mérite d'un artiste que sur des réputations toutes faites, il n'y a point de ressources pour ceux qui commencent. Aussi n'est-il pas rare de voir de jeunes musiciens anglais, pleins d'enthousiasme d'abord, se refroidir peu à peu par les obstacles qu'ils rencontrent, et se convaincre enfin de la nécessité de considérer

l'exercice de leur art comme un moyen d'existence ou de fortune, et non comme le chemin de la gloire.

Mais du moins y a-t-il quelque espoir de voir s'améliorer cet ordre de choses, et de perfectionner le goût de la gent fashionable? Je ne le pense pas. Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on travaille à son éducation musicale. Sans remonter à l'époque de Hændel, où tous les grands chanteurs de l'Italie brillèrent sur les théâtres de Londres, je citerai seulement les musiciens célèbres qui ont vécu parmi les Anglais depuis environ cinquante ans, époque où Clementi s'établit en Angleterre. Dussek, Cramer, Steibelt, Wœlfl, Kalkbrenner, Ries, Viotti, presque tous les chanteurs distingués de l'Italie, Haydn, Winter, et beaucoup d'autres, ont vécu long-temps dans ce pays, et y ont fait entendre tous les genres de perfections, sans qu'il en soit résulté la moindre amélioration dans le goût national. Cette éducation, tant de fois commencée, ressemble au travail de Pénélope, qui ne doit point arriver à sa fin. On peut instruire ceux qui ont la volonté de savoir; mais que faire avec ceux qui n'écoutent pas? Une cause particulière peut d'ailleurs arrêter les progrès de la musique en Angleterre; la voici: Antrefois, l'appât d'un gain considérable conduisait les grands artistes dans ce pays, et pouvait seul les indemniser des désagrémens de leur séjour chez un peuple si peu capable d'apprécier le mérite : mais ce peuple, naguère prodigue de son or, en est maintenant avare. Si cela continue, il est vraisemblable que les Anglais seront abandonnés à eux-mêmes, et que les étrangers ne consentiront plus à affronter les brouillards ni le mauvais goût de ses habitans.

Adieu, mon ami.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

On dit qu'encouragé par le succès qu'il a obtenu cette année à Paris, le directeur de la troupe allemande reviendra l'hiver prochain pour donner vingt-quatre représentations au théâtre Favart. Devons-nous conclure de là qu'il nous amènera la même troupe? Nous espérons qu'il n'en sera pas ainsi; car des chanteurs tels que nous en avons vus dans cette colonie ambulante, n'auraient pas droit à une indulgence que leur qualité d'étranger semblait solliciter. Si nous avons applaudi à la voix merveilleuse d'Haitzinger et à la manière profonde et entraînante avec laquelle il a chanté le *Freyschütz* et *Fidelio*, nous n'avons pu nous empêcher de regretter que les autres rôles fussent confiés à des acteurs dont les moyens trahissaient leur bonne intention. Il y avait en effet dans la manière de ces chanteurs un sentiment musical que nous chercherions vainement dans nos théâtres; mais leurs voix étaient insuffisantes. Il faut en excepter madame Fischer qui, avec Haitzinger, formait la base de la troupe, et qui possédait une belle voix: malheureusement elle manquait d'art pour la conduire. Il faut donc que l'année prochaine Haitzinger soit accompagné de chanteurs capables de le seconder; il faut qu'on amène des chœurs plus nombreux: car des masses sont indispensables pour représenter dignement les œuvres de Weber et de Beethoven. Espérons aussi que l'orchestre, s'étant habitué aux bizarreries de la musique allemande, se montrera digne de son ancienne réputation, et ne déparera pas l'exécution, ainsi qu'il l'a fait aux représentations de la troupe qui nous a quittée.

— Quoi de plus incertain que les bruits de théâtre!

Jamais il n'est possible de rien affirmer de ce qui tient à une entreprise de ce genre. Que de fois nous avons été trompés sur le *Guillaume Tell* de Rossini! que de fois nous avons induit nos lecteurs dans une erreur que nous partagions nous-mêmes! Dans notre dernier numéro encore, nous annoncions qu'on ne verrait pas cet opéra avant le mois de septembre, et aujourd'hui nous croyons pouvoir assurer qu'il apparaîtra vers la fin de ce mois. Les répétitions générales sont commencées; ainsi nous ne pouvons pas douter que l'activité du directeur ne le livre bientôt à nos oreilles avides. Il n'y a qu'un cri d'admiration sur la musique de cet ouvrage; le second acte, surtout, est, dit-on, au-dessus de tout éloge. On y a mis en action le serment des trois Suisses du tableau de M. Steuben, ce qui produit un effet surprenant. Si l'on en croit quelques personnes qui se disent bien instruites, Rossini n'aurait pas fait de la musique *rossinienne*, il aurait trouvé *du neuf* encore. Notre impatience d'en juger par nous-mêmes est extrême.

— En annonçant dans notre dernier numéro les opéras qui sont au moment d'être représentés à l'Opéra-Comique, nous avons oublié de citer une pièce en un acte, œuvre posthume d'Hoffman, dont la musique est écrite par M. Halevy.

— C'est mardi prochain que la pièce de M. Hérold, l'*Illusion*, sera jouée à l'Opéra-Comique.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

FESTIVAL DU NORD.

La fête musicale de Lille a été célébrée d'une manière brillante, en présence d'une nombreuse assemblée. Nous avons donné, dans le dernier numéro de la *Revue*

musicale, la liste des morceaux de musique religieuse qui devaient être joués pour l'inauguration du portail Saint-Maurice; disons aujourd'hui que ces morceaux ont été exécutés d'une manière remarquable par quatre cents musiciens que dirigeait M. Habeneck. Le *Gloria* d'Haydn a produit un effet vraiment magique. Composées des œuvres de Beethoven, Haydn, Mozart, Chérubini, les deux messes n'ont rien laissé à desirer, tant sous le rapport de l'exécution, que sous celui de la composition, qui fait honneur au goût des personnes chargées de présider à la fête. Tout le monde s'accorde à dire que c'est à M. Habeneck que l'on doit la précision et le sentiment qu'a déployés l'orchestre. La manière brillante dont cet habile artiste a conduit les concerts du Conservatoire de Paris ne nous laisse aucun doute à ce sujet. Les *soli* étaient chantés par MM. Alexis Dupont, Gustave Blès, et par mesdames Dabadie et Pacini, qui tous ont fait preuve de talent. Ces chanteurs se sont fait entendre aussi dans deux concerts, où ils ont eu occasion de déployer leur talent, et de recevoir des applaudissemens mérités. Madame Dabadie a enlevé tous les suffrages, et mademoiselle Pacini, dont la voix avait paru faible dans un vaisseau aussi vaste que l'église, a reconquis la faveur du public. Alexis Dupont n'a pas obtenu moins de succès.

Le soir même du jour où la seconde messe fut exécutée, les Sociétés de musique de Bruxelles, Gand, Douai, Armentières, la Bassée, et celle du 10e régiment se sont réunis pour se disputer le prix. La compagnie de Gand et celle de Douai ont fait preuve de talent; mais c'est surtout à celle de Bruxelles que l'on doit des éloges sincères; aussi a-t-elle reçu de nombreux applaudissemens après chaque morceau, et a-t-elle obtenu le premier prix. La Société de Gand a partagé ce prix, et l'accessit a été accordé à celle de Douai. Le partage qui a été fait du premier prix a excité un vif étonnement; disons plus, du mécontentement. Est-il possible, en effet, qu'aucune supériorité n'ait été aperçue entre les deux sociétés qui se disputaient la palme?

Quand même la même correction se serait fait remarquer dans l'exécution des musiciens de Gand et de ceux de Bruxelles, n'est-il pas de certaines nuances auxquelles on peut reconnaître plus ou moins de sentiment et de talent, et qui doivent faire pencher la balance en faveur de ceux qui ont déployé ces qualités au plus haut degré? La Société de Bruxelles avait d'ailleurs amené plus d'exécutans au combat, car elle en avait soixante-douze, tandis que celle de Gand n'était composée que de cinquante-deux personnes. Les *soli* de la première étaient plus nombreux aussi, et d'une supériorité incontestable. les amateurs et les artistes les plus distingués de la ville ont accordé aux musiciens de la ville de Bruxelles un certificat attestant l'injustice du jugement, et proclamant leur triomphe sur leurs adversaires. Une souscription a été ouverte, pour faire frapper une médaille d'honneur, qui leur est offerte comme un gage d'estime pour leur talent. Comme il y a peu de bonne fête que ne trouble la discorde, celle de Lille a donné lieu à une dispute entre les musiciens de Gand et ceux de Douai. Un journal de cette dernière ville avait publié un article dans lequel on disait que la Société de Gand, jalouse de voir revenir triomphante la musique qu'elle envoie au concour du *Festival du Nord*, avait fait venir de Paris M. Mengal, des clarinettes, un serpent, une flûte, etc. A quoi la Société de Gand a répondu, dans le *Journal du département du Nord*, que M. Mengal n'a pas quitté la capitale, et qu'elle n'appelle à son aide ni clarinette, ni serpent, ni *et cætera*. Du reste, tout s'est passé dans le meilleur ordre, et à la satisfaction générale.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Dresde. — L'opéra *il Colombo*, de Romani et Morlacchi, vient d'obtenir dans cette ville un succès auquel

Antsinio Rolla qui conduisait l'orchestre, a beaucoup contribué. Morlacchi et les principaux acteurs ont été redemandés après la représentation. Le départ pour Milan de trois des acteurs, madame Palazzesi, Rubini, premier ténore, et Zezi, première basse, n'a permis de donner que trois représentations de cet opéra.

Naples. — *Fondo.* Un opéra buffa de la composition de Aspa, a été représenté le 7 du mois passé sur ce théâtre. De nombreux applaudissemens ont couronné les efforts du compositeur, ainsi que ceux des acteurs chargés des rôles de cet ouvrage.

Turin. — L'*Agnese* de Paer, représentée autrefois sur le théâtre d'*Agennes*, l'a été avec un nouveau succès. Madame Ugher, chargée du rôle d'Agnèse, a chanté d'une manière très-remarquable le passage de la cavatine *Figlio non hai fine padre*, et le duo, *Quel sepulchro che racchinde Maggioratti.*

Padoue. — Le *Jefte* de Generalia a été donné dans cette ville, où il a obtenu du succès. Verger, ténore plein de talent, madame Kintherland, Carradi Pantanelli et Cavaccepi y ont eu part. La troupe d'acteurs qui se trouvait au mois de mai à Ravennes, et dont madame Cleliâ Pastori faisait partie, a donné à Feanza une représentation d'*Edoardo e Cristina.* L'exécution a été très-satisfaisante.

— Le journal de Milan contient les détails suivans sur l'exécution de divers morceaux de musique religieuse, composés par Pugni. « L'église de *Santa-Maria dei servi* (à Milan), n'était pas capable de contenir l'immense foule attirée dans ce lieu le 21 du mois passé, par l'annonce de la nouvelle composition d'un jeune homme déjà connu par des ouvrages de mérite. D'autres causes excitaient encore l'intérêt général : les artistes les plus distingués devaient composer l'orchestre dirigé par Rolla, et l'on devait entendre trois jeunes gens de Milan, illustres tant par leur talent que par leur haute naissance, le prince Emilio Belgioioso, son frère, le comte Antonio, ténore, et leur cousin le comte Pompeo,

basse. Le succès a répondu à l'attente. M. Pugni a su, sans s'écarter du genre de la musique religieuse, rendre sa composition brillante. Les morceaux qui ont produit le plus d'effet sont le *Laudamus* par voix de basse, et le *Cum santo spiritu*, fugue à quatre parties réelles, le *Qui sedes* pour ténore et basse, avec accompagnement de violon par Rolla; et enfin un très-beau canon à trois parties pour deux ténores et une basse, chanté par les trois Belgioioso, qui ont été vivement applaudis. L'orchestre était composé de quatre-vingts musiciens. »

Teatro Carcano. La *Medea* de Mayer, représentée le 21 de ce mois, a eu un grand succès. Les éloges ne tariraient pas, si l'on voulait donner une idée du talent qu'a déployé madame Pasta dans le rôle de Médée. Des larmes de plaisir, et les plus bruyans applaudissemens ont été les expressions de satisfaction d'un public nombreux. Madame Pasta a été parfaitement secondée; madame Alessandrina Duprez mérite surtout des éloges. Les chœurs, sous la direction de Granatelli, ont chanté d'une manière satisfaisante.

PROSPECTUS (1).

