F 2168
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
B/3

Revue Musicale.

DEUXIÈME SÉRIE.

TOME TROISIEME.

IMPRIMERIE DE SELLIGUE,
RUE DES JEUNEURS, N. 14.

REVUE

MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

Deuxième Série.

TOME TROISIÈME.

PARIS.

AU BUREAU DE LA REVUE MUSICALE, RUE BLEUE, N. 18;

ALEXANDRE MESNIER,
LIBRAIRE,
Place de la Bourse.

MAURICE SCHLESINGER,
MARCHAND DE MUSIQUE,
Rue de Richelieu, n. 97.

1830.

BIBLIOTHEK DES INSTITUTS FÜR MUSIKFORSCHUNG

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.
2168.

BIBLIOTEKA CHOPINA-NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA

REVUE

MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

(14 AOUT 1830.)

ESQUISSE

DE

L'HISTOIRE DES INSTRUMENS A CORDES PINCÉES.

Ainsi que les instrumens à vent, les instrumens à cordes pincées offrent des variétés nombreuses que je me propose d'examiner dans une suite d'articles : leur histoire me semble digne de fixer l'attention des musiciens. L'origine de ces instrumens remonte aux premiers temps de l'art ; les monumens de l'antiquité nous en présente les images prodigieusement diversifiées, et les écrivains ne nous laissent point manquer de détails sur ce qui les concerne.

Les instrumens à cordes pincées se divisent en deux classes principales : la première renferme les lyres et les harpes, dont les cordes se pincent à vide ; dans la seconde se rangent les *instrumens à manche*, dont l'intonation des cordes est variée par la pression des doigts.

La classe des instrumens à cordes pincées à vide renferme deux espèces : à la première appartiennent toutes les variétés des instrumens à cordes perpendiculaires, tels que les *lyres*

et les *cithares*; les *harpes*, les *trigones*, et tous les instrumens à cordes obliques se rangent dans la deuxième.

Les poëtes de l'antiquité ont rempli leurs vers des mots *lyra*, *phorminx*, *chélys*, *barbitos*, *barbiton*, *cithara* qui, au premier aspect, semblent indiquer des instrumens du même genre, dans lesquels se faisaient seulement remarquer de légères différences de formes; toutefois, les commentateurs se sont lourdement trompés, lorsqu'ils ont rangé le *barbitos* dans la classe des instrumens à cordes perpendiculaires : je ferai voir plus loin qu'il appartenait à l'espèce des *trigones* ou instrumens à cordes obliques. C'est pour n'avoir pas fait cette distinction que les traducteurs et commentateurs des odes d'Anacréon n'ont point entendu le sens des premiers vers de la première ode de ce poète. Il se plaint de ce que son *barbiton* ne veut chanter que l'amour. « J'ai changé, dit-il, les cordes; j'ai changé toute la lyre, » mais elle ne chante toujours que l'amour. » Ces mots, *j'ai changé les cordes*, *j'ai changé toute la lyre*, signifient qu'il a changé la position verticale des cordes pour les placer obliquement, et que d'une lyre il a fait un *trigone* ou *barbitos*. C'est ce passage qui a fait attribuer par Athénée l'invention du *barbitos* à Anacréon; mais je ferai voir plus loin que ce genre d'instrumens a tiré son origine de l'Égypte et de la Phénicie.

La *lyre*, le *phorminx*, le *chelys* et la *cithare*, étaient donc les seuls instrumens à cordes verticales dont les anciens ont fait usage. On attribue généralement l'invention de la lyre à Mercure, mais on n'est point d'accord sur le nombre de cordes qu'il lui donna, car certains auteurs assurent qu'il borna ce nombre à trois, et d'autres le portent jusqu'à sept. Cette diversité d'opinion vient de ce que les uns ont voulu expliquer l'origine de la lyre égyptienne, qui n'avait effectivement que trois cordes, tandis que les autres avaient pour

objet la lyre grecque, qui en avait sept. Apollodore (Bibl. lib. II) dit que Mercure se promenant sur les bords du Nil après une inondation de ce fleuve, trouva sur le rivage une tortue morte, que les eaux y avaient laissée en se retirant. Le soleil en la desséchant n'avait laissé que trois nerfs ou cartilages attachés à l'écaille; ces nerfs rendirent des sons sous les doigts de Mercure, et ce dieu entreprit de perfectionner ce que le hasard venait de produire. De là la lyre à trois cordes: l'histoire de l'invention de la lyre grecque est à-peu-près semblable; seulement, d'après les poètes, Mercure aurait attaché des cornes de bouquetin à la partie supérieure de l'écaille de tortue, et y aurait fixé une traverse pour tendre les cordes. Quoi qu'il en soit de ces origines, elles doivent peu nous occuper : les faits véritablement historiques méritent seuls notre attention. Il paraît certain que les lyres dont se servaient les plus anciens musiciens et poètes grecs, tels que Olympe, Orphée, Amphion, n'avaient que trois cordes. Je ne crois pas avoir besoin de démontrer qu'un instrument si borné ne pouvait servir à exécuter des pièces instrumentales, et qu'il n'était propre qu'à accompagner la voix. Un pareil instrument, dépourvu de manche pour varier les intonations des cordes, ne serait même d'aucune utilité pour accompagner l'air le plus simple de la musique moderne; mais tout porte à croire que les trois cordes de la lyre primitive ne servaient qu'à fixer alternativement, et de temps en temps, les intonations de la voix du poète, lorsqu'il récitait des vers dans la langue la plus accentuée qui ait jamais existé; en sorte que ce n'était pas une musique véritable qui résultait des cordes de la lyre, mais une espèce de réglement de la voix.

Une quatrième corde fut bientôt ajoutée aux trois premières de la lyre, et successivement le nombre en fut porté jusqu'à sept. La lyre à sept cordes devint enfin la plus usitée

dans la Grèce : on attribuait son invention à Apollon. Au moyen de ces sept cordes, l'instrument était devenu susceptible de variété dans ses moyens ; aussi la lyre à sept cordes fut elle généralement adoptée chez les Grecs. Les auteurs de l'encyclopédie méthodique ont dit que la lyre de Terpandre fut l'ancien instrument d'Olympe : ils ont été copiés par Millin dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* et par M. Castil-Blaze dans son *Dictionnaire de Musique ;* c'est évidemment une erreur, car Plutarque fait dire à l'un des interlocuteurs de son dialogue sur la musique : L'*ancien Philammon de Delphes composa quelques-uns de ces nomes* (airs) *dont Terpandre fit dans la suite des pièces de Cythare.* Or, il aurait été impossible, comme je viens de le dire, de composer des pièces de musique pour un instrument qui n'aurait eu que trois cordes à vide ; c'était donc de la lyre ou de la cithare à sept cordes que Terpandre se servait. Il est d'ailleurs d'autres faits qui démontrent que la lyre de Terpandre était montée de sept cordes. Plutarque, dans son livre *des Lois de Lacédémone*, dit que ce musicien fut condamné à l'amende par les éphores pour avoir augmenté d'une seule corde le nombre de celles qui étaient à la lyre ordinaire. Il paraîtrait d'après cela que la lyre n'avait alors que six cordes. Cette lyre était celle qu'on mettait ordinairement dans les mains d'Apollon ; cependant la lyre de l'Apollon d'Herculanum est montée de neuf cordes : c'est le seul monument de cette espèce qui soit connu. Phrynis de Mytilène porta dans la suite le nombre des cordes de la lyre jusqu'à neuf ; mais s'étant présenté au concours à quelques jeux publics de Lacédémone avec son nouvel instrument, l'éphore Ecprépès voulut en retrancher deux cordes, et ne laissa au musicien que le choix de les supprimer au grave ou à l'aigu. Pareille chose arriva à Timothée de Milet aux jeux *carniens ;* il avait monté sa lyre de douze cordes ; les éphores l'obligèrent à en retran-

cher cinq. Toutefois, il paraît que plusieurs musiciens grecs continuèrent à se servir de la lyre à douze cordes. Quant aux autres instrumens montés de vingt-cinq et même de quarante cordes, je démontrerai dans la suite que ce n'étaient point des lyres ni des cythares, mais des trigones et d'autres instrumens à cordes obliques.

On a beaucoup critiqué les jugemens des Éphores qui ont obligé Terpandre, Phrynis et Timothée à retrancher des cordes de leur lyre; mais il me semble qu'on n'a pas assez examiné ces faits, et que d'autre part on n'en a pas bien saisi l'esprit. La sévérité des Lacédémoniens à l'égard de Terpandre, qui avait rendu de grands services à la musique vocale et instrumentale, ne peut être considérée que comme un trait d'humeur des éphores, magistrats peu indulgens qui n'épargnaient personne, et non comme le jugement du peuple. Burette a remarqué qu'il y a grande apparence que la contestation ayant été portée devant le peuple, Terpandre fut renvoyé absous : c'est du moins ce qui semble résulter d'un passage de la chronique de Paros. A l'égard de Phrynis et de Timothée, il est bon de se souvenir qu'ils s'étaient présentés à des concours de jeux publics, dans lesquels les conditions devaient être égales pour tous les concurrens, et qu'il était peut-être de l'équité des magistrats de s'opposer à ce que Phrynis et Timothée se présentassent au concours avec des avantages trop considérables. Au reste toutes ces histoires sont rapportées de manières très diverses par les auteurs de l'antiquité. Athénée dit qu'au moment où l'exécuteur se mettait en devoir de couper les cordes de la lyre de Timothée, conformément au décret, le musicien aperçut une petite statue d'Apollon dont la lyre était aussi montée de douze cordes, qu'il la montra aux juges, et qu'il fut renvoyé absous. Si cela fut, Timothée n'était donc pas l'inventeur de

la lyre à douze cordes. Il y a grande apparence que son poème de la *naissance de Bacchus* dans lequel il avait imité d'une manière indécente les cris de Sémèle pendant son accouchement, fut la cause principale du jugement qui fut porté contre lui.

Les diverses parties de la lyre étaient les branches ou montants qu'on appellait *askones* ou *pèchéis*; ces branches étaient faites en bois dur dans les grandes lyres, et en cornes d'animaux dans les cithares ou petites lyres. La traverse appelée zygos, dans laquelle s'assujettissaient les branches, était faite en bois de chêne. On y attachait les chevilles qu'on nommait *kollopes*. Quelquefois la partie postérieure de la lyre était faite d'une écaille de grande tortue, appelée en grec *chelonè*; dans ce cas la lyre prenait le nom de *chelys*, en latin *testudo*; d'autres fois cette partie était de buis; alors l'instrument s'appelait *cithare* s'il était de petite dimention et carré par sa base, et *lyre* s'il était arrondi à sa partie inférieure et assez grand pour ne pouvoir être transporté que suspendu aux épaules avec une courroie. Cette grande *lyre* s'appelait particulièrement *phorminx*; car le nom de lyre était générique et s'appliquait à toutes les variétés; mais chacune avait son nom particulier. La partie antérieure ou sonore de la lyre était composée d'une table d'harmonie faisant partie d'une sorte de boite creuse appelée *magas* ou *magadion*, qui servait à augmenter le volume du son. La table était un peu convexe en s'approchant du bord inférieur du *magas*; c'était à cette partie convexe que les cordes étaient attachées. On voit le magas à plusieurs lyres des muses d'Herculanum; cette partie servait à distinguer les grandes lyres des petites; qui en étaient rarement pourvues: cependant il est très-visible au bel Apollon Cytharède qui se trouvait autrefois au Musée Napoléon. Il y avait aussi

une base creuse à la cithare, mais plus petite que le *magas* et qui s'appelait *écheion*. On voit dans une épigrame grecque de l'anthologie que les cordes dont les lyres et les cithares étaient montées, étaient faites de boyaux d'animaux, et particulièrement de mouton; cependant quelques auteurs anciens ont parlé de cordes de lin : Il n'est pas possible de comprendre comment de pareilles cordes auraient pu produire des sons. La clef qui servait à tourner les chevilles s'appelait *chordotonon*.

Les lyres antiques étaient peintes de diverses couleurs; cependant on préférait généralement le rouge. La lyre qu'Achile tient dans la main sur la huitième planche du tome 1^er^ des peintures d'Herculanum est de cette couleur. On ignore si la peinture dont les lyres étaient ornées s'appliquait comme une sorte de vernis, ou si ce n'était qu'une simple détrempe.

La forme des lyres et des cithares varia si souvent chez les Grecs et chez les Romains qu'il est difficile de décider aujourd'hui si ces changemens doivent être considérés comme des perfectionnemens, ou s'ils ne furent que le fruit du caprice. On voit dans le dialogue de Plutarque sur la musique que *la cithare reçut une nouvelle forme au temps de Cépion*; mais quelle fut cette forme? En quoi différa-t-elle de l'ancienne? C'est ce qu'on ne sait pas. Ce Cépion était élève de Terpandre, et vivait vraisemblablement vers le même temps qu'Anacréon. La cithare et la lyre avaient reçu dès lors des modifications importantes puisque, de trois cordes qu'elle avait eue originairement, elle était arrivée jusqu'à sept; mais il ne paraît pas que les changemens que lui fit subir Cépion aient été dans le nombre des cordes; il paraît plus vraisemblable que ce fut dans la forme de l'instrument même que ces changemens furent faits. Les monu-

mens offrent des instrumens de cette espèce si variés qu'il serait fort difficile de décider si ces variétés sont nées de la fantaisie des artistes ou si elles ont réellement été toutes en usage. Les recueils de Montfaucon et de beaucoup d'antiquaires, les œuvres de Doni, de Blanchini, et les histoires de la musique de Burney, de Hawkins et de Forkel, renferment des figures de lyres et de cithares tirées des monumens de la Grèce et de Rome, des médailles et des pierres gravées: la plupart de ces figures sont marquées par quelque différence peuimportante en apparence, mais qui, peut-être, sont l'indice de localités ou d'époques diverses. Il faudrait faire des travaux considérables et posséder de grandes connaissances dans l'âge et le style des monumens pour classer toutes les variétés de manière à pouvoir suivre de l'œil les progrès de l'art dans la construction de ces instrumens, et peut-être les résultats ne répondraient-ils pas aux recherches qu'on aurait faites. Il faut donc se borner à diviser, comme je viens de le faire, les lyres et les cithares par le nombre de leurs cordes, et à reconnaître que la cithare ne différait de la lyre proprement dite que par ses dimentions qui étaient plus petites, par l'écartement de ses branches vers le milieu, qui était moins considérable, par la boîte sonore *échéion*, qui était moins saillante que le *magas* de la lyre, et par sa base, qui était carrée, ce qui permettait de la poser sur un meuble pour en jouer, tandis que la lyre était arrondie à sa partie inférieure, ce qui obligeait de la tenir entre les genoux. Du reste, il y avait des cithares montées de trois, quatre, six, sept, neuf et douze cordes comme des lyres.

Les cordes de la lyre se pinçaient avec les doigts ou avec une sorte de crochet en ivoire ou en bois poli qu'on appelait *plectron*. Quelquefois on pinçait les cordes avec le plectron, mais plus généralement on les frappait avec cet instrument.

Dans les premiers temps il n'était pas permis de jouer de la lyre ou de la cithare sans se servir du pecltre: le premier qui s'affranchit de cette obligation fut un musicien grec nommé Epigone. Pollux et Athénée, qui rapportent ce fait, n'indiquent point l'époque où ce musicien vécut. Il paraît par d'anciens monumens et par le témoignage de quelques auteurs qu'on jouait des deux mains les grandes lyres; mais il est vraisemblable que cet usage ne s'établit qu'à Rome, sous le régne de Néron, lorsqu'on se servit de lyres à double rang de cordes accordées à l'unisson. Ces lyres étaient appelées *magadisées*, du verbe grec *magadisein*, qui signifie *chanter ou jouer* à *l'unisson ou à l'octave.* On pinçait avec les doigts de la main gauche; cela s'appelait *jouer en dedans* (intus canere); en même temps on frappait le deuxième rang de cordes avec le plectre, ce qui s'appelait *jouer en dehors* (foris canere).

Ce n'était pas seulement chez les Grecs et les Romains que la lyre et la cithare furent en usage; les Égyptiens, et selon toute vraisemblance les peuples du Nord se servaient aussi de ces instrumens dans leur musique. J'ai rapporté ce que dit Apollodore de l'invention de la lyre sur les bords du Nil par le Mercure égyptien. Les figures de cet instrument sont rares sur les grands monumens de l'Égypte; cependant le planisphère qui était sculpté au plafond du petit temple de Denderah renferme une lyre à trois cordes qui représente la constellation de ce nom, et l'on voit une autre lyre à quatre cordes sur le mur d'un escalier qui est au fond de la cinquième pièce du grand temple de Denderah. Ces deux exemples suffisent pour faire voir que les Égyptiens se servaient de cet instrument, dont le nom, dans leur langue, était *tébouni* ; nom générique qui s'appliquait à tous les instrumens à cordes pincées servant à accompagner la voix. La lyre se retrouve encore aujourd'hui parmi les habitans du

Caire sous le nom de *kesser* ou *kicahra*, qui paraît venir de *cithara*, cithare. Ce sont les habitans du Soudan et les Barâbras ou Berebers qui se servent particulièrement de cet instrument et qui le portent dans la capitale de l'Égypte.

Les Scythes, les Cimmériens, les Saxons, les Jutes, les Angles, tous ces peuples du Nord qui inondèrent l'Europe vers la chute de l'empire romain, paraissent avoir connu la lyre. Parmi les monumens anciens des Anglo-Saxons publiés par Strutt dans son livre sur les antiquités de l'Angleterre, se trouve un bas-relief grossier que représente un joueur de flûte double et un joueur de cithare à quatre cordes. Cependant les instrumens du genre de la harpe ont été chez ces peuples d'un usage plus général, comme je le ferai voir dans un autre article.

Il est vraisemblable que les Romains avaient introduit l'usage de la lyre et de la cythare dans les Gaules; mais on ne sait point quel fut le moment où la harpe fit abandonner ces instrumens, dont on ne trouve point de traces dans les manuscrits postérieurs au dixième siècle.

Les plus célèbres joueurs de lyre et de cythare de la Grèce furent Amphion, Orphée, Philammon de Delphes, Olympe, Phœmieus d'Ithaque, célébré par Homère dans l'Odissée, Terpandre, né en Lesbie, Timothée de Milet, Phrynis de Mitylène, Cépion, qui fit des changemens dans la forme des cithares, Périclite de Lesbos et Démoqogue. C'est par les travaux de ces artistes que la lyre fut successivement portée au point de perfection où pouvait arriver un instrument qui n'avait que douze cordes à vide dans sa plus grande extension, et dans un pays où, selon toute apparence, l'harmonie ne faisait point partie de la musique. Les Romains, qui n'étaient point pourvus de la délicatesse d'organes qui distinguait les Grecs, ne paraissent point avoir ajouté aux découvertes des Grecs, et n'eurent jamais d'artistes qui surpassè-

rent ceux-ci : la plupart des citharèdes et des joueurs de lyre qui brillèrent à Rome sous les empereurs, étaient Grecs d'origine. Parmi les Romains, Néron fut un de ceux qui se distinguèrent le plus dans le jeu de la lyre.

Tels sont les faits les plus importans que j'ai pu recueillir sur les instrumens à cordes droites pincées ; dans un autre article j'examinerai ce qui concerne les instrumens à cordes obliques.

Fétis.

DES CHANTS POPULAIRES (1).

J'attache une très-grande importance à l'étude des chants populaires; débarrassés de toutes les pénibles combinaisons, de ces arrangemens mathémathiques, qui dénaturent trop souvent notre art, ils expriment les sensations des hommes encore purs que nous appelons sauvages; ils se rattachent au caractère de toute une nation, et affectent vivement l'homme civilisé qui est encore susceptible de quelques sentimens généreux. Nous entreprenons de longs voyages, nous lisons de longues relations pour acquérir quelques notions sur les mœurs des différens peuples, pourquoi n'étudierions-nous pas la musique, qui est une histoire si caractéristique? Mais si l'on veut réellement concourir aux progrès de l'art, il faut, non comme l'ont fait quelques-uns, se borner aux chants les plus connus de sa patrie, mais embrasser le monde entier, s'il est possible, et ne chercher que les traits généraux.

J'ai tâché d'être le plus varié possible; malheureusement je n'ai pu atteindre mon but entièrement; les obstacles que l'on rencontre lorsqu'on veut s'occuper de l'histoire de la musique sont sans nombre, et cette branche de l'art reste oubliée par une négligence impardonnable. Cependant, quelques artistes consciencieux ont bien voulu m'aider de

(1) Traduit de l'ouvrage allemand intitulé : *Ueber Reinheit der Tonkunst.*

leurs connaissances, et j'offre ici mon recueil tel qu'il est, dans l'espérance que tous ceux qui posséderont les matériaux nécessaires au perfectionnement de cet ouvrage voudront bien m'aider de leurs conseils.

Les anciens chants israélites seraient fort intéressans à étudier, par l'influence qu'ils ont exercée sur la musique d'église des premiers temps. Dans la persuasion que le judaïsme avait conservé religieusement ses anciens usages, je me suis adressé à toutes les synagogues de l'Allemagne; malheureusement mes recherches ont été infructueuses. Marcello, qui, dans son ouvrage, a tâché d'être le plus historique possible, a rassemblé quelques morceaux qui présentent effectivement un caractère oriental; mais il serait à souhaiter que l'auteur eût indiqué les sources auxquelles il a puisé. Le recueil de mélodies juives publié en Angleterre, et traduit à Berlin par G. K. Kretschmer, n'offre pas plus de garanties, et l'on ne saurait nier qu'il s'y trouve quelquefois de la musique essentiellement moderne.

Les anciens chants grecs n'offrent pas de résultats plus satisfaisans. Burette, et les historiens de la musique ancienne, ont tiré des manuscrits quelques morceaux qui paraissent être véritablement d'origine grecque; mais les conclusions générales qu'on en peut tirer sur la musique des anciens sont presque nulles. Les Grecs modernes ont probablement conservé quelques anciennes traditions; mais personne, que je sache, ne s'est donné la peine de les rechercher. Sulzer a cité quelques chants de la Grèce moderne, qui présentent de l'intérêt par le rapport qu'ils ont avec la lithurgie russe.

Si des temps anciens on passe au moyen-âge, on s'arrête d'abord aux troubadours qui ont fait une époque si remarquable dans cette histoire; mais tant de faits, qui seraient aujourd'hui authentiques et irrécusables, si la littérature

musicale n'eût pas toujours été négligée, sont encore plongés dans une nuit profonde. Quelques morceaux cités par Busby, et particulièrement la romance de Gauclem, sur la mort de Richard Ier, roi d'Angleterre, m'engagèrent à faire de nouvelles recherches; quelques résultats dépourvus d'intérêt et semblables à ceux qu'on trouve dans l'histoire de Forhel, furent ma seule récompense. Cependant je trouvai quelques bonnes mélodies dans un vieux manuscrit nurembergeois; un almanach de Berlin, de 1777, un recueil, publié par Büschin, un recueil d'airs autrichiens, publié par Jiska et Schattky, me furent enfin fort utiles. De si pauvres résultats ne me découragèrent point. Je savais que la reine de Suède, Christine, avait fait rassembler une grande quantité de chants populaires, et que ce précieux manuscrit se trouvait à Rome dans la bibliothèque du Vatican; je priai un de mes amis qui se trouvait à Rome, de faire quelques recherches à ce sujet; il me répondit que le recueil de Christine ne renfermait que les paroles et non les mélodies. Je m'adressai alors à M. Raynouard, éditeur *du Choix des Poésies des troubadours*. Ce littérateur me fit parvenir un morceau de sa collection qu'il m'assura être très-nombreuse, et il m'offrit de la mettre à ma disposition, si je parvenais à déchiffrer ce premier morceau. N'ayant pas pu y parvenir, je priai un de mes amis d'essayer s'il serait plus heureux que moi; malheureusement il perdit le cahier que je lui avais confié, et cette tentative demeura sans résultats. Je ne fais mention ici de cette circonstance que pour engager les artistes de Paris à profiter des richesses et de la complaisance de M. Raynouard. Puissent-ils être plus heureux que moi!

Les Anglais ont toujours attaché un grand intérêt à leurs airs nationaux; mais les nouvelles éditions qu'ils en ont faites sont entièrement *modernisées*. Le texte ainsi que les mélodies sont souvent changés, et par conséquent dénaturés. Les détails les

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

plus précis se trouvent dans les *Scottisch songs*, en deux volumes (Londres, Johnson 1794). Il parut ensuite un recueil de chants nationaux écossais et irlandais, en 14 vol. in-folio, Londres, sans date. La dernière partie renfermait des symphonies et des morceaux pour piano de Pleyel, J. Haydn, Kotzeluch et Beethoven. Cet ouvrage, malheureusement très-cher, se divise en trois parties. 1°. *A selected collection of original Scottish airs for the voice*, etc.; Londres, Preston : 4 vol. in-folio.

2°. *A selection of Irish melodies*; 8 vol. in-folio.

A selection of Welsh melodies; 2 vol. in-folio.

Les airs russes sont aussi fort intéressans. On trouve des détails fort curieux dans deux ouvrages publiés à Pétersbourg. 1° *Recueil d'airs russes anciens et modernes*; 2° *Recueil d'airs russes sur des mélodies d'Ivan Pratschem* : Pétersbourg, 1806; 2 vol. in-4°.

On trouve des airs danois, mais sans l'accompagnement, dans l'ouvrage suivant : *Danske viser fra middelatterem of Rierup og Ranbek*. Copenhague, 1814.

Des airs suédois et finois avec leur accompagnement se trouvent dans *Geyer och Afzelius Svenska Folk-Visor*. Stockholm, 1814—1816; 3 vol. in-8°.

Je ne connais pas d'anciens chants nationaux italiens qui aient été publiés; mais j'en possède une certaine quantité en manuscrit.

Je n'ai connu des airs espagnols que ceux que j'ai entendu chanter à des musiciens ambulans; tous mes efforts pour en avoir, soit imprimés, soit manuscrits, ont été inutiles. Si l'on se rappelle le génie, la vivacité, le feu de cette nation, si l'on se rappelle que les meilleurs chanteurs des temps anciens étaient tous espagnols, on en doit conclure que celui qui

rait en Espagne pour se livrer à des recherches musicales, obtiendrait sans aucun doute les résultats les plus avantageux (1).

Spix et Martius, dans la relation de leur voyage au Brésil, citent quelques airs brésiliens. Malheureusement ils paraissent plutôt appartenir à quelque opéra portugais qu'aux naturels du pays. L'influence que l'opéra exerce maintenant sur le peuple expose à commettre de graves erreurs.

William Jones, dans un ouvrage sur la musique des Indiens, a publié plusieurs airs indiens, persans et maures; mais le manque d'authenticité s'y présente comme partout. Un ouvrage, calqué sur celui-ci, parut dernièrement à Londres sous le titre de *Indian melodies arranged for the voice and piano forte in songs, Duettos et Glees by B. S. Horn* : 1 vol. in-folio.

Depuis long-temps j'aurais désiré pouvoir consacrer une année seulement de mon temps à la formation d'un recueil général d'air nationaux; j'ose croire que je parviendrais à publier un ouvrage d'un intérêt général. Que ceux qui ont plus de connaissances, plus de facilités et plus de temps que moi, emploient donc tous leurs efforts à former un pareil recueil, et j'ose leur prédire que leur peine ne sera pas perdue.

(1) Plus heureux que l'auteur de cet article, nous avons rassemblé beaucoup d'airs originaux de l'Espagne que nous espérons publier un jour dans notre collection d'airs nationaux.

(*Note de l'éditeur.*)

CONCOURS DE L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

L'impulsion donnée aux études dans l'école royale de musique, depuis quelques années, offre à chaque époque des concours, des résultats toujours plus satisfaisans. Certaines parties de l'art, particulièrement la vocalisation et le chant, sont dans un état de progrès constans. L'ère de liberté qui commence pour les Français ne pourra qu'ajouter au développement de cet état de prospérité; car la liberté est nécessaire en toute chose. La musique ne s'accommode pas mieux que la fortune des citoyens, du monopole et des privilèges; or le privilège et le monopole pèsent sur l'école royale de musique. Un pensionnat de chant existe dans cet établissement. Pour y être admis, il faut posséder une belle voix et être pourvu des signes d'une bonne organisation musicale, qui donnent l'espoir des succès dans l'éducation: signes trop souvent trompeurs et qui tiennent rarement ce qu'ils promettent. Que si les apparences du talent se résolvent en réalité, la plus rigoureuse direction doit être donnée aux dispositions de l'élève dans ses études; mais toute liberté doit être laissée à l'artiste pour son avenir: c'est ce qui n'a pas lieu au pensionnat de l'école royale de musique. La même autorité régit et cette école et l'Opéra: qu'en résulte-il? que l'une est exploitée au profit de l'autre; car tout chanteur qui veut être admis au pensionnat de l'école royale de

musique doit contracter, avant d'y être reçu, l'engagement de débuter à l'Opéra, et de se mettre pendant trois ans à la disposition du directeur de ce spectacle moyennant 2500 fr. de traitement pour la première année, 3000 fr. pour la seconde, et 4000 pour la troisième ; engagement qui d'ailleurs n'est point réciproque ; car si le chanteur ne plaît pas au directeur dans ses débuts, celui-ci est libre de ne point réaliser l'engagement. D'ailleurs lorsque l'emploi est rempli, il n'y a point de place à donner. J'ai vu naguère, un jeune chanteur sorti de l'école royale débuter à l'Opéra avec assez de succès pour donner l'espoir d'un talent réel quand l'expérience aurait été acquise ; cependant le directeur, sans lui laisser la liberté de chercher ailleurs de l'emploi, éludait chaque jour la demande d'un engagement formel, en sorte que l'artiste se trouvait sans aucuns moyens d'existence. Cet état de choses dura pendant plus de deux mois. Quand on n'arrive point à ces extrémités, le misérable engagement dont j'ai parlé est signé, et le débutant, que la nature destine peut-être à briller au premier rang, languit inaperçu dans un emploi subalterne. C'est ainsi que Hennekindt, victime de cet ordre de choses, avait été absorbé par l'Opéra. Il sut se soustraire à cette tyrannie, alla chercher à l'étranger des encouragemens qu'on lui refusait en France, et sous le nom d'Inchindi revint ensuite se faire applaudir au théâtre italien à côté des plus beaux talens. Espérons que les idées généreuses qui germent maintenant dans toutes les têtes et dans tous les cœurs feront cesser des abus si révoltans ; que la première liberté dont les artistes jouiront sera de disposer de leur talent comme ils le jugeront convenable, et que l'éducation qu'ils recevront ne sera pas le prix du sacrifice de cette même liberté. En toute chose le privilège est absurde ; dans les arts, c'est une dégradation.

Cette liberté que j'invoque dans l'intérêt de la raison comme dans celui de l'art, les artistes s'en rendent dignes par leurs efforts. Professeurs et élèves méritent des éloges pour le zèle qu'ils ont déployé dans le cours de l'année scolaire, et pour les résultats qu'ils viennent d'offrir. Le contrepoint, l'harmonie, l'accompagnement, la contre-basse, le solfège, la vocalisation et le chant, sont les seules parties pour lesquelles le concours a été ouvert jusqu'à ce jour; voici les résultats qu'elles ont présentés.

Contrepoint. Le premier prix a été partagé entre MM. Pollet et Elvard, élèves de l'auteur de cet article. Une fugue à quatre parties et à trois sujets, sur un thême donné, était l'objet de ce concours, dans lequel les deux lauréats ont déployé une rare habileté. Le deuxième prix a été décerné en partage à MM. Lecarpentier, élève du même professeur, et Tariot jeune, élève de M. Reicha.

Harmonie et Accompagnement. Une quadruple épreuve, propre à mettre en évidence la solide instruction des élèves, leur était proposée. Il s'agissait d'écrire une harmonie à quatre parties sur une basse donnée, de mettre une basse et de l'harmonie sous un chant donné, d'accompagner à première vue une basse chiffrée, et enfin d'accompagner un morceau d'opéra sur la partition. Un premier prix a été partagé entre M^lles^ Lion et Barbé, élèves de M. Halevy, et le deuxième prix a été décerné en partage à M^lles^ Rodolphe, Andrieu et Lagrave, élèves du même professeur. Dans le concours d'hommes M. Thomas, élève de M. Dourlen, a obtenu le premier prix; le deuxième a été décerné à MM. Madé et Wagner, élèves du même professeur.

Contre-basse. M. Chénié, qui a eu le courage d'adopter franchement l'archet italien, malgré les obstacles que l'ha-

bitude et le préjugé lui opposent, recueille le fruit de sa persévérance par les bons élèves qu'il forme. MM. Marié et Dietsch, qui doivent à ses soins le talent qu'ils ont acquis, ont obtenu le premier prix en partage.

Solfège. Cette partie essentielle de l'éducation musicale est maintenant dans l'état le plus florissant à l'École royale. Parmi les femmes, le premier prix a été décerné en partage à Mlles Henchoz, Grange, Debare et Laurent; le second a été partagé par Mlles Bordes, Derudder, Peignot et Barchtold. Des accessits ont été accordés à Mlles Jouvenot, Traullé, Guenée, Pluche et Steinmetz. Parmi les hommes, M. Philidor a obtenu le premier prix; le second a été partagé par MM. Placet, Seligmann et Alkan jeune. Des accessits ont été accordés à MM. Petit, Mertans, Delaporte et Pasdeloup.

Vocalisation. Les progrès sont constans depuis trois ans dans ce premier degré de l'art du chant : cette année, ils sont plus remarquables encore. Une habileté disputée avec des avantages égaux a fait partager le premier prix entre Mlles Ferrand, Deberc, Falcon et M. Cambon; le second a été également partagé entre Mlles Alvarez, Buttel, Thevenard, Dulcken et M. Forgues.

Chant. Des résultats satisfaisans pour le présent et des espérances fondées pour l'avenir se sont faits remarquer dans cette partie de l'art musical, qui, pendant plusieurs années, a été dans un état de dépérissement à l'École royale de musique. Le premier prix a été décerné à Mlle Michel; le deuxième a été partagé entre Mlles Alvarez, Dulcken, Cayot et M. Cambon. Un accessit a été décerné à M. Derivis fils.

Harpe. Depuis l'établissement d'une classe de harpe dans

l'École royale, il n'a point été formé d'artiste qui méritât d'être remarqué ; le concours a été faible encore cette année, et le jury n'a pu décerner qu'un deuxième prix.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

COLASSE.

Colasse (Paschal), maître de la Chapelle du Roi, naquit à Paris en 1639, et mourut à Versailles en 1709. Après avoir été enfant de chœur à Saint-Paul, il devint élève de Lulli, et dans la suite son gendre. Il prit son beau-père pour modèle; mais il eut le sort de tous les imitateurs: n'ayant point le génie de celui qu'il imitait, il resta fort au-dessous de lui. Sa musique est glaciale. Son premier ouvrage fut l'opéra d'*Achille*, paroles de Campistron; il donna lieu à cette jolie épigramme :

Entre Campistron et Colasse
Grand débat s'émut au Parnasse
Sur ce que l'opéra n'eut pas un sort heureux.
De son mauvais succès nul ne se croit coupable;
L'un dit que la musique est plate et misérable;
L'autre, que la conduite et les vers sont affreux;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.

Outre le tort de faire de mauvaise musique, Colasse eut la folie de chercher la pierre philosophale; il ruina sa bourse et sa santé. On a de lui dix opéras: *Achille et Polixène*, dont le premier acte est de Lulli, 1687; *Thétis et Pélée*, 1689; *Enée et Lavinie*, 1690; *Astrée*, 1691; *le Ballet de*

Ville-Neuve--Saint-Georges, 1692; *les Saisons*, 1695; *Jason*, 1696; *la Naissance de Vénus*, 1696; *Canente*, 1700; *Polixène et Pyrrhus*, 1706. Il a fait aussi des *motets*, des *cantiques*, des *stances*, etc., qui ont été imprimés par Ballard.

On reprochait souvent à Colasse les larcins qu'il faisait à Lulli pour composer sa musique : cela donna lieu à l'anecdote suivante. Il eut un jour une querelle avec un acteur de l'Opéra, qui se termina par un combat à coups de poings, dans lequel Colasse eut ses habits déchirés. Un de ses amis, le voyant en cet état, lui dit : « Comme te voilà fait! — » Comme quelqu'un qui vient du pillage, » répondit quelqu'un qui était présent.

CLAIRVAL.

Clairval (René-André), célèbre acteur de l'Opéra-Comique, dut le jour à un perruquier d'Étampes, et naquit en 1735. Il vint fort jeune à Paris et y exerça la même profession que son père jusqu'à l'âge de vingt-trois ans. Il aimait le spectacle, et fréquentait de préférence la Comédie-Italienne et l'Opéra-Comique. Son goût pour le théâtre finit par devenir une passion telle qu'il quitta son état, et se fit comédien. Il débuta à l'Opéra-Comique en 1758. Doué d'une taille bien prise, d'une figure agréable et d'une intelligence rare, il joignait à ces avantages des manières élégantes et nobles, qu'il avait appris à imiter des gens du monde. Les rôles qui lui échurent en partage furent ceux d'amoureux. Il ne lui manquait, pour y être parfait, qu'une meilleure voix, la connaissance de la musique et de l'art du chant. Mais, à cette époque, la musique n'était en France qu'un accessoire de l'opéra comique : le jeu des acteurs était ce que le public y cherchait de préférence, et, sous ce rapport, Clairval avait de quoi le satisfaire. Il passa à la Comédie-Italienne en 1762, lors de la réunion de ce théâtre avec celui de l'Opéra-Comique, et joua jusqu'en 1792, époque où il prit sa retraite. Quelques personnes ont appelé Clairval *le Molé de la Comédie-Italienne*, ce qui ne veut pas dire qu'il eut le talent de cet acteur admirable. Un poète, qui croyait avoir à se plaindre de lui, le traita plus sévèrement, et fit ce distique pour être placé au bas de son portrait :

Cet acteur minaudier et ce chanteur sans voix
Écorche les auteurs qu'il rasait autrefois.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

(*Ouverture.*)

C'est au bénéfice des blessés et des orphelins que l'Opéra-Comique a donné sa première représentation, et, franchement, on avait besoin de s'en souvenir pour oublier que l'exécution de la musique des *Deux Journées* était confiée à MM. Fargueil, Cavé, etc. Nous avions appelé de tous nos vœux une réorganisation dans le personnel de ce théâtre; nous avions fait voir ce qu'il y avait de défectueux dans tout son ensemble, et nous avions indiqué les moyens d'arriver à des améliorations. C'est avec regret que nous avons revu les mêmes noms figurer sur l'affiche; c'est avec un regret plus vif que nous avons retrouvé un orchestre négligent et des chœurs usés. Au lieu d'un théâtre régénéré, c'est l'Opéra-Comique de M. Ducis qu'on nous a rendu avec ses vieilles habitudes et son privilège de chanter faux. Il n'y a plus d'Opéra-Comique, s'écriait-on à la retraite d'Elleviou, de Martin et de M^me^ Saint-Aubin : Et que dirons-nous donc, nous qui sommes réduits à Cavé comme tenor, à Fargeuil comme basse-taille et à M^lle^ Colon comme *prima donna* ?

Si l'on disait sérieusement à des Italiens ou à des Allemands que c'est là notre théâtre national, celui que le public français aime de préférence, quelle idée se feraient-ils de

notre éducation musicale? Pourraient-ils croire que c'est le même peuple qui a rendu un hommage si éclatant au génie de Beethoven, et qui supporte sans mot dire la déplorable exécution du théâtre Ventadour? Ils ne comprendraient pas avec quelle patience héroïque nous entendons de pareilles choses. Eh bien, telle est la force de l'habitude, que la plupart des auditeurs souffrent, sans protester énergiquement, cet outrage à leur intelligence musicale.

Ainsi que nous l'avons dit, c'est la reprise des *Deux Journées* qui, avec le *Dilettante d'Avignon* et plusieurs cantates nationales, formait le spectacle de lundi. Nous n'avons que peu de détails à donner sur cette représentation; espérant encore que le nouvel administrateur comprendra ce qu'il a à faire pour reparer les fautes de ses prédécesseurs, nous attendrons avant de parler d'un état de choses qui n'est peut-être que provisoire. Nous avons d'ailleurs presque l'assurance que la liberté des théâtres sera bientôt proclamée par un gouvernement ennemi des privilèges et des exclusions.

— Plusieurs cantates ont été exécutées la semaine dernière sur les différens théâtres de Paris. Parmi ces pièces on a distingué *la Parisienne* de M. Casimir Delavigne, dont M. Auber a fait la musique. Adolphe Nourrit l'a chantée partout avec un succès d'enthousiasme. *La Marseillaise* de M. Rouget de Lisle est également dans toutes les bouches. Le Roi vient de faire à l'auteur une pension de 1,500 fr. C'est dans ces momens d'effervescence populaire qu'on retrouve la puissance magique des chants nationaux; cent mille citoyens viennent de reconquérir la liberté en chantant *la Marseillaise*, qui fut jadis le signe de ralliement de leurs pères.

— C'est M. Singier, ancien administrateur du théâtre de Lyon, qui a été nommé par les actionnaires du théâtre Ventadour, directeur de l'Opéra-Comique.

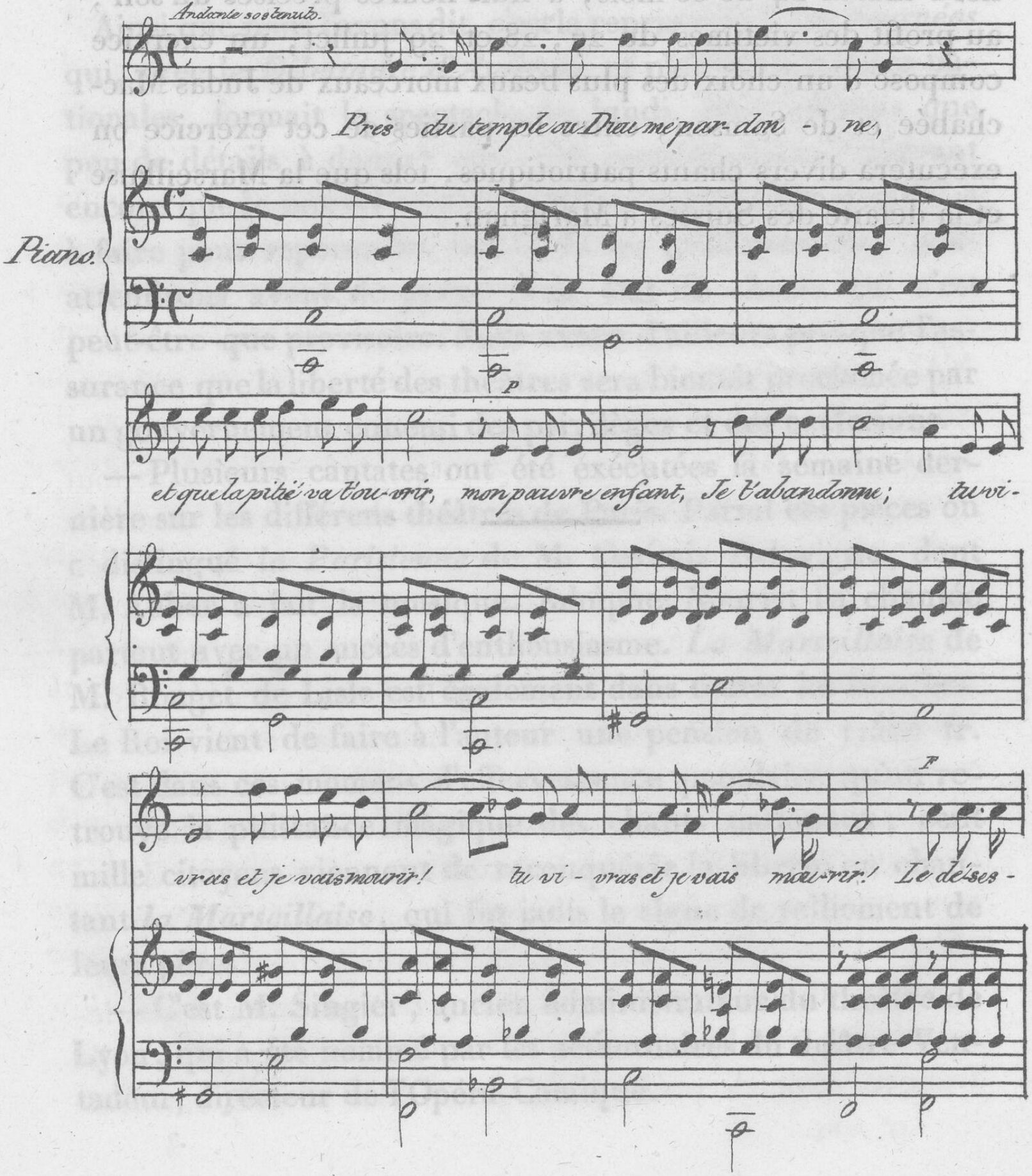
— Plusieurs concerts devaient être donnés cette semaine au bénéfice des blessés, mais ils n'ont point eu lieu faute d'auditeurs en assez grand nombre. Les esprits sont préoccupés d'intérêts trop graves pour songer déjà à des choses qui ne sont que secondaires. C'est pour cette raison que les réunions annoncées ont été remises à la semaine prochaine.

— L'institution de Musique, dirigée par M. Choron, donnera mardi 24 de ce mois, à huit heures précises du soir, au profit des victimes du 27, 28 et 29 juillet, un exercice composé d'un choix des plus beaux morceaux de Judas Macchabée et de Samson; entre les parties de cet exercice on exécutera divers chants patriotiques, tels que la Marseillaise et la défaite des Suisses à Marignan.

LA PAUVRE MÈRE.

Paroles de M.r Bayard.

Musique de M.r Romagnesi.




poir et la mi - sè - re Ont sé-ché mon sein languissant, Ont séché mon
sein lan-guis-sant. a dieu, ne maudis pas ta mè-re, el-le
meurt en te bénis - sant, el-le meurt en te bénis - sant.

Ton père, en homme de courage,
Est mort au loin pour son pays ;
Et moi, sans pain et sans ouvrage,
Si j'ai vécu, c'est pour mon fils ;
C'est pour lui que, sur cette pierre,
Je tendais la main au passant.
Adieu, etc.

Un jour on te dira, je pense,
Qu'à cette place où te voilà,
Une femme dans l'indigence
Pleura beaucoup... puis s'en alla.
Oh ! que pour elle une prière
Sorte de ton cœur innocent.
Adieu, etc.

BULLETIN D'ANNONCES.

La Marseillaise et *la Parisienne*, de M. Casimir Delavigne. Les deux réunies, paroles et musique. Prix : 2 fr.

Le Drapeau tricolore, paroles de M. Moreau, musique de M. Habeneck aîné. — 2 fr.

La Marseillaise, fantaisie pour le piano, par Adam. — 3 fr.

La Victoire est à nous, fantaisie pour le piano, par Adam. — 3 fr

La Marseillaise, variée, pour piano, par Karr. — 3 fr.

Le Tocsin, la Résistance, la Victoire, tableau des 27, 28 et 29 juillet 1830, pour piano, par Payer — 4 fr.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, nº 97.

Sorgi e vivi in pace, cavatina nella Giovanna Shore di Carlo Conti, cantata da Davide. Prix : 3 fr. 75 c.

Ah, quante volte, romanza cantata nell' opera I Capuleti ed I Montecchi, dalla signora Caradori. — 2 fr. 25 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

La Marseillaise, paroles et musique de Rouget Delille, revue et corrigée par l'auteur (propriété de l'auteur).

La première livraison des *Quintetti et Quatuors* de G. Onslow, contenant trois quintetti et trois quatuors, avec le portrait de l'auteur. un *fac simile* de son écriture musicale, et la table thêmatique de tous ses ouvrages pour instrumens à cordes.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

La Parisienne, cantate de Casimir Delavigne, avec accompagnement de piano, par A. Sowinski, ornée d'un drapeau tricolore. Prix : 1 fr. 50 c.

La même, avec accompagnement de guitare, par Carulli, avec un drapeau. — 75 c.

La Marche héroïque des Parisiens, composée et dédiée au général Lafayette, par A. Sowinski ; orné d'un drapeau tricolore. Op. 24. — 3 fr.

Ces deux ouvrages se vendent aux profit des veuves et orphelins des 27, 28 29 juillet 1830.

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

Gamme, ou Échelle musicale, avec les accords ordinaires et les variantes dans la marche de ses degrés, dédiée à Mlle Marie Barbet, par E. Imbimbo. Prix : 17 fr.

Paris, chez Roi, éditeur de musique, boulevard des Italiens, n. 2.

Le Passage du Mont-Saint-Bernard, chant guerrier, de Casimir Delavigne, mis en musique et dédié à Adolphe Nourrit, par C. Bernon. Prix : 3 fr.

Aimons-nous, nocturne à une ou deux voix, composé et dédié à madame Printemps, par L. Jacques Printemps. — 2 fr. 50 c.

Quatorze Ans, chansonnette, par Gresset, musique de Jacques Printemps, dédiée à Mlle Élise Duveau.

A Lille, chez Duveau, éditeur de musique, rue Neuve, n. 7.

(22 AOUT 1830.)

DES AVANTAGES

DE LA LIBERTÉ D'ENSEIGNEMENT

APPLIQUÉE A LA MUSIQUE.

La déclaration de la chambre des députés, qui complète la nouvelle charte, proclame la nécessité de la liberté d'enseignement, principe dont la mise en pratique donnera des résultats immenses, et qui doit conduire la France au plus haut degré de prospérité. Mais il ne suffira pas d'accorder à chacun le droit d'instruire ses semblables; si le gouvernement veut sincèrement l'émancipation de l'intelligence française, et l'on ne peut douter qu'il le veuille, il devra protéger de tout son pouvoir l'enseignement gratuit; car c'est surtout au profit des classes pauvres qui doivent tourner les avantages de l'instruction affranchie d'entraves. Tous les efforts des particuliers comme du gouvernement devront donc avoir pour objet de multiplier les écoles gratuites (1), de telle sorte qu'il n'y ait pas une seule

(1) Je sais les objections qu'on a faites en théorie contre l'enseignement gratuit; mais ces objections n'étaient fondées que sur un état de choses qui vient de cesser d'exister.

commune où une école semblable n'existe, et de faire prévaloir les méthodes d'enseignement mutuel et collectif, les plus économiques, les plus expéditives, et les plus favorables au développement de l'intelligence.

Il n'est pas besoin de dire que l'on enseignera dans ces écoles à lire, à écrire et à compter; ce sont des choses dont tout homme a besoin pour augmenter ses moyens d'existence; mais pour faire aimer l'instruction à la population d'un grand état qui en a toujours été privée, il faut la détourner des habitudes grossières par des plaisirs plus purs : la musique est pour cela d'un secours merveilleux. Partout où cet art est cultivé par le peuple, les mœurs sont douces et simples. Le nord de l'Allemagne est une preuve invincible de ce que j'avance. Je crois donc que la musique devrait faire partie de l'éducation publique des Français. Il est vrai que la nécessité d'avoir des notions de cet art se fait sentir aux habitans de l'Allemagne septentrionale, parce que c'est le peuple qui chante dans les temples les psaumes et les cantiques, tandis que le plain-chant de l'église catholique, apostolique et romaine est abandonné à des chantres gagés, et que son mode d'exécution est plus propre à durcir l'oreille qu'à la rendre sensible. En attendant qu'une réforme, devenue nécessaire, s'opère dans ce chant, il serait possible de se servir des airs patriotiques et des chants nationaux ou locaux pour faire pénétrer dans toutes les parties de la France une éducation musicale, dont les avantages se feraient apercevoir dans une multitude d'occasions. C'est un fait malheureusement trop évident que les Français ne sont pas naturellement sensibles à l'harmonie; est-ce par suite d'un défaut de conformation? Je ne le crois pas. L'éducation nous fait ce que nous sommes; si cette éducation était musicale parmi nous, notre oreille s'habituerait insensiblement à la sensation des accords; une fois remarquée, cette sensation de-

viendrait un plaisir. Or, pour faire pénétrer dans la société des idées nouvelles, il est nécessaire de s'appuyer de choses connues. Des chants vulgaires, qu'on a l'habitude de répéter à l'unisson, seraient le connu, au moyen de quoi je voudrais conduire au premier degré de l'inconnu, qui serait la lecture de la musique, et ensuite au complément qui serait la notion de l'harmonisation des mêmes chants.

Ceci, comme on voit, n'est pas étranger aux principes de M. Jacotot : c'est qu'il ne faut rien rejeter absolument, et que tout ce qui est utile est bon à prendre, quelle qu'en soit la source.

Si ce que je viens de proposer était adopté, il serait nécessaire que les maîtres de toutes les écoles gratuites d'enseignement mutuel fussent instruits des élémens de la musique, et eussent l'oreille juste ; ce qui ne serait peut-être pas la moindre difficulté ; car, comment trouver en France environ quarante mille maîtres d'école qui posséderaient ces qualités ? Mais s'il n'y avait que peu de maîtres d'école en état d'enseigner la musique, il y aurait peut-être un plus grand nombre de musiciens capables d'être maîtres d'école ; car, quel est celui qui ne sait lire, écrire et calculer assez bien pour enseigner ces choses par des méthodes faciles. Des commissaires chargés d'instituer les écoles primaires auraient bientôt fait comprendre, aux moins expérimentés de ces maîtres, le mécanisme de ces méthodes simples, d'après lesquelles chacun est le moniteur du moins instruit. Il y a tant de musiciens pauvres et presque dénués de ressources, en France, qu'il est vraisemblable qu'on en trouverait bon nombre qui seraient disposés à remplir les fonctions de directeurs d'écoles d'enseignement mutuel, si, ce qui est absolument nécessaire, les avantages de ces places étaient assez considérables pour assurer l'existance indépendante d'un homme borné dans ses désirs. D'ailleurs, si les sujets man-

quaient, il serait possible de fonder une école normale pour cet objet.

Les maîtres étant trouvés, il faudrait songer au choix de la méthode propre à enseigner la musique avec facilité à des individus qui n'auroient que peu de temps à y consacrer. Serait-ce l'enseignement collectif de M. Massimino, ou celui de M. Wilhelm, ou la méthode concertante de M. Choron, ou la division de matières que j'ai exposée dans mes principe élémentaires de musique (1)? Peut-être ne serait-ce absolument ni l'un ni l'autre de ces systèmes; mais on pourrait prendre dans chacun ce qu'il y aurait de meilleur pour l'objet qu'on se proposerait. Je pense que des conférences de professeurs, où chacun apporterait le tribut de son expérience, seraient très-utiles pour atteindre ce but. Ce qu'il ne faudrait pas perdre de vue dans la formation d'une telle méthode, c'est que la meilleure serait celle qui contiendrait le moins de préceptes et le plus d'exercices; car on apprend plus vite et mieux par pratique que par réflexion. La méthode d'analyse n'est bonne que pour résumer des connaissances acquises.

Quant aux exercices, ils se feraient, comme je l'ai dit précédemment, sur des airs patriotiques et sur des chansons populaires; plus tard, on pourrait y joindre les chants de l'église, quand ceux-ci auraient subi la réforme que réclame l'état actuel de la civilisation. Ces airs, ces chansons, ces cantiques, seraient arrangés en harmonie simple à trois ou quatre parties, par des artistes habiles. En dix ans, l'application de ce système d'enseignement sur l'échelle la plus étendue donnerait des résultats immenses, et, en deux générations, l'organisation musicale des Français serait égale à celle des peuples les mieux partagés de la nature.

(1) Paris, Pleyel et compagnie, boulevart Montmartre.

L'instruction primaire de la musique une fois organisée comme je viens de le dire, on songerait aux écoles spéciales. Il s'en faut de beaucoup qu'elles soient aussi nombreuses qu'il le faudrait pour un royaume aussi vaste que la France. A peine en compte-t-on dix ou douze; chaque département devrait en posséder au moins une, et même, dans les départemens riches et populeux, il faudrait qu'il s'en trouvât dans toutes les villes dont la population serait de dix-huit à quarante mille âmes. Ces écoles seraient de deux espèces : les unes seraient fondées par les municipalités des villes du second ordre, comme cela s'est pratiqué jusqu'ici à Douay, Valenciennes, Abbeville, etc.; les autres, établies sur une grande échelle, seraient entretenues aux frais du gouvernement: telles sont les écoles de Lille et de Toulouse. Dans les premières, on enseignerait le solfége pris dans toute son extension, c'est-à-dire en conduisant les élèves jusqu'aux plus grandes difficultés de la lecture de la musique sur toutes les clefs, le violon, la basse, et en général les instrumens d'orchestre. Ces écoles se recruteraient des élèves des écoles primaires, chez lesquels on aurait reconnu des dispositions pour la musique. Elles formeraient le second ordre des écoles spéciales. Les écoles de premier ordre, qui ne seraient établies que dans les chefs-lieux des départemens riches et populeux, auraient des professeurs de vocalisation, de piano, et d'introduction à l'harmonie et à l'accompagnement. Ce seraient des centres vers lesquels se dirigeraient les belles voix que la France fournirait, et les talens naturels qui, dans les écoles de second ordre, se seraient manifestés de manière à donner des espérances pour l'avenir. Après avoir reçu dans ces écoles une instruction achevée en certaines parties et préparatoire en d'autres, les élèves qui voudraient porter leurs talens à la perfection se rendraient au Conservatoire de musique de Paris, et y seraient admis.

Il est facile de comprendre que par le système d'éducation publique que je propose, les Français arriveraient un jour au plus haut degré d'habileté possible, au sentiment le plus perfectionné et au jugement le plus sain qu'on puisse imaginer en musique. Aucun peuple ne se trouverait ni ne se serait jamais trouvé dans des circonstances aussi favorables pour développer ses facultés musicales; car bien qu'il ait existé autrefois dans les villes principales de l'Italie d'excellentes écoles de musique; bien que l'instruction primaire de cet art soit fort bien organisée en Allemagne, un centre d'activité a toujours manqué dans ces pays, et Paris est sous ce rapport un centre tel qu'il ne s'en trouve point de semblable dans le monde entier. Sous le rapport de la musique, le malheur de la France a été jusqu'ici d'être concentrée dans cette seule ville; mais d'un autre côté les résultats de cette centralisation étaient tels, que Paris alimentait sans cesse de professeurs et de virtuoses les départemens qui par eux-mêmes ne fournissaient que peu de chose ou rien. Dans le système dont il est question, les occasions de faire éclore des talens naturels se présenteraient incessamment dans toutes les parties de la France, et un échange continuel des facultés, d'intelligences et de capacités aurait lieu entre les campagnes, les villes de second et de premier ordre et la capitale. Alors disparaîtrait cette pénurie de chanteurs, cause première de la ruine des théâtres, parce que d'une part, la rareté des sujets porte le prix de leur talens à un taux beaucoup trop cher pour le succès des entreprises dramatiques, et parce que de l'autre le défaut de modèles détériore le goût de plus en plus.

Dans le cas où mon hypothèse se réaliserait, les villes les moins considérables ayant bientôt des musiciens en nombre suffisant, des sociétés philharmoniques se formeraient de toutes parts. Les concerts, les fêtes musicales se multiplie-

raient, et le goût qui serait sans cesse excité par l'habitude d'entendre de la musique, tendrait continuellement vers une perfection relative. Enfin, au lieu de cette indifférence pour l'art musicale où sont plongés, des départemens entiers indifférence qui est à la fois cause et effet, puisqu'elle ne pourrait cesser que par l'exercice, et que les artistes qui pourraient la faire cesser ne trouvent point à y vivre; au lieu de cela, dis-je, une émulation générale se ferait sentir de toutes parts, et ouvrirait une voie d'existence à une classe nombreuse de citoyens.

Quelques personnes souriront à voir l'importance que je prétends donner à la musique parmi mes concitoyens; mais je leur rappelerai qu'avant d'être digne du nom d'art, la musique est déjà une jouissance, et que cette jouissance a été considérée par les philosophes et les hommes d'état de tous les pays et de toutes les nations tels que Pythagore, Socrate, Platon, Aristote, Cicéron, Saint-Augustin, Luther, Bacon, Le Dante et Skakespare comme un moyen puissant, sinon de donner aux hommes une vertu plus solide, au moins de les disposer à la bienveillance envers leurs semblables. Sous ce rapport, il me semble que cet art mérite toute l'attention du gouvernement.

FÉTIS.

OPINIONS DE LUTHER

SUR LA MUSIQUE.

Un grand nombre d'auteurs ont énuméré les services immenses que Martin Luther a rendu au chant et à la musique d'église (1); mais pas un n'avait encore songé à rassembler dans les nombrenx ouvrages de ce réformateur les différens

(1) Dr. J. C. V. Augusti de Hymnorum sacrorum, quos Luthero debemus, in Historia dogmatum usû. Vratisl. 1817. — O. J. Lambach *Uber Luther's verdienste um den Kirchengesang oder Darstellung dessen*, etc. (Services rendus par Luther au chant d'église; par Rambach. Hambourg, 1813. — *Luther's verdienste um musick und poesie von Knecht.* Ulm, 1817. (Influence de Luther sur la musique et la poésie, par Knecht. Ulm, 1817). — *Müller Luther's verdienste um die Musick.* Erfurt, 1817, (Services rendus à la musique, par Luther. Müller. Erfurt, 1817. — *Mortimer, Der Choralgesang zur zeit der Reformation.* Berlin, 1821, (Le Chant moral au temps de la Réformation, par Mortimer. Berlin, 1821. — *Uber die, zur dreihundertjàhringen jubelfeier, der Reformation erschienenen sehriften*, etc. Nuremberg, 1817, (Sur les Ouvrages publiés à l'occasion de la Fête du troisième siècle de l'établissement de la Réformation). — Index libror. ad celebranda sacra sœcularia reformationis ecclesiasticœ tertia, quos Bibliotheca regia Berolin. Comparavit jussu V. E. et J. ab Altenstein editus, Berol., 1821.

jugemens portés par lui sur la musique, lorsque M. Ad. Fréd. Beck, fit paraître un volume intitulé : *Dr. Martin Luther's gedanken ueber musick* (opinion de Martin Luther sur la musique).

Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en donnant ici, avec sa traduction, un des morceaux les plus intéressans de ce recueil, savoir, une lettre écrite en latin par Luther en 1538.

LETTRE DE LUTHER.

Salutem in Christo. Vellem certé ex animo laudatum, et omnibus commendatum esse donum illud divinum et excellentissimum musicam. Sed ita obruor multitudine et magnitudine virtutes et bonitatis ejus, ut neque initium, neque finem, neque modum orationis invenire queam, et cogavin summa copia laudum, jejunus et inops esse laudator. Quis enim omnia complectatur? Atque si velis omnia complecti, nihil complexus videare.