Il s'est élevé depuis Mozart une école de piano bien différente de celle qui existait du temps de ce grand

(1) Les œuvres de Beethoven auront vingt livraisons, celles de Weberen auront huit; chaque livraison contiendra de vingt à trente feuilles de musique prix marqué; le prix de souscription est de 8 fr. par livraison; il en paraît une de chaque ouvrage par mois. On souscrit chez Maurice-Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n. 97. Les souscripteurs de Beethoven et Weber ont la faculté de prendre les œuvres de Hummel et de Moschelès au prix de souscription, qui était de 7 fr. par livraison. Paris, chez Schlesinger, rue de Richelieu.

maître. Les formes et les procédés qu'il a mis en usage manquaient-ils à l'art? les oreilles des connaisseurs de cette époque n'étaient-elles pas complétement satisfaites par une simplicité d'effets qui rehaussait suffisamment une harmonie pure, piquante, et bien à découvert? On ne peut nier qu'il fût possible, nécessaire même de faire ressortir plus de ressources dans cet instrument, et d'en mieux déguiser les défauts qu'on ne le faisait alors. On n'avait sans doute pas attendu jusqu'à présent pour sentir toute la différence qui doit exister entre la musique produite par la voix, et celle des instrumens qui ne peuvent émouvoir qu'à des conditions tout autres; mais il est certain que cette différence n'était pas encore comprise comme elle devait l'être, surtout après que le domaine des effets aurait été étendu par les grands musiciens des quarante dernières années: d'ailleurs, les sens auditifs du public habitué depuis cette époque à des commotions plus complexes et plus fortes, a demandé des émotions multipliées. Qu'on déplore cet état de choses ou qu'on s'en réjouisse, il n'en est pas moins devenu une nécessité qu'il faut subir, une exigence qu'on doit satisfaire. Et si l'on regrette les temps anciens, on ne peut disconvenir qu'il ne faille mettre en dehors la méthode de piano de cette époque, dans laquelle on peut dire avec raison que la simplicité est indigence, et le naïf de la nudité. Aussi le besoin de la modifier a-t-il été généralement senti. Tous ont concouru au progrès, même ceux qui bientôt après devaient être dépaysés à leur tour. Convenons en même temps que l'abus est venu étouffer l'amélioration, et la faire méconnaître. Nous ne pensons pas cependant que lorsqu'il s'agit d'un art dont les moyens d'action sont aussi vagues, aussi peu connus, échappent autant à l'analyse que ceux de la musique, on puisse fixer la limite invariable du beau et du bien. Après le règne presque exclusif de la mélodie, après les siècles d'émotions simples, est venu celui des effets composés, et de l'alliance d'agens qu'on se contentait autrefois d'employer d'une manière isolée. Des musiciens sans inspiration et sans

génie nous en rassasient, nous en saturent, est-ce à dire que l'art n'a plus de faces nouvelles à offrir ? Il est fort probable qu'elles seront découvertes par des hommes dont rien ne révèle encore la vocation, ou qui n'existent peut-être pas ; mais en attendant cet heureux moment, il nous reste à ne pas perdre de vue les monumens que le génie a élevés jusqu'aux limites d'aujourd'hui.

S'il était possible de penser que l'art dût rester stationnaire désormais, ou qu'il n'eût plus qu'à décroître ; si nous devions à l'avenir déterminer des types de beauté musicale, loin desquels tout serait ou insipidité, ou extravagance, ou monstruosité, nous n'hésiterions pas à les reconnaître au premier degré (pour la musique de piano) dans les œuvres que Beethoven et Ch. M. de Weber nous ont laissés pour cet instrument. Le premier, absorbé dans des contemplations infinies, livré à une mélancolie profonde, souvent même à une noire tristesse, ne trouvait plus que dans son piano le moyen de communiquer avec le monde des sons. Jeune, il lui confia ses inspirations les plus soudaines et les plus fugitives ; vieux et accablé par l'infirmité qui porte avec elle le plus d'isolement, il dut souvent lui livrer les épanchemens d'une brûlante sensibilité, qui ne savait où se prendre. Son génie est empreint dans tous les produits de ses loisirs ; et ceux où l'expression de la rêverie se prolonge quelquefois plus qu'il ne l'aurait fait, s'il avait modifié plus souvent son goût par le commerce des autres hommes, sont encore des trésors pour les études de l'instrumentiste et du compositeur.

Charles-Marie de Weber jouit, grâce au plus beau de ses opéras, d'une immense popularité en France ; mais on ignore généralement ici que ce génie inquiet et laborieux a écrit pour le piano un grand nombre de morceaux marqués du cachet du grand maître, et remplis des cantilènes et des effets harmoniques les plus magiques qui puissent sortir de cette fantaisie si diverse et si originale. En outre, adonné depuis son enfance à l'étude de l'instrument, il en connaissait toutes les res-

sources, et le traitait avec une correction presque toujours irréprochable. Ses écrits même, qui tenaient à un merveilleux développement de facilité, sont d'excellentes occasions d'études de la partie mécanique du jeu; nous les regardons, sous ce rapport, comme incomparablement préférables à ces tours de force sans musique, qui remplissent aujourd'hui la plupart de ces variations, de ces caprices et de ces fantaisies qui ont fait prendre ce genre de musique en dégoût à bon nombre de gens.

Nous espérons donc qu'on nous saura gré de fournir à l'étude les moyens de perfectionner l'exécution, sans cesser de parler au sens musical, et d'avoir réuni ces œuvres admirables, où les traits les plus brillans et les plus hardis, loin d'étouffer l'expression voulue par le compositeur, ne servent qu'à mieux faire ressortir l'idée principale dont elles ne sont que le développement nécessaire. Après avoir accompli cette tâche, il nous sera peut-être permis de nous glorifier d'avoir complété ainsi le plus bel ensemble de compositions pour le piano, que nous avions commencé avec tant de succès par les publications des ouvrages éminemment classiques des Hummel et des Moschèles. Sp...t.

ANNONCES.

L'Amabilité, la Tendresse, la Mélancolie, trois polonaises pour le piano, par Th. Schloper, œuv. 6; 3 fr. 75 c.

Premier mélange pour la guitare, sur des airs favoris de l'opéra *Il Crocciato* de Meyerbeer, par Victor Magnien, œuv. 20; 3 fr. 75 c.

Paris, chez S. Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n^e^ 16.

NOTICE D'UNE COLLECTION PRÉCIEUSE

DE MANUSCRITS ORIGINAUX DE HANDEL.

La vie de Handel se compos de deux épisodes. La première est d'environ seize années, depuis 1698, où il succéda à Keiser dans la direction de la musique du théâtre de Hambourg, jusqu'en 1714, où il s'établit définitivement en Angleterre. La seconde s'étend depuis cette dernière époque jusqu'à sa nort, qui eut lieu le 14 avril 1759. Ce long espace de soixante-un ans fut rempli par un travail continuel et par une fertilité de productions dont il n'y a peut-être pas d'exemple. Bien que le nom et le talent de Handel soient généralement connus, personne peut-être, jusqu'à ce jour, n'a su combien sa réputation est méritée, et n'a pu savoir par combien de titres il l'a justifiée. En effet, les opéras, les oratorios, la musique d'église et les pièces instrumentales que ce grand musicien écrivit dans sa jeunesse à Hambourg, en Italie et dans le Hanovre, sont restés dans l'oubli depuis plus d'un siècle. Les ouvrages de la seconde partie de sa carrière musicale ont eu un sort plus heureux, parce que le génie spéculatif des Anglais a compris l'avantage qu'on pouvait retirer de leur publication. Walsh, fameux marchand de musique de Londres, acquit une fortune considérable par le seul produit de la vente des compositions de Handel (1).

(1) On cite sur ce sujet un mot assez plaisant de Handel. Il avait fait des dépenses considérables pour la mise en scène de son opéra de *Rinaldo;* mais le succès ne répondit point à son attente. Néanmoins la musique en était fort recherchée, et Walsh vendit un grand nombre d'exemplaires de la partition.

Plus tard, le docteur Arnold fut chargé par le roi d'Angleterre, Georges III de publier avec beaucoup de luxe typographique une édition complète des œuvres de cet homme de génie; quarante-deux volumes, contenant les oratorios, les concertos à grand orchestre, les concertos d'orgue, les *Te Deum*, *Jubilate*, et autres pièces de musique sacrée sur des paroles anglaises, la pastorale d'*Acis et Galathée*, *Teseo*, et quelques autres opéras, furent mis au jour; mais diverses circonstances empêchèrent la continuation de cette entreprise; et malheureusement Arnold mit tant de négligence à remplir la tâche honorable qu'on lui avait confiée, qu'il ne se donna même pas la peine de corriger les fautes qui ourmillent dans son édition.

Une tradition vague était répandue depuis long-temps que le roi d'Angleterre, Georges III, conservait dans son cabinet les manuscrits originaux des œuvres de Handel, son musicien de prédilection; mais quelques personnes affirmaient que la plupart de ces manuscrits étaient de la main de Smith, élève de Handel, qui en avait fait des copies pour son maître, et qui même, disait-on, avait écrit ses derniers ouvrages sous sa dictée, lorsqu'il avait perdu la vue. Du reste, on ne savait point quels étaient les ouvrages contenus dans ces manuscrits, parce que personne ne put les voir pendant le long règne de Georges III. Il est cependant vraisemblable qu'en donnant l'ordre de publier une édition complète des œuvres de Handel, ce prince mit les manuscrits qu'il avait à la disposition de l'éditeur; mais la négligence impardonnable de celui-ci lui fit sans doute considérer comme inutile le soin d'en faire la collation.

Lors de l'avènement au trône du roi Georges IV.

Handel lui demanda un jour ce qu'il avait gagné avec cet ouvrage.—*Quinze cents livres*, répondit le marchand.—*Mon cher monsieur*, lui dit Handel, *il est juste que tout soit égal entre nous; vous voudrez donc bien composer le premier opéra, et moi je le vendrai.*

ce prince ayant conçu le dessein de faire rebâtir le château de Windsor, donna à M. Anderson, conservateur du matériel de ses concerts particuliers, l'ordre d'enlever toute la musique qui se trouvait dans ce lieu de plaisance, et de la faire transporter à Londres; ce qui fut exécuté. Parmi cette collection, se trouvaient les manuscrits de Handel, qui se composent d'un grand nombre de volumes, dont la conservation est parfaite. Ayant eu connaissance du desir que j'avais de faire à Londres toutes les recherches qui pouvaient intéresser l'histoire de l'art, M. Anderson eut la complaisance de m'offrir la communication de ces précieux manuscrits; ce que j'acceptai avec empressement et reconnaissance. M. Neukom, qui se trouvait à Londres dans le même temps, et qui ne prenait pas moins d'intérêt que moi à cette découverte singulière, voulut bien nous accompagner au lieu du dépôt, et me prêter le secours de ses lumières dans l'examen de ces manuscrits. Plusieurs longues séances ont été consacrées à cet examen; elles ont suffi pour nous éclairer sur beaucoup de points intéressans, mais non pour satisfaire notre empressement à contempler ces monumens du génie, où nous pouvions en quelque sorte lire son histoire, saisir ses premières inspirations, ses essais, ses retours sur lui-même, et le mécanisme de son travail. Plusieurs mois suffiraient à peine à la moisson d'observations qui peut naître de l'examen de ces manuscrits; mais dans l'impossibilité de tout voir en quelques jours, et surtout de rendre compte de tout ce que j'ai vu, je dois me borner ici à rapporter les faits principaux, me réservant de faire du reste l'objet d'un travail spécial.

Le premier soin de M. Neukom et le mien fut de constater l'authenticité de ces manuscrits, qu'on nous présentait comme sortis de la main de Handel; mais nous ne restâmes pas long-temps dans l'incertitude. Partout la première pensée de l'artiste s'y présente avec ses corrections et ses ratures; en beaucoup d'endroits, des commencemens de morceaux restés imparfaits et abandonnés pour d'autres, et presque partout la signature

de Handel, accompagnée de la date du commencement ou de la fin de l'ouvrage, ne pouvaient laisser de doute sur cette authenticité dont nous voulions nous assurer. On peut aussi suivre facilement sur ces munuscrits les traces des répétitions et des reprises de la plupart des ouvrages; car en beaucoup d'endroits, les noms des chanteurs d'origine se trouvent écrits en tête des morceaux. D'autres noms écrits au crayon, avec des indications de transpositions, font voir les nouvelles distributions des ouvrages lors de leur reprise. Ces annotations, qui sont toutes de la main de Handel, donnent lieu de remarquer un fait singulier, savoir, que la langue anglaise semble n'avoir jamais été aussi familière à ce grand artiste, non-seulement que l'allemande, qui était la sienne, maîs même que l'italienne et la française, car presque toutes les notes sont écrites dans l'une ou l'autre de ces dernières.

Une des circonstances qui piquèrent le plus la curiosité de M. Neukom et la mienne, fut de reconnaître que les manuscrits que nous avions sous les yeux renferment un grand nombre d'ouvrages qui n'ont été publiés ni dans les anciennes éditions de Walsh, ni dans celle d'Arnold, et conséquemment qu'ils sont absolument inconnus. La collection entière de ces ouvrages se présentait à nous sous les divisions suivantes : 1° oratorios; 2° musique d'église; 3° opéras, 4° cantates et airs détachés; 5° musique instrumentale. Je vais suivre dans ma notice l'ordre de ces divisions.

1°. Oratorios. Le premier volume renferme un oratoire dont le titre manque au manuscrit original; mais une copie du même ouvrage, qui est jointe à la collection, nous apprend que cet oratorio est celui de *la Résurrection*, qui fut achevé à Rome, pour le jour de Pâques, le 11 avril 1708. Les principaux personnages sont la vierge Marie, saint Jean et Lucifer. On trouve dans cet ouvrage des morceaux de la plus grande beauté, surtout dans le rôle de Lucifer. Les paroles de cet oratorio sont italiennes.

Un intervalle de vingt-huit ans s'est écoulé depuis l'époque où cet ouvrage fut écrit jusqu'à l'*Alexander Feast;* car ce dernier, qui est rangé parmi les oratoires, a été fini le 14 janvier 1736. Toutefois, on trouve dans cette collection de manuscrits un autre oratorio italien, intitulé : *Il trionfo del Tempo*, qui pourrait avoir été composé en Italie, mais qui n'est point écrit de la main de Handel, et qui n'est point daté. Il y a seulement ajouté à la fin un air en partition originale, à la suite duquel sont écrits ces mots : *Segue il concerto per l'organo, e poi l'alleluia. Fine dell oratorio. G. F. Handel. London, march.* 14, 1737.