Primum si rem ipsam spectes, invenies musicam ab initio mundi inditam, seu concretam creaturis universis, singulis et omnibus. Nihil enim est sine sono, sine numero sonoro, ita ut et aer ipse per sese invisibilis et inpalpabilis, omnibus sensibus imperceptibilis, minimeque omnium musicus, sed plane mutus et nihil reputatus, tamen motus sit sonorus et audibilis, tunc etiam palpabilis, mirabilia in hoc significante spiritu mysteria, de quibus nec non est locus dicendi. Sed mirabilior est musica in animantibus, præsertim, volucribus, ut musicissimus ille rex et divinus psaltes David cum ingenti stupore et exultante spiritu, prodicit mirabilem, illam volucrum peritiam et certitudinem canendi, dicens psalmo centesimo tertio : super ea volucres cœli habitant, de medio ramorum dant voces. Verum ad humanam vocem, omnia sunt proprie immusica, tanta est optimi creatoris in

hac re super effusa et incomprehensibilis munificentia et sapientia. Sudarunt philosophi, ut intelligerent hoc mirabile artificium vocis humanæ, quomodo tam levi motu linguæ, leviorique adhuc nectu gutturis, pulsus aer, funderet illam infinitam varietatem et articulationem vocis et verborum pro arbitrio animæ gubernantis, tam potenter et vehementer, ut per tanta intervalla locorum circulariter et omnibus distincte non solum audiri, sed intelligi possit. Sed sudam tantum, nunquam inveniunt, et cum admiratione desinunt in stuporem, quin nulli adhuc reperti sunt, qui statuere et definere potuerunt, quid sit ille sibilus et alphabetum quoddam vocis humanæ, seu materia prima nempe risus (de fletu nihil dicam) mirantur, sed non complectuntur. Verum hæc speculabilia de infinita sapientia dei, in hac una creatura relinquamus melioribus et otiosioribus, nos vix gustum attingimus.

De usu tantæ rei dicere hic opportuit sed et ille ipse sua infinita varietate et utilitate, longe superat omnium eloquentissimorum eloquentissimam eloquentiam. Hoc unum possumus nunc afferre, quod experientia testis est, musicam esse unam quœ post verbum dei merito celebrari debeat domina et gubernatrix effectuum humanorum (de bestiis nunc tacendum est) quibus tamen ipsi homines seu à suis dominis gubernantur, et sœpius rapiuntur. Hac laude musica nulla major potest a nobis concipi. Sive enim velis tristes erigere, sive lætos terrere, desperantes animare, superbos frangere, amantes sedare, odientes mitigare, et quis omnes illos numeraret dominos cordis humani, scilicet affectus et impetus, seu spiritus, impulsores omnium vel virtutum, vel vitiorum? Quid invenias efficacius, quam ipsam musicam? Honorat eam ipse spiritus sanctus, ceu sui proprii officii organum, dum in scripturis sanctis testatur, dona sua per eam prophetis illabi, id est,

omnium virtutum affectus, ut in Eliseo videre est : rursus per eamdem expelli Satanam : id est, omnium vitiorum impulsorem, ut in Saule, rege Israel monstratur. Unde non frustra patres et prophetæ verbo dei nihil voluerunt esse conjunctius, quam musicam. Inde enim tot cantica et psalmi, in quibus simul agant et sermo et vox in animo auditoris, dum in cœteris animantibus et corporibus sola musica sine sermone gesticulatur. Denique homini soli præ cœteris, sermo voci copulatus donatus est, ut sciret, se Deum laudare opportere verbo et musicâ : scilicet sonare prædicatione, et mixtis verbis suavi melodia. Jam si comparationem feceris, inter ipsos homines, videbis, quam multiplex et varius sit creator gloriosus in donis musicæ dispertitis, quantum differat homo ab homine in voce et verbo, ut alius alium mirabiliter excellat : negant enim, posse duos homines inveniri similis per omnia vocis et loquelæ, etiam si sæpius imitari alii alios videantur, velut alii aliorum simiæ.

Ubi autem tandem accesserit studium, quo naturalem corrigat, excolas et explices, hic tandem gustare cum stupore licet, sed non comprehendere absolutam et perfectam sapientiam Dei in opere suo mirabili musicæ, in quo genere hoc excellit, quod una et eadem voce canitur suo tenore pergente, pluribus interim vocibus circum circa mirabiliter laudantibus exultantibus et jucundissimis gestibus eamdem ornantibus, et velut juxta eam divinam quandam choream ducentibus, ut iis qui saltem modice afficiuntur, nihil mirabilius hoc seculo extare videatur : qui vero non afficiuntur, nec illi vere amusi et digni sunt, qui aliquem Merdipoetam interim audiant, vel porcorum musicam. Sed res est major, quam ut hac brevitate utilates ejus descrebi queant. Tu invenis optime commendatam hanc nobilem, salutarem et lætam creaturam tibi habeas, qua et tuis affectibus interim medearis contra turpes libidines et pravas societates. Deinde

assuescas in hac creatura, creatorem agnoscere et laudare, et depravatos animos, qui hoc pulcherrima et natura et arte abutuntur, ceu impudici poetæ ad suos insanos amores, et summo studio caveto et vitalo, certos quod diabolus eos rapiat contra naturam, ut quæ hoc dono vult et debet deum solum laudare auctorem isti adulterini filii, rapina ex dono dei facta, colunt eadem hostem dei et adversarium naturæ et artis hujus jucundissimæ.

Bene in Domino vale.

TRADUCTION LIBRE.

Certes, je voudrais que la musique, ce don précieux et divin, fût apprécié de tous et reçût un hommage véritable ; mais je suis tellement accablé par la grandeur de mon sujet, par le nombre infini des beautés du bel art dont je vais parler, que je ne puis trouver ni commencement, ni fin, ni formes convenables pour un pareil éloge, et je me verrai forcé, par trop d'abondance, à demeurer stérile. En effet, qui pourrait tout dire sur un pareil sujet? Que de choses échapperaient à celui qui tenterait cet effort!

Et d'abord, si vous considérez la musique en elle-même, vous trouverez que sa naissance date de la création du monde, et qu'elle se rattache à toute créature, à tout être, à tout objet. Tout est sonore, tout produit un son ; l'air lui-même, invisible, qui se soustrait à toute action des sens et qui paraît le moins susceptible de produire un son, devient sensible et presque palpable lorsqu'il est mis en vibration : mystère impénétrable que nous n'approfondirons pas ici. Combien plus admirable encore est la musique chez les animaux, et principalement chez les oiseaux. David lui-même, ce roi musicien, frappé d'admiration, célèbre avec enthousiasme le chant divin des oiseaux, dans son psaume 103e :

« Là, dit-il, les oiseaux, ces habitans des cieux, laissent échapper leurs concerts à travers le feuillage. » Mais tant sont grandes la munificence et la sagesse du Créateur, que toutes ces merveilles s'effacent devant celle de la voix humaine.

Les philosophes tentèrent d'analyser ce mécanisme admirable; ils essayèrent d'expliquer comment l'air, agité par un mouvement si léger de la langue et une impulsion plus légère encore du gosier, produit, sous l'empire de la volonté, une si grande variété de sons assez puissans pour franchir l'espace et frapper notre oreille; bien plus, notre intelligence. Leurs efforts ont été infructueux; étonnés qu'ils étaient que personne n'ait su définir le rire, cet élément, ce principe de la voix humaine. (Je ne parle point des sanglots), ils ont admiré, et n'ont rien expliqué. Mais laissons à d'autres le soin d'approfondir la sagesse infinie de Dieu, manifestée de tant de manières sur une seule créature; moi je n'ai voulu que l'indiquer.

Ici, je devrais démontrer toute l'utilité de la musique, mais les paroles manquent pour remplir une si grande tâche. Je me contenterai de rapporter ce que l'expérience a confirmé; c'est qu'après la parole divine, la musique, qui seule peut résister victorieusement au torrent des passions humaines, a le premier droit à nos hommages. Voilà, je crois, le plus beau des éloges. En effet, voulez-vous modérer la douleur, anéantir la joie, ranimer les malheureux, abaisser le superbe, calmer l'amour ou apaiser la haine, dominer enfin toutes ces passions qui entraînent l'homme à la vertu ou au vice, où trouverez-vous un moyen plus puissant que la musique. L'esprit saint lui-même honore cet art comme l'une de ses manifestations; car, ainsi que l'attestent les écritures saintes et le prophête Élisée, c'est par son intermédiaire que la grâce divine, ce sentiment qui nous porte à

toutes les vertus, animait les prophètes. Saül, roi d'Israël, nous montre le musique victorieuse sur le génie du mal, et ce n'est pas sans raison que les pères et les prophètes s'accordèrent à regarder la musique comme l'art le plus digne de s'allier à la majesté de l'autel. Delà cette foule de cantiques et de psaumes qui agissent sur le cœur humain par le double effet de la voix et de la parole. Une seule influence se fait sentir sur les animaux, celle du son ; mais à l'homme a été donné d'éprouver une double impulsion pour lui rappeler sans cesse que la musique devait se joindre à la parole pour célébrer le Créateur.

Si maintenant l'on compare les hommes entre eux, l'on voit avec quelle munificence le Seigneur nous a prodigué ces dons, puisque la voix d'un homme n'est plus celle d'un autre. Où trouver deux individus dont l'organe soit le même, voulussent ils s'imiter l'un l'autre.

Mais lorsque l'art vient aider, corriger la nature, c'est alors qu'on peut, je ne dirai pas comprendre, mais admirer dans toute sa grandeur la sagesse infinie du Créateur dans son plus bel ouvrage ; quoi de plus beau, que d'entendre une voix dominante autour de laquelle viennent se grouper une foule d'autres voix, qui par des ornmens habilement disposés produisent un concert divin ! Celui là n'est pas digne de si nobles accens qui ne s'y sent ému.

Comment, en si peu de lignes, dire toute l'utilité de ce grand, de ce bel art. Vous comprendrez combien la musique est douce et salutaire, puisqu'elle peut fortifier votre cœur contre les mauvais penchans, et les sociétés dangereuses. Vous apprendrez à connaître le Seigneur et à célébrer ses louanges dans son ouvrage ; vous saurez que Satan entraîne dans une fausse route ceux qui usant mal de

cet art divin oublient qu'il ne doit servir qu'à louer le Seigneur, et se laissent entraîner à des plaisirs criminels par des poètes impurs : ceux là sont des bâtards qui s'emparent des bienfaits du Créateur pour célébrer son ennemi par le plus précieux de ses dons : la musique.

Que Dieu vous soit en aide.

DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

ET

DES MENUS-PLAISIRS.

Un décret de la convention du 18 brumaire an II, avait ordonné l'établissement d'un *Institut central de musique*, qui depuis lors a pris le titre de *Conservatoire;* mais la France était livrée à l'anarchie, et personne ne songeait aux arts : le décret ne reçut point son exécution. Enfin arriva le 9 thermidor an III, qui délivra le pays du joug de Robespierre et de ses complices; le lendemain, Chénier fit un rapport à la convention sur la nécessité d'une loi relative à l'organisation du Conservatoire, et le 16 du même mois deux lois furent rendues; l'une réglant tout ce qui était relatif à l'organisation du Conservatoire, l'autre supprimant la musique de la garde nationale parisienne, ordonnant que les artistes qui la composaient seraient membres de la nouvelle école, supprimant l'ancienne école de chant et de déclamation, et affectant le local dit des *Menus-Plaisirs* à l'établissement du Conservatoire de musique. C'est en vertu de ces deux lois que le Conservatoire a subsisté jusqu'en 1815.

Après la seconde invasion des armées étrangères, qui replaça les Bourbons sur le trône, une ordonnance royale supprima le Conservatoire de musique; comme si une or-

donnance pouvait détruire ce qui a été réglé par une loi ! Dans le même temps, l'intendance des *Menus-Plaisirs et argenterie* fut rétablie, et M. de la Ferté vint se remettre en possession des anciens bâtimens de cette intendance, rue du faubourg Poisonnière, bien que la deuxième loi du 16 thermidor an III, n'ait point été rapportée, et que l'article 7 de cette loi fut ainsi conçu :

« VII. La commission de l'instruction publique ordonnera, » sans délai l'établissement du Conservatoire de musique » dans le local dit *les Menus-Plaisirs*, déjà désigné par ar- » rêté du comité de salut public. »

Personne ne réclama contre ces violations des lois, parce qu'il aurait été fort dangereux d'invoquer les lois de la république.

L'année suivante, on songea à rétablir l'*École royale de chant et de déclamation* ; qui existait avant la révolution, et M. de la Ferté voulut bien céder pour cette école, qui se trouvait dans ses attributions, une portion des bâtimens de son intendance dont il ne faisait point usage, se réservant seulement de placer jusqu'au milieu des salles d'études, des logemens d'architectes et autres personnes de service.

En 1822, la direction de l'école royale fut otée à M. de la Ferté; et l'intendance des Menus-Plaisirs fut supprimée pour être remplacée par une *direction des fêtes et des cérémonies de la couronne*. Comme chef de cette administration, M. de la Ferté continua d'administrer le matériel et la comptabilité de l'école royale ; mais en 1824 M. de Larochefoucault ayant été *chargé du département des beaux-arts*, toute part dans l'administration de l'école royale fut otée à M. de la Ferté.

Cependant sans s'inquiéter des lois de thermidor an III, qu'il ne connaissait peut-être pas, cet ancien intendant des

Menus-Plaisirs, prétendait toujours que l'école royale était chez lui, que lui seul avait le droit de disposer des bâtimens, et de fait il agissait toujours comme étant investi de ce droit, car le local de la bibliothèque de l'école ayant exigé des réparations, dès qu'elles furent faites, M. de la Ferté s'empara de la grande galerie pour en faire un dépôt du mobilier de la couronne, qui avait été réuni à ses attributions, la bibliothèque fut reléguée dans les combles, et le bibliothécaire, qui jamais n'avait pu obtenir le logement qui lui était dû, ne pût même avoir un cabinet de travail, parce que toutes les chambres furent envahies par je ne sais quels employés.

Tel est encore l'état des choses ; mais le règne de la légalité est enfin venu et il sera sans doute bientôt fait justice de tous ces abus de privilége et de pouvoir.

Le Conservatoire de musique n'a pu être supprimé par ordonnance, car il existait en vertu d'une loi.

Le local affecté par une loi à l'établissement du Conservatoire n'a pû être détourné de sa destination par le bon plaisir de quelques hommes de cour.

Le pouvoir en vertu duquel on est venu s'emparer des salles d'études pour en faire des logemens de protégés et chasser de leur domicile les inspecteurs du conservatoire et des artistes tels que Méhul, Gossec (vieillard octogénaire), Cherubini, Catel, ce pouvoir dis-je, est illégal et ses actes ne peuvent être considérés que comme des usurpations violentes.

J'ignore s'il sera conservé une *direction des fêtes et cérémonies de la cour et du mobilier de la couronne*; mais si elle subsiste, il faudra songer à lui affecter un local particulier et séparé d'une école avec laquelle une semblable admis-

tration n'a rien de commun, ou bien il faudra que le conservatoire de musique soit placé ailleurs ; mais qu'on ne s'y trompe pas : dans ce dernier cas, une loi seule pourrait défaire ce qui a été fait par une loi, et celle-ci devrait être rapportée.

FÉTIS.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE.

Les concours annuels du Conservatoire ont continué cette semaine, et ont été fort brillans en quelques parties. Voici les noms des élèves qui ont obtenu des prix.

Concours de Clarinette. MM. Neveu et Kroll, tous deux élèves de M. Lefebvre, se sont distingués par une belle qualité de son et beaucoup de facilité dans l'exécution : le jury leur a décerné le premier prix en partage.

Concours de Cor. M. Urbin, cor basse, élève de M. Dauprat, a obtenu le premier prix. Ce jeune homme, doué des plus heureuses qualités, promet pour l'avenir un artiste du premier ordre. MM. Sauton et Bernard, élèves du même professeur, ont partagé le deuxième prix.

Le jury n'a point jugé qu'il y eut lieu d'accorder de premier prix dans les concours de hautbois et de flûte. M. Colin a obtenu le deuxième prix pour le premier instrument; MM. Franchomme jeune et M. Coche ont partagé le deuxième prix de flûte.

Concours de Piano. Le piano est de tous les instrumens celui qui offre le plus de ressources pour l'existence des artistes; il n'est donc point étonnant que le nombre des concurrens soit toujours considérable. Cette année, toutefois, il était moindre que dans quelques-unes des précédentes. Ce concours se partage en deux sections, l'une pour les femmes, l'autre pour les hommes; il a été en général fort satisfaisant.

Dans la première section, Mlles Durezieux, Lagrave et Andrien, élèves de M. Adam, ont partagé le premier prix ; le second a été décerné en partage à Mlles Prévost et Hotteaux, élèves du même professeur. Dans la deuxième section, MM. Fleche et Parent, élèves de M. Zimmerman, ont obtenu le premier prix; le second a été décerné en partage à MM. Potier, Marmontel et Besozzi, élèves du même professeur.

Concours de Violoncelle. Le premier prix a été décerné à M. Hains, jeune homme dont le talent fait le plus grand honneur à M. Norblin, son maître.

Concours de violon. Toujours brillant, ce concours a encore offert cette année de beaux résultats. Le premier prix a été décerné à M. Allard, élève de M. Habeneck; le deuxième a été obtenu par M. Lagarin, élève de M. Kreutzer. Deux accessits ont été décernés à MM. Philidor et Viallon.

—Nous avions négligé dans notre dernier numéro de faire connaître les professeurs des élèves qui ont obtenu des prix aux concours de chant et de vocalisation ; nous nous empressons de réparer ici cette omission. Mlles Ferrand et Debert, et M. Cambon, auquels le premier prix de vocalisation a été partagé, sont élèves de M. Garaudé; Mlle Faléon, qui a également partagé le premier prix, est élève de M. Henri. Le second prix a été partagé entre Mlles Alvarez, Dulken et M. Forgues, élèves de M. Garaudé, et Mlles Thevenard et Buttel, élèves de Mme Empaire.

Le premier prix de chant a été décerné à Mlle Michel, élève de M. Banderali; le second a été partagé entre madeselle Dulken, élève du même professeur, Mlles Alvarez et Cayot, élèves de M. Rigaut, et M. Cambon, élève de M. Bordogni.

NOUVELLES DE PARIS.

Sous le gouvernement actuel, la censure des théâtres ne pouvait pas être plus de mise que celle de la presse. Qu'aurait donc à craindre notre nouveau roi ? Son administration n'est pas comme celle de ses prédécesseurs, toute de ruse, d'arbitraire et de déception : il ne peut craindre des allusions fâcheuses, lui qui ne veut que le bien. Aussi tous les théâtres annoncent-ils des ouvrages sur lesquels l'odieuse censure avait opposé son ignoble *veto*. L'opéra des *Visitandines* devait être mis à *l'index*, il le fut en effet : mais comme les auteurs ne voulurent point perdre les fruits de leurs travaux, ils changèrent le monastère en penssionnat de jeunes demoiselles, en firent un lieu tout mondain et n'obtinrent qu'à ces conditions l'autorisation de faire représenter leur ouvrage, mais alors il était dénué d'intérêt.

Telles qu'elles furent représentées dans leur nouveauté, *les Visitandines* étaient en trois actes, mais soit que cette troisième partie ait paru trop libre, ou que l'ouvrage fut trop long ainsi, l'acte a été supprimé à la reprise que vient d'en donner l'Opéra-Comique. L'ouvrage a été mieux joué qu'on ne devait l'espérer : quoique les acteurs fussent loin de ceux qu'ils remplacent, cependant ils ont montré plus d'intelligence que de coutume. M^me^ Casimir a fort bien chanté.

Un début a eu lieu la semaine dernière à ce théâtre dan

la Féte du village Voisin, c'est celui d'un M. Ernest qui a chanté le rôle écrit pour Martin. Ce jeune homme a quelque intelligence musicale, et conduit assez bien une voix que le temps développera peut être, mais qui m'a paru manquer de timbre. On annonce plusieurs débuts et une pièce intitulée : *Trois Jours en une Heure*, qui sera représentée demain samedi, au théâtre Ventadour : il n'y a que de nouveaux chanteurs et une activité bien entendue qui puisse sauver ce théâtre.

— Le Roi a reçu la commission des auteurs à laquelle il a promis dans les termes les plus flatteurs, que le système administratif qui regit les théâtres recevra les nombreuses améliorations qu'il exige. Les professeurs du conservatoire de musique ont également été reçus par le Roi avec distinction.

— C'est le mardi 24, que doit avoir lieu à l'institution de musique religieuse, le concert au bénéfice des veuves et des blessés.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Florence. La musique de *Saül*, opéra sérieux qui vient d'être représenté sans succès au théâtre de la *Pergola*, a été composée par une dame de Pise, nommée Caroline Pazzini Uccelli. Les journaux italiens, ayant parlé de cet ouvrage en des termes contradictoires, le professeur Uccelli, époux de l'auteur, a cru devoir faire insérer dans *l'Indicateur de Pise* (supplément au n° 30) la lettre suivante qu'il a reçue de Rossini, à qui Mme Uccelli avait envoyé sa partition pour en avoir son avis.

« Monsieur le professeur,

« Vous trouverez sans doute singulier que, n'ayant pas » l'honneur de vous connaître personnellement, je vous » adresse cette lettre; mais ayant à parler d'une chose qui » vous intéresse particulièrement, j'ai pris la liberté de vous » l'écrire. Elle est relative, comme vous devez le penser, à » l'opera de *Saül* composé par madame votre épouse, qui a » désiré d'avoir mon opinion sur son ouvrage. Je me fais » donc un devoir de la donner avec la franchise qui est dans » mon caractère. (*Con quella franchezza ch'è propria del* » *mio carattere*).

» La musique de *Saül*, bien que je ne la considère point » comme un chef-d'œuvre, me paraît susceptible d'obtenir

» un succès heureux. Cette musique est riche d'idées; la
» partie instrumentale est traitée avec franchise et connais-
» sance des instrumens, et la partie déclamée et mélodique
» du chant avec sentiment et élégance. Il manque peut-être
» en quelques endroits de cette partition, de ces artifices
» qui ne s'acquièrent qu'avec le temps et l'habitude; mais
» on ne peut prétendre, au commencement d'une carrière,
» à posséder ce qu'on n'a pas toujours après de longs travaux.
» D'ailleurs, les ouvrages dramatiques n'étant point destinés
» à un public instruit, mais à une réunion de personnes
» qui cherchent seulement du plaisir et des sensations (1),
» je répète que je trouve dans cette partition de quoi leur
» plaire, et justifier l'entreprise d'une dame que des spec-
» tateurs bien nés ne manqueront pas d'encourager. La
» seule chose que je vous recommande, dans le cas où cet
» ouvrage serait exécuté à Florence, comme il paraît être
» décidé, est de n'en permettre l'exécution qu'avec de très-
» bons chanteurs, car la meilleure musique, privée de cet
» accessoire, serait perdue, et je ne voudrais pas que le dé-
» sir de l'entendre exécuter conduisit une bonne chose à sa
» perte.

» Je ne dois pas vous laisser ignorer que l'on a exécuté au
» Casino de Bologne une symphonie et un chœur de Mme Paz-
» zini Uccelli, et que ces morceaux ont obtenu les suffrages
» de cette société qui n'est pas des plus indulgentes. Je
» m'estime heureux, monsieur le professeur, de m'être mis
» en relation par cette lettre avec un homme de si haute

(1) . . . *Epoichè si tratta di sottoporre le opere teatrali non già ad un publico dotto, ma bensì ad una riunione che solo cerca il diletto et le sensazioni*, etc. On reconnaît ici l'opinion qui lui a valu ses succès populaires.

(Note du rédacteur.)

» réputation, désirant avoir l'occasion de vous prouver que » je suis,

» Votre très-humble serviteur.

» Giochino Rossini. »

Livourne. Les frères Gambati, virtuoses sur la trompette, qui se sont fait entendre souvent à Paris, viennent de donner des concerts dans plusieurs villes principales de l'Italie, et particulièrement à Livourne, où ils ont été vivement applaudis. — Paganini a donné trois concerts à Brême à la fin du mois de juin et au commencement de juillet. Il est en ce moment à Brunswick.

Berlin, 6 *août*. On a donné le 16 du mois dernier au théâtre de Kœnigstadt, la première représentation du *Fra Diavolo* d'Auber. Le public a été si satisfait de l'ouverture qu'il l'a fait recommencer. Le reste de la partition a paru un peu écourté, mais on a cru en donner une raison suffisante en se disant que c'est du *genre français*, et l'on s'est résigné en faveur des jolies mélodies et des effets piquans, à ne prendre qu'un plaisir de trop peu de durée.

Un chanteur de passage, M. Petzold, a donné quelques représentations au théâtre royal. C'est un baryton qui a une bonne voix et dont la méthode n'est guère plus louable que celle de la plupart des chanteurs allemands. Il a réussi, surtout dans le rôle de Figaro du *Barbier* de Rossini.

Le 3 de ce mois, jour anniversaire de la naissance du roi, *Fra Diavolo* a été transporté sur le théâtre royal, tandis qu'on donnait, pour cette circonstance, à celui de Kœnigstadt, la première représentation de *la Pélerine de la Mecque*, musique de Boieldieu et Hérold, qui n'est autre que l'opéra de *Charles de France*. Dans cet ouvrage, tout de circonstance, le public instruit a cru reconnaître la part de travail de chacun des deux musiciens. A M. Boieldieu ont été

attribués les chants frais, les effets produits par un talent facile ; à M. Hérold, la manière d'un bon élève, bien exercé, et qui a ce qu'on appelle *de la main*, mais pas encore d'individualité décidée.

— L'entreprise du théâtre d'opéra de *la Porte de Corinthie* à Vienne, vient d'être donnée à M. Duport dont nous avons connu le talent comme danseur. Le gouvernement autrichien lui assure 75,000 florins de subvention annuelle, à la charge, par l'entrepreneur, de donner spectacle tous les jours, à l'exception des fêtes, et de faire représenter des opéras et des ballets.

— Mlle Heinefetter, qui conserve dans ses voyages le titre de *prima dona* du théâtre italien de Paris, a donné plusieurs représentations à Munich et à Nuremberg : elle y a obtenu de grands succès. On lui a fait au théâtre de Munich des offres fort belles, mais qu'elle a rejetées comme insuffisantes. Son intention est de se rendre à Berlin.

— Paganini a visité dans ces derniers temps les différens établissemens d'eaux thermales dans la principauté de Nassau et dans le grand-duché de Bade. Il y était comme malade et ne s'y est pas fait entendre. Cependant il excitait un tel intérêt de curiosité qu'aux bains d'Ems un artiste voyageur, ayant donné un concert auquel il annonçait que Paganini assisterait, fit une excellente recette.

— Le théâtre d'opéra de la cour, créé par le feu grand duc de Darmstadt, et soutenu et dirigé par lui, vient de rentrer, par une décision du nouveau duc, son fils, dans la classe des entreprises ordinaires. Le célèbre ténor Wild venait d'y contracter un engagement moyennant 7000 florins par an. On ignore si la nouvelle situation du théâtre ne changera pas celle des artistes qui y sont attachés.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Méthodes d'harmonie et de composition, à l'aide desquelles ont peut apprendre soi-même à composer toute espèce de musique ; par J. Georges Albrechtsberger, organiste de la Cour impériale, à Vienne. Nouvelle édition, traduite de l'allemand, avec des notes, par M. Choron, directeur de l'institution royale de musique religieuse. Un vol. in-8° de texte et un volume d'exemples de musique.

A Paris, chez Bachelier, libraire pour les sciences, quai des Augustins, n.° 55. Prix : 16 francs.

En 1814, M. Choron a publié la première édition de sa traduction française du traité de contrepoint et de fugue composé par Albrechtsberger ; ouvrage qui jouit en Allemagne de l'estime de tous les musiciens instruits. Cette traduction parut sous ce titre : *Méthode élémentaire de composition avec des exemples très-nombreux et très-étendus pour apprendre soi-même etc.* ; elle avait été faite sur la première édition allemande publiée par Breitkopf, à Leipsick, en 1790. M. Choron n'ayant point eu pour objet de traduire les œuvres complètes d'Albrechtsbreger, avait négligé quelques opuscules de ce maître, et particulièrement la méthode abrégée d'harmonie, qui avait paru à Vienne, en 1792, sous le titre de : *Kurzgefasste methode den generalbass zu erlernen.* Depuis lors, le chevalier de Seyfried, l'un des meilleurs élèves

d'Albrechtsberger, s'est occupé de rassembler les divers écrits de son maître, et en a donné une édition complète en trois volumes in 8.° dont le premier a été publié en 1826, à Vienne, chez Antoine Stranss. C'est sur cette édition que M. Choron a revu sa traduction, qu'il a complettée en faisant passer dans notre langage le *traité d'harmonie* que M. de Seyfried a donné dans le premier volume de sa collection. Ce traité n'est pas exactement le même qu'Albrechtsberger a écrit originairement : L'éditeur l'a refondu d'après les leçons qu'il avait reçues de son maître, y a ajouté beaucoup d'exemples corrigés de la main d'Albrechtsberger, et y a joint les principes de modulation de celui-ci. La nouvelle édition de la traduction faite par M. Choron se distingue aussi de la première par une notice sur l'auteur de ces écrits par M. de Seyfried, par le catalogue de ses œuvres publiées et inédites, et par la liste de ses meilleurs élèves.

M. Choron a rendu compte du système d'harmonie d'Albrechtsberger dans sa préface ; il s'exprime en ces termes :

« Pour commencer par ce qui regarde l'harmonie, rien » n'est plus facile à concevoir que la manière dont l'auteur » envisage cette matière. Après avoir considéré les interval- » les comme élémens des accords, l'auteur, établissant toute » sa théorie sur la notion des formes directes ou renversées, » ramène tous les accords à la triade harmonique conson- » nante, l'accord de tierce et quinte, susceptible de recevoir » successivement ou simultanément l'addition des disson- » nances de septième, neuvième, onzième et treizième ; en » tout cinq accords directs, qui, avec leurs renversemens, » comprennent tous les accords imaginables. Chacun de ces » accords, tant directs que renversés, est l'objet d'une étude » spéciale. L'auteur en fait connaître les divers genres et » les diverses espèces ; il donne les règles de leur emploi ;

» de nombreux exemples facilitent l'intelligence des précep-
» tes, et familiarisent l'élève avec la pratique des opérations.
» Cette discussion qui forme la première partie de la mé-
» thode d'harmonie est suivie de l'étude de la modulation
» et de la description des diverses cadences. »

Il me semble que la simplicité n'est pas précisément la qualité qui distingue une pareille méthode; car étant fondée sur la considération de structure des accords, elle a pour inconvénient de les isoler, d'en étendre la nomenclature, et de charger la mémoire de termes qui n'éclairent point l'esprit sur le mécanisme de l'emploi de ces accords. Etablie sur cette base, une méthode d'harmonie ne peut être complète que par une multitude de considérations sur des cas particuliers; c'est en effet, ce qui a lieu dans l'ouvrage d'Albrehtsberger, et c'est ce qui le rend si volumineux. M. Choron a fort bien remarqué dans ses notes, (pages 9 et 174) que la plupart des méthodes d'harmonie sont fondées sur l'un de ces deux principes : 1° la considération de *la structure des accords*, c'est-à-dire celle du nombre et de l'arrangement des sons dont ils sont composés; 2° la considération de la *nature* de de ces mêmes accords, c'est-à-dire leur qualité harmonique résultante des intervalles qu'il renferment. Il ajoute que le meilleur système est celui qui réunit ces deux considérations sans les confondre. Je pense qu'à l'égard de la pratique il en est une troisième beaucoup plus générale, beaucoup plus simple et plus féconde : c'est la considération de la propriété de position, d'où résulte celle de l'analogie de destination. C'est sur celle-là que que j'ai fondé ma *méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement* (1)

Beaucoup plus satisfaisante sous le double rapport du plan et des détails, la *méthode de composition* forme la seconde

(1) Paris, Petit, éditeur de musique, rue Vivienne, n. 18.

partie de la traduction de M. Choron. Les exemples en sont bien choisis, quoiqu'ils appartiennent peut-être un peu trop au style instrumental, et les préceptes sont exposés avec simplicité. Le seul défaut qu'on puisse y signaler dans la distribution des objets est commun au *Traité de la Fugue* de Marpurg, et à tous les ouvrages allemands sur la même matière; il consiste dans le placement singulier des règles du contrepoint double après la fugue; comme s'il était possible de faire une fugue sans connaître le contrepoint double, qui en est le fondement. M. Choron, qui a mis de l'ordre dans l'ouvrage par la transposition de quelques-unes de ses parties, aurait pu, ce me semble, en faire autant pour celle-ci.

La traduction de M. Choron est très-fidèle; trop fidèle peut-être, car il a poussé le scrupule jusqu'à conserver des expressions vicieuses de l'original, qui ont disparu depuis long-temps du langage de la science. Tel est, par exemple, le mot de *superflu*, employé pour exprimer l'état d'augmentation de certains intervalles, et qui se présente à chaque instant; il est vrai que le traducteur a fait remarquer dans une note que ce terme est impropre; mais il est pénible pour le lecteur qui veut s'instruire d'avoir à corriger lui-même le langage de l'auteur qu'il prend pour guide. La partie la plus importante du travail de M. Choron consiste dans les notes nombreuses dont il a enrichi sa traduction. On reconnait dans ces notes un théoricien qui réunit à des connaissances variées un esprit élevé et des vues ingénieuses. Dans ces notes, M. Choron renvoie souvent à un ouvrage intitulé : *Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*; ouvrage entrepris par lui depuis long-temps, et qui, par ce qu'il en a communiqué à ses amis, fait désirer vivement qu'il le termine et qu'il en fasse enfin jouir le public.

Fétis.

BULLETIN D'ANNONCES.

La Parisienne, variée pour le piano, et dédiée à M. le prince de la Moskowa, par Albert Serwinski. Op. 25. Ornée d'un joli drapeau. Prix : 6 fr.

La Marche héroique des Parisiens, dédiée au général Lafayette, par Albert Sewinski, arrangée en harmonie militaire par F. Beer. — 3 fr. 75 c.

Cette marche doit être exécutée à la prochaine revue de la garde nationale.

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

La Tricolore, paroles de MM. Barthélemy et Méry, musique d'Halevy. Prix : 2 fr.

Le Cri du Peuple, dédié aux braves ouvriers, par Mme J. Chantepie, sur le chœur des Bardes, de Rossini. — 1 fr- 50 c.

Au profit des blessés des journées des 27, 28, 29 juillet.

Ouverture pour le piano, composée à grand orchestre et dédiée à son am M. Pacini, par M. le vicomte de Valernes. — 3 fr.

Motet en l'Honneur de S.-Blaise, composé par M. le vicomte de Valernes. — 2 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11

Mes seules Amours, romance avec accompagnement de piano, par Bayle.

Trente *Etudes* pour le piano, par Boëly.

Op. 21 et 23 *Quintetti* pour deux violons, alto et basse, par Rousselot.

Quintette pour deux violons, alto et violoncelle, par Bonjour.

La Blanche Maison, romance pour piano, par Mme Duchambge Pauline.

A qui pense-t-il ? romance avec accompagnement de piano, par Mme Duchambge.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

(Planche IV)

Exposition des Notes par tons.

(*Aristide Quintilien Page 27.*)

1.re Serie en commençant par l'Hypo-Pros lambano=menos de l'Hypo Dorien

2.e Serie en commençant par l'Hypo Proslambano=menos de l'Hypoiastien

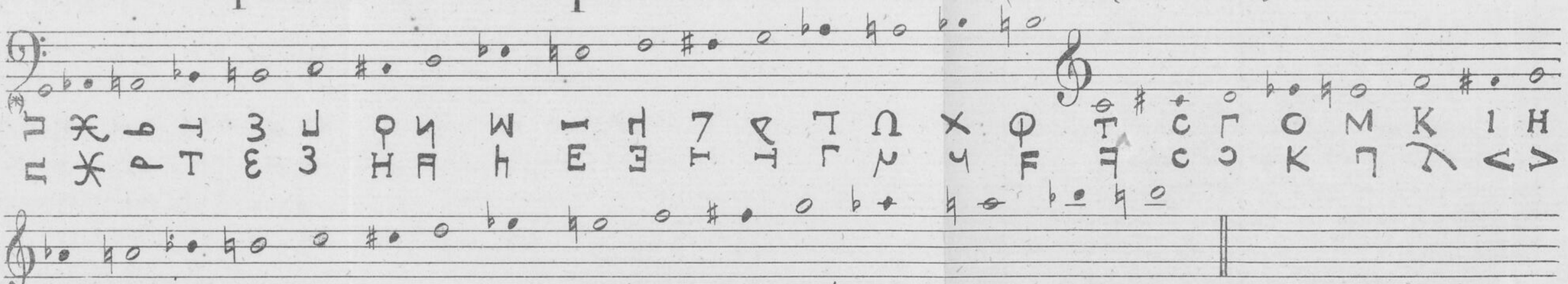
3.eme Serie renfermant les notes qui ont plusieurs caracteres pour les repre=senter selon le genre ou elles sont employées



Exposition des Notes par demi tons

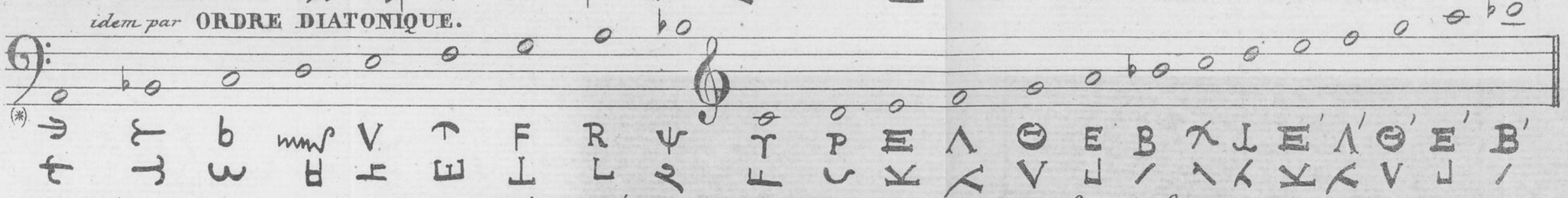
(*Aristide Quintilien Page 27.*)

1.re Serie commençant par l'hypo-Proslambano menos.

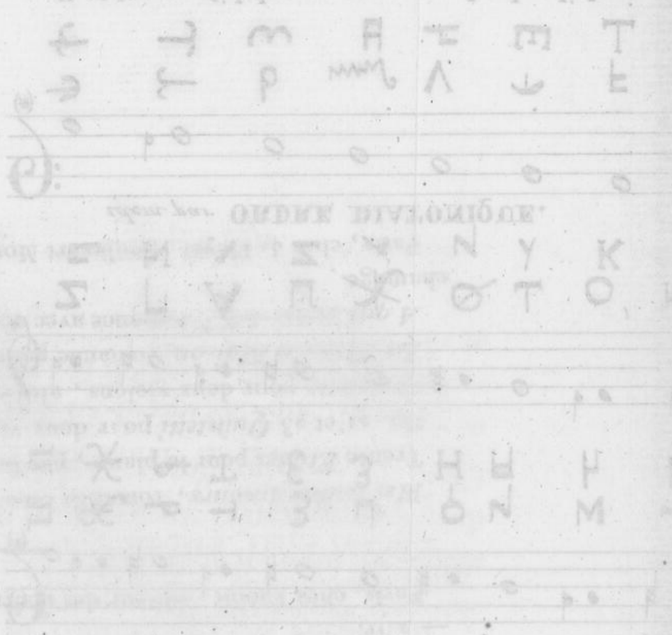


idem par **ORDRE DIATONIQUE.**

Seconde Serie commençant par l'Hypate Hypaton du mode hypo Dorien lorsque le système est abaissé d'un ton.



Il est très essentiel de remarquer que cet ordre diatonique donné comme exemple de notation est absolument conforme à celui des notes caracteristiques du genre diatonique pour les 15 modes. Voyez le tableau Planche V ces notes ⊐⊏. ϗ. ϟ. en →← rapportées par Aristide Quintilien n'etaient en usage que lorsqu'on voulait abbaisser d'un ton le système général de tous les modes; ce qui était très rare; C'est pourquoi l'on n'en a point fait mention dans l'énumération des 22 Pairs de notes usuelles.



(28 AOUT 1830.)

DU MÉCANISME DE LA VOIX

PENDANT LE CHANT,

PAR M. LE DOCTEUR BENNATI (1).

(*Suite et Fin.*)

Ce qui distingue éminemment les découvertes de M. Bennati dans le mécanisme de la voix, c'est la multitude de faits particuliers qui font voir que leur auteur ne s'est pas contenté de ces observations auxquelles ses prédécesseurs s'étaient bornés, et desquelles ils s'étaient trop hâtés de conclure. Chaque genre de voix, chaque registre, chaque note même, sont l'objet de ses investigations, et lui offrent une ample matière de remarques non-seulement curieuses, mais utiles au perfectionnement de l'art du chant et à la conservation de la voix. Pour arriver à de pareils résultats, il ne fallait pas seulement que l'observateur fut physiologiste et anato-

(1) Voyez la *Revue Musicale*, t. VIII, pag. 353 et suiv.

miste ; il était indispensable qu'il fut musicien et qu'il connut bien l'art du chant : c'est ce qui s'est rencontré en M. le docteur Bennati. La nature qui l'a doué d'une voix fort belle et fort étendue, lui a fourni les moyens de faire sur lui-même un grand nombre d'expériences qui lui auraient été interdites s'il eut été moins bien partagé sous ce rapport. S'il n'est pas le premier qui ait remarqué que ce n'est pas seulement le larynx qui est l'agent de la production des sons, et que le voile du palais et la langue entrent pour beaucoup dans les modifications de ces sons, c'est à lui qu'appartient incontestablement la découverte des formes déterminées que prennent la bouche et le tuyau vocal dans la production de tel ou tel son, dans tel ou tel genre de voix, et dans tel ou tel registre : c'est encore lui qui a discerné le premier l'importance de chacune des parties de l'organe vocal dans certaines circonstances. Enfin on lui doit une foule d'observations délicates sur les causes et le traitement des maladies des voix ; observations dont les professeurs de chant tireront des instructions utiles sur la direction de leurs élèves pendant ces maladies. Les paragraphes suivans, extraits du mémoire de M. Bennati, nous semblent particulièrement intéressans pour cette matière.

« Avant de terminer, il n'est peut-être pas hors de propos de dire ici quelques mots des vicissitudes que la voix subit à l'une des époques les plus marquées du développement organique. On sait qu'à l'âge pubère il s'opère une révolution générale dans l'organe de la voix, qui alors perd ordinairement chez les hommes une octave entière, à moins que par

une cause morbide, soit générale soit locale, les parties qui concourent à la production de la voix n'éprouvent un affaiblissement. Cet affaiblissement peut aussi résulter de l'exercice du chant, fort dangereux dans ce moment critique, car il peut nuire au développement de l'organe en le paralysant ou totalement ou partiellement, ou en causant une inflammation dont le dernier dégré d'intensité pourrait déterminer l'aphonie complette (1).

Parmi les indidus qui se sont livrés de bonne heure à l'étude du chant, et notamment chez les garçons qui, avant l'âge pubère chantaient le soprano ou le contralto, on remarque après la mue l'action simultanée ou isolée des deux registres, et le développement le plus régulier de la partie supérieure du tuyau vocal, mais plus ou moins prononcée selon le genre de voix. La voix de David, de Rubini, de Donzelli a passé par ces phases et elle présente l'extension la plus remarquable des deux registres. Toutefois chez Donzelli, la faculté modulatrice, particulièrement dans les notes du second registre, est infiniment plus laborieuse et plus restreinte que chez les deux autres, bien qu'il puisse atteindre le *ré* sur-aigu. En revanche, ses notes laryngiennes sont beaucoup plus sonores, plus rondes que celles de David et de Rubini. La difficulté qu'éprouve Donzelli est inhérente au genre de voix qu'il possède, c'est-à-dire, à la

(1) Voici, à cet égard, un des faits les plus concluans :

Au moment où la mue atteignait Donzelli, un de ses condisciples, M. Donizetti, frère du maestro, se trouvant dans le même cas, continua de se livrer aux exercices du chant ; il ne tarda point à perdre la voix. Donzelli, qui, d'après les conseils de son maître, avait cessé de chanter pendant toute la durée de la mue, acquit, au contraire, un des plus beaux organes qui existent de nos jours.

(*Note de l'auteur.*)

voix de baritenor, qui n'est généralement formée que d'un seul registre ; chez Donzelli on distingue deux registres parceque, comme je l'ai dit précédemment, il s'est livré fort jeune à l'exercice du chant, et qu'il a en conséquence disposé de très-bonne heure à la spontanéité de la volonté, les muscles qui, avant l'âge de puberté, ne se subordonnant qu'au travail interne et successif du larynx, ne formaient qu'un seul registre. Maintenant ces mêmes muscles agissant éminemment quand l'os hyoïde et le larynx sont fixés en haut, concourent conjointement avec les parties qui composent le sommet du tuyau vocal à constituer le registre dont je viens de parler.

« Je puis moi-même offrir l'exemple d'une observation semblable. Livré d'abord pour mon plaisir et par goût, dans un âge fort tendre aux excercices du chant, je possédais une voix de *soprano* très-prononcée. A l'époque de la mue, qui m'atteignit à quatorze ans, mon maître interrompit ses leçons pendant plusieurs mois. Après cet intervalle, il remarqua que ma voix avait baissé précisement d'une octave ; mais s'apercevant que je touchais encore, quoiqu'imparfaitement quelques notes des plus aigües (qu'il appelait *note de falseto*), il m'engagea à les excercer graduellement et sans effort, en me disant qu'elles finiraient par me procurer un second registre, qui, bien que distinct, s'unirait au premier et accroîtrait de beaucoup mes ressources. C'est à cette étude modérée et graduée que je dois le développement d'une organe qui, maintenant, peut marquer successivemnet ou isolément trois octaves qui renferment vingt-un tons, ou quarante-deux demi-tons.

« Ces observations ne seront pas inutiles pour diriger les maîtres du chant, ainsi que les parens des enfans chez lesquels on trouve une prédisposition au développement de *l'organe vocal*. Après avoir d'abord préparé l'ouïe de ces derniers à goûter la musique qu'ils étudieront mecanique-

ment jusqu'à l'âge de sept ans environ, il convient, dès qu'on leur aura appris à ouvrir la bouche et à lui donner la forme la plus favorable à la projection du son, de leur faire exécuter posément et dans un mouvement très-lent, non des gammes complètes, ainsi qu'on le pratique habituellement, mais seulement les notes qu'ils font raisonner sans effort, en prenant bien garde toutefois de ne pas prolonger cet exercice au-delà d'un quart d'heure ou d'une demi-heure au plus chaque jour, selon la constitution des sujets, dans la crainte d'attaquer les moyens du soufflet, ou le soufflet lui-même, c'est-à-dire les poumons et leurs dépendances, ce qui pourrait amener encore plus facilement des résultats semblables à ceux que j'ai déjà signalés, à l'occasion de l'exercice du chant pendant la mue.

« En suivant exactement la marche que je viens de tracer sommairement, on dispose à se contracter spontanément, sous l'influence de la volonté, les muscles qui, parvenus à leur entier développement, acquièrent non-seulement une plus grande flexibilité, mais encore un degré de force qu'ils ne doivent qu'à cet exercice. Les personnes qui se livrent tardivement à l'exercice du chant peuvent s'en convaincre par la difficulté qu'elles éprouvent à exécuter ce qui même est dans leurs moyens; les muscles laissés jusqu'alors dans l'inaction vocalisante et modulatrice, opposent à la volonté d'autant plus de résistance et de roideur qu'ils ont atteint leur entier développement. L'excellent baritenor Crivelli, qui n'avait pas commencé à chanter avant l'âge de trente-quatre ans, n'a jamais pu, malgré tous les efforts possibles, atteindre une note de second registre.

« Peut-être ces remarques devraient-elles être prises en considération par les directeurs et maîtres des conservatoires de musique, à qui, je ne doute pas d'ailleurs que la connaissance plus parfaite de l'appareil vocal, jointe à l'histo-

rique de la première éducation musicale des élèves, ne puisse être d'une très-grande utilité, surtout pour discerner les sujets qui ont pour le chant une aptitude réelle. J'oserais presque affirmer que la disette de voix, dont on se plaint avec raison depuis quinze ou vingt ans, a pour première cause la direction irrationnelle et funeste qu'on donne à l'organe des enfans, chez lesquels on fait très-souvent avorter les plus heureuses dispositions organiques, par des exercices non-seulement prématurés et au-dessus de la portée vocale de l'individu, mais même presque toujours contraires à la vocalisation, qui a une spécialité modulatrice tout-à-fait distincte de celle obtenue par un instrument inorganique. »

De telles observations, qu'on chercherait en vain dans la plupart des ouvrages élémentaires sur l'art du chant, devraient cependant y occuper la première place, car elles ont pour objet les fondemens de l'éducation primitive des chanteurs et la conservation de leur organe. Mais ce n'est pas seulement sous ce rapport qu'elles sont dignes de l'attention des musiciens; les compositeurs y doivent aussi reconnaître que les formes instrumentales, qu'on a transportés depuis quelques années dans la musique destinée à la voix, sont non-seulement contraires à la raison, mais destructives de l'instrument vocal; car cet instrument n'a point de rapport avec ceux qui sortent de la main des hommes. C'est ce que M. Bennati établit d'une manière incontestable dans le passage suivant :

« ..... Quoique plusieurs savans très-estimables se soient occupés et s'occupent encore de recherches tendant à découvrir si l'organe de la voix appartient à la classe des instru-

mens à vent ou à celle des instrumens à cordes, ou s'il participe des deux, je ne m'avancerai point sur leurs traces. Certainement, quand on y réfléchit, on ne peut hésiter à déclarer que l'organe de la voix est un instrument à vent; mais quel instrument?..... de quoi se compose-t-il?..... de cartilages auxquels la nature, chez les animaux, a principalement départi la faculté de produire les sons; de ligamens, de muscles, de nerfs, de glandes dont l'office n'est pas encore connu; d'une membrane muqueuse qui tapisse le gosier et la bouche, etc., etc. L'artifice aura-t-il jamais à sa disposition des élémens de cette nature? Tranchons le mot : l'organe de la voix est un instrument *sui generis*, un instrument inimitable, d'abord en ce que la matière de son mécanisme n'est point à notre portée, que nous ne concevons pas même comment elle s'approprie à l'espèce de sonorité produite, et que vinssions nous à le concevoir, il faudrait encore, pour parvenir à une imitation parfaite, y introduire la vie organique et animale, c'est-à-dire cette prérogation de l'organisme qu'il n'est pas au pouvoir de l'homme de communiquer. »

Cette prérogative, dont parle ici M. Bennati, est celle de l'accent sensible qui appartient exclusivement à la voix humaine, et qui marque la destination de cet organe. Changer cette destination par une imitation puérile des moyens inorganiques, c'est méconnaître la puissance et la beauté de l'ouvrage de la nature; c'est en ravaler l'origine et le but. Ces considérations ne devraient être perdues de vue ni par les compositeurs ni par les chanteurs.

Tous les auteurs de méthodes de chant ont parlé du larynx comme de l'instrument unique qui produit le

son : M. Bennati, comme on l'a vu dans le premier article sur son travail, a démontré que ce n'est qu'une partie de l'appareil vocal. Il conclut son mémoire, conformement à ses observations, par ces mots :

« D'après les faits exposés dans ce mémoire, je pense que désormais il est hors de doute que *ce ne sont pas les seuls muscles du larynx qui servent à moduler les sons chantés, mais encore ceux de l'os hyoïde, ceux de la langue et ceux de la partie supérieure, antérieure et postérieure du tuyau vocal, sans le travail simultané desquels le degré de modulation nécessaire pour le chant ne saurait avoir lieu.*

Ce que nous avons rapporté de l'interessant travail de M. Bennati suffit pour faire comprendre l'utilité dont il sera pour les professeurs de chant et pour ceux qui reçoivent leurs leçons. La constitution générale de l'organe vocal, la classification des voix fondée sur leur conformation pathologique, leur mode d'exercice basé sur le développement successif de leurs diverses parties, leur conservation et leur traitement dans les maladies dont elles sont attaquées, sont les objets qui y sont examinés avec un rare talent d'observation, et qui doivent assurer à l'ouvrage un brillant succès lorsqu'il sera mis au jour. Ces qualités distinguent éminemment cet ouvrage de ceux de tous les anatomistes qui ont écrit sur la voix. Les réclamations que ceux-ci adressent à l'Académie à propos du rapport de M. Cuvier sur le travail de M. Bennati, prouvent même qu'ils ne comprennent pas l'objet de ce travail, qui, comme on l'a vu, n'est autre que *le mécanisme de la voix pendant le chant.*

Nous avons rendu compte dans le huitième volume de la Revue musicale de la réclamation de priorité de découverte qui avait été élevée par M. Gerdy contre l'ouvrage de M. Bennati, et nous avons fait voir que cette réclamation n'était point fondée. Depuis lors, M. Malgaigne, chirurgien de l'hôpital militaire du Val-de-Grâce, en a adressé une semblable à l'académie des sciences, à propos d'un extrait du rapport de M. Cuvier sur le même ouvrage, qu'il avait lu dans les journaux.

Celle-ci paraitrait être mieux motivée, d'après l'énoncé de M. Malgaigne, car, selon lui, dans un mémoire qui aurait été couronné par la société médicale d'émulation, il y a plus d'un an, il aurait établi une nouvelle théorie de la voix humaine, chantée et articulée, et aurait été conduit à examiner comment, *lorsque le larynx est à son plus haut degré d'ascension, lorsque la glotte semble avoir épuisé toutes les notes, le chanteur retrouve pour ainsi dire une voix nouvelle et surmonte encore d'une octave la note au-delà de laquelle on aurait cru qu'il ne pouvait s'élever.* M. Malgaigne annonçait qu'une copie de son mémoire avait été déposée au secrétariat de l'institut pour le concours du prix de physiologie fondé par M. de Monthyon, et qu'une autre copie se trouvait dans les archives de la société médicale d'émulation; mais dans les recherches qui ont été faites pour constater l'analogie des découvertes de M. Malgaigne avec celles de M. Bennati, ni l'une ni l'autre ne s'est trouvée dans les lieux indiqués.

M. James Rush, docteur en médecine à Philadelphie,

et auteur de plusieurs dissertations sur divers objets de son art, a publié en 1827 un grand ouvrage intitulé : *Philosophie de la voix humaine* (1) ; travail neuf, rempli d'observations fort ingénieuses ; mais dans lequel l'auteur, au lieu d'avoir recours aux faits d'expérience, s'est un peu trop livré à la méthode d'induction. Une grande partie de son travail a pour objet *la voix articulée ;* malheureusement ses observations ont pour objet les sons de la langue anglaise, qui n'ont d'analogue dans aucune langue connue, ce qui en rend la traduction fort difficile ; cependant, M. Bennati a traduit la section *du mécanisme de la voix*, pour la faire imprimer à la suite de son mémoire, en accompagnant de notes les passages qui lui ont paru exiger des éclaircissemens ; de cette manière il a completté son travail et lui a donné tout le degré d'intérêt dont il est susceptible. Nous ne doutons qu'il n'obtienne le plus brillant succès, non-seulement parmi les savans qui peuvent apprécier les difficultés de semblables recherches, mais aussi parmi les artistes et particulièrement chez les chanteurs qui pourront y puiser des lumières sur leur art.

Erratum. Dans notre premier article sur le mémoire de M. Bennati, nous avons dit (tome 8, pag. 355) :

(1) The Philosophy of the Human voice : embracing its physiological history ; together With a system of principles by Whcih criticism in the art of elocution may be rendered intelligible and instruction, definite and comprehensive. To Wich is added a Brief analysis of song and recitative, by James Rush, M. Dr. Philadelphie, Maxwell, 1827. Un vol. in-8° de 586 pages.

« Ici M. Bennati fait voir que l'explication que l'on a » donnée jusqu'à ce jour de l'action des muscles du » larynx est fautive en ce qu'elle produirait précisément » des effets contraires à ceux qu'on lui attribue, etc. » Cette rédaction est inexacte ; il fallait dire : « Ici » M. Bennati fait voir que l'explication que l'on a donnée jusqu'à ce jour de l'action des muscles du larynx » *est insuffisante pour rendre compte de la plupart des* » *phénomènes ;* il fait voir que les anatomistes, dans » leurs théories sur la modulation de la voix, ont fait » abstraction de l'action *des muscles de l'os hyoïde*, etc. »

DU PRÉJUGÉ

II.

QU'ON A GÉNÉRALEMENT CONTRE LA MULTIPLICITÉ DES CLÉS EN MUSIQUE.

Est-il nécessaire qu'il y ait tant de clefs pour écrire la musique? Ne pourrait-on pas se borner à *une seule?* Telle est la question que des amateurs, musiciens médiocres, ont soulevée souvent, et sur laquelle on a même écrit des livres, et bâti des systèmes. Remarquez, au reste, que cette question oiseuse n'a été agitée qu'en France, car en Allemagne, en Italie, tout le monde lit la musique sur toutes les clefs sans songer même à y trouver la moindre difficulté. De proche en proche il pourra bien se faire que les Allemands et les Italiens se laissent séduire par l'apparente simplicité des partitions de piano réduites aux clefs de *sol* et de *fa*; mais loin d'y profiter, ils n'auront fait que dégénérer leur éducation musicale, et prendre des notions fausses de la notation, sans qu'il en résulte le moindre avantage pour l'art. C'est ce que je vais essayer de démontrer. Qu'il me soit permis de rappeler d'abord ce que j'ai déjà dit sur ce sujet dans *La Musique mise à la portée de tout le monde.*

« La diversité des voix a donné naissance aux clefs, qui, « placées au commencement des portées, indiquent que ce

« qui y est écrit appartient à telle ou telle voix ; le signe « des voix ou des instrumens aigus s'appelle *clef de sol ;* il « est fait ainsi 𝄞 ; on le met ordinairement sur la deuxième « ligne de la partie inférieure de la portée, ce qui indique « que le son appelé *sol* se met sur cette ligne. On donne le « nom de *clef de fa* au signe des voix ou des instrumens « graves. En voici la forme 𝄢 ; sa position ordinaire est sur « la quatrième ligne en partant du bas de la portée ; elle indique « que *fa* est sur cette ligne. Le signe des voix et des instru- « mens intermédiaires se nomme *clef d'ut ;* mais comme il « y a plusieurs nuances d'élévation ou de gravité parmi ces « voix, on exprime ces nuances en plaçant ce même signe « sur des lignes différentes. La *clef d'ut* est faite ainsi 𝄡 : « elle donne son nom à la ligne où elle est placée.

« Les diverses qualités des voix peuvent se réduire à « quatre : 1° les voix aiguës de femmes, 2° les voix graves « de femmes, 3° les voix aiguës d'hommes, 4° les voix graves « d'hommes. Les voix aiguës d'homme étant naturellement « et par l'effet de leur conformation, plus graves d'une « octave que les voix aiguës de femmes, on pourrait se ser- « vir de la même clef, c'est-à-dire de la clef de *sol* pour « toutes deux, laissant à la nature le soin d'opérer la diffé- « rence d'octaves. Quant au *contralto* ou voix grave de « femme, qui est à l'octave supérieure de la basse, on pour- « rait, par les mêmes motifs, écrire sa partie avec la clef « de *fa*. A l'égard des instrumens qui, dans l'orchestre, « remplissent les fonctions de voix intermédiaires, on pour- « rait aussi les réduire à cette simplicité, en indiquant les « différences d'octaves par un signe simple tel qu'un — qui « barrerait les clefs de *sol* ou de *fa*.

« Mais s'il est possible de supprimer les clefs d'*ut* dans

« l'usage ordinaire, ces mêmes clefs sont d'un grand se-
« cours dans certains cas dont je parlerai plus loin ; et dans
« l'obligation où l'on est d'en faire usage dans ces occasions,
« il est nécessaire de se les rendre familières, et consé-
« quemment de s'en servir habituellement. De là vient que
« la complication résultante de la multiplicité des clefs s'est
« conservée jusqu'aujourd'hui, quoiqu'on ait reconnu l'avan-
« tage qu'il y aurait à la faire disparaître. »

Les cas dont il est question dans le paragraphe qu'on vient de lire, sont ceux de la transposition, dont j'aurai occasion de parler tout à l'heure ; mais avant d'aller plus loin, il est nécessaire d'examiner d'une part en quoi consistent les inconvéniens de la multiplicité des clefs, et quels seraient les effets de la réduction de leur nombre, par quelque moyen que ce fut, abstraction faite des cas de la transposition.

Les enfans auxquels on enseigne la musique dans un âge très-tendre, l'apprennent mécaniquement et sans analyse de ses difficultés, comme ils apprennent à lire et à faire tout ce qui est du ressort de leur éducation primaire. Après avoir pris l'habitude de lire la musique écrite à la clef de *sol*, ils passent à la clef de *fa*, puis aux différentes clefs d'*ut*, et quand vient l'âge où l'on réfléchit sur ses études et sur leur objet, la multiplicité des exercices qu'ils ont fait sur toutes les clefs les leur ont rendues si familières, qu'ils ne peuvent plus comprendre qu'on y trouve de difficultés. Ce n'est point ainsi que cela se passe chez les personnes qui ne commencent à étudier la musique que dans un âge plus avancé, et quand elles ont déjà acquis par leurs autres études le besoin de savoir vite, et de substituer l'exercice du raisonnement à celui de la patience. C'est donc pour cette classe d'individus qu'il semble être nécessaire de simplifier les difficultés des clefs, et c'est elle seule en effet qui réclame cette

simplification. Mais ici, une observation se présente; la voici : peut-il y avoir deux méthodes de noter la musique, l'une à l'usage de ceux qui ne peuvent la lire avec facilité, l'autre destinée aux habiles; l'une qui ne devrait son apparente simplicité qu'à son insuffisance pour une multitude de cas, l'autre qui serait comme une espèce de système hiéroglyphique, dont quelques-uns seulement auraient la clef? et s'il ne faut qu'une méthode de notation, est-il donc nécessaire ou avantageux de préférer celle qui favoriserait la paresse et l'ignorance à celle qui, d'une application plus étendue, est plus en rapport avec la persévérance et le savoir? A cela, il me semble qu'il y a une réponse sans replique à faire; c'est que, si borné que soit le nombre des clefs, quiconque n'a pas la patience nécessaire pour se livrer à des exercices multipliés, ne parviendra jamais à lire correctement la musique, et conséquemment que la réduction proposée serait inutile; en second lieu, que celui qui est doué de la persévérance nécessaire pour vaincre toutes les difficultés de la mesure et de l'intonation, n'est jamais arrêté long-temps par celles de la multiplicité des clefs; donc, la réduction de ces clefs est encore inutile pour lui. Quiconque anonne à la clef de *sol*, n'a que faire de la suppression des autres clefs; quiconque est habile à la lecture de celle-là les connaît bientôt toutes.