Le fameux oratorio du Messie (*The Messiah*), est celui qui vient après l'*Alexander Feast.* A l'admiration qu'inspire un semblable chef-d'œuvre, se joint l'étonnement, en considérant le peu de temps que Handel a mis à le composer et à l'écrire. Outre que la notation porte les traces d'une rapidité de main prodigieuse, on trouve en plusieurs endroits des dates écrites par l'auteur, qui ne laissent aucun doute sur l'espèce d'improvisation de ce monument de sa gloire. Au bas de la première page sont ces mots : *Angeffangen den* 22 *august*, 1741 (commencé le 22 août 1741). A la fin de la première partie on trouve cette date : August 28, 1741. Au bas de la seconde partie on lit : september 6, 1741. Enfin, après la troisième partie, on trouve cette souscription : *Fine dell' oratorio. G. F. Handel. September* 12. *Auffgefuehret den* 14 *dietses.* Ainsi, cet ouvrage colossal, qui renferme beaucoup de chœurs à quatre parties, plusieurs fugues d'un grand développement, et une multitude d'airs et de récitatifs obligés; ce travail immense enfin a été commencé et fini dans l'espace de *vingt-un jours.* On a souvent cité la facilité de quelques compositeurs modernes; en est-il qui égale celle-là. Handel était si pressé par les copistes, que sa notation est à peine formée. L'époque de l'exécution était si prochaine, qu'on a dû faire les répétitions pendant que l'ouvrage se composait. C'est ce que montrent évidemment ces mots: *Anffgefuehret den* 14 *dietses* (exécuté

le 14 de ce mois), c'est-à-dire deux jours après l'achèvement de l'ouvrage. La plupart des dates qui se trouvent sur les divers manuscrits de Handel, démontrent que cette facilité de produire était une qualité constante de son génie.

L'oratorio de *Saül* n'a point de date : on croit qu'il ne fut écrit qu'après le *Messie*. *Samson*, l'une des plus belles productions de Handel, fut fini le 12 octobre 1742. On a dit, dans plusieurs notices sur la vie de Handel, que cet ouvrage a été écrit par Smith sous la dictée de l'auteur, après que celui-ci eut été frappé de cécité; mais c'est une erreur, car Handel ne perdit la vue qu'en 1751.

Semele, oratorio peu connu, quoique rempli de grandes beautés, fut commencé le 3 juin 1743, et fini le 4 juillet suivant. C'est encore un exemple de cette rapidité de travail dont j'ai parlé.

Joseph fut aussi composé en 1743; mais rien n'indique si ce fut avant ou après *Semele*. Il est remarquable que ce fut dans la même année que Handel composa son grand *Te Deum* en *re*, deux concertos d'orgue, et plusieurs autres pièces.

Hercule, commencé le 19 juillet 1744, fut achevé le 17 août suivant. A peine cet ouvrage était-il achevé, que Handel entreprit *Balthasar* (le 23 août 1744), et ce nouvel oratorio fut livré au public le 28 septembre de la même année. Le célèbre oratorio de *Judas Macchabée* fut commencé le 9 juillet 1746, et finit le 11 août suivant. Il est vraisemblable qu'il fut suivi de *The occasionnal oratorio ;* celui-ci ne porte que cette date : *anno* 1746.

Athalie, admirable production du génie de Handel, n'est point daté : les auteurs des diverses notices sur la vie de Handel, assurent qu'il fut composé en 1733. Cela est peu probable, car ce célèbre musicien ne commença d'écrire des oratorios anglais qu'après qu'il eut renoncé à son entreprise du théâtre de l'opéra.

Alexander Balus, commencé le 1er juin 1747, fut fini le 30 du même mois, et exécuté le 4 juillet suivant. Le 19 de ce mois, Handel, à peine remis des fatigues de ce travail, entreprit d'écrire *Joshué*, qui fut achevé le 18 août suivant.

Suzanne, belle composition qui est peu connue, fut commencée le 11 juillet 1748. A la fin de l'ouvrage on trouve ces mots : *G. F. Handel*, *agost.* 9, 1748, *ætatis* 63.

Theodora fut commencé le 24 juin 1749, fini le 17 juillet, et exécuté le 17 du même mois.

Jephté, dernier ouvrage qui soit sorti de la main de Handel, fut commencé le 21 janvier 1751, et fini le 17 juillet de la même année. Quelques additions faites par Handel, n'ont été terminées que le 30 août suivant. L'écriture du compositeur est fort altérée dans ce manuscrit, et l'on y voit que sa vue s'était considérablement affaiblie. Au bas d'une des dernières pages, il a écrit d'une main tremblante : *Sweet as sight to the blind.* (Douce comme la vue à l'aveugle).

On peut aussi considérer comme un oratorio une *Passion* en allemand. Le manuscrit n'est point de la main de Handel, mais une copie qui paraît, d'après la forme des caractères, avoir été faite dans le nord de l'Allemagne. Cet ouvrage est de la jeunesse de Handel. Le texte en est pitoyable.

(*La suite à l'un des numéros prochains.*)

FÉTIS.

SUR LES BORNES DE LA MUSIQUE.

Il est dans la nature de l'homme qu'il n'ait que des idées finies. A tout il assigne des bornes qui lui sem-

blent posées par la nature, et qui ne prennent leur origine que dans l'état incomplet de ses connaissances. Dans l'astronomie, un espace sans fin, des mondes innombrables, des périodes démesurées; dans la physique, des multitudes de forces, de résistances et de lois dont la science n'embrasse qu'un petit nombre de combinaisons; dans la civilisation, le voyage sans terme de l'intelligence: tout cela, dis-je, n'entre point naturellement dans nos idées, et ne sympathise point avec notre paresse. Nous aimons à apercevoir un but qui nous semble celui du repos, et nous nous accommodons mal de la certitude que nous sommes destinés à refaire sans cesse notre éducation. Dans la jeunesse, nous entreprenons volontiers d'améliorer ce que nous connaissons; plus tard, il n'en est plus de même, et nous nous persuadons que nous n'avons laissé rien à faire. Ce repos, qui nous semble si nécessaire à notre bien-être, nous le recherchons aussi bien dans les arts que dans les sciences et dans la civilisation : il nous paraît d'ailleurs inévitable d'arriver à ce point, passé lequel il n'y ait rien. Par exemple, il est beaucoup de gens qui affirment que la musique n'ayant pour base qu'un certain nombre de sons, le musicien le plus heureusement organisé ne pourra plus rien trouver de neuf dès que les combinaisons de ces sons seront épuisées. La seule différence qu'il y ait dans les opinions de ceux qui réduisent ainsi l'art à des opérations de calcul, c'est que les uns s'obstinent à croire que le terme est arrivé, tandis que les autres n'en assignent point de prochain. Je me propose d'examiner ici ce qu'il peut y avoir de réel dans des opinions semblables.

Il y a pour tous les arts des périodes d'illustration, et d'autres qui semblent appartenir à leur décadence. Des circonstances heureuses font éclore tout à coup plusieurs hommes de génie; d'autres circonstances moins favorables les laissent sans successeurs. La poésie, la peinture ou les autres arts du dessin, et la musique ont éprouvé ces vissicitudes. Après avoir atteint la perfection chez les Grecs, ces arts sont tombés dans la dé-

cadence, et ce n'est qu'après de longs siècles d'oubli, qu'ils ont reparu avec éclat chez les peuples modernes. Qu'ont fait ceux-ci, dès qu'ils sont entrés dans le domaine de la poésie et des arts du dessin? Prenant les anciens peuples pour modèles, ils se sont en quelque sorte dispensés d'avoir des idées qui leur appartinsent, et, puisant à pleines mains dans des trésors inconnus, ils ont redit et refait ce qui avait été dit et fait avant eux. Ainsi, la tragédie, le poëme épique et l'ode n'ont été que des copies plus ou moins exactes de la tragédie, du poëme épique et de l'ode grecques ou latines; ainsi, nos monumens et nos statues ne sont guère que des répétitions des monumens et des statues de l'antiquité. Il était presque impossible qu'il en fût autrement après les révolutions prodigieuses qui avaient plongé l'espèce humaine dans la barbarie du moyen-âge; et bien nous prit de trouver dans ces modèles, à la renaissance des lettres et des arts, des guides sûrs qui firent faire de rapides progrès à notre goût et à notre intelligence. Mais il me semble qu'il serait peu raisonnable d'en conclure qu'il est dans la nature humaine de n'avoir qu'un cercle d'idées dans lequel l'esprit revient sans cesse sur lui-même. De pareilles circonstances ne se représenteront plus, grâces à la presse, à la civilisation moderne et au nouveau monde. Ce serait donc mal raisonner de juger de l'avenir par le passé; cet avenir pourra seul décider la question.

Mais lors même qu'on accorderait que la poésie, l'architecture et la sculpture ont des bornes étroites, parce que la première a pour soutien des événemens qui ne sont pas inépuisables, et parce que les autres ne peuvent sortir de la simplicité de leurs élémens sans tomber dans le ridicule, il me semble que cela ne conclurait rien contre la musique. Remarquez d'abord que, loin d'être parmi nous une copie de la musique des Grecs, cet art a pris dès le moyen-âge une direction si différente de celle qu'il avait eue dans l'antiquité, qu'on serait tenté de croire que le même nom exprime deux choses dépourvues d'analogie. Il est difficile de se former main-

tenant une idée bien nette de la musique des Grecs; mais il suffit de jeter les yeux sur les monumens qui représentent leurs instrumens, et de lire attentivement leurs écrivains sur la théorie de cet art, pour se convaincre, ou qu'ils n'ont point connu l'harmonie, ou du moins qu'ils n'ont point remarqué ses propriétés, ni l'usage qu'on en pouvait faire. Or, la musique moderne réside dans l'harmonie. Avec cette harmonie a commencé un nouvel art qui, d'abord renfermé dans les bornes étroites de la tonalité du plain-chant, et dépouillé de toute intention dramatique, a cependant suffi pour procurer aux générations des quatorzième, quinzieme et seizième siècles, des jouissances vives et variées. Alors la musique était véritablement bornée à des combinaisons de sons; alors les immenses ressources de l'accord des divers instrumens et des variétés de leur sonorité étaient inconnues, et l'on ne s'était point encore avisé que le vrai but de l'art fût l'expression. Cependant ces combinaisons étaient loin d'être épuisées lorsqu'on s'en dégoûta. Peut-être même ne le seraient-elles pas encore aujourd'hui, quand même on se serait obstiné à ne chercher dans la musique d'autre plaisir que celui de l'assemblage des sons; car ces combinaisons sont susceptibles de tant de variétés, que les règles du calcul seraient, ce me semble, insuffisantes pour en assigner le terme. Que serait-ce donc si l'on joignait à ces combinaisons le champ plus vaste de la tonalité actuelle, toutes les harmonies qui en sont la conséquence, les ressources instrumentales et la puissance des sonorités? L'esprit se perd dans la contemplation des possibilités harmoniques et mélodiques qui résultent de ces adjonctions; et cependant tout cela n'est rien, comme je le ferai voir tout à l'heure, en comparaison de ce que l'art offre de ressources, du moment où l'on entre dans le domaine de l'expression dramatique.

J'ignore s'il serait possible de réduire en équation le produit des élémens de la musique, ou plutôt j'en doute, car ces élémens sont de nature si diverse, que la position de la question seule offrirait de grandes difficultés.

En effet, quoiqu'il n'y ait, selon le langage vulgaire et le solfége de Rodolphe, que *sept notes dans la musique*, ou, pour parler plus raisonnablement, bien qu'on ne distingue que douze sons dans l'octave, ces douze sons se reproduisent avec des intonations différentes au grave et à l'aigu dans les différentes octaves, et toutes ces intonations ont un caractère particulier. Or, à ne compter que six octaves perceptibles, soixante-douze sons sont donc les élémens dont il faudrait d'abord découvrir les lois de combinaisons successives. Mais lorsqu'on aura trouvé l'énorme produit de tous ces sons, que sera ce produit en comparaison de celui qui résultera des combinaisons harmoniques de ces mêmes élémens, soit en groupes simultanés, soit en groupes de succession? Et comment calculera-t-on ensuite les combinaisons des produits mélodiques avec les produits harmoniques, c'est-à-dire le produit de toutes les phrases de mélodies possibles avec toutes les harmonies dont chacune d'elles peut être accompagnée? combinaisons si prodigieusement nombreuses, que la surface du globe terrestre serait peut-être insuffisante pour les contenir toutes, si elles étaient écrites. Ce n'est rien encore : le rhythme, si riche de variété, que ses propriétés ne sont maintenant connues que d'une manière fort imparfaite, le rhythme, dis-je, viendra aussi se combiner avec tous les autres élémens, et présenter des résultats si multipliés, que leur aspect seul effraye l'imagination. Voilà ce qu'il faudra calculer pour connaître ce qu'on nomme les bornes de la musique.