Mais les difficultés de cette multiplicité des clefs sont elles donc si considérables? Voyons en quoi elles consistent.

Dans l'enseignement ordinaire de la musique, la plupart des maîtres, après avoir dit à leurs élèves qu'il y a trois sortes de clefs, qu'on appelle clefs de *sol*, de *fa* et d'*ut*, ne leur parlent plus que de la première, leur présentent tous les exemples qu'ils veulent leur donner sur cette même clef, et les accoutument si bien à réaliser dans la pensée la position des notes, qu'il n'y a plus moyen de leur faire concevoir

sol ailleurs que sur la deuxième ligne ou au-dessus de la cinquième, et ainsi des autres ; en sorte que lorsqu'ils veulent les amener à lire d'autres clefs, leurs efforts pour détruire l'habitude qu'ils ont fait contracter sont presque toujours infructueux. L'obstination de quelques personnes à ne vouloir connaître qu'une clef, vient donc d'un défaut de direction dans les études musicales. Que si, au lieu d'habituer les élèves à lire seulement de la musique écrite avec la clef qu'ils sont destinés à rencontrer le plus souvent, on leur faisait connaître d'abord les autres clefs qu'ils verront plus rarement, on ferait disparaître les plus grandes difficultés ; car les exemples de musiques écrits avec la clef de *sol* étant ceux qu'on rencontre le plus communément, il faudrait bien que cette clef devint familière aux élèves, quelle que fut leur paresse, et la connaissance des autres clefs, qu'on aurait acquise dans les études resterait dans l'esprit pour ne jamais se perdre. Dans le fait, il ne s'agit que de considérer la portée comme une échelle de comparaison dont les degrés n'ont point de désignation invariable ; dès-lors *ut* ou telle autre note ne seront affectées par l'esprit à certaines positions, que par comparaison et instantanément.

Supposons un instant que la difficulté soit plus sérieuse que je ne l'ai dit ; une autre question se présentera ; car il faudra trouver le moyen de se passer de cette multiplicité de clefs, dont on fait si grand bruit. On va voir que cette autre difficulté ne serait pas moins grande que la première. S'il ne s'agissait que des voix dont l'étendue est bornée, le moyen dont j'ai parlé, lequel consisterait à barrer la clef de sol pour exprimer une octave inférieure au soprano, et la clef de *fa* pour l'octave supérieure de la basse, serait suffisant ; mais ce ne serait qu'une demi-réforme, puisqu'il y aurait encore deux clefs. Il y a environ cent-vingt ans qu'un musicien français, nommé Monteclair, proposa d'avoir recours à un expédient

qu'il regardait comme plus simple encore, et qui consistait à n'avoir qu'une seule clef, laquelle étant traversée par un nombre plus ou moins grand de barres, aurait indiqué la différence des octaves. Certain abbé de Lacassagne reproduisit la même idée quelque temps après et la donna comme lui appartenant dans ses *Élémens du Chant* et dans un petit ouvrage qu'il intitule *l'Uniclésier;* la seule différence qui se trouvait entre le système de Monteclair et celui de l'abbé de Lacassagne, c'est que l'un insistait pour la clef *d'ut* et l'autre pour la clef de *sol.* Boyer, dans une *lettre à Diderot sur l'unité de clef,* et Jacob, musicien de l'Opéra, dans une *Nouvelle Méthode de Musique,* démontrèrent que les voix n'étant point toutes à l'octave l'une de l'autre, ce système aurait l'inconvénient de multiplier pour les unes les lignes additionnelles au-dessous de la portée, et pour les autres les lignes au-dessus. Selon moi, cet inconvénient était en quelque sorte le moindre du système, car la musique ne s'écrit pas seulement pour les voix, les instrumens ont aussi la leur; or, la pluspart ont une étendue plus grande que les voix, et dans quelques-uns tels que le violoncelle, le piano, la harpe, cette étendue est si grande qu'une seule clef ne suffit pas pour l'embrasser. Dans le système des clefs d'octaves, il faudrait avoir recours sans cesse pour ces instrumens aux barres simples, doubles, triples, quadruples, signes qui pourraient échapper à l'œil, qui obligeraient à supposer sans cesse des sauts d'octaves, et qui loin d'être plus simples, seraient, selon moi, d'autant plus fatiguans pour l'esprit qu'on serait obligé d'être dans une contention continuelle au lieu d'être guidé par la sensation de la vue.

Remarquez d'ailleurs que cette *unité de clef* (qui ne serait point réelle, puisqu'il faudrait distinguer les octaves), en la supposant commode pour chaque partie, prise isolément, le serait bien moins dans l'ensemble d'une partition, car au-

cune différence n'étant sensible à l'œil pour marquer exactement la place de chaque voix ou de chaque instrument dans l'harmonie, les renversemens s'y présenteraient en foule et causeraient une affreuse confusion dans l'esprit de l'accompagnateur.

J'ai parlé de certains cas où la multiplicité des clefs est indispensable; on conçoit que c'est de la *transposition* dont je veux parler. Je crois ne pouvoir point donner d'explication plus satisfaisante de cette opération de la musique que celle que j'ai mise dans le quatrième chapitre de *La Musique mise à la portée de tout le monde.* Voici comme je m'exprimais :

« Toutes les voix n'ayant pas la même étendue, il arrive » souvent qu'un morceau qui est convenable pour certaines » personnes contient des sons trop aigus ou trop graves pour » d'autres; mais il plait, on voudrait le chanter, et l'on ne » trouve d'autre moyen d'y parvenir qu'en le baissant s'il » est trop haut, ou en l'élevant s'il est trop bas, c'est-à-dire » qu'en substituant, dans le premier cas, la gamme d'*ute* à » la gamme de *ré*, ou celle-ci à la gamme de *mi bémol*; et » dans l'autre, qu'en faisant le contraire, c'est-à-dire en » substituant une gamme plus élevée à celle du ton dans le- » quel le morceau est écrit. Cette opération s'appelle *la* » *transposition.* Les personnes qui ne savent pas la musique » transposent naturellement et sans le remarquer, en pla- » çant l'air qu'elles chantent dans la position la plus favo- » rable à leur voix; mais l'opération de l'instrumentiste qui » accompagne un morceau *transposé* est beaucoup plus com- » pliquée, car elle consiste à jouer d'autres notes que celles » qui sont écrites, ce qui exige une attention soutenue et » beaucoup de présence d'esprit, surtout si l'instrument est » un piano, car il faut faire une double opération pour la

» musique de la main droite et pour celle de la main gau-
» che.

« On conçoit que s'il fallait faire un calcul pour chaque
» note, pour chaque dièse, bémol ou bécarre, afin de dé-
» couvrir ce qu'il faut leur substituer dans la transposition,
» l'esprit le plus prompt pourrait éprouver de grands em-
» barras à cause de la rapidité de l'exécution. Mais il est
» un moyen de simplifier cette opération; il consiste à sup-
» poser une autre clef que celle qui est placée au commen-
» cement des portées, et à choisir celle qui correspond au
» ton dans lequel on veut transposer. Par exemple, si le
» morceau est dans le ton de *ré*, écrit à la clef de *sol*, et si
» l'on veut transposer en *si* bémol, on substitue par la pen-
» sée la clef d'*ut* sur la première ligne à la clef de *sol*, on
» suppose deux bémols à côté de la clef, et la transposition
» se trouve faite. Par des opérations analogues, on peut
» transposer ainsi toutes les parties d'une partition. »

Je crois n'avoir rien à ajouter pour démontrer 1° : Que la multiplicité des clefs n'offre de difficultés qu'aux musiciens médiocres; 2° que la méthode d'enseignement ordinaire est la cause principale de cette prétendue difficulté; 3° que les moyens qu'on a proposés pour réduire les clefs à une seule ne remplissent pas le but qu'on se propose; 4° et enfin qu'il est des cas où l'on ne peut se passer de l'emploi de toutes les clefs. Puissent les explications que je viens de donner éviter aux amateurs inexpérimentés des recherches inutiles sur ce sujet, et les déterminer à mieux employer leur temps en s'exerçant à ce qui leur cause tant d'embarras.

Fétis.

NOUVELLES DE PARIS.

La pièce de circonstance représentée à l'Opéra-Comique sous le titre de *Trois Jours en une Heure* a obtenu un succès de circonstance. Il y aurait rigueur à soumettre ces sortes d'ouvrages à l'analyse : car c'est en cela que l'intention doit être réputée pour le fait. Ses auteurs, MM. Masson et Gabriel, n'ont point prétendu faire une pièce, ils ont voulu payer leur tribut d'éloges au grand peuple qui vient de conquérir si glorieusement sa liberté; et comme MM. Adam et Romagnesi n'ont pas mis plus de prétention dans leur ouvrage, nous nous bornerons à en constater la représentation. Nous demanderons seulement à Mademoiselle Colon si elle a vu dans les rues de Paris, pendant les trois jours, un costume aussi ridicule que celui qu'elle portait à cette représentation.

— Madame Salard dont les débuts étaient annoncés depuis long-temps au théâtre Ventadour, a joué mardi pour la première fois le rôle de *Rose* dans *Emma*. Cette dame ne manque pas d'intelligence, mais nous l'attendrons dans un rôle plus important pour la juger comme cantatrice. Nous lui conseillons toutefois de supprimer des minauderies qui sont loin d'être aussi agréables qu'elle paraît le supposer.

— La rentrée de Chollet, de M^lle^ Prévost à l'Opéra-Comique a non-seulement fourni les moyens de varier le répertoire et d'y jeter plus d'intérêt que dans les dernières représentations, mais elle a permis aussi de reprendre les

études de pièces nouvelles dont l'administration et le public ont grand besoin, l'une pour ses intérêts, l'autre pour ses plaisirs. En effet, depuis deux jours, un opéra en trois actes de MM. Scribe et d'Epagny, et d'un compositeur dont c'est le premier ouvrage, a été remis à l'étude. Déjà on en avait commencé les répétitions lorsque la première clôture du théâtre est venue les suspendre.

— Les répétitions de *la Bayadère* se poursuivent avec activité au théâtre de l'Opéra : tout fait présumer que la première représentation de cet ouvrage sera donnée vers le quinze du mois prochain.

— Le nouveau directeur de l'Opéra-Italien a fait inviter les abonnés à faire retirer les coupons de leurs loges pour les représentations qui doivent recommencer au mois d'octobre prochain. Cet avis est un peu prématuré et semble indiquer que ce directeur a quelques doutes sur le succès de son entreprise, à cause des changemens de fortune qui doivent être les résultats de la nouvelle révolution. Nous croyons que ce serait à tort que M. Robert s'effrayerait de ce que les habitués des loges de son théâtre ne seraient plus les mêmes que par le passé ; le goût de la musique est maintenant si bien répandu dans les classes aisées de la société, qu'un théâtre où l'exécution est en général fort soignée ne peut manquer d'auditeurs. Peut-être ne suffira-t-il plus de faire chanter avec plus ou moins de perfection des ouvrages usés par une multitude de représentations ; peut-être faudra-t-il que le directeur renouvelle plus souvent qu'on ne le faisait et le répertoire et la troupe ; mais à ces conditions même, il lui reste encore de belles chances de succès.

— Aucune décision n'est prise jusqu'à ce jour pour la réorganisation de l'administration des Beaux-Arts et des établissemens qui en dépendent. De graves intérêts ont occupé jusqu'à ce jour le gouvernement et ne lui ont pas laissé le temps

de s'occuper de choses qui, dans des circonstances semblables, ne peuvent être considérées que comme accessoires. Toutefois il est vraisemblable qu'on ne tardera point à fonder une administration nouvelle qui succédera à celle de la maison du roi, en ce qui concerne les théâtres lyriques et les écoles de musique. Déjà on parle de M. le comte Alexandre de Laborde comme chef de cette administration. Un pareil choix ne peut que rassurer les artistes; M. de Laborde cultive les arts, les connaît, et portera sans doute des vues éclairées dans la réforme des abus de tout genre qui entravent les progrès de l'art musical parmi nous.

— L'Académie des Beaux-Arts a prononcé samedi dernier sur les concours de composition musicale pour les grands prix qu'elle décerne chaque année. M. Hector Berlioz a obtenu à l'unanimité le premier grand prix; un deuxième premier grand prix a été décerné à M. Montfort, élève de MM. Berton et Fétis; le deuxième grand prix a été donné à M. Millault, élève de M. Fétis.

ANECDOTES.

Jusques vers la fin du quinzième siècle, les orgues des paroisses de Paris n'avaient été joués que par des prêtres ou des moines, mais en 1496 il fut dérogé à cet usage en faveur de Michel le Piseur, notaire au châtelet de Paris, qui faisait des actes publics pendant toute la semaine et qui charmait les oreilles des fidèles le dimanche, à *Saint-Jacques-de-la-Boucherie*. Son emploi d'organiste lui produisait par année la somme de *six livres huit sols parisis*.

— Un régiment suisse qui se trouvait à la bataille de Marignan, gagnée par François Ier, fut la première troupe qui marcha au son du *fifre*. L'instrument reçut son nom de celui du colonel de ce régiment.

— Un homme qui aimait beaucoup la musique avait essayé de plusieurs instrumens, sans pouvoir parvenir à jouer d'aucun. Enfin, une serinette lui tomba sous la main; charmé de la facilité qu'il éprouvait à en tirer des sons, il s'écria : *Je tiens donc l'instrument pour lequel j'étais né !*

— On vantait devant une jeune fille le talent de Carestini, célèbre castrat ; « oui, dit-elle ingénuement, son chant est « agréable; il me semble pourtant qu'il y manque quelque « chose. »

A l'opéra *gratis*, parmi les spectateurs
Une poissarde était assise ;
Et voyant de quatre chanteurs
Briller en *quatuor* les talens enchanteurs :

» Ah ! Jérôme, je suis surprise ;
« Dit-elle à son mari, d'entendre ces acteurs
« Brailler tous à la fois ; mon homme, que t'en semble ?
« Est-ce l'usage ? — Oh ! répondit-il, nenni ;
« Mais, vois-tu, c'est *gratis* ; ils chantent quatre ensemble
« Afin d'avoir plustôt fini. »

BULLETIN D'ANALYSE.

PASSIONS-MUSIK *nach dem Evangelium Mathæi* (musique de la passion d'après l'évangile de Mathieu, par JEAN-SÉBASTIEN BACH). Grande partition.

Berlin, au magasin de musique et de librairie de Schlesinger, Paris, chez Maurice-Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.

Rameau disait que si on lui donnait la *Gazette de Hollande*, il la mettrait en musique; cela ne signifie pas, comme quelques biographes l'ont cru, qu'il aurait fait un chef-d'œuvre de difficulté vaincue, mais seulement que Rameau comptait assez sur l'effet de la musique pour que les paroles lui parussent indifférentes à son succès. Au reste, Rameau se trompait en tenant ce langage; des paroles comme celles de la Gazette de Hollande, n'exprimant ni passion, ni sentiment, n'auraient pas été seulement comme non-avenues, elles auraient été nuisibles à la musique. Mettre cette gazette en musique n'aurait donc pas été un effort de génie, mais simplement une facétie.

Il était une difficulté bien plus grande à vaincre : c'était de prendre le texte de l'Évangile, tel qu'il se trouve dans les chapitres 26 et 27 de Saint-Mathieu; de n'être effrayé, ni de la simplicité du récit, ni de la grandeur du sujet et des images, ni de la variété des sentimens; de tout exprimer, non seulement par la teinte générale des situations, mais même par les détails de chaque phrase, de chaque mot important; de mettre si bien en scène les personnages de ce drame imposant qu'on crût réellement y assister; eh bien!

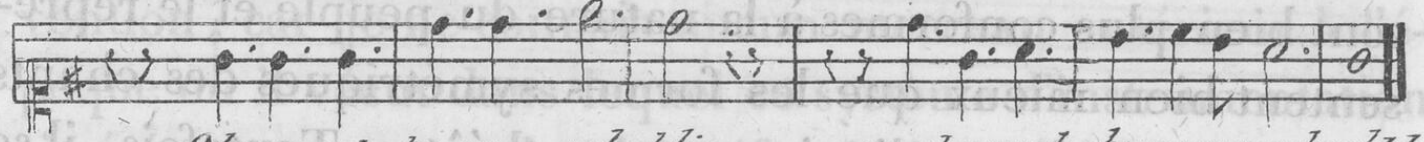
toutes ces difficultés, Bach les a vaincues; toutes ces merveilles, il les a faites, et pour récompense de tels efforts, son chef-d'œuvre est resté ignoré du monde entier pendant près d'un siècle et enseveli dans la poussière d'une bibliothèque.

La première considération dont l'esprit est frappé en considérant la partition de cette étonnante production, c'est que la multitude de détails dont elle se compose, semble en avoir été conçue d'un seul jet, bien qu'il soit à peu près impossible de comprendre qu'il ait existé une tête capable d'un pareil effort. Si belles que soient les compositions de Mozart, de Haydn, de Beethoven, il est permis de se représenter l'ordre que ces grands artistes ont suivi dans la production de leur pensée; on y aperçoit l'idée principale qui a surgi la première et autour de laquelle les autres sont venues se grouper; il n'en est pas de même à l'égard de l'ouvrage de Bach; il n'y est aucune chose dont la conception semble avoir précédé celle d'une autre, car les moindres détails y sont dans une dépendance réciproque. Jamais l'expression de *mystère de l'art* ne fut plus justement employée que pour cette admirable conception.

Par exemple, jetons un coup d'œil sur le premier morceau, dont voici le thème :



Sur ce thème, qui, comme on voit, est d'une harmonie compliquée, deux orchestres complets et deux chœurs à quatre voix dialoguent, dans un style figuré, qui tient du merveilleux et dans un système d'expression mélancolique, que des difficultés si grandes sembleraient devoir exclure ; mais ce n'est encore qu'une partie d'un tout dont l'ensemble a de quoi confondre le musicien le plus instruit et le plus fortement organisé. Sur ces deux chœurs, et sur ces deux orchestres est placé un troisième chœur de voix de *soprano* à l'unisson, lequel contient le chant du choral : *O Lamm Gottes unschuldig*, dont voici le commencement.



Il est impossible de se représenter l'effet de ce chœur à l'unisson, si on ne l'a entendu exécuter par des masses de voix nombreuses. Les entrées inattendues et toujours heureuses de ce chant religieux ; ses repos et ce double chœur, et ce double orchestre qui poursuivent sans cesse leur dessin, sans qu'il résulte de tout cela la moindre confusion, la moindre incertitude de pensée, et surtout sans qu'on sente la tâche pénible d'un travail de calcul, voilà ce qui me paraît être le chef-d'œuvre de la composition en musique. Quel tête que celle qui a pu enfanter un pareil ouvrage!

La multitude de petits versets qui se trouvent dans le texte de l'Évangile a obligé Bach à faire beaucoup de chœurs et de morceaux très-courts; mais presque tous les motifs de ces chœurs et de ces morceaux sont heureux d'harmonie, d'expression ou de forme. En plusieurs endroits il a introduit dans ses chœurs de simples chants chorals qu'il a harmonisés

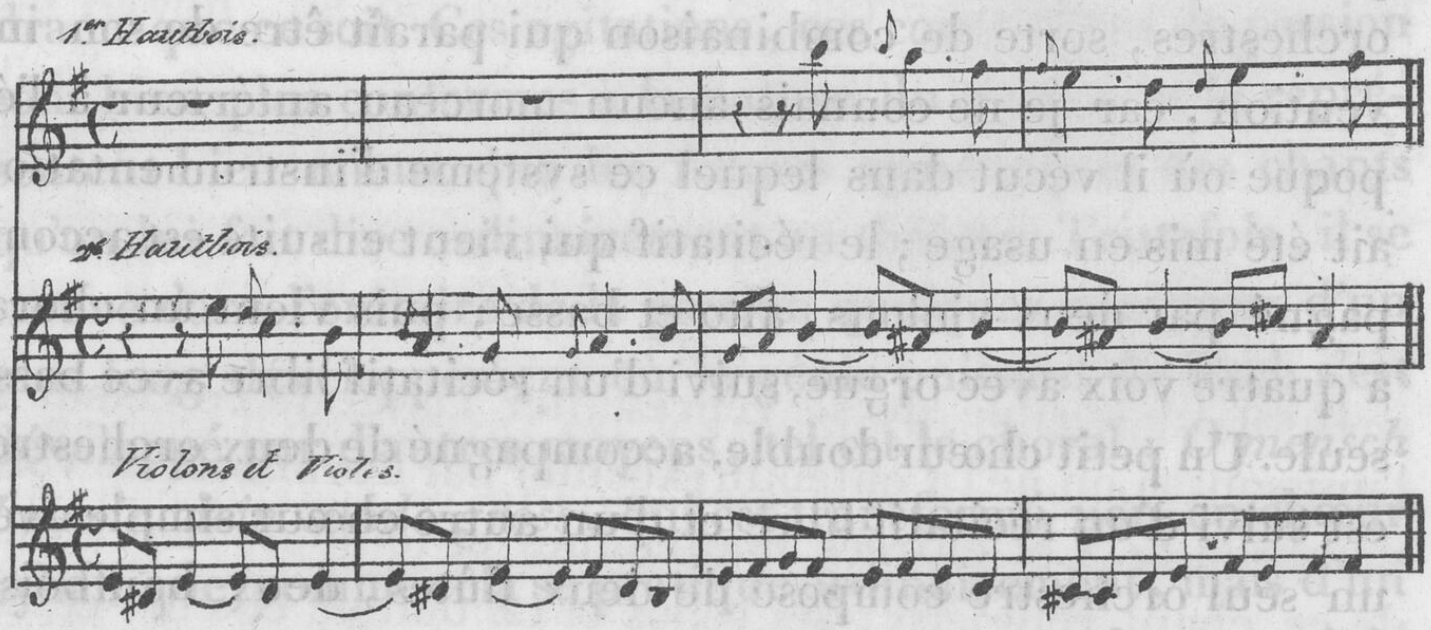
à quatre parties avec le talent qu'on lui connaît. Après les combinaisons hardies de l'harmonie et du dessin des autres morceaux, ces simples mélodies font un effet extraordinaire.

Une grande pensée domine dans la composition de Bach, elle consiste à avoir mis en scène le chœur ou le peuple, à l'avoir interressé vivement au grand dénoûment de la passion, et à lui avoir donné une couleur qu'on peut appeler locale. Tantôt ému de sentimens religieux, tantôt agité par des passions ardentes ou guidé par la piété, ce chœur imprime à ses accens toute la variété de sentimens qui se manifeste dans le peuple quand il devient acteur en quelque drame que ce soit. Ces agitations, ces courts élans de passion sont bien plus conformes à la nature du peuple et le représentent bien mieux que les formes symétriques des chants qu'on lui fait dire ordinairement au théâtre. Toutefois, il se trouve dans l'oratoire de la passion quelques morceaux d'un plus long développement où le génie puissant de Bach s'est développé par d'autres moyens; tel est le choral : *O mensch bewein dein sünde gross*, qui est transformé non en chœur syllabique, comme cela se pratique ordinairement, mais d'un style figuré, et qui est accompagné par un orchestre original composé de deux flûtes, deux hautbois d'amour, deux violons et basse, de l'effet le plus piquant. La forme de l'accompagnement de cet orchestre est encore un de ces efforts de génie dont Bach seul était capable; toutes les parties également intéressantes, ont un dessin particulier, qui se lie à merveille avec les voix, dont les imitations se groupent avec la mélodie principale de la manière la plus neuve et la plus énergique. L'étonnement et l'admiration qu'inspirent de pareilles choses s'accroisssent encore lorsqu'on se souvient qu'elles ont été inventées il y a près d'un siècle, à une époque où les secrets de l'instrumentation étaient ignorés de tous les compositeurs.

Puisque j'ai parlé des découvertes de Bach dans l'instrumentation, je ne puis me dispenser de faire remarquer qu'il avait deviné le principe de la variété de systèmes, que j'ai indiqué dans le premier volume de la *Revue Musicale* comme le plus fécond en résultats sous le rapport de l'effet. En effet, dans le bel ouvrage que j'analyse ce n'est pas une seule forme d'instrumentation ni une seule combinaison d'orchestre qu'il adopte, comme l'ont fait les compositeurs de toutes les époques; ses moyens, inépuisables comme son génie, ne sont presque jamais les mêmes dans deux morceaux qui se succèdent. Ainsi l'introduction est écrite pour deux orchestres, sorte de combinaison qui paraît être de son invention, car je ne connais aucun morceau antérieur à l'époque où il vécut dans lequel ce système d'instrumentation ait été mis en usage; le récitatif qui vient ensuite est accompagné par deux violons, alto et basse; puis vient un choral à quatre voix avec orgue, suivi d'un récitatif libre avec basse seule. Un petit chœur double, accompagné de deux orchestres est suivi d'un récitatif libre et d'un autre chœur simple avec un seul orchestre composé de deux flûtes, deux hautbois, deux violons, alto et basse. Un air de contralto est accompagné de deux flûtes et de basse; un autre air de soprano a pour orchestre deux flûtes, deux violons, alto et basse. Un récitatif obligé d'un caractère mélancolique suivi d'un air de soprano est accompagné par deux hautbois d'amour et basse. Un des morceaux les plus originaux est un récitatif de tenor accompagné de deux flûtes, de deux hautbois de forêt (sonnant la quinte comme le cor anglais) et de basse, dialoguant avec le chœur qui chante un choral à quatre parties sans accompagnement. L'air de tenor qui le suit et qui est accompagné d'un hautbois seul avec basse, dialoguant avec le chœur et l'orchestre est un chef-d'œuvre d'expression dramatique; c'est un des morceaux les plus développés et les plus

parfaits de l'ouvrage. Un récitatif de tenor avec accompagnement de deux hautbois et de basse de viole, l'air qui le suit avec basse seule, l'air de soprano et l'air de basse avec accompagnement de violon obligé et quatuor, enfin l'air de soprano dont toute l'instrumentation consiste en une flûte et deux hautbois de forêt, sont autant de sources d'effets variés et piquants dont il n'existait point de modèle, et que Bach a tous inventés.

Un des morceaux les plus remarquables de cette prodigieuse partition est le *chœur des fidèles* qui commence par cette ritournelle :



Pendant que ce sujet se développe par le premier chœur et le premier orchestre, le second chœur jette de temps en temps, et de la manière la plus dramatique, l'exclamation *lasst ihn ! haltet ! bindet nicht !* le deuxième orchestre accompagne syllabiquement ce chœur et produit un effet absolument neuf. Les deux chœurs et les deux orchestres se réunissent ensuite dans un mouvement rapide à *trois-huit* sur un thème fugué librement et déploient une énergie de pensée et de facture qui termine bien ctte belle inspiration. Dans tout ce morceau comme dans ce qui précède et ce qui suit, il n'y a rien qui ne soit véritablement d'inspiration. On n'y trouve ni lieux communs ni conventions d'école.

Pendant que je suis en train de citer les choses pittoresques et neuves qu'on trouve dans l'oratoire de la passion, je ne dois point passer sous silence un air de basse de la deuxieume partie, qui est accompaggé par un luth, une basse de viole et une basse ordinaire. La mélodie est pleine d'expression mélancolique et d'une forme nouvelle comme tout ce qui se trouve dans cet ouvrage; l'accompagnement est lui-même une sorte de mélodie instrumentale caractéristique qui est remplie d'intérêt, et qui ne contrarie point la partie vocale, bien qu'elle puisse être entendue seule et faire beaucoup de plaisir.

Bach n'est connu de la plupart des musiciens que sous le rapport du style fugué dans leqnel personne ne lui conteste sa supériorité, malgré les incorrections qui lui échappent quelquefois; mais dans l'oratoire de *la Passion*, ce n'est plus ce même style qu'il a adopté; les chœurs, qui lui offraient l'occasion de déployer son talent dans ce genre, ne renferment même qu'un petit nombre d'imitations et d'entrées de fugues. L'expression dramatique, la force et la nouveauté des effets ont été évidemment l'objet que ce grand homme s'est proposé dans cet ouvrage, et l'on doit avouer qu'il a complétement atteint son but! Bien qu'il eut été élevé dans une école anologue à celle de Hœndel, on ne remarque aucune ressemblance de style entre son immortelle production et celles de l'auteur du *Messie*. Rien de l'école française, rien de la manière italienne alors en vogue ne s'y fait apercevoir; enfin c'est une conception à part, dont le type ne s'est trouvé que dans la tête de Jean-Sébastien Bach.

Dans un autre article j'analyserai le récitatif qui n'est pas une des choses les moins remarquables de la Passion, et je ferai connaître cet oratoire par d'autres détails qui méritent l'attention des musiciens.

Fétis.

BULLETIN D'ANNONCES.

Études pour le piano, par Bigot.

Souvenirs de la Suisse, trois Airs variés pour le piano. OEuvres 43, Numéros 1. 2 et 3. (Cet ouvrage est destiné aux jeunes élèves.)

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

Guidn all'ara, duetto per soprano et tenoré, dell' opera. Bianca di Messina di Vaccai. Prix : 4 fr. 50 c.

Ah, che Veggo Maria, ed per basso, nell' Esube di Boma. — 3 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien, n. 11.

Le vieux Drapeau, chant national, paroles de Béranger, musique de A. Panseron. Prix : 2 fr. — Avec le sixième couplet en musique, et les chœurs, 4 fr. 50 c.

Paris, chez Schonenberger, boulevart Poissonnière, n. 10.

Solo de Piano, dédié à M. Kalkbrenner par son ami J. Zimmerman. OEuvre 19. Prix : 6 fr.

Paris, chez Pierrot, successeur de Mme veuve Leduc, éditeur de musique, rue de Richelieu, n. 78.

Ce morceau, d'un très-bon style, d'un très-bon style, a été joué avec le plus grand succès au dernier concours de piano du Conservatoire.

(4 SEPTEMBRE 1830.)

DE LA COMMISSION

POUR LA RÉORGANISATION DES THÉATRES, DE SA MISSION, ET DE L'IMPORTANCE DE SES TRAVAUX.

Après avoir donné ses soins aux choses les plus urgentes de l'administration politique, M. le ministre de l'intérieur semble vouloir porter ses regards sur les arts, dont le régime n'était pas meilleur; car il vient de nommer une commission chargée d'examiner la législation qui a régi les théâtres depuis la première révolution, et de proposer des vues sur la réorganisation de ces mêmes théâtres. Des députés, des avocats, des maîtres de requêtes, en composent la plus grande partie : voilà pour la législation ; trois auteurs dramatiques viennent ensuite, qui représentent les intérêts de la littérature; quant à la musique, on n'y a point pensé. Personne, dans cette commission, n'est instruit des besoins de nos jeunes compositeurs, ni de ce qui peut contribuer aux progrès de la musique française; personne ne signalera les abus qui ont porté le dégoût dans l'âme de tous les artistes, ni les intrigues d'une coterie qui, après avoir été dominante sous l'administration de M. De Larochefoucault, s'arrange déjà pour conserver son influence et sa position dans le nouvel ordre de choses. Cela est fâcheux; toutefois, ne nous décourageons pas; faisons entendre à la commission

un langage de vérité sur ce qui existait, et sur ce qu'il faut créer. Peut-être nos avis ne seront-ils pas inutiles ; peut-être parviendrons-nous à rendre palpables le mal qu'il faut réparer, et le bien qu'on peut faire.