Supposons qu'un pareil calcul soit possible, et qu'il y ait des méthodes pour le faire; croira-t-on qu'il puisse donner en effet la mesure des ressources dont l'art musical est susceptible? Ce serait une grande erreur, car s'il en était ainsi, cet art ne mériterait pas son nom. Au-delà du domaine du calcul, se trouve la puissance inspiratrice, dont la source est dans la sensibilité de notre organisation, dans l'âme, en un mot. Cette puissance se révèle par des accens qui tiennent le premier rang parmi les élémens de la musique, et qui échappent

à toute analyse. La même phrase peut sembler ou vulgaire ou sublime : d'où naît la différence ? Du sentiment qu'il faut exprimer, de l'à-propos, de la nature des paroles, de la sonorité des voix ou des instrumens, de l'accent qui sera calme ou passionné, vif ou lent, fort ou doux, mélancolique ou gai ; que sais-je ? Et vous prétendriez que tout cela se réduisît en quotient ! Non, non, cela n'est point ; cela ne peut être. Le secret des arts, le secret éternel de leur puissante action n'a rien de commun avec les méthodes de calcul. Il est donc impossible de déterminer le point où se borne leur faculté productive. Remarquez d'ailleurs que ce point est d'autant plus éloigné, que l'objet de l'art est moins positif. Or, la musique est le plus vague de tous les arts, et conséquemment celui dont le domaine est le plus étendu. Ce que je viens de dire me paraît suffire pour démontrer qu'il n'y a point d'époque présumable où ses formes seront épuisées, point de terme qui soit celui de la dernière perfection, point de génie si fécond qui doive déshériter les génies à venir.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

Au milieu de plusieurs inexactitudes ou erreurs que contient un article de *l'Universel* (n° 196) sur les théâtres de Londres, nous avons remarqué le passage suivant :

« Madame Malibran n'avait point trouvé d'abord à » Londres ces transports d'une admiration presque fa- » natique qu'elle est toujours sûre d'exciter à Paris. » Accueillie avec froideur dans *Cenerentola*, moins heu- » reuse encore dans *le Barbier de Séville*, madame Ma- » libran n'avait obtenu dans *Tancrède* qu'un demi-suc-

» cès, quand tout à coup le troisième acte de *Romeo* » est venu réveiller le public anglais, qui a vu dans l'a- » gonie et la chute finale de l'amant de Juliette une » imitation de la mort théâtrale à la manière britan- » nique, etc. »

Le correspondant de *l'Universel* a mis beaucoup de négligence à remplir la mission qui lui était confiée, et l'on serait tenté de croire qu'il n'a point assisté aux représentations du Théâtre italien dont il parle. Ce n'est point dans *Cenerentola* que madame Malibran a débuté à Londres, mais dans *Otello ;* elle n'a même point chanté ce rôle de *Cenerentola* dont on parle; ce fut mademoiselle Sontag qui le joua. La faveur publique n'accueillit pas à la vérité madame Malibran aux premières représentations ; les Anglais ne comprenaient pas ce talent d'inspiration ; mais dans *la Gazza ladra*, le succès fut si complet, qu'il fallut que la cantatrice répétât presque tous ses airs et duos. Même chose eut lieu dans *Tancrède*, *Don Juan*, *le Mariage de Figaro*, et ce n'est qu'après une suite de triomphes, que madame Malibran joua *Romeo*, le 23 juin, à la représentation qui fut donnée au bénéfice de M. Bochsa, c'est-à dire à la fin de la saison. Si nous faisons ces remarques, ce n'est point pour établir de discussions polémiques avec un journal estimable, mais par respect pour la vérité.

— Mademoiselle Prévost qu'une *indisposition* dont il n'entre point dans nos attributions de rechercher la cause, avait éloignée depuis quelque temps de l'Opéra-Comique, a reparu dans le rôle de Marie, où elle s'était fait une réputation lors de la nouveauté de cet ouvrage. La disette, non pas de sujets, mais d'acteurs de mérite, est telle, que mademoiselle Prévost avait laissé sa place vide, et que personne n'a essayé de la remplir. Cette jeune actrice s'était fait remarquer par une voix agréable, et par de la facilité qu'accompagnait une intelligence qui n'appartient pas à tout le monde. C'est surtout dans l'esprit des amateurs de l'ancienne musique, qu'elle avait pris une place brillante, en jouant la plu-

part des pièces de Grétry et de Dalayrac, aussi était-elle l'enfant gâté des abonnés qui avaient pour elle une reconnaissance qui allait jusqu'à l'enthousiasme.

La reprise d'*Aline*, qui précédait *Marie*, a produit peu d'effet; l'exécution en était à la vérité peu soignée, car, si nous exceptons Chollet et mademoiselle Prévost, tout le reste était au-dessous du médiocre. Nous conseillons à M. Thianni de chanter un peu plus juste, au lieu de rire et plaisanter, ainsi qu'il le fait à chaque instant dans les situations les plus sérieuses. L'instrumentation d'*Aline* semble bien faible, maintenant qu'on est habitué aux développemens de plus grandes ressources; les instrumens à vent s'y montrent rarement, et parmi eux, les cors, qui sont d'un si grand effet, sont les moins employés; le seul dont le compositeur se serve fréquemment est le hautbois, encore suit-il souvent la voix, sans jouer un rôle par lui-même. Cette nudité de l'orchestre a été sans doute une des causes du froid de la représentation. Mademoiselle Prévost a perdu de la fraîcheur de sa voix et de sa facilité; elle a moins bien chanté ses deux rôles qu'elle ne le faisait autrefois, et ne parvenait qu'avec peine aux notes élevées. Il est possible toutefois que le manque d'exercice ait *rouillé* ses moyens, et qu'elle les retrouve dans la suite. Le rôle de Marie lui a été plus favorable que celui d'Aline; elle y a déployé de la sensibilité. La partition de *Marie* est une des plus agréables de M. Hérold; si elle manque d'originalité, il y a en revanche dans cette musique beaucoup de grâce et d'esprit. Chollet a bien chanté; quant à madame Rigaut, elle n'était pas en voix.

— Ponchard obtient de brillans succès en province; il est en ce moment à Lyon, où il est applaudi avec enthousiasme. Il a joué *La Dame blanche* avec le plus grand succès. Un journal de cette ville dit que ce chanteur n'a rien perdu de sa voix depuis son dernier voyage. Nous pourrons bientôt en juger par nous-mêmes, la rentrée de Ponchard étant fixée au mois d'août, par le

rôle des *Deux Nuits*. Le même journal en rendant compte des représentations de Ponchard, parle aussi des débuts du jeune Dabadie, que l'on a vu quelque temps à l'Opéra. Il paraît que ce jeune homme a réussi complétement. Il a joué dans *la Fête du Village voisin*, *Jean de Paris*, et le rôle du bailli dans la *Pie voleuse*. On donne des éloges à la douceur et au mordant de sa voix.

— On parle de la retraite de madame Lemonnier, qui aurait rompu son engagement avec le directeur de l'Opéra-Comique. Nous pensons que, dans son emploi, cette actrice sera difficilement remplacée à ce théâtre.

— Nous avons annoncé, dit la *Gazette du Piémont*, que M. Donizetti, directeur de deux grandes écoles de musique militaire à Constantinople, a formé en peu de temps un assez grand nombre de bons élèves, et que le Grand-Seigneur est très-content de lui. Nous avons maintenant sous les yeux une lettre de cet habile maître, en date de Constantinople, du 24 avril, dans laquelle il se plaint de ce que le *Courrier de Smyrne*, en annonçant les succès de ses élèves, a dit qu'il ne leur faisait exécuter que de la musique française. « Quoique je fasse grand cas de cette musique, ajoute M. Donizetti, la vérité est néanmoins que jusqu'à présent les corps de musique militaire que j'ai formés depuis peu à Constantinople, n'ont donné que de la musique de Rossini, et quelques faibles essais de ma composition. La marche qui est le plus goûtée par S. H. et par le sérasquier, est celle dont j'ai pris le thême dans la cavatine de *Figaro*, du *Barbier de Séville*. Je serais charmé que l'Orphée de Pesaro pût apprendre que son : *Sono il factotum della citta*, met l'empereur d'Orient de la meilleure humeur, et qu'il fait souvent répéter ce morceau. »

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

BERLIN, 6 *juillet.* — Nous sommes retombés dans la morte saison musicale, après deux circonstances qui avaient réveillé l'activité, c'est-à-dire, la suite de concerts et représentations au bénéfice des riverains ruinés par les inondations de la Vistule ; et d'autre part, le mariage du prince Guillaume, fils du roi. A l'occasion de cette dernière solennité, Spontini avait enfin achevé son opéra d'*Agnès de Hohenstaufen*, dont le premier acte seulement avait été donné, il y a deux ans, lors du mariage d'un autre fils de S. M. On n'a pas trouvé que le travail du musicien répondît au temps qu'il y avait consacré. Cette partition est fort chargée, péniblement et curieusement travaillée, et peu riche en inspirations. Le poète n'avait pas, à dire vrai, disposé ses situations d'une manière très-favorable pour le compositeur. Les morceaux de même nature se suivent forcément, sans alterner avec d'autres de dimensions ou de caractères différens. Ainsi l'on trouve deux quatuors de suite, puis plusieurs airs, et ainsi du reste. L'effet général a été froid et sans intérêt. A la troisième représentation, la salle de l'opéra était presque déserte, sans qu'on pût attribuer ce vide à la concurrence d'autres plaisirs ou d'une solennité impérieuse. Nous devons parler aussi d'une autre nouveauté qu'on a essayée, à l'occasion du même événement, au théâtre de Kœnigstadt. On y exécuta pour la première fois une symphonie de fête et un petit opéra de circonstance *Undinen's gruss* (*le salut d'Ondine*), de la composition de M. A. B. Marx. Ce compositeur, qui rédige avec beaucoup de science et de profondeur la *Gazette musicale*, avait sacrifié à un système d'art dont le plus grand tort était d'être peu accessible à l'intelligence de la foule, et par conséquent impopulaire. Le

public de la circonstance ne s'est pas montré satisfait de ces productions : il n'en a plus été question depuis.

L'événement musical le plus important a été la réapparition de mademoiselle Schechner, de Munich, qui est venue chanter ici dans un certain nombre de représentations. Elle avait été engagée pour prendre le rôle principal dans l'opéra d'*Agnès de Hohenstaufen*. Mais comme le mariage du prince a été célébré plus tôt, pour que l'empereur et l'impératrice de Russie pussent y assister, elle n'a pu arriver assez à temps pour apprendre le rôle. Elle a fait son premier début dans le rôle d'Emmeline de la *Famille Suisse*, le second dans celui d'Agathe du *Freischütz*, et le troisième dans la *Vestale*. On connaît trop généralement la sensibilité et la profondeur de cette admirable cantatrice, ainsi que la rare puissance de ses moyens, pour que nous ayons besoin de nous étendre davantage à cet égard. Elle a été accueillie par les Berlinois avec un enthousiasme qui tenait du délire. On demande partout qu'elle soit définitivement attachée à notre théâtre.

Un ténore nommé Albert, de Hambourg, a débuté à côté d'elle dans le *Freischütz*. Sa voix est bonne, mais elle change de nature suivant la différence des registres, et d'ailleurs sa méthode est inégale et sans étude. On a été plus satisfait d'un autre chanteur également passager, M. Reichel, basse, attaché à la musique du grand-duc de Bade.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

EUTONIA *eine hauptsœchlich pœdagogische Musikzeitschrift für alle, Welche lehrend oder leitend die Musik in schulen und Kirchen zu fœrdern huben, oder sich aufrein solches amt vorbereiten.* (EUTONIA,

écrit périodique musical, instructif et capital, etc., publié par M. Jean Godefroi Hientzsich, principal du séminaire royal évangélique à Breslau. 1er volume, 1er cahier, in-8°; Breslau, octobre 1828; 2e cahier, février 1829.

Le goût de la musique est si naturel aux Allemands, et cet art est cultivé par eux si consciencieusement, qu'ils accueillent avec empressement tout ce qui peut contribuer à ses progrès. On imprime en Allemagne plus de livres relatifs aux diverses parties de la musique, que dans tout le reste de l'Europe. Outre les gazettes musicales de Leipsick, de Berlin, de Munich, etc., divers écrits périodiques, ou paraissant à des époques indéterminées, y ont été publiés avec succès depuis près d'un siècle. Dans ces derniers temps, une publication de cette dernière espèce a été entreprise par MM. Schott, de Mayence, et continuée avec une persévérance qui leur fait honneur. Cet écrit est intitulé : *Cœcilia*. Déjà le dixième volume de cette collection est près de sa fin, et tout fait présumer qu'il sera suivi de beaucoup d'autres. La rédaction de cet écrit est confiée à M. Godefroi Weber, qui jouit en Allemagne d'une réputation justement méritée comme musicien et comme écrivain didactique. On y trouve aussi beaucoup de morceaux intéressans sortis de la plume de M. Sievers.

L'*Eutonia* qne nous annonçons ici est une publication du même genre, soit pour le fond, soit pour la forme de publication. Mais, à en juger par les premiers cahiers que nous avons sous les yeux, l'intention du rédacteur est de traiter les sujets qui fourniront la matière de ses publications d'une manière plus dogmatique, plus sérieuse, et de n'avoir pour lecteurs que ceux qu'on peut décorer du nom de savans en musique. Le plan, qui est indiqué dans le premier cahier, est très-vaste. Pour être bien exécuté, il exige de profondes connaissances, beaucoup d'érudition et une plume exercée. Les articles de l'*Eutonia* embrasseront toutes les parties de

la musique, son histoire, sa théorie, depuis les premiers élémens jusqu'à la science du contrepoint, la construction de l'orgue et des divers instrumens, l'art de l'exécution sur ces mêmes instrumens, le chant, les méthodes, l'examen des livres nouveaux sur l'art musical, les académies philarmoniques, la biographie des artistes, etc. Ce plan, avec ses développemens, forme quinze pages d'impression dans le premier cahier.

Le second article de ce cahier est un aperçu de l'histoire de la musique et du contrepoint, depuis Saint-Ambroise jusqu'à la fin du seizième siècle : ce n'est guère qu'un extrait de ce qu'on trouve dans les histoires de Burney, de Hawkins et de Busby, dont M. Choron a fait un fort bon résumé dans l'introduction du *Dictionnaire des Musiciens*, publié en 1810.

Le troisième article est un coup-d'œil sur l'état actuel de l'instruction musicale et des méthodes, par M. Charles Godefroi Weber. L'auteur ne nous paraît pas avoir assez développé cette matière importante.

L'article suivant est un examen de la musique chorale des églises protestantes de l'Allemagne, sans nom d'auteur. Vient ensuite un article sur l'enseignement du chant dans les écoles.

Le reste du cahier est rempli par des analyses d'ouvrages publiés depuis peu de temps. Ces analyses concernent, 1° la traduction de l'histoire de la musique, de Mme de Bawr, par Aug. Lewald, Nuremberg, 1826, in-8° ; 2° *Darstellung aus der geschichte der musik* (Exposé de l'histoire de la musique), par Charles-Chrétien-Frédéric Krause, Gottingue, 1827, in-8° ; 3° *Kleines taschenwœrterbuch der musik* (Petit dictionnaire de musique), par J.-A. Schrader, Helmstadt, 1827, in-12 ; 4° *Musikalisches lexikon oder Erklœrung und verdeutschung aller in der musik vorkommenden ausdrücke, Benennungen und Fremdwœrter*, etc. (Dictionnaire de musique, etc.), par Jean-Ernest Hauser, 1re partie, Meissen, 1828, in-8° ; 5° *Ueber die musik, deren theorie und den musikunterricht* (Sur la musique, sa théorie

et l'instruction musicale), par Urban, Elbing, 1823, in-8°; 6° *Theorie der musik nach reen naturgemæssen grundsœtzen* (Théorie de la musique d'après ses principes purs et naturels), par Urban, Kœnigsberg, 1824, in-8°.