Trois choses sont à examiner dans le travail qu'il faut faire sur les théâtres lyriques. La première est le principe de la liberté absolue de ces théâtres ; la seconde, l'application de ce principe aux théâtres de la capitale ; la troisième, la création de ressources nouvelles dans les départemens. Mais afin de rendre sensible la nécessité des améliorations demandées depuis long-temps, il est indispensable de dire quels étaient les maux auxquels il faut porter remède ; c'est ce que je vais essayer de faire avec ordre. Parlons d'abord de l'Opéra, qu'on désigne toujours sous la dénomination insignifiante et fausse d'*Académie royale de musique*.

Une ordonnance du roi a décidé que des poèmes d'opéras reçus seraient délivrés par l'Institut aux compositeurs couronnés et pensionnés, au retour de leurs voyages dans les pays étrangers. La seule chose qu'on avait oubliée en faisant cette ordonnance, était de régler les moyens par lesquels l'Institut se procurerait ces poèmes qu'il devait distribuer ; aussi n'en eût-on point, et l'ordonnance ne fut point exécutée. Un article de cette même ordonnance voulait que l'Opéra qui aurait été confié au musicien lauréat, serait représenté dans un délai déterminé. Or, il arriva que pour profiter du bénéfice de cet article, quelques jeunes compositeurs s'étant procurés des poèmes par leurs propres efforts, et en ayant écrit la musique, se firent délivrer par l'Académie des beaux-arts une déclaration de leurs droits, et forts de cette pièce, ne doutèrent point qu'ils ne parvinssent à faire représenter leurs ouvrages sur notre première scène lyrique. Parsurcroit de précaution, il avait été décidé que la partition de cesdé-

butans serait non-seulement examinée par un jury composé de membres de l'Institut, mais même entendue solennellement avec une partie des chœurs et de l'orchestre, comme si le grand prix que leur avait décerné l'Institut n'était point un certificat suffisant de capacité. Enfin, après bien des efforts, dont le moindre avait été de composer la musique, voilà donc nos jeunes gens en possession d'un poème reçu quelquefois à trois ou quatre reprises différentes, d'une musique reçue après une épreuve patente; et de plus, d'une ordonnance royale qui prescrit l'ordre de représenter l'ouvrage dans un temps déterminé! Vous croyez peut être que rien ne peut plus s'opposer à ce que les vœux de ces jeunes artistes soient comblés? Détrompez-vous; ils n'ont jamais été plus loin du but de leurs travaux. Ecoutez la conversation de M. Lubbert, directeur de l'Opéra, avec M. Ermel, l'un d'eux.

« Je désire savoir, monsieur, quelle époque vous avez » choisie pour faire commencer les répétitions de mon ou- » vrage. — Aucune. — Mais il y a bien long-temps que j'at- » tends. — Eh bien! ne vous fatiguez pas; continuez. — Ma » pièce est reçue. — Je le sais. — Ma musique l'est égale- » ment. — Je ne le nie pas. — l'Institut et une ordonnance » du roi décident que je dois obtenir mon tour. — Détrom- » pez-vous, monsieur; votre pièce fût-elle reçue dix fois, » votre musique le fût-elle cent; y eut-il vingt ordonnances » en votre faveur, je vous déclare que votre opéra ne sera » pas joué, parce qu'il ne me convient pas qu'il le soit. » Voilà qui est clair et qui n'a pas besoin d'être commenté.

Lorsque M. Lubbert daigne s'excuser de ce despotisme, il dit que *le roi faisant la dépense de l'Opéra, ne peut en faire un théâtre d'essai*; mais cette excuse est évidemment fausse de tous points. Les fonds subventionnels des théâtres sont votés chaque année par la chambre des députés au bud-

et du ministre de l'intérieur, qui les verse ensuite dans la caisse de la liste civile. En accordant ces fonds, la France les destine à tourner au profit des progrès des arts; c'était donc aller contre le but de l'institution que de refuser à de jeunes artistes l'occasion de développer leur talent. Si les fonds subventionnels votés par la chambre des députés étaient insuffisans ; si l'on était obligé de prendre chaque année sur ceux de la liste civile pour couvrir de folles dépenses, c'est à une mauvaise administration de l'Opéra, à un gaspillage (dont je dévoilerais tous les mystères, si j'étais chargé de la défense des intérêts du gouvernement) qu'il faut en attribuer la cause. Dans tous les cas, un roi, même quand ses intérêts devraient en être compromis, n'est pas moins tenu qu'un autre à l'exécution de ses promesses; et il n'y a pas de promesses plus authentiques que celles d'une ordonnance insérée au bulletin des lois.

Mais du moins, n'était-ce que pour des talens encore inconnus qu'on montrait tant de dureté et de mauvaise foi? Vous allez voir. En prenant possession du département des beaux arts, M. De Larochefoucault avait institué un concours pour les poèmes d'opéras, et avait nommé un comité pour l'examen de ces concours; comité choisi dans le sein des Académies française et des beaux arts. Parmi les pièces reçues se trouva un opéra de *Matilde* ou *Malek-Adel*. Sur la foi de cette réception, l'infortuné Kreutzer se charge de mettre l'ouvrage en musique. Une réputation de talent, acquise par trente ans de succès, lui donnait le droit de se présenter avec assurance sur un théâtre où il avait longtemps brillé. Par ce dernier opéra, il avait voulu mettre le sceau à sa renommée. Il considérait cet ouvrage comme devant lui ouvrir les portes de l'Institut; enfin il y attachait la gloire de sa vieillesse. M. Lubbert détruisit en un instant toutes ses illusions en lui déclarant que son opéra ne serait

point représenté. Ce coup fut terrible pour le malheureux artiste dont la santé s'altéra, et qui finit par perdre l'exercice de sa raison. Tel est le despotisme qui régne depuis quatre ans à l'Opéra, c'est-à-dire depuis que M. Lubbert en est le directeur. Fatigués de lutter en vain contre les préventions d'un homme qui, dans son orgueilleuse incapacité, se faisait d'avance le juge des goûts du public, les artistes ont fini par abandonner la partie et se sont condamnés au silence. Deux hommes comme M. Lubbert à la tête des deux théâtres lyriques de Paris, et vingt ans de leur domination, auraient suffi pour qu'il n'y eut plus de compositeurs dramatiques en France.

Quant on ne peut pas employer les formes hautaines qu'on affectionne, on a recours à d'autres moyens, dont voici un exemple. A force de persévérance, un des compositeurs couronnés par l'institut était parvenu à faire représenter un opéra de *Macbeth*, dont on espérait la chute pour démontrer la bonté du système nouvellement adopté. On fut trompé dans son attente; bien que le succès ne fut pas éclatant, le public ne put refuser son estime à un ouvrage qui renfermait des beautés réelles; de là l'obligation de donner un cours de représentations à cet ouvrage. Tout-à-coup, une question est agitée : « Rouget de l'Isle n'est-il point l'auteur » de *Macbeth*? — Oui. — Mais ce Rouget de l'Isle n'est-il » point l'auteur de *la Marseillaise*? — Sans doute. — Dieu! » quel scandale! Quoi! un tel homme pourra faire repré- » senter ses ouvrages sur le théâtre du roi, sans que l'auto- » rité sévisse contre un tel abus! » Deux jours après, la représentation de *Macbeth* fut défendue, et M. Chelard fut obligé de porter sa musique sur les théâtres de l'Allemagne, où elle fut accueillie avec de vifs applaudissemens.

Tels sont les effets du monopole et du privilège. Des hommes enclins à abuser du pouvoir comme M. Lubbert, et

profitant des avantages d'un système d'absolutisme, pourront se rencontrer quelquefois, quoique, heureusement, cela soit assez rare; mais qu'il y avait liberté pour tous d'élever des théâtres de tout genre, et ces croquemitaines administratifs se verront bientôt contraints à s'humaniser et à renoncer aux erremens de leur fatuité dédaigneuse. Sans doute il est bon de conserver l'Opéra comme un modèle d'exécution dont les moyens ne peuvent exister que par les sacrifices du gouvernement; mais il ne faut pas que le théâtre ait seul le droit d'exploiter le genre qui lui est attribué. Qu'il y ait concurrence, et tous les abus que je viens de signaler cesseront d'eux-mêmes. Toutefois, je ne veux point dire que cette liberté que je réclame soit un motif pour permettre au directeur de l'Opéra de s'affranchir de toute règle, de tout esprit de justice. Il faut un réglement non imposé, mais discuté par ceux qu'il intéresse. Les poètes, les compositeurs, les acteurs mêmes doivent coopérer à sa rédaction. Une fois adopté, il faut surtout qu'il ne soit pas permis au premier intrigant qui parviendra à s'emparer de la direction de mettre ce réglement dans sa poche, et de n'en connaître d'autre que sa volonté. Voilà des choses à quoi la commission ne pensera peut-être pas, parce qu'elle ignore les faits que je viens de révéler; cependant ce moment est le seul favorable qui se présentera peut-être d'ici à long-temps pour fonder enfin un système raisonnable de législation théâtrale. Non-seulement les commissaires sont chargés des intérêts de la génération présente, mais ceux de l'avenir sont dans leurs mains. Il s'agit des progrès et même de la restauration des diverses parties de l'art dramatique, dont la décadence ne peut être révoquée en doute; il s'agit de l'art musical qui, avec un système de liberté et de bonnes institutions, pourra prendre en peu de temps parmi nous un développement tel que nous ne tarderons pas à nous placer au premier rang parmi

les musiciens du reste de l'Europe : tout cela vaut bien qu'on y pense et qu'on s'entoure de lumières suffisantes pour comprendre toute la question.

J'arrive à ce qui concerne l'Opéra-Comique. Le privilège et le monopole n'ont jamais produit plus de maux qu'à ce théâtre, car il a conduit à sa ruine une société d'acteurs qui existait depuis cent vingt ans, après avoir coûté des sommes énormes à la liste civile; c'est ce même privilège qui a causé la rareté des acteurs dont on se plaint aujourd'hui ; c'est lui qui a dispersé la seule troupe qui fut supportable, pour la remplacer en partie par des acteurs de province qui ne le sont pas; c'est encore lui qui, changeant à chaque instant les administrations, a compromis la situation des auteurs et des compositeurs, en faisant relire dix fois les mêmes pièces, éloignant toujours leur tour de représentation, et les faisant enfin arriver au moment où elles n'étaient plus de mise, à cause des révolutions de goût qui s'étaient faites dans le public. Et pourquoi tout cela ? en faveur de qui ? Personne ne saurait le dire maintenant, à moins qu'on ne nomme deux ou trois intrigans que cette fausse protection n'a pas même empêché de tomber dans la misère et d'être privé de leur liberté. Qu'on se souvienne de ce que j'ai dit, il y a quatre ans, sur la déplorable intervention du duc d'Aumont dans l'administration du théâtre Feydeau ; les désastres que j'ai annoncés quand le privilège a été concédé à M. Ducis : tout s'est réalisé, et le malheureux théâtre Ventadour a connu tous les genres d'infortune. Rassemblant les débris de naufrage, une nouvelle administration s'est formée : celle-ci, soutenue par les capitaux considérables de M. Boursaut, et dirigée par un homme habile, qui s'est fait une réputation méritée par sa gestion dans une grande ville de nos départemens, devrait prospérer si le privilège lui était aussi favorable que l'entrepreneur se le persuade; mais pour recom-

mencer les représentations et jouir de ce privilège, il a fallu se hâter, et se servir des mêmes élémens qui ont éloigné le public; bien plus, il a fallu consentir à payer une partie de la dette de l'administration précédente, et accepter la charge des pensions d'anciens acteurs et employés, établie sur une subvention devenue illusoire; car c'est toujours avec des charges ruineuses que se concède ce malheureux privilège. Eh bien! qu'en résulte-t-il? les recettes journalières sont tombées à 3 ou 400 francs, tandis que les frais s'élevent chaque jour à 2500 francs; les auteurs, dégoûtés par la nullité des acteurs et des chanteurs, ne présentent plus d'ouvrages à la lecture; un opéra, dont les répétitions sont commencées depuis près de quatre mois, ne sera prêt à être joué que vers le 1^er^ octobre prochain : jusques là, rien qui puisse attirer les spectateurs, et une perte de 150,000 francs. Voilà le privilège avec toutes ses conséquences. Je me trompe : il en est une dont je n'ai point parlé, et qui doit couronner l'œuvre. Le nouvel entrepreneur ne se fait plus d'illusion sur l'affaire dont il s'est chargé; mais il est un des principaux actionnaires de la propriété de la salle; il a calculé que cette salle ne lui ayant coûté que 2,500,000 francs, bien que la liste civile y eut dépensé près de 6 millions, la démolition de cette salle, et la vente des matériaux et des terrains offrirait aux actionnaires un moyen infaillible de rentrer dans leurs capitaux, et c'est à l'idée de cette opération qu'il s'est arrêté, si ses pertes continuent jusqu'au renouvellement de l'année théâtrale. Ainsi, par suite du privilège, qui a obligé l'entrepreneur de quitter l'ancienne salle pour se charger du loyer accablant de la nouvelle, l'Opéra-Comique n'aura plus d'asile de Paris, à moins qu'on ne lui élève une salle nouvelle!

En définitive, que des fous ou des ignorans en matière d'administration théâtrale se fourvoient, toujours dirigés par

les fausses idées d'un privilège ruineux, cela est de peu d'importance; mais il n'en est pas ainsi de l'art dramatique, considéré dans ses diverses parties, c'est-à-dire, dans la composition des pièces et de la musique, dans le talent des chanteurs et dans le jeu de acteurs. Il y aura toujours des gens qui auront de l'argent à perdre; mais il cessera bientôt d'y avoir des artistes si leur sort n'est assuré par la concurrence des théâtres. Or il me semble que l'objet important est de sauver d'une ruine imminente les arts divers par lesquels ces théâtres existent. Examinons ce qu'on oppose à la nécessité de cette concurrence.

Tous les directeurs de spectacles privilégiés répètent sans cesse que le mauvais état de la plupart des entreprises est une preuve évidente de la nécessité d'en restreindre le nombre. Remarquez d'abord que cette restriction n'existe pas de fait. Lorsque, par son décret du 8 août 1807, Napoléon réduisit les théâtres de Paris à sept, ce fut aussi la nécessité d'assurer la solidité des entreprises qu'il invoqua; mais sous son règne même, de nouveaux priviléges furent accordés, et tous les ministres qui se sont succédé depuis lors, ont eu si bien cette manie de concessions de priviléges que, successivement, le nombre des théâtres de la capitale s'est élevé jusqu'à quatorze, sans compter ceux de la Banlieue. En réalité, c'est n'est donc pas la limitation du nombre des théâtres que l'on a voulu, mais leur dépendance de l'autorité. Et dans quel intérêt tant de priviléges ont-ils été concédés? Avait-on pour but quelque innovation utile, quelque progrès d'un art quelconque? Non; c'est le vaudeville, la pantomime, et le mélodrame qu'on a favorisés, comme si la facilité qu'il y a de jouer, de fredonner et d'écrire les pièces de ces trois genres, n'était pas ce qu'il y a de plus funeste aux progrès de la scène. Et tandis que les priviléges se multipliaient pour ces genres bâtards, on ne put jamais obtenir

qu'un second théâtre s'élevât en faveur des musiciens et des acteurs d'opéra. Que dis-je ? Ce n'était que pour les musiciens français qu'il y avait proscription. N'a-t-on pas vu s'élever à la fois deux opéras de musique étrangère à Paris, tandis que le privilége du second de ces théâtres contenait expressément la défense d'y recevoir des ouvrages des compositeurs nationaux. Qu'on ne dise donc pas que c'est en faveur de la solidité des entreprises dramatiques que le nombre en a été limité ; car il s'en est établi davantage peut-être qu'il n'y en aurait eu si la libre concurrence eut été laissée à qui eut voulu s'en servir. Il n'était point nécessaire, il était pernicieux même qu'il y eût tant de théâtres pour le vaudeville et le mélodrame ; il eût été nécessaire qu'il y eût plus d'un théâtre d'opéra comique pour former des acteurs, des chanteurs, et pour employer utilement les talens de nos jeunes musiciens.

Que veut dire d'ailleurs cette objection qu'il est nécessaire de limiter le nombre des théâtres pour assurer la solidité des entreprises ? Elle serait admissible si le privilége eut mis en effet ces entreprises dans une situation prospère ; mais au moment ou j'écris, il n'est point un seul théâtre, sauf celui de *la Gaîté*, qui ne soit, ou qui n'ait été plusieurs fois en état de faillite. Faut-il une preuve plus convaincante de l'inefficacité de cette prétendue barrière qu'on oppose aux déconfitures des entrepreneurs ? Eh depuis quand le gouvernement se charge-t-il de prendre soin de la fortune des particuliers ? Si l'on admettait une fois qu'il eut le droit de le faire, nous en reviendrions aux maîtrises, aux corporations ; car enfin, les effets de la concurrence en matière de théâtre, sont les mêmes que dans toute espèce de concurrence. Il faudrait donc, en suivant les raisonnemens des donneurs de priviléges et des privilégiés, qu'on limitât le nombre des marchands de draps ou de nouveautés, celui des cordonniers

et des tailleurs, et de proche en proche, on arriverait à la nécessité de se débarrasser d'une partie de la population qui, dans ce système misérable, gêne l'autre.

Mais, dit-on, comment pourrez-vous élever de nouveaux théâtres lyriques, n'y ayant point de chanteurs ni d'acteurs à y mettre? Ceci est plus sérieux et mérite qu'on entre dans quelques détails.

Il est un fait qu'on ne peut nier, c'est que l'art du comédien est dans un état de décadence absolu. En disparaissant de la scène, Monvel, Molé, Grandmesnil, Dugazon, Fleuri, Talma, Michot, Raucourt, Contat, Devienne n'ont pas laissé de successeurs de leurs talens. M^lle^ Mars est restée jusqu'ici pour donner aux spectateurs de l'époque actuelle une idée de la perfection ancienne de la comédie; après sa retraite, il n'y aura plus rien, et le Théâtre Français sera perdu pour long-temps. Cette décadence dans l'art de jouer la comédie se fait remarquer sur toutes les scènes; ainsi, l'on ne voit point aujourd'hui à l'Opéra-Comique d'acteurs comparables à Elleviou, à Dozainville, à Rézicourt, à M^mes^ Dugazon, Saint-Aubin et Gontier; mais le mal est moins grand pour ce théâtre que pour la comédie française, parce qne la musique fait chaque jour des progrès dont les résultats ne se font point seulement apercevoir dans les écoles, mais parmi les spectateurs eux-mêmes. Nous ne sommes vraisemblablement pas éloigné du moment où cet art dominera comme il le doit sur nos scènes lyriques, et où l'habileté dans le chant sera la qualité la plus importante des acteurs d'opéra. Pourvu qu'ils disent avec intelligence, et qu'ils ne manquent point de chaleur, on n'exigera point d'eux qu'ils aient cette finesse de diction qui distinguait les acteurs célèbres que je viens de citer; cette finesse était nécessaire pour la comédie élégante qu'on décorait autrefois du nom d'*opéra-comique*, mais ces pièces ne sont plus de mise depuis que la musique a com-

mencé de prendre le rang qui lui appartient sur la scène lyrique. Posséder de bons chanteurs et des acteurs chaleureux est donc aujourd'hui l'objet important à l'Opéra-comique ou autre ; la question se réduit à savoir si l'on en fournira en nombre suffisant pour alimenter plusieurs théâtres ; et j'affirme qu'ils ne manqueront pas, pourvu qu'il y ait liberté, et que de graves abus soient réformés dans le régime du Conservatoire. Je m'explique :

Grâce aux efforts constans des professeurs du Conservatoire, une amélioration sensible et graduelle s'était faite en France dans l'art du chant depuis près de trente ans. Tout ce qui se chante sur nos théâtres, tout ce qui a été chanté pendant les vingt dernières années, a été formé dans cette école. Par suite des événemens politiques de 1815, le Conservatoire ayant été désorganisé, une certaine langueur avait succédé à l'activité productrice des années précédentes, mais déjà l'on commençait à voir renaître les beaux jours de cette école, sous le rapport du chant, quand une partie des professeurs français reçut sa démission pour faire place à un professeur de chant italien. Depuis lors, Ponchard, qui possède la tradition et le mécanisme d'une excellente école de chant français, fut aussi obligé de faire place à de nouveaux professeurs italiens. Je n'examine point ici la question du plus ou moins de talent de ces nouveaux professeurs, me bornant à faire remarquer les conséquences de leur introduction dans le Conservatoire, à l'exclusion des professeurs français. Le chant français est plus difficile que l'italien, à cause des obstacles qu'oppose l'articulation de la langue à la légèreté de la vocalisation ; donc les élèves devaient préférer l'étude du chant italien à celle du chant français. Les professeurs de chant français sont rares, tandis que ceux du chant italien sont nombreux dans l'école : donc il est plus facile d'acquérir la connaissance de celui-ci que de l'autre,

Cinquante théâtres d'opéra italien existent en Europe et offrent des ressources multipliées aux chanteurs, tandis qu'il n'y a en France que deux théâtres où les artistes sont classés par le rang d'ancienneté plutôt que par celui de talent. De bonne foi, peut-on s'étonner que la plupart de nos chanteurs sortent de France dès que leur éducation est finie, à l'imitation de Mmes Fodor, Lalande, de Hennekindt et de Baroilhet. Une jeune personne, Mlle Michel, s'est distinguée aux concours du Conservatoire cette année; elle y a obtenu le premier prix de chant, et se prépare à partir pour l'Italie. Il en sera ainsi de tous les élèves qu'on formera, à moins que l'éducation du chant ne redevienne française dans l'école, et que la liberté des théâtres ne soit proclamée. Qu'on adopte en principe ces deux réformes, que des écoles soient fondées dans les départemens les plus favorables à la production des voix, que des professeurs éclairés soient chargés de la recherche de ces voix, qu'il y ait au Conservatoire un théâtre d'essai pour l'opéra, que des ouvrages soient composés pour les théâtres de quelques grandes villes des départemens (1); et que les compositeurs soient tenus d'aller faire répéter et mettre en scène ces ouvrages, et bientôt la situation du personnel chantant des théâtres de France sera des plus prospères. Tout cela parle de soi-même.

Il me reste à considérer les effets de la liberté des théâtres dans les départemens. Toute la France est divisée en arrondissemens dramatiques; les priviléges de ces arrondissemens sont distribués par le ministre de l'intérieur. C'est aussi dans le but d'assurer la solidité des entreprises que cette circonscription d'arrondissement a été faite, et que les priviléges sont accordés; mais, nouvelle preuve de l'inefficacité des moyens, la plupart des directeurs se ruinent ou sont forcés

(1) *Voyez* dans ce numéro la pétition des artistes musiciens.

de manquer à leurs engagemens. C'est que la prospérité des théâtres dépend d'une chose qu'il n'est point au pouvoir du gouvernement de donner, c'est-à-dire, de l'attrait qu'il y a pour le public dans le spectacle. Cet attrait ne peut naître que de la qualité des ouvrages et de la manière dont ceux-ci sont représentés. Avec la concurrence dans la capitale, l'émulation, qui fait les bons ouvrages et les bons acteurs, ne peut manquer de faire trouver des choses neuves, inattendues et capables de piquer la curiosité du public; les théâtres des départemens recueilleront le fruit de cette émulation. Quant à la concurrence en province, elle ne peut avoir d'inconvénient; il n'y a point de spéculateur assez maladroit pour vouloir établir des théâtres là où la population est insuffisante pour les alimenter. Qu'on laisse aux administrations locales le soin de s'entendre avec les directeurs qui se présenteront pour exploiter les théâtres, comme cela se pratiquait sous la république et le consulat; qu'on leur laisse choisir l'entreprise qui leur semblera offrir le plus de garanties, de succès, et qui aura la troupe la mieux composée, au lieu de concéder dans les bureaux de Paris des priviléges à des hommes qui ne présentent aucune autre garantie que celle de la recommandation de quelque employé de ministère, et les choses en iront beaucoup mieux. Sans doute, une certaine gravité s'est mêlée dans nos mœurs politiques et nous détourne jusqu'à certain point des plaisirs du théâtre; mais avec la sécurité qui doit naître d'un état de chose conforme aux desirs de toutes les âmes généreuses, reviendra le besoin d'un délassement digne des esprits les plus élevés.

D'ailleurs, une des causes les plus actives du délaissement des théâtres, résidait dans cette association monstrueuse qu'on a désignée sous le nom de *Congrégation*, et dans ces missions où des prêtres fanatiques s'emparaient de la faiblesse d'esprit des femmes, pour leur faire voir l'enfer comme

résultat de plaisirs innocents. Tout le monde n'avait pas foi dans les momeries de ces dominateurs de la France, mais les incrédules feignaient des sentimens qu'ils n'avaient pas, comme un moyen d'obtenir des faveurs ou de conserver leurs emplois. Ces temps d'hypocrisie sont passés sans retour; chacun va reprendre ses goûts, et les images de l'enfer s'affaiblissant dans la même proportion que la puissance temporelle des prêtres, les femmes retourneront aux spectacles et les hommes les y suivront.

En résumé, il est temps que l'administration se persuade qu'à force de vouloir tout régler, elle gâte tout : que la liberté d'agir et de faire, en ce qui n'est point contraire à l'ordre public, est le meilleur moyen de prospérité, et que ce qu'on semble gagner d'un côté par des restrictions, on le perd de l'autre par des inconvéniens qu'on n'a point prévus. Espérons donc que la commission des théâtres reconnaîtra les avantages de cette liberté illimitée et la fera goûter au gouvernement; espérons surtout qu'elle ne s'arrêtera point à des demi-mesures, effrayée de la réforme qu'il faut faire. Le temps ne tarderait pas à venir où il faudrait refaire son ouvrage.

FÉTIS.

PÉTITION

PRÉSENTÉE AU MINISTRE DE L'INTÉRIFUR PAR LES ARTISTES DE PARIS.

Les artistes peintres, sculpteurs, architectes et musiciens de Paris, ne doutant point que le nouvel ordre de choses qui vient de s'établir n'introduise dans le régime des arts des améliorations réclamées depuis long-temps, et considérant qu'il est nécessaire que leurs vœux soient exprimés au gouvernement, se sont réunis au nombre d'environ cinq cents, et ont institué quatre commissions qu'ils ont chargées, chacune en ce qui la concernait, de préparer une pétition qui serait présentée au ministre de l'intérieur, et dans laquelle seraient posées les basées des améliorations désirées. Plusieurs assemblées, tant des commissions particulières que des quatre commissions réunies, ont eu lieu. Après avoir délibéré mûrement sur les diverses questions qui intéressent et le sort des artistes et les progrès des arts, les commissions ont nommés douze députés pour porter au ministre le résultat de leurs travaux; ces députés ont été admis en audience le 4 de ce mois, et M. le ministre

a promis de prendre en considération le travail qui lui a été présenté.

Nous croyons qu'on ne verra pas sans intérêt dans la *Revue musicale* le résultat des délibérations des commissaires en ce qui concerne la musique, et nous nous empressons d'en faire part à nos lecteurs.

COMMISSION DE MUSIQUE.

Les membres de la commission de musique, après avoir délibéré sur la nécessité de certaines améliorations à introduire dans le régime de leur art et dans la position des artistes qu'ils représentent, ont arrêté que M. le ministre de l'intérieur sera prié de prendre en considération l'exposé suivant de ce qu'ils croient être utile pour atteindre le but de ces améliorations.

1° Il faudrait admettre en principe que toute industrie qui n'est point nuisible à la société devant être exercée librement et sans entraves, l'exploitation des théâtres, qui est un genre d'industrie analogue à tout autre, en tant qu'elle est conforme aux lois, doit jouir de la liberté. Partant, il ne serait plus accordé de privilèges d'Opéra ou d'Opéra-Comique; ceux qui ont été concédés seraient annulés; et le droit d'établir à volonté de ces spectacles, sans désignation de genre, serait reconnu.

Par cette demande, les membres de la commission n'entendent point repousser l'action du gouvernement dans les arts du théâtre, mais seulement obtenir que cette action ne soit point exercée de manière à produire le monopole et le privilège, et que la concurrence soit laissée libre à toutes les entreprises qui pourraient se former sans son aide.

2° La nécessité de conserver dans toute son extension le beau modèle d'exécution qui existe à l'Opéra, ferait ad-

mettre en principe que ce théâtre national ne pourra jamais être donné en entreprise particulière (1).

Les droits des auteurs et des compositeurs qui auront fait recevoir des pièces à ce théâtre seraient fixés de telle sorte par un réglement authentique, que le directeur ou l'administrateur ne pourra jamais les éluder. Ce réglement devrait stipuler que toute pièce reçue par le comité institué à cet effet sera représentée à son tour, et que les musiciens couronnés dans les concours de l'institut, ainsi que ceux qui auront obtenu des succès sur d'autres théâtres seront dispensés de faire examiner leur partition avant la mise en répétition.

3° Une somme serait prélevée sur les fonds subventionnels accordés par le gouvernement pour les théâtres; cette somme serait partagée par portion égale entre les directeurs des théâtres de Marseille, Lyon, Bordeaux, Toulouse, Rouen, Lille et Strasbourg, sous la condition que chacune de ces directions ferait représenter chaque année trois opéras composés expressément pour les villes ci-dessus désignées. Des primes seraient accordées sur ces fonds aux auteurs et compositeurs de ces pièces, sans préjudice des droits d'auteur dans toute la France. Le surplus serait employé en frais de copie et autres (2).

(1) Toute entreprise particulière tend à faire des bénéfices plutôt qu'à faire des sacrifices pour le progrès des arts. Un entrepreneur de l'Opéra, dans les dernières années de son bail, laisserait détériorer et le personnel et le matériel de son théâtre, surtout s'il n'y faisait point assez de bénéfice pour désirer de s'en rendre adjudicataire de nouveau, et la désorganisation pourrait être complète au bout de quelques années.

(2) Les avantages d'une semblable organisation des théâtres des grandes villes sont évidens.

La France possède un centre d'activité pour les arts qui manque

Un comité serait institué à Paris pour la réception des pièces destinées aux six villes ci-dessus désignées. La distribution s'en ferait aux compositeurs par la section de musique de l'Institut. Tout compositeur dont la capacité aurait été reconnue par un concours ou par l'examen d'un ouvrage quelconque serait admis à recevoir un des poêmes d'opéra dont il s'agit pour en composer la musique.

4° Le nombre des membres de la section de musique de l'Institut, serait augmenté de manière à égaler celui des peintres (3).

Chaque genre de peinture étant représenté à l'Institut, il est nécessaire que ce ne soient pas seulement les succès du théâtre qui donnent droit à être admis dans la section de musique, et que le mérite réel dans la composition instrumentale ou sacrée, ainsi que dans la théorie ou la littérature musicale, puisse aussi siéger dans l'Académie (4).

en Allemagne et en Italie. Ce centre est à Paris; mais cet avantage est balancé par les inconvéniens d'une trop grande concentration. Quand le public des grandes villes des départemens sera appelé à juger en premier ressort des produits des arts, il y prendra plus d'intérêt, et son goût deviendra plus sûr et plus épuré.