Le premier cabier de l'*Eutonia* est terminé par une biographie de Chrétien-Benjamin Klein, chantre à Schmiedeberg, en Silésie, compositeur de musique d'église et musicien savant, né le 14 mai 1754, mort le 17 septembre 1825; une notice sur l'association musicale à Leobschütz, en Silésie, et quelques détails sur des objets divers.

Le premier article du second cahier est une continuation de l'aperçu de l'histoire de la musique au temps de la réformation en Allemagne. Cette partie contient une foule de détails intéressans sur une matière peu connue.

Le second article est intitulé : *Ueber die Schwierigkeit, die verfosser der alten chonlmelodien zu bestinmen* (Sur la difficulté de déterminer quel fut l'auteur des anciennes mélodies chorales.) Cet article est de M. C.-F. Buker, organiste à Leipsick.

Le morceau suivant, par M. F. Kœhler, professeur et directeur de musique à Züllichau, est relatif à la méthode la plus exacte d'exprimer les idees du compositeur dans la notation de la musique. Il renferme des vues assez justes : il est suivi d'une analyse détaillée des diverses méthodes de chant usitées en Allemagne depuis 1678, époque où W.-G. Printz publia son ouvrage intitulé : *Musica modulatoria vocalis*, jusqu'à nos jours.

Une notice biographique fort bien faite et fort étendue sur Chladni, physicien, qui s'est rendu célèbre par ses travaux sur l'acoustique, vient ensuite. Cette notice est de M. Hientzsch, rédacteur principal de l'*Eutonia*.

Le cahier est terminé par des notices fort détaillées sur les fêtes musicales du Wurtemberg, des bords du

Rhin, de l'Elbe, de la Suisse, de la Bavière et de l'Angleterre.

Ce que nous venons de dire concernant ce nouveau recueil musical, démontre qu'il est de nature à exciter l'intérêt de toutes les personnes qui font de la musique une étude sérieuse, et qui ont une connaissance suffisante de la langue allemande. Le seul reproche qui nous semble devoir être adressé aux rédacteurs de l'*Eutonia*, est un peu de lourdeur et de sécheresse dans leur style.

Quatre ou six cahiers de l'*Eutonia* doivent être publiés chaque année. Trois cahiers forment un volume d'environ 320 pages. Le prix de souscription est d'un thaler ou écu de Prusse (3 francs) par volume. On souscrit chez tous les libraires de l'Allemagne.

PROSPECTUS.

Collection des chefs-d'œuvre lyriques modernes des Ecoles française, allemande et italienne, en partitions de piano.

QUATRIÈME SÉRIE.

Chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n. 97.

Annoncer la quatrième série d'une collection musicale, c'est proclamer hautement le succès des trois premières. En effet, la collection des chefs-d'œuvre dramatiques sortis des écoles italienne, française et allemande, a été reçue avec une égale faveur par les trois nations dont on a mis à contribution les richesses; cette alliance de talens divers, ce contraste piquant de talens originaux, ne pouvaient manquer de plaire et de séduire, et le mérite particulier de chaque composition

aurait suffi pour assurer la vogue de la collection entière.

L'éditeur, qui sait à quel point le choix des ouvrages admis dans son recueil est important, n'a rien négligé pour que la quatrième série n'eût rien à envier aux deux précédentes. Elle se composera de :

1re Livraison. *La Muette de Portici*, de T.-F.-E. Auber.
2e. *La Straniera*, de Bellini.
3e. *Il Pirata*, de Bellini.
4e. *Oberon*, de C.-M. de Weber.
5e. *Faust*, de Spohr.
6e. Et un opéra français nouveau et inédit de Meyerbeer.

Toutes ces productions ont pour garantie le nom de leurs auteurs : toutes, à l'exception d'une seule, celle d'un *opéra français* inédit de Meyerbeer, dont ce célèbre compositeur s'occupe en ce moment, et qui, on ne peut en douter, obtiendra un grand succès, ont été consacrées déjà par les suffrages du public; l'éditeur ne devait donc pas hésiter à les placer dans une collection destinée à réunir tous les noms célèbres et tous les chefs-d'œuvre dramatiques de l'Europe moderne.

les trois premières séries se composent de :

PREMIÈRE SÉRIE.

1re livraison. *Sémiramis*, de Rossini.
2e. *Zelmira*, idem.
3e. *Robin des bois*, de Weber.
4e. *Le Sacrifice interrompu*, de Winter.
5e. *Il Crociato*, de Meyerbeer.
6e. *La Neige*, d'Auber.

DEUXIÈME SÉRIE.

1re livraison. *Elisa è Claudio*, de Mercadante.
2e. *Fidelio*, de Beethoven.
3e. *Maomètto*, de Rossini.
4e. *Matilda di Shabran*, idem.

TROISIÈME SÉRIE.

1re livraison. *Moïse*, de Rossini.

2e. *Le Siége de Corinthe*, id. (tels qu'ils ont été représentés à l'Académie royale de Musique, à Paris.)

3e. *Marguerite d'Anjou*, l'un des meilleurs opéras de Meyerbeer (en italien).

4e. *Emmeline*, ou *la Famille Suisse*, le chef-d'œuvre de Weigl.

Le prix de souscription de chaque livraison est de 18 fr., et de 40 fr. sur grand papier vélin colombier. Les personnes qui souscriront pour la quatrième série, peuvent encore recevoir au même prix les livraisons de la première, de la seconde et de la troisieme séries.

La première livraison est en vente; la seconde paraîtra le 1er août.

ANNONCES.

Publications nouvelles de Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre.

C. M. de Weber. L'Invitation à la walse, rondeau pour le piano.

Mocker. Op. 24, variations brillantes pour piano.

M. et Madame *Mocker.* Op. 30, duo pour piano et harpe.

Kalkbrenner et *Lafont.* Op. 97, duo pour piano et violon ou violoncelle.

— Rondeau pour piano, seul extrait du duo, op. 97.

— Op. 98, variations pour piano sur un thême d'*il Pirata*, de Bellini.

— Op. 99, *God save the king*, thême varié pour piano et orchestre *ad libitum*.

Brod. Cinquième fantaisie pour piano, hautbois et basson, ou pour violon et violoncelle.

— Ouverture, marche, walse et bolero de *Léocadie*, arrangés en harmonie militaire pour la musique des gardes-du-corps.

A. Adam. L'*Espagnole*, fantaisie pour piano.

— Boléro chanté par mademoiselle Florival dans l'*Espionne*.

— Op. 34, fantaisies pour piano, sur deux motifs de *Pierre* et *Catherine*.

Schneitzhoeffer. Air suisse varié pour piano et violon.

Czerny. op. 160, variations pour le piano, sur un air d'*il Pirata*, de Bellini.

— Op. 176, n° 1, second décameron à quatre mains.

J.-B. Duvernoy. Thême de Mercadante, varié pour piano.

Du Chambge. L'Ame du Purgatoire, romance avec accompagnement de piano.

— *Le Bal*, id. id.

— *La Reine*, id. id.

— *Le comte Roger*, id. id.

— *Nanna*, id. id.

David Bulh. Pas redoublé composé pour la musique des gardes-du-corps.

Chaulieu. Op. 76, rondoletto pour piano, sur un thême de *Pierre* et *Catherine*.

Rhein. Op. 34, fantaisie pour le piano, sur plusieurs motifs de *Pierre* et *Catherine*.

— Op. 35, caprice extrait du même opéra.

Louise Rousseau. Fantaisie et variations pour piano.

VARIÉTÉS.

SUR UN PASSAGE SINGULIER D'UN QUATUOR DE MOZART.

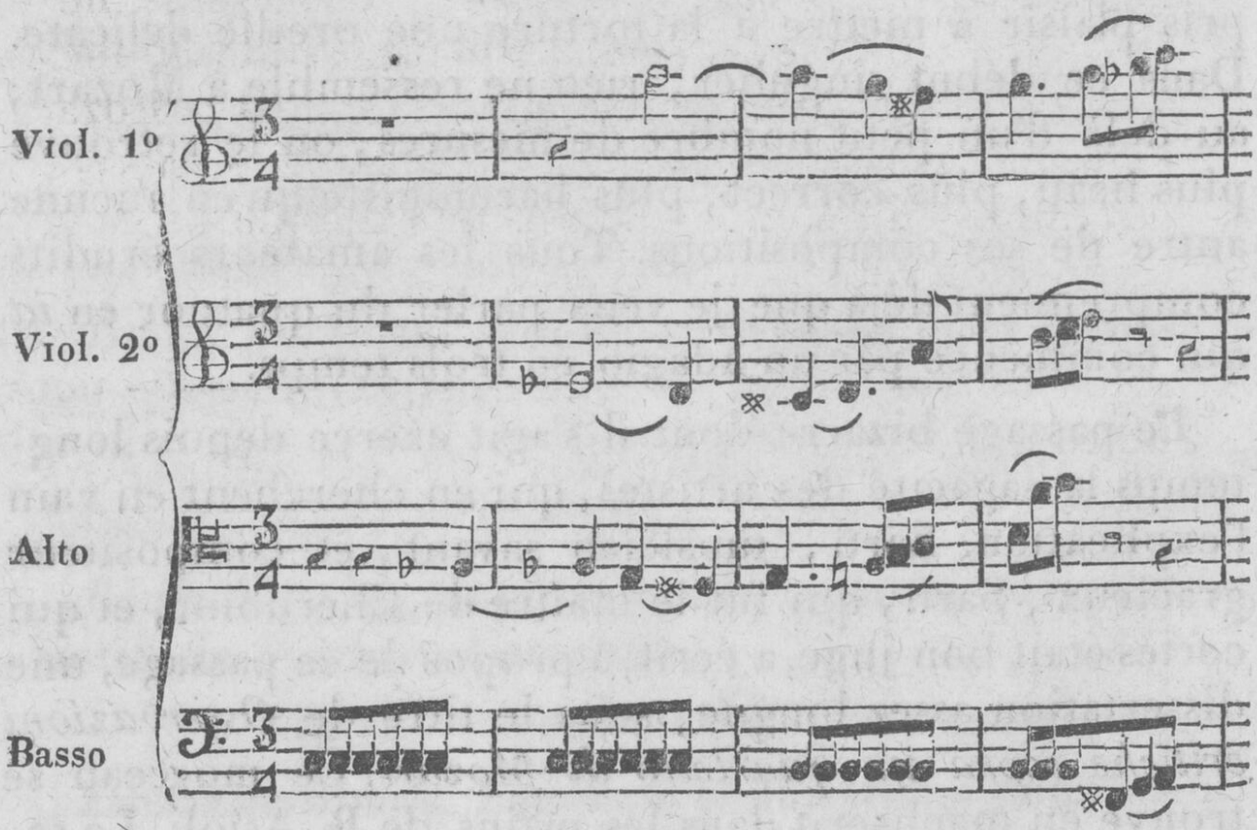
Mozart est du petit nombre des compositeurs qui ont joint les qualités d'une imagination brillante et féconde à beaucoup de correction et d'élégance de style et d'harmonie. Toute sa musique instrumentale est empreinte de cette pureté de mouvement dans la marche des parties, et de cette délicatesse dans le choix des accords, qui ajoutent un charme indéfinissable à la mélodie et au caractère dramatique qui y brillent constamment. Parmi les dix quatuors qu'il a écrits pour deux violons alto et basse, il n'en est aucun qui ne soit remarquable sous ce rapport : je me trompe ; un seul, et c'est peut-être le plus beau, quant à la facture, est entaché d'un début bizarre, où le compositeur semble avoir pris plaisir à mettre à la torture une oreille délicate. Dans ce début singulier, rien ne ressemble à Mozart ; au-delà d'un petit nombre de mesures, on le retrouve plus beau, plus correct, plus harmoniste qu'en aucune autre de ses compositions. Tous les amateurs érudits comprennent déjà que je veux parler du quatuor en *ut* qui commence par un adagio en trois temps.

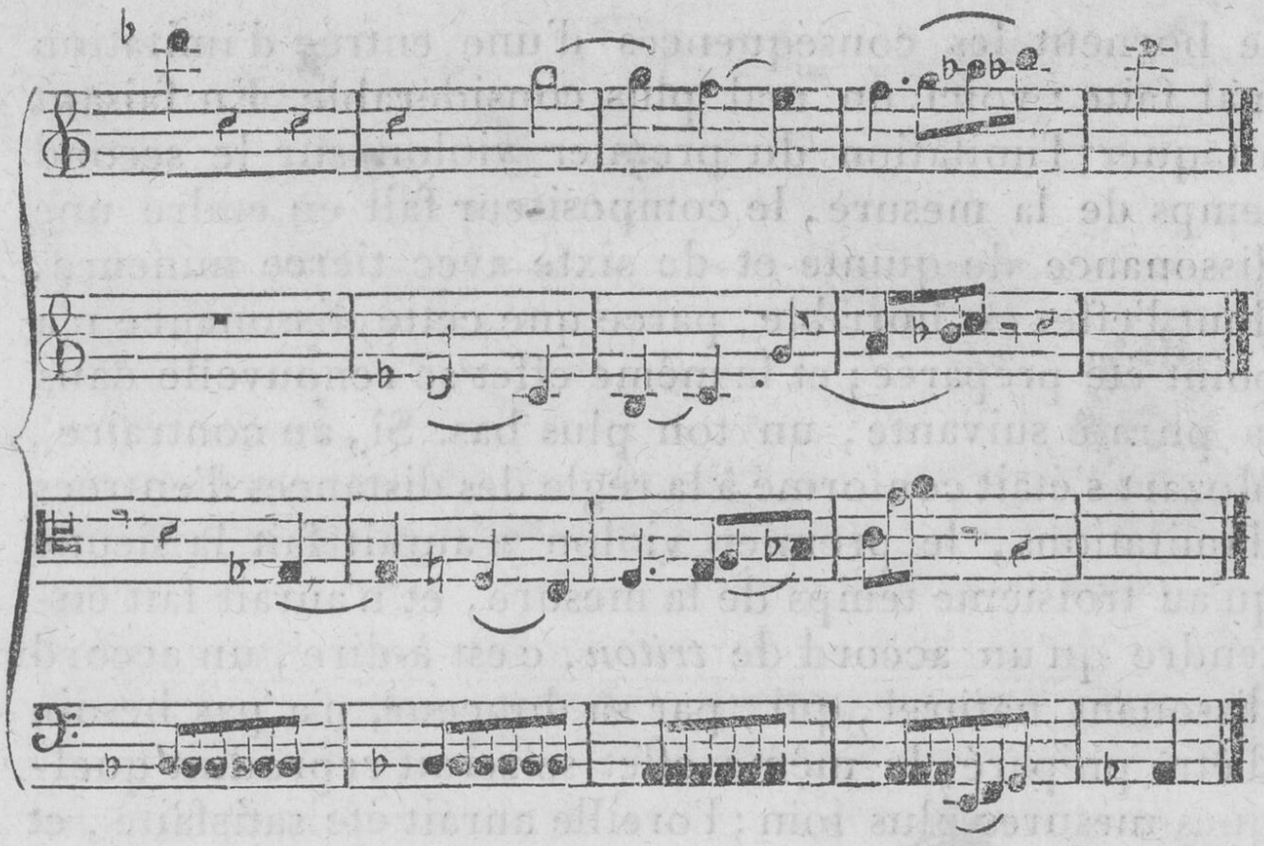
Le passage bizarre dont il s'agit exerce depuis longtemps la sagacité des artistes, qui en cherchent en vain l'explication. Sarti, musicien savant, et compositeur gracieux, Sarti, qui fut le maître de Chérubini, et qui certes était bon juge, a écrit, à propos de ce passage, une dissertation assez longue, sous le titre de *Osservazioni critiche sopra un quartetto di Mozart*. Ce morceau se trouve en manuscrit dans les mains de B. Asioli. Le savant professeur y montre moins le dessein d'expliquer

par les règles de l'art l'harmonie du passage, que d'exhaler son humeur contre celui qui avait mis au supplice ses oreilles ausoniennes; cette humeur l'entraîne même au-delà de toutes les bornes, quand elle le conduit à déclarer que celui qui a écrit de semblable musique peut être à peine réputé pour un bon claveciniste. *Che si può far di piu per far stonare i professori!* s'écrie-t-il. Il est certain qu'il y a lieu de s'étonner qu'un musicien tel que Mozart ait écrit de semblable harmonie; mais qu'est-ce qu'une si petite tache au milieu de tant de chefs-d'œuvre?

En examinant attentivement cette harmonie, objet de tant d'étonnement et de conjectures, je fus frappé de la facilité qu'il y aurait à en faire disparaître les défauts, sans rien changer, soit à la phrase principale, soit à la forme des accompagnemens, et même à rendre plus exacte et plus conforme aux règles de toutes les écoles l'imitation qui semble être la cause des fautes grossières qu'on y remarque. Pour me faire comprendre, il est nécessaire que je la mette d'abord sous les yeux du lecteur tel que Mozart l'a écrite.

Adagio.





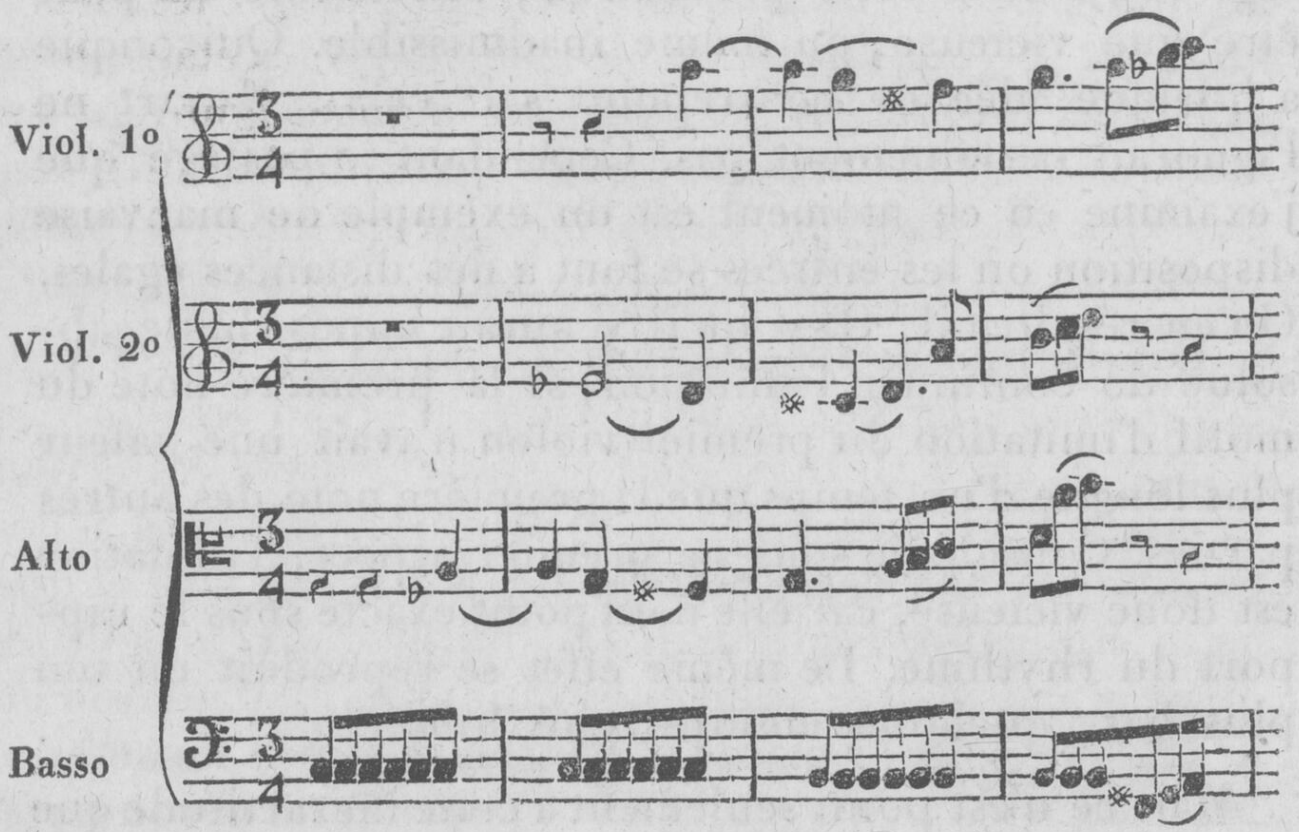
J'ai démontré, dans mon *Traité du contrepoint et de la fugue*, que dans une imitation qui se fait alternativement à la quinte et à la quarte, il doit toujours y avoir un ou deux temps, et quelquefois une ou deux mesures de plus entre la seconde et la troisième entrée qu'entre la première et la seconde (liv. 1, p. 75, parag. 119). Sans cette précaution, l'harmonie ne peut être que vicieuse, ou même inadmissible. Quiconque a quelque idée de contrepoint sait cela : Mozart ne l'ignorait certainement pas. Cependant le passage que j'examine en ce moment est un exemple de mauvaise disposition où les entrées se font à des distances égales. Qu'en résulte-t-il? C'est qu'il y aurait impossibilité absolue de continuer l'imitation, si la première note du motif d'imitation du premier violon n'avait une valeur plus longue d'un temps que la première note des autres parties. Considérée sous ce premier aspect, l'imitation est donc vicieuse, car elle n'est point exacte sous le rapport du rhythme. Le même effet se reproduit un ton plus bas, quelques mesures plus loin.

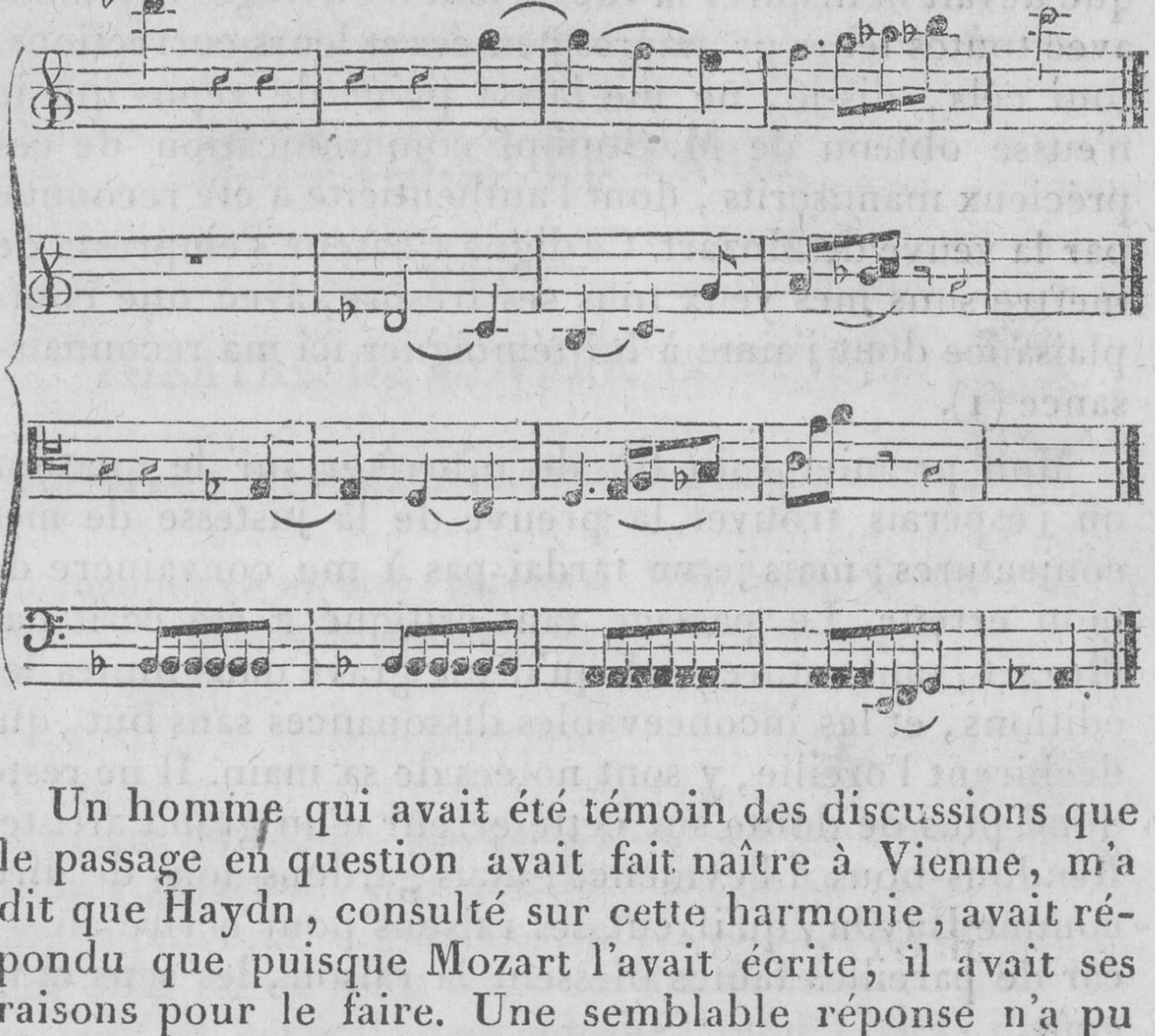
Mais ce n'est point seulement à cette inexactitude que

se bornent les conséquences d'une entrée d'imitation mal faite : voici un mal plus considérable. En faisant attaquer l'imitation du premier violon sur le second temps de la mesure, le compositeur fait entendre une dissonance de quinte et de sixte avec tierce mineure, dont l'effet est horrible, parce que cette dissonance n'a point été préparée ; et le même effet se renouvelle dans la phrase suivante, un ton plus bas. Si, au contraire, Mozart s'était conformé à la règle des distances d'entrées d'imitations, le premier violon n'aurait fait la sienne qu'au troisième temps de la mesure, et n'aurait fait entendre qu'un accord de *triton*, c'est-à-dire, un accord dissonant naturel, qui, par sa douceur, n'a pas besoin d'être préparé; le même effet se serait reproduit quelques mesures plus loin ; l'oreille aurait été satisfaite, et la règle n'aurait pas été violée. Ces règles de contrepoint, sur lesquelles on a si souvent essayé de jeter du ridicule sans les connaître, ne sont que le résultat d'un sentiment d'harmonie perfectionné.

EXEMPLE.

Adagio.





Un homme qui avait été témoin des discussions que le passage en question avait fait naître à Vienne, m'a dit que Haydn, consulté sur cette harmonie, avait répondu que puisque Mozart l'avait écrite, il avait ses raisons pour le faire. Une semblable réponse n'a pu être faite que pour éviter de donner son avis dans une affaire délicate. Pour moi, qui suis convaincu que la réputation d'un grand artiste ne peut excuser les fautes qu'il fait, je me suis persuadé que celle-ci n'était point le fait de Mozart, et que quelque copiste ignorant en était l'auteur. Ma croyance à cet égard devint si ferme, que rien n'aurait pu l'ébranler, lorsqu'un événement inattendu est venu tout à coup détruire mon illusion.