Nos jeunes compositeurs manquent d'occasions pour essayer leurs forces et développer leurs talens; vingt-un opéras à composer chaque année dans les départemens leur offriront des ressources suffisantes.

Les acteurs et les chanteurs manquent presque partout : bientôt il s'en formera sous la direction des auteurs et des compositeurs qui se rendront dans les départemens pour faire répéter et mettre en scène leurs ouvrages.

Enfin, l'exécution des chœurs et des orchestres y fera d'immenses progrès.

(3) Il y a douze peintres à l'Académie des Beaux-Arts; il n'y a que six musiciens : cette distinction n'est point fondée.

(4) Par le réglement qui n'admet à l'Institut que les musiciens

5° Les concours de composition musicale cesseraient d'être jugés par les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les architectes. Aux membres de la section de musique de l'Institut, seraient adjoints, pour juger ces concours, un nombre égal de compositeurs ou de professeurs choisis au scrutin par les concurrents eux-mêmes (5).

6° En toutes les circonstances qui pourraient intéresser le sort des artistes ou les progrès de l'art, au lieu de nommer des commissions toujours composées des mêmes hommes, qui apportent sans cesse les mêmes idées dans la discussion, comme cela s'est toujours pratiqué jusqu'ici, l'administration inviterait les artistes à élire eux-mêmes librement ces commissions.

7° L'impôt prélevé par l'Opéra sur les théâtres et sur les concerts, matinées et soirées de musique, serait aboli (6).

8° L'impôt du dixième sur les théâtres et du quart sur les concerts, qui se prélève au profit des hospices, impôt rui-

qui ont obtenu des succès dramatiques, il est évident que Haydn et Beethoven, si celui-ci n'avait point écrit *Fidelio*, n'auraient pas été membres de cette académie. Ajoutons qu'à chaque instant il est demandé des rapports à la section de musique sur des systèmes nouveaux, sur des instrumens de nouvelle invention, ou sur des mémoires scientifiques, et que ces rapports exigeant des connaissances spéciales qui sortent de la nature des travaux des compositeurs dramatiques, ceux-ci se récusent souvent, ou sont obligés de s'adjoindre des membres de l'Académie des Sciences.

(5) Chacun juge de ce qu'il sait : il est donc aussi peu raisonnable que des musiciens aillent donner leur avis sur des projets d'architecture, dont ils ignorent les premiers élémens, qu'il l'est que les architectes décident du mérite d'une composition musicale.

(6) Cet impôt illégal n'étant fondé que sur le privilége et le monopole doit cesser d'être exigible dans un état où le monopole et le privilége sont abolis.

neux pour les entrepreneurs et les artistes, serait aboli (7).

9° Il serait fondé par le gouvernement des écoles spéciales et gratuites de musique, comme succursales du Conservatoire, à Lille, Strasbourg, Dijon, Lyon, Toulouse, Bordeaux, Marseille, Rennes, Nantes et Rouen (8).

10° Quiconque voudrait établir des écoles de musique, académies, sociétés philharmoniques ou concerts publics, serait libre de le faire, sans que les directeurs de spectacles ou d'établissemens quelconques, pussent y mettre empêchement ou prétendre y prélever un impôt (9).

Délibéré à Paris, le 30 août 1830.

(Suivent les signatures).

(7) Sans doute il faut pourvoir à l'entretien des hospices; mais il n'est pas juste d'en faire supporter la charge à des artistes qui ne vivent que de l'exercice de leurs talens, et à des entrepreneurs qui succombent sous les charges de leurs exploitations. Qu'on imagine ce que dirait un négociant à qui l'on viendrait prendre chaque soir le dixième de sa recette.

(8) Il existe déjà deux de ces écoles; l'une à Lille, l'autre à Toulouse. Il est inutile d'insister sur les avantages de pareils établissemens : cela parle de soi-même.

(9) Pour avoir l'explication de ceci, il est bon de savoir que toute la France est divisée en arrondissemens dramatiques, et que les directeurs de ces établissemens ont le droit d'exiger qu'on leur donne une partie des recettes des concerts, bals, etc., qui se donnent dans toutes les villes comprises dans leur arrondissement.

LANGUE MUSICALE DE M. SUDRE.

L'on se souvient sans doute de quelques détails que nous avons donnés sur la langue musicale découverte par M. Sudre, dans les volumes précédens de la *Revue musicale*. Cette langue, destinée principalement à établir entre les divers corps d'une armée, ou entre les bâtimens d'une flotte, des communications infiniment plus rapides que celles qui peuvent résulter des moyens ordinaires, n'avait point été d'abord portée par son auteur à la perfection dont elle était susceptible; mais par une persévérance très-louable, M. Sudre ne s'est point arrêté dans ses recherches qu'il n'eut résolu tous les problêmes, vaincu toutes les difficultés. Des pièces authentiques que nous citerons tout à l'heure démontrent qu'il est enfin arrivé au terme de ses travaux, et qu'il a enrichi l'art musical d'une véritable *Phonographie*.

La possibilité de communiquer des idées ou des faits par des sons diversement combinés a occupé plusieurs personnes depuis environ un siècle; mais le résultat des recherches faites à ce sujet n'avait jamais été conforme aux théories, et l'on avait été forcé de renoncer à la solution de difficultés qui paraissaient insurmontables. M. Sudre a été plus heureux ou mieux avisé que ses prédécesseurs. Le mécanisme de sa langue musicale est resté son secret, ou du moins celui du gouvernement auquel il a été confié; quant aux formes extérieures, elles consistent en sons isolés ou accouplés qui se transmettent de proche en proche au moyen d'un certain

nombre de clairons; en sorte qu'il en résulte un moyen de communication assez semblable à celui du télégraphe, et d'une rapidité presque égale à celui-ci; mais la langue musicale a sur le télégraphe l'avantage de pouvoir être mise en usage partout, dans les lieux escarpés, en pleine mer, entre les positions de terre et de mer, et de plus de pouvoir être toujours à la portée des généraux ou des capitaines de vaisseau. Nous croyons ne pouvoir mieux faire connaître l'utilité de la découverte de M. Sudre qu'en rapportant ici des extraits de rapports qui ont été faits au ministre de la guerre par une commission composée d'officiers généraux et au préfet maritime de Toulon par une autre commission choisie parmi des officiers de marine distingués.

Conclusions du rapport fait au ministre de la guerre sur la langue musicale appliquée à l'art militaire.

« Quant à l'utilité dont la langue musicale pourrait être » à la guerre, la commission pense qu'on pourrait l'employer » avec avantage pour faire correspondre les troupes d'une » même armée qui séparerait un large fleuve, un vallon » dont les berges sont inaccessibles, ou qui occuperaient di- » vers points d'une position stable et étendue, comme aussi » pour établir des communications promptes entre une ar- » mée et l'avant-garde qui couvre sa retraite.

» On pourrait aussi s'en servir utilement pour diriger les » travaux des pontonniers jetant un pont sur une rivière » large et rapide.

» Dans plusieurs circonstances célèbres de nos annales » militaires, le langage musical aurait été fort utile à nos » armées.

» En résumé, la commission pense que la langue musicale

» de M. Sudre ne sera pas toujours rigoureusement utile, mais » que dans beaucoup de circonstances de guerre, on pour- » rait en faire unheureux emploi, ce qui suffit pour appeler » la bienveillance du gouvernement sur l'inventeur.

(Suivent les signatures).

Extrait et conclusions du rapport fait à M. le Préfet maritime de Toulon, sur la langue musicale appliquée aux signaux de la marine.

» S'étant transportée sur la rade de Toulon, la commission, » après s'être partagée, s'est établie en nombre égal sur les » deux bombardes *Le Vulcain* et l'*Achéron*, désignés pour » servir de points extrêmes à la ligne des expériences acous- » tiques; la distance des deux bâtiments pourrait être aug- » mentée ou diminuée à volonté par l'éloignement ou le rap- » prochement de l'un d'eux.

» Là, après plusieurs séries d'épreuves faites à différens » jours, et dans des circonstances atmosphériques plus ou » moins favorables, la commission s'est assurée de la ra- » pidité avec laquelle les ordres peuvent être communiqués » par le moyen de la *phonographie*, à une distance qui peut » s'étendre à 2,200 toises. Par exemple, deux minutes ont suffi » pour faire parvenir du point de départ au point d'arrivée, » éloignés l'un de l'autre de 1500 toises, trois ordres pris » dans le livre des signaux.

» Les épreuves faites sous voiles ont servi à justifier le pre- » mier jugement de la commission; elle a remarqué en outre » qu'il fallait que le vent eut beaucoup d'intensité pour qu'un » amiral, placé au centre de son escadre, ne put pas cor- » respondre avec chaque vaisseau en particulier, puisqu'il » pourrait faire parvenir ses ordres par les bâtimens inter- » médiaires.

» La position du vent étant très-avantageuse à la trans-
» mission des sons pour un signal essentiel, et qui nécessi-
» terait un mouvement général, l'amiral pourrait commu-
» niquer ses ordres par le moyen d'une frégate qui se
» porterait au vent de l'armée navale.

» Ce moyen de communication est encore excellent pour
» correspondre en armée pendant la nuit et en présence d'un
» ennemi auquel on veut échapper, ou qu'on veut surpren-
» dre, sans employer les signaux faits avec des feux, qui
» peuvent compromettre l'armée et divulguer sa position.

» Mais ce qui surtout n'a pas échappé à l'attention de la
» commission, c'est l'avantage que pourrait retirer la ma-
» rine de l'emploi de la méthode phonographique, lorsque
» ses opérations se lient, en temps de guerre, aux mouve-
» mens stratégiques de l'armée de terre.

» Elle pense encore qu'en employant la phonographie
» dans les signaux de brume, on étendrait beaucoup la série
» des ordres à donner.

» Après avoir mûrement réfléchi sur les avantages et les
» inconvéniens de la méthode de M. Sudre, la commission
» est d'avis unanime que ce procédé offre un auxiliaire
» puissant aux moyens employés aujourd'hui sur nos esca-
» dres, pour faciliter la transmission des ordres.

» Qu'il doit être pris en grande considération ; qu'on doit
» s'empresser de l'adopter en le soumettant préalablement à
» une commission qui sera chargée de l'approprier au ser-
» vice des signaux de la marine, etc., etc. »

Il résulte évidemment des pièces qu'on vient de lire, que la langue musicale de M. Sudre n'est point une de ces inventions imparfaites dont on parle un instant pour les oublier bientôt, et qu'elle mérite d'être classée parmi les découvertes utiles.

BIOGRAPHIE.

Aristoxène, philosophe péripatéticien, nacquit à Tarente, dans la CXI olympiade, c'est-à-dire, environ 324 ans avant J.-C. Son père, nommé Spintharus, lui donna les premières notions de la musique et de la philosophie. Il passa ensuite à l'école de Lamprus d'Erythres, puis à celle de Xénophile de Chalcis, philosophe pythagoricien ; enfin il devint le disciple d'Aristote, à qui il resta long-temps attaché ; mais, irrité de ce que ce philosophe avait désigné Théophraste pour son successeur, il calomnia la mémoire de son maître, et montra dès-lors cette basse jalousie dont il a donné des preuves en écrivant la vie de plusieurs grands hommes, tels que Pythagore, Architas, Socrate et Platon. On ignore l'époque de sa mort. Il nous reste de lui un *Traité des élémens harmoniques*, en trois livres, περὶ ἁρμονικῶν στοιχείων, dont on trouve de nombreux manuscrits dans les grandes bibliothèques. On a cru long-temps que c'était le plus ancien ouvrage qui nous fut parvenu sur la musique des Grecs ; mais celui d'Adraste de Philippes, retrouvé en 1788 dans la bibliothèque du roi de Sicile, est de la même époque, car Adraste fut aussi disciple d'Aristote. Jean Meursius est le premier qui ait publié le texte d'Aristoxène avec des notes, dans sa collection intitulée : *Aristoxenus*, *Nichomachus*, *Alypius*, *auctores musices Antiquissimi*, *hactenus non editi*. *Lugduni Batav.*, 1616 in-4°. On a réimprimé le texte et les notes dans les œuvres de ce philologue, tom. 6, p. 341 et suiv., et l'on y a joint la version de Meibomius. Antoine Go-

gavin a publié une version latine assez médiocre des élémens harmoniques d'Aristoxène, avec les harmoniques de Ptolémée, etc., sous ce titre : *Aristoxeni antiquis harmonicorum elementorum libri* III. *cl. Ptolemœi harmonicorum, seu de musicæ lib.* III. *Venetiis*, 1562, in 4.. La meilleure édition est celle qui a été donnée par Meibomius, dans sa collection intitulée : *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam, 1652, in-4., 2 vol. Il y a joint des notes et une bonne traduction latine.

Le texte d'Aristoxène a été fort altéré par l'ignorance des copistes; Meibomius a fait observer que la fin de chaque livre manque; mais il n'a pas vu que l'introduction de l'ouvrage a été déplacée, et mise dans le cours du second livre; enfin il n'a pas vu qu'une autre transposition a eu lieu dans le premier livre, où un passage du second est cité comme une chose connue. C'est Wallis qui, le premier, dans ses notes sur Ptolémée, a fait ces remarques, et elles ont été répétées par *Requeno* (*Saggi sul ristabilmento dell'arte armonica*, t. I, p. 221.)

J. B. Doni avait indiqué, dans son *Traité De Præstant. Mus. Vet.*, t. I de ses œuvres, l. II, p. 136, des fragmens des *Elémens rhythmiques* d'Aristoxène, existant dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican; M. Morelli, savant bibliothécaire, les a publiés à Venise, en 1786, d'après ce manuscrit, et un autre de la bibliothèque de Saint-Marc.

Athénée cite quelques ouvrages d'Aristoxène qui ne sont pas venus jusqu'à nous. L'un est un *Traité des joueurs de flûte*, περὶ αὐλητῶν ; le second, un *Traité des flûtes et des instrumens*; le troisième, un *Traité de musique*, différent de ses élémens harmoniques, intitulé περὶ μουσικῆς (1); enfin le troisième est

(1) Cet ouvrage traitait non-seulement des diverses parties de la musique, telles que la *Rhythmique*, la *Métrique*, l'*Organique* et

un traité de la manière de perçer les flûtes, περὶ αὐλῶν τρήσεως. On peut consulter sur cet auteur, la savante dissertation de M. G. L. Mahne, intitulée : *Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico*, Amsterdam, 1793, in-8., et *J. Lusac Lectiones atticæ. Lugduni Batav.* 1809, in-8.

l'*Hypocritique*, mais encore de l'*Histoire de la Musique et des Musiciens*. C'est de celui-là que Plutarque parle dans son dialogue sur la musique.

LITTÉRATURE MUSICALE.

The Philosophy of the human voice : embracing its Physiological History, etc. (Philosophie de la voix humaine, renfermant son histoire physiologique, et un système de principes par lequel la critique de l'art de l'élocution peut être rendue intelligible; suivie d'une courte analyse du chant et du récitatif, par James Rush, docteur en médecine.) Deuxième édition; Philadelphie, Maxwell, 1830; un vol. in-8° de 586 pages.

Nous avons eu dejà occasion de citer l'ouvrage dont il s'agit ici, et de faire remarquer que son défaut principal consiste dans le penchant de l'auteur à conclure souvent par induction plutôt que par observation. A cela près, on ne peut nier que le travail du docteur Rush ne soit rempli d'intérêt, d'idées ingénieuses et de beaucoup de savoir. C'est ce qu'on a publié de plus complet sur cette matière, et rien de ce qui a rapport au mécanisme de la voix et de l'articulation, soit dans la parole, soit dans le chant, n'y a été oublié.

Après avoir examiné la division générale du son dans ses diverses modifications, M. Rush passe à l'examen des divers mouvemens de la voix dans la parole, dans le chant et dans le récitatif. Puis il passe à l'analyse des sons élémentaires de la langue anglaise, et à celle de l'influence du mouvement concret dans la production des divers phénomènes des syl-

labes. La cinquième section est relative aux causes premières du mécanisme de la voix (1). Viennent ensuite des recherches très-étendues sur la mélodie et l'expression du langage ; cette partie est remplie de choses neuves. Il en est de même de tout ce qui concerne l'aspiration et l'expiration. La quarante-sixième section est un morceau fort curieux sur les signes vocaux des passions. La quarante-septième traite de la manière de s'instruire dans l'élocution. Le reste est relatif au rhythme du langage, et aux défauts ordinaires des lecteurs à haute voix. L'ouvrage est terminé par un morceau intéressant en trente pages sur le chant et le récitatif. En résumé, l'ouvrage de M. Rush est digne de l'attention des savans et des artistes, parce qu'il est le livre le plus complet et le plus rempli de vues générales qu'on ait écrit sur cette matière.

Il serait à désirer qu'on traduisit en français l'ouvrage dont nous venons de donner une courte notice ; mais l'entreprise offrirait d'assez grandes difficultés, parce que tout ce qui est relatif à l'élocution ayant pour objet les sons de la langue anglaise, devrait être remplacé par des observations faites sur des exemples choisis dans l'idiôme français. Le style de M. Rush est d'ailleurs assez obscur et rempli de formes et d'expressions qui ne nous semblent pas être dans les principes d'une bonne littérature anglaise ; mais le traducteur qui aurait assez de persévérance pour vaincre les dégoûts d'un travail semblable, rendrait un service important aux sciences, et particulièrement à l'art du chant.

(1) M. Bennati a traduit ce morceau pour le faire imprimer à la suite de son Mémoire sur le même sujet.

NOUVELLES DE PARIS.

Les représentations et les concerts au bénéfice des blessés et des veuves et orphelins se multiplient ; M. Scavarda, de l'ancienne chapelle du roi, vient de donner un de ces concerts patriotiques ; les talens de Mme Damoreau, d'Adolphe Nourrit et de Gallay en ont fait les honneurs. M. Paer était au piano, c'est dire assez que rien n'a manqué à l'ensemble parfait de cette séance remarquable.

Le 3 de ce mois, M. Massimino a aussi donné un concert au bénéfice des blessés et des veuves et orphelins des victimes des glorieuses journées. Nous avons eu déjà plusieurs fois occasion de citer les talens remarquables des élèves de ce professeur : dans cette circonstance ils ont encore été applaudis avec transport par une brillante assemblée et ont mérité de l'être.

— On annonce pour le 10 de ce mois la première représentation de *la Bayadère*, nouvel opéra de MM. Scribe et Auber, à l'Académie royale de Musique ; mais il est vraisemblable que cette représentation sera reculée de quelques jours.

— L'ouverture de l'Opéra italien aura lieu le 2 octobre par l'*Ultimo Giorno di Pompei* de Paccini pour les débuts de Mme Mérie-Lalandre.

AVIS.

La désertion des ateliers d'imprimerie pendant trois jours n'a pas permis de faire paraître la *Revue Musicale*, samedi, 4 septembre, et en a retardé la publication de quelques jours.

BULLETIN D'ANNONCES.

Tolbecque. — *Le Drapeau tricolore*, quadrille de contredanses sur des airs nationaux, pour le piano. Prix : 4 fr. 50 c.

Le même, en quintetti. — 3 fr. 75 e.

Le même, pour deux violons. — 2 fr. 50 c.

Le même, pour deux flûtes. — 2 fr. 50 c.

Baudouin. — *Quadrille national*, pour le piano (*la Marseillaise* s'y trouve). — 4 fr. 50 c.

Le même, en quintetti. — 3 fr. 75 c.

Le même, pour deux violons. — 2 fr. 50 c.

Le même, pour deux flûtes. — 2 fr. 50 c.

Berton. — *Chant héroique de la Garde nationale libératrice*, paroles de M. Morel de Belesme. — 2 fr.

Les apins et le Roi, chanson parisienne. — 1 fr. 50 c.

Rouget de Lisle. — 48 *Chants français*, deuxième édition. — 50 fr.

Le prix de souscription jnsqu'an 30 septembre est de 20 fr.

Karr. — *La Parisienne*, variée, pour piano. — 5 fr.

Habeneck. — *Le Drapeau tricolore*, paroles de M. Moreau, arrangé pour la guitare. — 75 c.

La Marseillaise, arrangée à grand orchestre, par A. Adam. — 9 fr.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

27, 28, 29,

fantaisie historique, pour le piano, dédiée aux braves Parisiens, et composée par Charles Chaulieu. Op. 10e.

Paris, chez Henry Lemoine, éditeur-marchand de musique, rue de l'Échelle St.-Honoré.

Les cent premiers exemplaires sont destinés à la souscription nationale au profit des vietimes de trois glorieux jours de juillet.

(11 SEPTEMBRE 1830.)

RECHERCHES

SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

(*Suite et Fin* (1).

Après avoir mûrement réfléchi sur la possibilité de ramener à une exposition claire et méthodique cette effrayante quantité de caractères qu'emploie la notation grecque telle que, jusqu'ici, nous l'ont présentée Meibomius et ses commentateurs, nous fûmes intimement persuadés qu'en prenant pour base de notre opération notre système moderne, nous ne pouvions nous égarer, surtout en établissant l'analogie qui pourrait exister entre ce dernier et celui des Grecs (2).

Pour parvenir à ce but, nous confrontâmes les *Tables d'Alypius*, publiées par Meibomius sur les manuscrits de la Bibliothèque du roi; une fois leur identité reconnue, nous formâmes cinq tableaux des quinze modes; puis considérant

(1) Voyez la *Revue Musicale*, t. V, pag. 241-250 et 553-560; tom. VIII, pag. 97-108.

(2) Voyez l'exposition de la notation grecque donnée par Aristide Quintilien, planche IV, et la note 7.

l'analogie qui existe entre le mode inférieur, le mode supérieur, et le mode médiaire, nous établîmes d'abord une seule table pour le lydien, l'hyperlydien et l'hyppolydien, et ensuite quatre autres tables pour les douze autres modes. Par la confrontation des quinze modes, les uns avec les autres, nous nous aperçûmes que beaucoup de cordes avaient les mêmes caractères, et que celles qui en avaient de différens étaient en très-petit nombre. Mais d'où pouvait venir cette nécessité d'avoir des signes différens pour un même son et des signes pareils pour différens sons? En y réfléchissant, nous reconnûmes que les signes qui étaient en plus grand nombre appartenaient à une notation générale employée pour toute corde stable, *sans exception*, quelque fussent d'ailleurs le mode et le genre dans lesquels elle avait lieu, et nous vîmes que leurs signes qui, en très-petit nombre différaient de la notation générale, étaient employés comme notes caractéristiques de telle ou telle corde mobile, dans le mode, et selon le genre du mode où elle existait, et servait non-seulement à faire distinguer les modes les uns des autres, mais en même temps à en déterminer le genre.

D'après l'énumération faite des signes communs et particuliers, la totalité des caractères montait, tant pour les voix que pour les instrumens, à cent trente-quatre, sur lesquels on en pouvait déduire trente-quatre pour les cordes qui, étant les octaves superieures des sons médiaires, n'avaient de particulier que l'accent aigu placé du côté droit dans la partie supérieure de la note, et celles du mode lydien chromatique, qu'une barre traversait pour les distinguer de celles de l'hypolydien ou de la notation commune (1); restaient donc cent caractères parmi lesquels plusieurs se trouvaient répétés, servant pour une note de la notation vocale

(1) Voyez la Planche I.

et pour la même note, ou pour une autre, de la notation instrumentale, de sorte qu'il n'y avait réellement que quatre-vingt-dix caractères différens employés dans les deux notations, la vocale et l'instrumentale ; et dans la pratique, ces quatre-vingt-dix caractères formaient cinquante couples ou paires de notes que l'œil s'accoutumait à ne plus voir que comme un seul caractère, quoiqu'il en existât réellement deux pour la même note. Les modes ioniens et éoliens n'étaient presque point usités ; les modes lydiens, doriens et phrygiens, ne l'étaient pour le vulgaire, que dans le genre diatonique ; on pouvait donc réduire encore ce nombre et ne le porter qu'à quarante-sept couples ou paires de notes. Enfin la notation ordinaire et usuelle devait être de la plus grande facilité, puisqu'on n'y employait que les vingt-deux paires de notes du mode lydien et de ses co-rélatifs.

Il ne nous reste à présent qu'à expliquer quelles étaient les cordes qui prenaient la notation commune à tous les modes, et celles qui prenaient un signe caractéristique pour certaines cordes dans chaque mode et dans chaque genre du mode.

Nous avons déjà dit que chaque tétracorde avait pour *cordes stables* la plus grave et la plus aiguë, formant toujours une quarte juste, et que ses deux cordes médiaires étaient *mobiles*, c'est-à-dire susceptibles d'être élevées ou abaissées (1).

Les cordes stables dans tous les modes et dans tous les genres étaient :

La proslambanomenos,
L'hypate hypaton,
L'hypate meson,
La mèse,
La paramèse,

(1) Voyez la Planche II.

La nete synemmenon,
La nete Diezeugmenon,
Et la nete hyperbolæon.

Ces huit cordes prenaient toujours dans tous les modes et dans les trois genres les notes de la notation commune, *sans aucune exception.*

Les autres cordes n'étaient *mobiles* que dans le genre chromatique et dans le genre enharmonique. Le genre diatonique pouvait donc être considéré comme ayant toutes ses cordes *stables.* Il suivait la notation commune, excepté dans la corde qui était près de la plus grave de chaque tétracorde; ainsi, la corde qui prenait le signe caractéristique du mode et qui servait à le distinguer des autres, était dans le tetracorde des *hypates*, ou cordes graves, *la parhypaté hypaton*; dans la tétracorde *meson*, ou des moyennes, *la parhypate mesôn*; dans le tétracorde *synemmenon*, ou des conjoints, *la trite synemmenon*; dans le tétracorde *diezeugmenon*, *la trite diezeugmenon*; et dans le tétracorde *hyperbolæon*, ou des cordes aiguës, la *trite hyperbolæon.*

Tous les modes, dans le genre diatonique, suivaient la notation commune pour toutes les cordes indistinctement, excepté quelques-uns d'entre eux qui avaient quelques signes caractéristiques ou particuliers pour les cordes mobiles.

Dans le genre chromatique qui ne pouvait exister sans les cordes stables du genre diatonique, et ses cordes caractéristiques, la corde mobilisée pour constituer le genre chromatique, était celle en dessous de la plus aiguë de chaque tétracorde. Cette corde était :

Dans le tétracorde *hypaton*..... *le lichanos hypaton.*
Dans le tétracorde *meson*..... *le lichanos meson.*
Dans le tétracorde *synemmenon*.. *la paranete synemmenon.*
Dans le tétracorde *diezeugmenon*, *la paranete diezeugmenon*,
Et dans le tétracorde *hyperbolæon*, *la paranete hyperbolæon.*

Dans le genre enharmonique, qui ne pouvait exister non plus sans les cordes stables du genre diatonique, la corde caractéristique, dans chaque tétracorde, était la même que dans le genre diatonique, et employait son même signe quoiqu'elle ne fut qu'à un quart de ton à peu près, du son le plus grave du tétracorde, mais que l'on distinguait cependant du genre diatonique, en ce qu'elle ne pouvait avoir lieu sans le signe de la notation commune affecté à la note la plus haute du demi ton qu'elle partageait par le milieu. Par exemple, dans le genre enharmonique, le *lichanos* ou la *paranete* enharmonique se trouvaient être, à l'œil, le même son que la *parypate* du genre diatonique, dans les tétracordes *hypaton* ou *meson*, et la trite diatonique des tétracordes *synemmenon*, *diezeugmenon* et *hyperbolæon*. Après avoir reconnu que cette disposition des cordes était absolument la même dans chaque mode et dans les trois genres, il ne s'agissait plus que d'établir une démonstration claire des caractères formant la notation commune à tous les modes, et de ceux qui étaient particuliers à chacun d'eux. C'est ce que nous avons essayé de présenter dans le tableau planche v; tableau dans lequel les quinze modes sont ramenés à cinq principaux s'associant leurs co-relatifs et chacun divisé selon les trois genres (1).

Dans ce tableau les *cordes stables*, qui toutes prennent la notation commune dans tous les modes et dans les trois genres, sont en lettres majuscules; les *cordes mobiles*, qui ne sont point soulignées, prennent aussi les notes communes; celles des cordes mobiles qui ont une ligne en-dessous pren-

(1) Ce tableau, d'une exécution délicate et difficile, n'a pu être terminé par le graveur pour être publié avec ce numéro; il sera livré avec l'une des prochaines livraisons.

(*Note de l'éditeur.*)

nent les notes caractéristiques de la première des trois colonnes supplémentaires; celles qui ont deux lignes en-dessous, prennent la seconde colonne supplémentaire, et enfin la troisième colonne supplémentaire n'est que pour quelques notes chromatiques du mode lydien, qui sont soulignées de trois barres.

Dans ce tableau, toute corde quelconque obtient ses caractères, ou notes, et son rapport avec les autres cordes en suivant la ligne horizontale où elle est placée; si elle prend une note placée plus haut ou plus bas, ce qui n'arrive que dans les genres chromatiques et en harmoniques, on trouve cette corde en note caractéristique dans les colonnes latérales des supplémentaires; et des points de conduite indiquent celle que l'on doit prendre et le genre dans lequel on les emploie.

Après les colonnes supplémentaires on trouve celle de la notation moderne, dans laquelle le quart de ton est exprimé par les mêmes notes que celles qui sont en-dessous et qui ne sont formées qu'avec des points, servant de notes: au moyen de cette colonne toutes les notes de la musique grecque trouvent leur juste appréciation, par rapport à notre système, et peuvent être rendues en notes modernes avec la plus grande facilité.

Quant à la constitution générale des modes grecs et son analogie avec nos modes majeurs et mineurs modernes, on la trouve établie autant que possible par les quatre dernières colonnes à droite du tableau. La première de ces quatre colonnes donne les noms des cordes du mode dorien et ses co-relatifs. La seconde, le nom du mode médiaire *dorien*, ou *hyper* ou *hypo*-dorien, auxquels elles appartiennent. La troisième colonne donne les noms de notre mode moderne de *Re* majeur, et mineur; et la quatrième donne ces mêmes notes exprimées en lettres et qui corrrespondent avec celles

qui sont exprimées en notes musicales, ainsi qu'avec toutes celles des modes grecs, en suivant toujours la ligne horizontale où elles sont placées.

Ce tableau renfermant tout ce qui a rapport à la notation des quinze modes grecs, dans les quinze genres, il nous reste à parler de la manière dont les anciens Grecs exprimaient la durée des sons, ce que les modernes appellent *mesure*, ainsi que les différens rhythmes qui proviennent de ses diverses combinaisons.