Lors de mon arrivée à Londres, j'appris que M. Stumpf, fabricant de harpes de cette ville, et grand amateur de musique, né à Gotha, était possesseur d'une collection de manuscrits autographes de Mozart, qu'il avait achetée environ cinq cents guinées il y a dix-huit ans, et que cette collection renfermait les dix quatuors originaux de ce grand maître, quelques quintettis, la fantaisie en *ut* mineur pour le piano, et plusieurs autres morceaux. Ma curiosité fut vivement excitée par cette découverte. L'espoir de vérifier mes conjectures, joint à l'intérêt

que devait m'inspirer la vue de tant d'ouvrages capitaux, avec toutes leurs premières pensées et leurs corrections; tout cela, dis-je, ne me laissa point de repos que je n'eusse obtenu de M. Stumpf communication de ces précieux manuscrits, dont l'authenticité a été reconnue par la veuve de Mozart. Ce digne amateur s'empressa de mettre sous mes yeux tous ses trésors, avec une complaisance dont j'aime à lui témoigner ici ma reconnaissance (1).

Mon premier soin fut de m'arrêter sur le quatuor où j'espérais trouver la preuve de la justesse de mes conjectures; mais je ne tardai pas à me convaincre de mon erreur. Le passage tant critiqué a été écrit par Mozart, sans rature, tel qu'il est gravé dans toutes les éditions, et les inconcevables dissonances sans but, qui déchirent l'oreille, y sont notées de sa main. Il ne reste donc plus de doute sur cette erreur d'un grand artiste. Rendons-nous à l'évidence, mais gardons-nous de dire comme Haydn, qu'il eut ses raisons pour écrire ainsi; car de pareilles fautes blessent la raison, les sens et le goût.

FÉTIS.

(1) M. Stumpf est le même amateur qui, ayant appris que Beethoven desirait de posséder un exemplaire des œuvres de Handel, lui en envoya un dont il paya non-seulement le prix d'acquisition, mais même les frais de transport et de douanes. Touché de ce noble procédé, Beethoven envoya à M. Stumpf l'esquisse d'un de ses derniers ouvrages.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE L'ILLUSION,

Opéra comique en un acte, paroles de MM. Saint-Georges et Ménissier, musique de M. Hérold.

La coupe de l'opéra français, assez semblable à celle de l'opéra allemand, est très-différente de la coupe italienne. Depuis leur origine, nos opéras comiques se composent d'un ou de trois actes. La distribution en deux actes, qui est généralement adoptée pour l'opéra italien, et qui me paraît la plus favorable à la musique, n'a jamais été considérée en France que comme bâtarde. Il est vrai que dans le petit nombre d'opéras de ce genre qui se trouvent au répertoire du théâtre de l'Opéra-Comique, la plupart ne sont que des pièces en trois actes qui ont été raccourcies pendant les répétitions, ou après la première représentation. Nos poètes n'ont point encore compris le secret de cette coupe italienne, qui consiste à placer l'explosion d'intérêt musical vers le milieu de l'ouvrage. Ils s'obstinent à rester dans les limites trop étroites de leur cadre en un acte, ou à se perdre dans les trop grandes dimensions des trois actes. Qu'en résulte-t-il? Que le sujet semble souvent étranglé dans un acte, et que le troisième acte est presque toujours faible ou mauvais.

Autrefois, l'éducation musicale des Français étant moins avancée qu'aujourd'hui, on avait des opéras en

un acte, dons lesquels la musique n'était qu'un faible accessoire; ces pièces étaient de jolies comédies dont le sujet était bien léger, et dont le mérite consistait principalement dans le jeu des acteurs. Alors on avait des Caillot, des Clairval, des Dugazon, des Saint-Aubin; c'était le triomphe des opéras comiques en un acte. Plus tard, on eut Martin, Elleviou, Ponchard; mesdames Scio, Duret, Rigaut, etc.: ce fut le beau temps des opéras composés d'airs et de duos; quant aux morceaux d'ensemble, on s'en occupait à peine; en sorte que le cadre en un acte était encore suffisant pour certains sujets. Mais maintenant! A peine reste-t-il quelques débris de chanteurs, et nous n'avons plus d'acteurs. Il serait donc nécessaire de cacher la faiblesse de ceux qui occupent la scène de l'Opéra-Comique dans des ensembles qu'on chercherait à perfectionner. Or, la forme rétrécie des opéras en un acte n'étant point favorable au placement de ces morceaux d'ensemble, il faudrait renoncer à cette coupe, et adopter la forme ordinaire des opéras italiens.

Ces réflexions m'occupaient samedi dernier pendant que j'assistais à la première représentation du nouvel opéra qui a pour titre *l'Illusion*. En voyant les auteurs de cet ouvrage se donner beaucoup de peine pour précipiter les événemens, et pour nous donner le spectacle peu vraisemblable de deux nuits en moins d'une heure, je me disais que ces auteurs n'avaient guère profité des ressources de leur sujet; et, comme presque tous les journalistes qui assistent aux premières représentations, en écoutant la pièce nouvelle, je m'amusais à la refaire suivant mes idées. Mais il est juste que je rende compte de ce qu'ils ont fait, avant de dire ce qu'il me semble qu'ils auraient pu faire.

La scène se passe dans le Tyrol. Un jeune homme, Gustave, que la naissance n'a pas plus favorisé que la fortune, est devenu amoureux de la fille d'un grand seigneur, dont il était le secrétaire. Laurence n'est point insensible, et paye sa tendresse de retour; ce qui n'em-

pêche pas qu'on la marie au vieux baron de Valborn. Dans son désespoir, Gustave monte à cheval pour aller au bout du monde; et comme tous les chemins sont bons pour arriver là, il prend celui du Tyrol, qui le mène tout droit vers un précipice, où serait le terme de son voyage, si Philippe, chasseur du pays, ne le sauvait d'une mort certaine; la chaumière du chasseur devient son asile. Dans cette chaumière est une jeune fille, sœur de Philippe, dont les traits, la taille, la démarche, le son de voix, et jusqu'au nom de Laurence, rappellent à Gustave la baronne de Valborn. Là commence une *illusion* qui trompe ses ennuis pendant près d'une année. Pour la compléter, il fait venir des habits semblables à ceux de la baronne, et veut en parer la jeune fille; mais Philippe, dont les soupçons ont été éveillés, ne veut pas compromettre sa sœur plus long-temps, et déclare à Gustave qu'il faut qu'il s'éloigne. Celui-ci ne voulant point renoncer au seul bonheur qu'il puisse goûter, offre d'épouser Laurence; Laurence, qui ressent pour Gustave un amour qui n'est point une illusion, fait l'aveu de ses sentimens. Tout est bientôt préparé pour la noce, et Laurence court se parer des dons de celui qu'elle aime. Tout à coup les accens d'une joie bruyante se font entendre; ils sont causés par l'arrivée de la sœur de lait de Philippe, grande dame qui a passé sa jeunesse dans le village, et qui vient revoir des lieux qui lui rappellent de doux souvenirs. Cette dame n'est autre que la baronne de Valborn. Au plaisir de revoir Philippe se joint l'étonnement de trouver sa sœur parée exactement comme elle: l'explication qu'on lui donne de cette singularité fait naître ses soupçons. Elle s'éloigne pour aller distribuer des bienfaits, mais en se promettant de revenir éclaircir ce mystère.

Gustave, qui était allé chez le pasteur pour hâter son mariage, revient, et voit avec ravissement Laurence sous le costume qui lui rappelle la baronne. Au milieu de ses transports, il ne s'aperçoit pas que celle-ci est près de lui, l'a reconnu, et montre une vive douleur. Cependant il manque une écharpe à la toilette de Lau-

rence; Gustave se précipite dans la chaumière pour la chercher. Pendant ce temps, Laurence aperçoit la baronne chancelante, la fait asseoir, et court à la source voisine pour en apporter de l'eau fraîche. Pendant son absence, Gustave revient et trouve la baronne à la place de Laurence. Comme le public ignorait que la baronne était devenue libre par la mort de son époux, il a paru ne pas goûter la facilité avec laquelle elle exprime sa passion à son ancien amant; mais enfin tout s'explique, et la pauvre Laurence, qui est revenue assez vite pour apprendre ce qu'elle avait ignoré jusqu'alors, est anéantie.

Gustave n'a point oublié que Laurence a sa parole; son honneur l'oblige à lui donner sa main, et quoi qu'il en coûte à son cœur, il annonce à la baronne qu'il y est décidé. Il sort pour hâter les préparatifs de son mariage; mais la sœur de Philippe ne veut point d'un cœur qui s'est donné à un autre. De son côté, la baronne veut s'éloigner; Laurence l'oblige à rester, et lui fait prendre sa place, lorsque son frère, Gustave, et les gens du hameau viennent la chercher pour la conduire à l'autel. Restée seule, la pauvre fille s'abandonne à son désespoir, et se décide à mettre fin à ses jours. Elle se dirige vers le pont du précipice. Cependant, au moment de la célébration du mariage, Philippe s'est aperçu que ce n'était point sa sœur qu'il conduisait; furieux, il accourt, suivi de Gustave et des habitans du hameau, et n'arrive que pour voir Laurence se précipiter dans le gouffre. L'ouvrage se termine par cette catastrophe.

Il y a dans tout cela quelques réminiscences, ou du moins quelques ressemblances fortuites : la substitution d'une femme à une autre est un moyen usé, qui dernièrement encore a été employé dans *les deux Nuits;* et pour compléter la similitude, il y a deux nuits dans la pièce nouvelle. La catastrophe rappelle aussi le *château de Kenillwort.* Mais je passe volontiers sur ces vétilles, car, par le temps qui court, il n'est guère de spectateurs qui se flattent de trouver du neuf dans un opéra

nouveau. Ce qui me paraît surtout digne de remarque, c'est que les auteurs semblent avoir eu peur d'entrer dans leur sujet, dont le fond est dramatique. Que Gustave ait commencé par n'être entraîné vers Laurence que par un moment d'illusion, à la bonne heure; cela se conçoit. Mais si cette illusion se prolonge et devient une sorte de manie, elle finit par être ridicule; et c'est en effet ce qui a lieu dans l'opéra de MM. Saint-Georges et Ménissier. Il était plus naturel que Gustave devînt amoureux de celle qui lui rappelait l'objet d'un premier amour, et qui, depuis un an, prenait soin d'embellir son existence. Dès-lors, sa position ne serait plus fausse, et l'arrivée de la baronne serait une véritable péripétie qui donnerait lieu à un finale vigoureux. L'action, divisée en deux actes, fournirait les moyens de faire quelques préparations nécessaires, au lieu de la précipitation qu'on remarque en plusieurs endroits de la pièce, et à la place d'une bluette, on aurait un bon opéra. Il aurait été nécessaire aussi de trouver quelque moyen de rendre moins odieux le personnage de la baronne, qui, froidement, va consommer le malheur des amis de son enfance, et faire une niche à son ancien amant. Telle qu'elle est, la pièce n'est cependant pas dénuée d'intérêt; au théâtre, une passion véritable, comme celle de Laurence, suffit pour le faire naître. La catastrophe n'est point d'ailleurs un dénouement ordinaire d'opéra; elle a été d'un grand secours à l'*Illusion*.

On savait d'avance que la musique de cet ouvrage était de M. Hérold, et cela était d'un bon augure, car ce nom rappelait au public la musique de *Marie*, du *Muletier* et de *la Clochette*. Si je n'avais su le nom du compositeur, l'ouverture ne m'aurait pas laissé long-temps dans l'incertitude; car, si j'ai bonne mémoire, cette ouverture fut composée pour l'*Amour platonique*, opéra qui fut répété généralement, mais qui fut retiré par les auteurs avant la première représentation. Le début de cette ouverture, qui a pour motif le *voi che Sapete* de Mozart, était peut-être mieux placé dans l'opéra pour

lequel il a été composé, et l'ouverture entière manque de la couleur du sujet; mais la mélodie en est jolie, l'instrumentation élégante; et les proportions peu développées de ce morceau montrent qu'il a été fait sans prétention.

Le chœur tyrolien, qui sert d'introduction, a la couleur locale; il est joli et le paraîtrait encore plus s'il était mieux exécuté. Les nuances de *forte* et de *piano* ne sont pas assez senties. Je dois avouer que le rondo *con cori* de Féréol et l'air de Moreau m'ont paru peu remarquables et même décolorés : mais la romance chantée par madame Pradher et Moreau est charmante, sous le triple rapport de la mélodie, du rhythme, et de la disposition dramatique. Le trio qui suit et qui est chanté par madame Pradher, Moreau et Féréol, est aussi d'un bon effet, surtout dans l'ensemble qui est bien amené; mais le morceau languit un peu vers le milieu. L'air de mademoiselle Prévost est évidemment un acte de complaisance du compositeur pour l'actrice, car cet air est coupé sur d'anciens modèles que la vérité dramatique, et surtout la rapidité de l'action, devraient éloigner de la scène. De tout temps les musiciens ont fait de pareils sacrifices aux prétentions des chanteuses de théâtre; on connaît les anciennes *fauvettes*, les *éclairs de flatteuse espérance*, et toutes les babioles musicales de cette espèce qui faisaient pâmer d'aise nos grands-pères. Méhul, le sévère Méhul même ne put s'affranchir de l'usage, et dans son *Tyran corrigé*, la *trompette guerrière* fut le prétexte de roucoulemens du même genre. L'usage de ces hors-d'œuvres semblait passé sans retour, lorsque Boieldieu fit pour mademoiselle Renaud son *Plaisir d'être en voyage* de *Jean de Paris*. Là, du moins, la position pouvait justifier l'ariette, et l'inaction des personnages mis en scène; car il s'agissait d'une princesse, et l'on sait que les courtisans se taisent quand les princes parlent. Mais je ne sais s'il est bien raisonnable d'amener tous les habitans du village tyrolien, pour entendre chanter longuement le plaisir de revoir *les lieux témoins de l'enfance*. M. Hérold, qui sait très bien comment on fait de la

musique dramatique, sait aussi que ce qui ne l'est point nuit toujours à un ouvrage.

Presque toute la fin de l'opéra est en musique, et cette fin a les dimensions d'un beau finale. C'est là que M. Hérold s'est montré dans tous ses avantages. La walse, qui fait partie de ce finale, est charmante, et se lie d'une manière heureuse et bien sentie au monologue et à la scène de Laurence. Toute cette partie de la musique de l'*Illusion* est excellente. En résumé, le nouvel opéra de M. Hérold n'ajoutera peut-être rien à sa réputation; mais il s'y trouve d'assez belles choses pour qu'il ne lui porte point préjudice.

Que dirai-je de l'exécution que mes lecteurs ne sachent d'avance? Elle a été mauvaise dans les détails comme dans l'ensemble. Il y a moins de deux ans que j'entendais répéter à l'envi que rien n'était plus mauvais que les acteurs de l'Opéra-Comique : pourtant c'étaient alors les beaux jours de ce théâtre, en comparaison de ce qu'on a maintenant. Il est cruel d'entendre sur le premier théâtre de l'Opéra national des chanteurs comme Moreau-Sainti. Quelle musique pourrait résister à une pareille exécution? Tout le monde paraissait en train de chanter faux. Mademoiselle Prévost même, qui d'ordinaire est une cantatrice agréable, ne paraissait point encore bien rétablie de sa longue *indisposition*, et a fait entendre bon nombre de sons plus que douteux. Madame Pradher a été charmante dans le personnage de Laurence; elle a même déployé dans la dernière scène une force que je ne croyais pas être dans ses moyens. Féréol a bien joué au dénouement. Quant aux chœurs, ils sont devenus le beau idéal de ce qu'on peut imaginer de plus négligé et de plus déplaisant.

FÉTIS.

SOUSCRIPTION.

Collection complète des OEuvres pour le piano-forté composés par L. Van Beethoven, en vingt-cinq livraisons, contenant chacune cent pages d'impression, et 24 à 28 francs prix marqué, et devant de rigueur former ensemble 2,500 pages, et 650 francs prix marqué.

Cette belle collection, gravée par MM. Marquerie, et dont les épreuves sont corrigées avec un soin tout particulier, contiendra tous les ouvrages originaux du célèbre compositeur pour piano solo, piano et violon ou violoncelle concertans, piano avec accompagnemens, etc., compris les concertos.

Les dix premières livraisons sont en vente; les onzième et douzième sont sous presse.

Prix de la Souscription :

8 fr. par livraison, sur beau papier jésus des Vosges.

15 fr. sur grand papier vélin.

On souscrit à Paris, chez l'éditeur A. Farrenc, rue des Petits-Augustins, n° 13.

ANNONCES.

Trois grands préludes pour le piano, composés et dédiés à madame la marquise de Mont-Geroult, par la comtesse Louise de Caumont; 7 fr. 50 c.

Le Bouquet de romarin, air varié pour le piano; 4 fr. 50 c.

Thème et variations composés par madame de Caumont; 4 fr. 50 c.

La Fiancée du brigand, opéra de F. Ries, ouverture arrangée à quatre mains par l'auteur, œuv. 156; 6 fr.

Trois duos concertans pour deux violons, dédiés à M. Daix Deshayes, et composés par Victor Magnien, œuv. 19; 7 fr. 50 c.

Variations brillantes pour le violon, avec accompagnement de deux violons, alto, flûte et basse ou de piano-forte, par Victor Magnien, œuv. 21; 7 fr. 50 c.

Paris, chez S. Richault, éditeur de musique, boulevard Poissonnière, n^e^ 16.

Madame Pauline Duchambge, déjà si connue par ses charmantes productions, telles que *le Matelot*, *la Brigantine*, *le Suisse au régiment*, etc., etc., vient de mettre en vente, chez Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre : *un Soir d'août*, romance avec accompagnement de piano, et l'*Ame du Purgatoire*, paroles de M. Casimir Delavigne. On imprime en ce moment quatre autres productions du même auteur, dont les titres seront : l'*Incertitude*, *le Bal*, *la Reine*, et *le comte Roger*, paroles de M. Victor Hugo.

Septième année des exercices de musique à grand orchestre, tous les vendredis, depuis sept heures et demie jusqu'à dix heures et demie du soir, rue de La Harpe, n° 45.

Chez M. Egasse, possesseur des collections des symphonies et œuvres d'Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini, Krommer, Onslorre, etc., etc., et de quatre-vingts ouvertures les plus modernes, à grand orchestre.

MM. les amateurs qui s'abonneront à ces exercices,

auront à leur disposition des violons, altos et basses en bon état.

Il y a un très-bon piano à six octaves pour les personnes qui desirent s'exercer avec accompagnement de violon, et à grand orchestre, etc.

— Fantaisie et variations pour piano et cor, sur un thême de Ch.-M. de Weber, par L.-C. Ermel. Op. 4; 7 fr. 50 c.

On peut exécuter ce morceau avec violon, flûte ou hautbois; ces trois parties étant arrangées séparément.

— Fantaisie et variations pour piano et violon, sur des motifs de *Zelmire*, par J. Le Carpentier et Adolphe son fils. Op. 10 et 2; 7 fr. 50 c.

— Scherzo appriccio pour le piano, dédié à son père, par L. Schuncke; 4 fr. 50 c.

— *Sans l'oublier*, romance, paroles de madame Desbordes Valmore, mise en musique, avec accompagnement, par A.-H. Lemoine fils; 2 fr.

Au bureau d'abonnement, rue de l'Echelle, n° 9.

— Deuxième solo de cor avec piano obligé, par Gallay, arrangé avec accompagnement d'orchestre, par l'auteur. Prix : 7 fr. 50 c.

— Douze duos pour deux cors, par Gallay, œuvre 14. Prix : 7 fr. 50 c.

A Paris, chez Zetter, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 3.

Nouvelles publications faites par Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

Duo d'*Elisabetta*, musique de Carafa, S. S. *Lieto e placido;* 4 fr. 50 c.

Les Trois Semaines, chansonnette, paroles de Scribe, musique de Tarade; 1 fr. 50 c.

Rondo de *Nitocri*, musique de Mercadante, C. *Non reggo a tal*; 3 fr. 75 c.

TABLE

DES MATIÈRES PRINCIPALES

CONTENUES DANS LE CINQUIÈME VOLUME.

Pag.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. 328
ADAM fils (M.); sur son opéra de Pierre et Catherine. 62
ANECDOTES relatives à la musique. 310
ANFOSSI; sa Biographie. 297
ARCHET (Note sur l') de la contrebasse, par M. Gelineck. 171
AUBER (M.), sa nomination à l'Institut. 277
BACH (Jean-Sébastien); son oratorio de la Passion. 212, 281
BARSOTTI (M.) sur sa Méthode de musique. 498
BEETHOVEN (Collection complète des trios, quatuors et quintettis de). 284
BELLINI; son op. de la Straniera. 136
BERLIOZ (M.); sa musique de huit scènes de Faust. 375
BIOGRAPHIE. 34-37, 153-156, 297-300, 464-467, 488-490, 536-538
BIRD (William); sa Biographie. 488
BISHOP; sa Biographie 434
BOCCHERINI (Louis); sa Biographie. 536
BOIELDIEU (M.); sur son opéra des Deux Nuits. 104
BONONCINI; sa Biographie. 464

Pag.

CONCERTS de M. A. Sowinski. 115
— de Mme Becquié. 252
— au bénéfice des incendiés du passage Boufflers. 254
— de M. Lafont. 274
— de M. Panseron. 276
— de M. Herz. 349
— de Mlle Elisa Vogl. 446
— d'émulation des élèves de l'Ecole de musique. 495
— de M. Langlois. 351
CONCERTS (Société des). 86-91, 129-135, 173-179, 234-238, 272-274, 345-349
CONTREBASSE (Note sur la); par M. Gelinek. 169
CORRESPONDANCE, 57, 121, 231, 251, 300, 392
DÉSARGUS (Traité complet et raisonné pour l'enseignement des harpes à simple et à double mouvement, par). 45
DOTTI (Mlle); son début au Théâtre italien. 68
ECOLE ROYALE DE MUSIQUE. (*V.* Société des concerts).
ETUDES MUSICALES (Lettre au rédacteur de la Revue musicale, sur les). 73-79
EUTONIA (sur l'), écrit périodique musical. 594
FERREIRA DA COSTA (Rodrigo), Principios de musica. 207
FERRARI; sa Biographie. 153

Pag.

FESTIVAL DU NORD (sur le) 353, 523, 543, 569
FÊTE MUSICALE des bords du Rhin. 526
— d'Esslingen, en Wurtemberg. 549
GALERIE DES MUSICIENS CÉLÈBRES. 527
GAUVIN (M.); sa Note sur le perfectionnement présumé des instrumens à clavier. 121
GELINEK (M.); ses nouveaux signes pour la notation de la harpe. 127
— Note sur la contrebasse. 169
— Note sur l'archet de la contrebasse. 171
GOSSEC (Notice nécrologique sur). 80-86
— (Sur les obsèques de). 99
— (Note sur l'introduction des cors, des clarinettes et des trombones dans les orchestres français. 217-223
— (Lettre de) à M. de la Ferté. 505
HAITZINGER (M.). 402, 424, 444, 471, 492
HANDEL (Notice d'une collection précieuse de manuscrits originaux de). 577-583
HARPO-LYRE (Sur la) de M. Salomon. 232
HAUSER (J.-E.); Musikalisches Lexikon. 250
HÉROLD (M.); sa musique du ballet de la Belle au bois dormant. 328
— son opéra de l'Illusion. 607
INSTITUTION ROYALE de musique religieuse. 113, 157
INSTRUMENS DE MUSIQUE exposés dans les salons de l'Académie de Berlin. 92, 109

Pag.

LANGUE MUSICALE de M. Sudre. 381
LEMME (Ch.); sur sa nouvelle Méthode de musique. 49-56
LESUEUR (OEuvres religieuses de M.). 271
LETTRES sur l'état actuel de la musique à Londres, 1re lettre, 313-319; 2e *id.*, 361-369; 3e *id.*, 385-392; 4e *id.*, 409-417: 5e *id.*, 456-464; 6e *id.*, 481-488; 7e *id.*, 529-536; 8e *id.*, 560-567
LITTÉRATURE MUSICALE. 207, 250
MALIBRAN (sur Mme). 37, 92, 102, 381, 586
MARAFFA-FISCHER (Mme); ses débuts à l'Académie royale de Musique, 39, 67
MUSIQUE (la) mise à la portée de tout le monde. 145-152, 193-205
— des Javanais. 319-325
— (état actuel de la) à Londres. 313-319, 361-369, 385-392, 409-417, 456-464, 481-488, 529-536, 560-567
— (Revue de la) en 1828. 1
— (Sur le bornes de la). 583-586
MUSIQUE ANCIENNE (Recherches sur la), par M. Perne. 241-250, 553-560
NÉCROLOGIE. 80-86
OPÉRAS (Sur les diverses formes qui ont été données aux). 223-231, 289-296, 337-344
OPÉRA-COMIQUE (Sur l'ouverture du nouveau théâtre de l'). 325
— 1re représentation de Pierre et Catherine, op. 62

Pag.

Opéra-comique. 1re représentation des Deux Nuits, opéra. 394
— 1re représentation de l'Illusion, opéra. 607
— (Débuts à l'). 471
Orchestrion de MM. Chrétien, Heinrich et Jean Bauer. 42
Paganini (sur). 141, 182, 213, 239, 281, 333, 377, 430, 478
Perne (M.); ses Recherches sur la musique ancienne, 241-250, 553-560
Piano droit (Sur le) de M. Dietz. 369
Publications classiques. 45
Revue succincte de la musique en 1828. 1
Richelmi (Soirée musicale de M.). 105
Rossini; son opéra de Guillaume Tell. 103
Seméiographie musicale grecque (Nouvelle exposition de la). 241-250, 553-560
Société des enfans d'Apollon. 448
Soirée musicale de M. Dietz. 160
— de M. Bériot. 163
— de M Pape. 179
— du même. 210
Soirées de quatuors et quintettis de M. Baillot. 16
Sontag (sur Mlle). 15, 92, 102, 278, 335
Stoepel (Cours de musique de M.). 374, 454, 538

Pag.

Sudre (M.); sur sa langue musicale. 381
Théatre royal italien. 15, 37, 68, 102, 209
—Opéra allemand. 399, 421, 440, 468, 491
Théatre de Florence. 19, 215, 451
— de Naples, 40, 257, 334, 572
— Argentina, à Rome, 40, 44
— Valle, à Rome. 69, 451
— de Bologne. 69, 547
— de la Fenice, à Venise. 70, 185, 215, 334, 380
— de la Scala, à Milan. 106 136, 166, 256, 356, 428, 453, 502, 547
— de Gênes. 215
— de Palerme. 306, 427
— de Parme. 358, 476, 546
— de Messine. 380
— de Turin. 426, 572
—de Vienne (Ander Wien). 42, 240, 258, 308, 332
— de Prague. 39
— de Dresde. 43, 214, 408, 571
—de Berlin. 140, 166, 333, 477, 592
— de Brême. 166
— de Londres. 258
— de Weimar. 407
—de Munich. 478
Typotone (sur le), nouveau diapason. 205
Variétés. 25, 49, 73, 97, 127, 169, 217, 265, 325, 369, 433, 538, 601
Weber (Charles-Marie de) OEuvres littéraires posthumes de). 25-34, 97-99, 265-270

FIN DE LA TABLE DU CINQUIÈME VOLUME.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

BIBLIOTEKA TIFC

F 2165

NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

B/3