Mais avant que de passer à cette partie musicale qui sera l'objet d'un autre article, nous croyons utile de prévenir ceux qui se livreront à l'étude de la musique ancienne qu'ils doivent d'abord examiner la notation musicale moderne, ainsi que je l'ai disposée dans le tableau général, selon l'ordre diatonique, chromatique et enharmonique. Ensuite, laissant à part toutes les petites notes noires qui servent à exprimer les quarts de tons enharmoniques, ils devront passer horizontalement à la colonne des notes grecques communes à tous les modes pour en faire l'application avec les notes de notre notation moderne. Ils auront à observer surtout notre ordre naturel diatonique comme point fixe pour acquérir promptement la connaissance des notes grecques, tant du genre diatonique que du genre chromatique. Les notes communes étant devenues familières, soit qu'on les considère isolément pour la notation vocale ou instrumentale ou par couple pour l'une et l'autre, on passera à celles du genre diatonique des modes lydien, phrygien et dorien, et ensuite à celles des autres modes, et enfin à celles des trois genres. Les notes du mode lydien-diatonique, dont il y a cinq paires qui diffèrent de la notation commune, suffiront même pour lire, transcrire et rendre en notes modernes le peu de musique pratique qui nous reste de la musique grecque, et même ce que nous pourrions retirer par la suite

des fouilles d'Herculanum, de Pompeia et des explorations faites dans la Grèce, ou enfin ce qui pourrait exister et dont on n'a pas connaissance dans quelques bibliothèques d'Europe ou d'Asie. Si par hasard il se trouvait dans quelques manuscrits des fragmens de musique grecque notés dans tout autre mode que le lydien, les colonnes des notes caractéristiques rendront extrêmement facile la connaissance des modes et du genre dans lesquels ils pourraient être composés, et fourniront les moyens de les rendre au moment même en notes modernes, ainsi que nous l'avons éprouvé en traduisant l'exemple des six modes anciens des Grecs que nous donne Aristide Quintilien, et le manuscrit renfermant les élémens de la musique grecque pratique dont nous avons parlé précédemment, et que sous peu nous espérons mettre au jour avec la traduction française en regard.

NOTE 7. *Exposition des notes par tons et par demi-tons.*

Les trois expositions que présente cette planche, sont la traduction française et les exemples en notes modernes du texte grec et des exemples en notes modernes des exemples donnés par Aristide Quintillien, page 27 de l'édition de Meibomius.

Il paraît que ces expositions des notes grecques étaient celles dont on se servait pour apprendre la notation avant qu'on eut senti que celle du mode Lydien pouvait suffire aux praticiens.

Quant à l'exposition des notes par quarts de ton, dont parle Aristide Quintilien, page 15 de l'édition de Meibomius; voyez les articles de la *Revue musicale.* Recherches sur la musique ancienne, tom. 3, p. 433, 481, et tome 4; pages 25 et 219.

PAGANINI.

Nous avons souvent entretenu nos lecteurs de cet artiste célèbre, et nous avons donné sur sa personne, ses études et son talent, tous les détails que nous avons pu nous procurer, soit par nos correspondans, soit dans les journaux et même dans les livres publiés en Italie. Nous croyons cependant qu'on nous permettra de revenir encore sur ce qui concerne ce violiniste extraordinaire, à propos d'une pièce intéressante qui a été publiée dans le numéro 20 de la *Gazette musicale de Leipsick* de cette année. Cette pièce est une biographie de Paganini, écrite par lui-même en italien. Elle se fait remarquer par la simplicité, on pourrait dire même la naïveté du récit. Toutefois il est remarquable que l'artiste évite avec soin de s'étendre sur ce qui concerne ses études, à l'égard des procédés de son art : on a remarqué qu'il a toujours porté la même réserve dans ses conversations avec les artistes. Mayseder et quelques autres le pressaient un jour de leur communiquer le mécanisme de certains procédés qui les avaient frappés d'étonnement ; il leur répondit sans hésiter : *cari amici, ognuno a suoi segreti* (Mes chers amis, chacun a ses secrets). Nous pouvons affirmer que nous tenons de bonne source les détails que nous avons donnés à ce sujet dans le septième volume de la *Revue musicale*. Nous avons cru devoir compléter les renseignemens que nous avons fournis sur Paganini, par la notice dont nous venons de parler, en l'accompagnant de sa traduction.

NOTICE SUR PAGANINI

ÉCRITE PAR LUI-MÊME.

TEXTE.

Nicolo Paganini nato a Genova nella note di S. Simeone del 1784 da Antonio e da Teresa (Bocciardi), ambidue dilettante di musica. Con cinque anni emezzo imparai il mandolino da mio padre, sensale nel commercio. Circa a quel tempo il salvatore venne in sogno a mia madre, dicendole che gli domendasse qualche grazia, ed ella gli chiese che suo figlio diventasse un gran sonatore di violino, lo che fu concesso. Con sette anni appresi i primi elementi di violino del padre, ch'era d'orrechio disarmonico, ma appassionnato per la musica; in pocchi mesi fui gia capace di eseguire qualche pezzo di musica a prima vista. Con otto anni e mezzo sonai un concerto di Pleyel in una chiesa; indi presi 30 lezioni in sei mesi del maestro Costa, primo violino nelle musiche da chiesa. D'ora in poi sino al mio

TRADUCTION.

Nicolas Paganini né à Gênes, dans la nuit de S. Siméon en 1784, d'Antoine et de Thérèse (Bocciardi), tous deux amateurs de musique. A l'âge de cinq ans et demi j'appris la mandoline de mon père, courtier de commerce. Vers ce temps le sauveur apparut en songe à ma mère, et lui dit de demander quelque grâce; elle désira que son fils devint un grand violiniste, ce qui lui fut accordé. Quand j'eus atteint ma septième année, mon père, dont l'oreille était anti-musicale, mais qui n'en était pas moins passionné pour la musique, m'enseigna les premiers élémens du violon; en peu de mois je fus en état d'exécuter toute sorte de musique à première vue. A huit ans et demi je jouai un concerto de Pleyel dans une église, je pris ensuite trente leçons en six mois du maître Costa,

undicesimo anno circa, sonai sempre concerti in tale funzioni di chiesa. Con undici anno e mezzo diedi una gran academia nel teatro di S. Agostino, ove canto la Bertinotti. Consigliati di andar in ricerca di buoni maestri, mio padre mi condusse nell' eta di 12 anni à Parma, raccomendato alla corte, à Rolla ed al maestro Paer. Avendo trovato nella stanza di Rolla un nuovo concerto di lui, lo sonai a prima vista; Rolla ne fu sorpreso, id in vece d'insegnarmi il violino, mi consiglio di imparare il contrappunto dal maestro Ghiretti, Napoletano, violoncillista di corte e celebre contrappuntista, non che maestro dello stesso maestro Paer. Diffati n'ebbi tre lezioni settimanali per sei mesi, insegnandomi il contrappunto colla sola penna senz'istrumento; Ghiretti s'innamoro tanto di me, che mi colmo di lezioni nella composizione, ed io composi sotto di lui gran quantita di musica istrumentale. Due concerti per violini di mia composizione furono da me in quel tempo eseguiti in un'academia del gran teatro, dopo

premier violon de la musique de la chapelle. Depuis ce temps jusqu'à l'âge de onze ans environ je jouai des concertos dans toutes les fêtes d'église. A onze ans et demi je donnai un grand concert au théâtre de Saint-Augustin; la Bertinotti y chanta. Mon père ayant été conseillé de se mettre à la recherche de bons maîtres pour moi, il me conduisit à Parme quand je fus dans ma douzième année et obtint que je fusse recommandé à la cour, à Rolla et au maestro Paer. Ayant trouvé dans la chambre de Rolla un nouveau concerto composé par lui, je le jouai à première vue; Rolla en fut étonné, et au lieu de m'enseigner le violon, me conseilla d'étudier le contrepoint sous la direction du maéstro Ghiretti, Napolitain, violoncelliste de la cour et célèbre contrapuntiste, qui fut aussi le maître de Paer (1). J'en reçus effectivement trois leçons par semaine pendant six mois. Ghiretti, qui m'avait pris en amitié, me combla de soins et de leçons de composition, et je composai sous ses yeux une gran-

(1) Il y a ici quelque chose qui n'est pas exact, cor Gervasoni, qui avait connu Paganini dans son enfance, à Parme, dit positivement, dans la première partie de sa *Nuova Teoria di musica* (Parme, 1812), que le jeune virtuose prit des leçons de Rolla.

aver sonato nella villeggiatura de'sovrani a Colorno e Sala, dai quali fui munificentemente regalato. Un proprietario di un violino di Guarnerio mi disse : *se sonate a prima vista questo concerto di violino, vi do questo istrumento*: ed io lo guadagnai. Ritornato in patria, composi musica difficile, facendo continuo studio nelle difficolta da me inventate, onde rendermene padrone, e composi altri concerti e variazioni. In eta di 17 anni feci un giro nell'alta Italia ed in Toscana, fermandomi molto tempo à Livorno, a comporre musica di fagotto per un dillettante suedese, che si lagnava di non trovare musica difficile. Nei miei *Avvisi d'Academia* v'era sempre la protesta ch'avrei esc-guito qualunque siasi pezzo di musica, che mi fosse presentato. Trovandomi una volta à Livorno per diporto senza violino, un monsieur Livren m'impresta un violino per sonare un concerto di Viotti, e me ne fece poi un regalo. Restituitomi in patria mi dedicai all'agricoltura, e per qualche anno presi gusto a pizzicare la chitarra. Quattro anni prima dell'incoronazione di Napoleone a Milano, mi recai a Lucca per la rinomata funzione di S. Croce;

de quantité de musique instrumentale. Vers le même temps j'exécutai deux concertos de violon dans un concert du grand théâtre, après avoir joué dans les maisons de plaisance à Colorno et à Sala, devant les princes souverains, qui me récompensèrent magnifiquement. Le propriétaire d'un violon de Garnerio me dit un jour : Si vous jouez à première vue ce concerto de violon, je vous donnerai cet instrument : je le gagnai. De retour dans ma patrie, je composai de la musique difficile, faisant mon étude constante des difficultés que j'avais inventées ; après m'en être rendu maître, je composai d'autres concertos et des variations. A l'âge de dix-sept ans je fis un tour dans la Haute-Italie et dans la Toscane, et je m'arrêtai pendant quelque temps à Livourne pour y composer de la musique de basson à l'usage d'un amateur suédois, qui se plaignait de ne point trouver de musique assez difficile. Dans mes programmes de concerts, je m'engageais toujours à exécuter quelque pièce de musique qu'on voulut me présenter. Me trouvant un jour à Livourne sans violon, un M. Livren m'en prêta un pour jouer un concerto

esaminato secondo gli statuti, tutti si burlavano del mio lungo arco e della grossa armatura di corde; ma dopo lo sperimente ebbi grandi applausi, in modo che gli altri condidati concertisti non azzardavano piu farsi sentire. In una gran funzione di chiesa notturna, il mio concerto fece fanatismo tale, che tutt'i frati correvano fuori, gridando silenzio al popolo. La republica di Lucca mi nomino primo violino di corte, nella quale qualita restai circa tre anni, dando lezioni a Bacciocchi. Dovendo sonare ne due concerti che si davano settimanelmente, sonai sempre a cappricio, accompagnato dal pianoforte, per cui scrissi sempre un basso immaginandovi un tema. Un giorno, era mezzodi, la corte voleva un concerto di violino e di corno inglese per la sera; il maestro di cappella lo ricuso per non aver tempo materiale; pregato io di farlo, lo composi in due ore un accompagnamento d'orchestra, e fece furore, eseguito nella sera da me e dal professor Gatti. Cercando varietà nelle sonate eseguita alla corte, una sera togliendo due corde dal violino (la 2ª et la 3ª), improvisai una sonata intitola *Scena amorosa*, figurando la quar-

de Viotti, et m'en fit ensuite présent. Après être retourné dans mon pays, je m'adonnai à l'agriculture, et pendant quelques années je pris goût à jouer de la guitare. Quatre années avant le couronnement de Napoléon à Milan, je me rendis à Lucques pour la célèbre fête de la Sainte-Croix; ayant été examiné d'après les statuts, tout le monde se moqua de mon long archet et de la grosseur de mes cordes, mais après l'expérience j'eus de si grands applaudissemens que les autres candidats concertistes ne se hasardèrent plus à se faire entendre. Dans une grande cérémonie nocturne d'église mon concerto excita un tel enthousiasme, que tous les religieux coururent au-dehors pour commander le silence au peuple. La république de Lucques me nomma premier violon de la cour; j'y restai pendant trois ans en cette qualité et je donnai des leçons à Bacciochi. Ma place m'obligeant à jouer dans deux concerts qui se donnaient chaque semaine, je jouai toujours de fantaisie, accompagné par le piano pour lequel j'écrivais une basse, et sur cette basse j'imaginais un thême en improvisant. Un jour, il était midi, la cour ayant de-

ta corda il maschio (Adone), ed il cantino la femina (Venere), mo d'onde nacque in me di sonare sopra una sola corda, perche dietro le congratulazioni della sonata, mi si domando, se fossi pur capace di sonare supra una corda sola : *certo* fu la mia risposta, e composi una sonata con variazioni, eseguendola nella grand'academia datasi nel giorno de S. Napoleone (15 agosto), e scrissi poi delle altre di simil genere (N. B. La Sovrana Elisa, cadendo talvolta in svenimento al mio sonare, allontanassi sovente per non privare gli altri dal piacere). Diressi un opera intera a Lucca con un violi no avende due corde sole, e ne guadagnai una scomessa di una cena di 25 personne. Sempre addetto a questa corte viaggiai in Toscana. In un'accademia data a Livorno mi s'infila un chiodo nella calcagna, di modo che venni zoppo in teatro (risata dal pubblico); mittendonci a sonare, mi caddero i lumi dal leggio (Altra risata); comminciando il concerto, mi ruppe il cantino, e sotto le risate del pubblico sonai il concerto su tre corde, e feci furore.

Girai tre volte la bassa italia, cambiando genere di musica ogni

mandé un concerto de violon et de cor anglais pour le soir : le maître de chapelle refusa de l'écrire, parce que le temps était insuffisant ; on me pria de le faire, et j'écrivis en deux heures un accompagnement d'orchestre sur lequel j'exécutai le soir avec le professeur Galli, et qui fit fureur. Cherchant la variété dans les choses que je faisais entendre à la cour, un soir, après avoir ôté deux cordes de mon violon (la 2^{e} et la 3^{e}), j'improvisai une sonate intitulée *Scena Amorosa*, supposant que la quatrième corde était l'homme (Adonis) et la chanterelle la femme (Venus). Telle est l'origine de l'habitude que je pris de jouer sur une corde ; car après les éloges qu'on me donna sur cette sonate, on me demanda si je pourrais jouer sur une corde ; ma réponse fut affirmative, et je composai une sonate avec des variations qui fut exécutée dans le grand concert du jour de St-Napoléon (15 août) ; j'en écrivis ensuite plusieurs du même genre. La princesse Elisa, qui avait quelquefois des évanouissemens en m'écoutant, s'éloignait souvent pour ne pas priver les autres du plaisir de m'entendre. J'ai aussi dirigé à Lucques un opéra entier

lustro. Improvisai con Rossini à Bologna al cembalo in casa Pegnalver. Non essendo permesse à Roma di dare un' Accademia ne' Venerdí del Carnevale, il vicario d'allora, in appresso papa Leone XII, il quale mi fece grazia di una sola Accademia, vedendo il fanatismo che produsse, mi mandò spontaneamente un reseritto lusinghiere, concedendomi tutti gli altri venerdi per le Accademie. Mi feci pure sentire in un' Accademia datase nel palazzo del conte Kaunitz, ambasciatore austriaco. Il principe Metternich, in allora à Roma, non podendo, per indisposizione sopravenuta, comparirsi nella sera, vi si reco nella mattina; per aderire al desidio del principe, prese il primo violino che mi venne in mano, e dopo aver eseguito un pezzo, S. A. su ne mostro molto soddisfatto, e venne pure un altra volta nella sera. La moglie del ministro mi disse : *è lei che forma la festa*, ed è in questa occasione che fui gentilmente invitato del principe Metternich di venire a Vienna, ed io gli promisi che il primo paese dopo la mia sortita d'Italia sarà Vienna. Questo mio viaggio nell' Austria fu tardato in grazia di malattie sopravenutemi, non

avec un violon monté seulement de deux cordes, et cela me fit gagner un pari d'un déjeuner pour vingt-cinq personnes. Sans cesser d'être attaché à cette cour, je voyageai en Toscane. Dans un concert donné à Livourne un clou m'entra dans le talon de manière que j'arrivai en boitant sur le théâtre; le public se mit à rire; au moment où je commençais à jouer, les lumières de mon pupitre tombèrent, autres éclats de rire de l'auditoire ; enfin, dès les premières mesures de mon concerto, la chanterelle se rompit, ce qui mit le comble à la gaîté, mais je jouai mon concerto sur trois cordes et je fis fureur.

Je fis trois fois le tour de la Basse-Italie, changeant le genre de ma musique à chaque lustre. A Bologne, j'improvisai avec Rossini au piano, dans la maison Pegnalver. N'étant point permis de donner à Rome un seul concert les vendredis du Carnaval, le vicaire d'Alers, qui depuis fut pape sous le nom de Léon XII, m'accorda par grâce un seul concert; voyant l'enthousiasme que j'avais excité, il m'envoya de son propre mouvement un rescrit flatteur par lequel il m'accordait le droit de donner d'autres concerts

conoseiute dai medici. Tornato in Italia dopo i miei viaggi di Germania, Francia ed Inghilterra, mi dedicherò interamente alla composizione di concerti. N. B. Il mio diploma di cavaliere dello sperone d'Oro è in data 3 aprile 1827.

Le mie composizioni sono: N°. I. 24 capricci per violino. N°. II. 6 sonate per violino e chitarra. N°. III. Idem. N° IV. 3 quartetti per violino, viola, chitarra e violoncello. N°. V. Idem. — Molto in MS. qualche aria.

Molte sono le poesie stampate in mio onore.

—Dicchiaro une favola le dicerie, d'essere stato molti anni in arresto, e di aversi studiato il violino.

toes les vendredis. Je me fis aussi entendre dans un concert qui se donna dans le palais du comte de Kaunitz, ambassadeur d'Autriche. Le prince de Metternich, alors à Rome, ne pouvant, à cause d'une indisposition, venir à cette soirée, vint au palais le matin. Pour satisfaire à son désir, je pris le premier violon qui me tomba sous la main; après que j'eus exécuté un morceau, il en parut si satisfait qu'il revient encore le soir. La femme de l'ambassadeur me dit: *C'est vous qui êtes toute la fête*, et ce fut en cette occasion que le prince de Metternich m'invita à me rendre à Vienne; je lui promis que cette ville serait la première oú j'irais en quittant l'Italie. Ce voyage d'Autriche fut retardé par les maladies qui me survinrent et qui n'ont jamais été connues des médecins. Quand je serai retourné en Italie, après mes voyages en France, en Allemagne et en Angleterre, je me livrerai exclusivement à la composition des concertos.

Mon diplôme de chevalier de l'Eperon d'or, est daté du 3 avril 1827.

Mes compositions (publiées) sont: N° I, 24 caprices pour le violon; N° II, 6 sonates pour

violon et guitare ; N° III, *idem* ; N° IV, 3 quatuors pour violon, alto, guitare et violoncelle ; N° V, *idem*. — Beaucoup de mes ouvrages sont manuscrits. — Quelques airs.

On a imprimé beaucoup de vers en mon honneur.

— Je déclare que le bruit répandu de mon emprisonnement pendant plusieurs années, et les études de violon que j'aurais faites dans ce temps, est absolument faux.

VARIÉTÉS.

HINTERLASSENE SCHRIFTEN VON CARL MARIA VON WEBER, (*Œuvres posthumes de Charles-Marie de Weber*,) tome troisième et dernier (1).

Ce troisième et dernier volume des écrits posthumes de Weber a paru quelque temps après les deux premiers. Il contient un grand nombre d'articles sur la musique et d'analyses que cet artiste remarquable avait insérés dans divers journaux de l'Allemagne, et d'essais sur les ouvrages qui ont été représentés sur le théâtre de Dresde pendant qu'il dirigea ce spectacle. Ces notices et ces analyses montrent en général un esprit juste et des vues neuves,

L'éditeur, M. Théodore Hell, a fait précéder le tout d'une préface où il rend compte du voyage de Weber à Londres, et dans laquelle il a inséré les dernières lettres qu'il écrivit à sa femme. Nous croyons que nos lecteurs ne verront point sans intérêt ces dernières manifestations des sentimens d'un artiste tel que Weber, et les jugemens qu'il a portés sur la musique et quelques musiciens de la capitale de l'Angleterre.

Celui qui a connu Weber dans l'intérieur de sa famille, qui a joui de sa confiance et pénétré dans tous les replis de son cœur, celui-là, dis-je, peut seul apprécier les vertus de cet

(1) Dresde et Leipzig, 1828, in-12.

homme célèbre. Le dernier voyage de Weber et son séjour en Angleterre, qui consacra sa gloire, offrent un grand intérêt et font ressortir la justesse de son esprit et la bonté de son cœur : qu'on me permette donc de rapporter ici une partie de la correspondance que Weber entretint régulièrement avec son épouse depuis le jour de son départ jusqu'à sa mort.

Weber quitta Dresde le 16 février 1826, et partit accompagné d'un ami, célèbre flûtiste et bon compositeur; il se dirigea sur Leipzig, Weimar, Frankfort, où il trouva Gottfried Weber, Guhr et Forti, et entendit le *Judas* de Haendel, exécuté dans la perfection par la réunion de la Cœcilia; enfin, le 25 février il arriva à Paris. A peine arrivé, il fut entouré de tous les amis de la musique, et Rossini, qui avait prié M. Schlesinger de l'instruire aussitôt de l'arrivée du grand maître, le traita avec la plus grande cordialité.

Le 27 février, Weber assista à la première représentation de l'*Olympia* de Spontini, et s'exprima ainsi à ce sujet : « Quel spectacle imposant que l'opéra; que les masses de la scène et de l'orchestre sont majestueuses! L'opéra a été parfaitement exécuté, l'orchestre y mit un feu et une force que je n'avais pas encore rencontrés; des applaudissemens unanimes furent sa juste récompense. » A mesure que son séjour se prolongeait, on l'appréciait davantage. « Je n'essaierai pas, écrivait Weber à sa femme, de te décrire comment on me traite ici; si je te rapportais tout ce que me disent les plus grands maîtres, le papier lui-même serait forcé d'en rougir. Si mon amour-propre résiste à ce grand choc, j'aurai du bonheur. » Quoique Weber fut entouré ici de tous les hommages dûs à son talent, et que ses forces physiques parussent se ranimer, il était dévoré de cette mélancolie qu'il éprouvait toujours loin des siens, et déjà il promettait de ne plus entreprendre un si long voyage sans sa famille.

Weber quitta Paris le 2 mars, s'embarqua le 4 à 9 heures

du matin sur le bateau à vapeur *the Fury* et débarqua à une heure par un temps de pluie à Douvres. Sa réception fut des plus honorables. L'usage était que chaque étranger se présentât au bureau des passeports pour obtenir le sien, mais aussitôt que le directeur eut appris l'arrivée de Weber, il se transporta chez lui, le suppliant de se reposer et de le charger de ses affaires. Enfin, le 6 mars, Weber adressait de Londres ces mots à sa chère Caroline. « Dieu merci, je suis en bonne santé, déjà bien installé et heureux par la réception de ta lettre qui m'annonce que tu te portes bien ainsi que les enfans. Que me reste-t-il à désirer. »

« Après nous être reposés à Douvres, nous partîmes hier le 5 à 8 heures dans le *Express Coach*. Cette belle voiture, attelée de quatre beaux chevaux, parcourait avec la rapidité du vent un beau pays, malgré les douze personnes qui la chargeaient. Les champs sont brillans de verdure, les jardins éblouissans de fleurs, les maisons d'une élégance et surtout d'une propreté qu'on ne saurait imaginer en voyant la saleté de Paris. La Tamise est couverte de bâtimens depuis la frêle chaloupe, jusqu'au vaisseau de 148 canons. A Rochester nous nous sommes arrêtés un quart d'heure pour dîner; et cinq heures après, les 12 milles qui nous séparaient encore de la capitale étaient franchis.»

» Smart nous attendait déjà; une voiture nous transporta avec tous nos effets dans sa maison, où je suis déjà parfaitement établi. Nous avons diné à six heures, et à dix heures j'étais dans mon lit où j'ai dormi jusqu'à ce matin. Furstenau demeure près de moi chez un allemand auquel il paye une livre ster. par semaine. Une foule de visites m'avaient été faites avant mon arrivée. Je trouvai un piano d'un des premiers facteurs qui me priait *d'avoir la bonté* d'employer son instrument pendant mon séjour ici. La direction des oratorios m'est très-favorable; j'y exécute jusqu'à douze

morceaux du *Freysehütz* de suite. Je suis libre tous les jours jusqu'à cinq heures ; alors on se met à table, et la soirée se passe au théâtre ou en société.

Kemble est à Bath, et doit être de retour après demain ; nous dinons aujourd'hui chez sa femme ; ensuite j'irai à Covent-Garden, de là au concert, et demain je commence à travailler. Les habitudes anglaises me conviennent assez, et le peu que je sais de la langue m'est d'une grande utilité. Du reste, il est impossible d'être mieux traité que je ne le suis ici, on témoigne moins d'amour à un roi.

Le 7, huit heures du matin.

Hier soir à sept heures, je fus à Covent-Garden, où l'on donnait *Rob-Roy*. M'étant avancé pour examiner la salle, une voix s'écria : Weber, Weber est ici. Aussitôt des applaudissemens, des cris de joie, partirent de tous les points de la salle, et je fus obligé de me montrer et de saluer à plusieurs reprises. Le public demanda avec instance l'ouverture du *Freyschütz*, et le lever de la toile mit à peine fin au tumulte. J'avoue que cette réception m'a fortement ému ; il ne manquait rien à mon bonheur, sinon de t'avoir près de moi. Que l'exécution de mes ouvrages ne t'inquiète pas, l'orchestre et les chanteurs sont bons. *Miss Paton* est une femme du premier mérite ; *Braham*, dans son genre, ne lui est pas inférieur, et j'ai trouvé de très-bon tenors. J'ignore ce qu'on peut reprocher au chant anglais. Les acteurs ont généralement la méthode italienne, de belles voix et beaucoup d'expression. L'orchestre, sans être remarquable, est bon ; les chœurs sont excellens. Enfin, je crois pouvoir prédire le succès d'*Oberon*. Je sortis après le second acte de *Rob-Roy*, et je fus au concert dans le *Hanover-square*. Là,

j'entendis *Kiesveetter*, et les premiers chanteurs italiens, entre autres, *Beluti*.

Le 9 mars.

Le 7, j'ai fait répéter quelques morceaux du *Freyschütz*; je fus très-content de l'épreuve, et j'allai dîner chez Moschelès. A dix heures, j'étais en bon bourgeois de Dresde, couché dans mon lit. Hier, le 8, j'ai travaillé au final. Ensuite vint Kemble qui me conduisit à la répétition; l'enthousiasme des musiciens fut extraordinaire. Je dînai chez Roberston, et enfin à sept heures, j'entrai dans la salle qui était plus que pleine. Smart me conduisit à ma place. Ici, ma bonne Lina, figure-toi toutes les mains en mouvemens, tous les chapeaux en l'air; on ne se rappelle pas ici un pareil triomphe. Enfin l'ouverture commença; elle fut répétée, le succès fut éclatant. Des hommes du premier rang m'attendaient sur l'escalier, et je fus obligé d'entrer dans plusieurs loges.

Le 9 mars.

Le *Freyschütz* a rendu ici tout le monde fou. *Braham* veut une grande scène à la place de son premier air qui, à la vérité, est écrit trop haut pour lui, et ne lui convient pas. *Braham* connaît son public, il faut que je cède, et cependant j'aime tant ce premier morceau. Je le conserverai pour l'Allemagne, car je déteste la scène que je ferai, j'espère, aujourd'hui.

La moitié de mon ouvrage est terminé; je dîne à cinq heures avec Smart, Furstenau, et Fawcett; j'espère terminer ma scène ce soir.

Ma chère Lina, le triomphe que j'ai obtenu aujourd'hui, ne s'est peut-être jamais vu; ce qu'on éprouve dans un pareil moment est indicible. Dès mon entrée à l'orchestre, toute la salle se mit en mouvement, l'ouverture fut répétée,

chaque morceau interrompu trois ou quatre fois par les applaudissemens. On cria *da capo* à l'air de Braham, à la romance de Fétime dans le deuxième acte, et au quatuor, enfin à la ballade de Fatime du troisième acte. Un tonnerre d'applaudissemens accueillit la fin, et je fus rappelé; *honneur qui n'était jamais arrivé à un compositeur en Angleterre.*

Voici les nouvelles que te donne pour aujourd'hui ton pauvre mari qui est accablé de fatigue, mais qui n'aurait pu dormir tranquille s'il ne t'avait fait part de son bonheur.

(*La suite au prochain numéro.*)

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

ALLEMAGNE.

Un nouveau journal de musique, qui a pour titre : *Iris in Gebiete der Tonkunst* (Iris dans les domaines de la musique), vient d'être établi à Berlin, chez Trantwein. Il en paraît un numéro chaque semaine. Le nom de son rédacteur, M. Louis Rellstab, offre une garantie suffisante d'intérêt. Nous en rendrons compte à nos lecteurs, dès que les premiers numéros nous seront parvenus.

— L'Odéon de Munich est une des plus belles salles de concerts qui existent, car elle a cent trente pieds de long sur soixante-quinze pieds de large. Les directeurs de cet établissement ont donné récemment une preuve de l'impartialité de leur jugement en musique, par le choix qu'ils ont fait de bustes de compositeurs de toutes les nations et de diverses époques, pour décorer l'orchestre de leur salle. Ces bustes sont ceux de *Handel, Mozart, Vogler, Méhul, Winter, Charles-Marie de Weber, Gluck, Joseph Haydn, Rossini et Cimarosa.*

— Un nouvel institut de chant vient d'être établi à Oppeln, par le directeur de musique C. J. Hoffmann. Les statuts de cet institut ont été imprimés en trois quarts de feuille, chez Charles-Benjamin Feistels. L'ouverture de l'établissement à été faite le 4 mars de cette année. L'objet de l'insti-

tution est de former des choristes pour l'exécution des grands ouvrages de Handel, Graun, Mozart, Haydn, Bach, etc.

— M. Behling, directeur de musique à Pétersbourg, a aussi établi depuis peu une académie de chant dans cette ville. Le premier exercice public de cette école, a offert des résultats satisfaisans : on y a entendu le *Stabat Mater* de Haydn, deux psaumes à cinq voix de Romberg, un *Ave Maria*, chœur de Mozart, et l'*Alleluia* du messie de Handel.

— Les fêtes musicales se multiplient en Allemagne et raniment le zèle pour la culture de la musique. A Esseling, une réunion nombreuse pour l'exécution des cantiques allemands, a eu lieu au mois de juin de l'année dernière, et doit s'assembler encore l'année prochaine. A Breslau, une société s'est formée pour l'exécution des quatuors, quintetti et sextuors; elle compte déjà cent douze membres. Elle se réunit tous les quatorze jours pour donner une séance. La Bavière possède maintenant de grandes fêtes musicales, ainsi que l'Allemagne du Rhin et la Suisse. De nouvelles sociétés se forment en ce moment en Westphalie et dans d'autres parties de l'Allemagne; enfin, des concerts particuliers s'établissent dans un grand nombre de villes. Parmi ceux-ci, nous croyons devoir signaler les concerts d'orgue que M. Zœlner vient de donner à Stuttgard. Cet habile artiste a donné deux de ces concerts à huit jours de distance, et y a obtenu beaucoup de succès par la manière dont il a exécuté quelques-unes de ses compositions et plusieurs beaux ouvrages de Bach.

Berlin, le 1^er^ septembre, mademoiselle Heinefetter vient de chanter avec succès, au théâtre Royal, les rôles de Desdemona dans l'*Otello* de Rossini, de Léonore dans *Fidélio* et de Sextus dans la *Clémence de Titus*. Sa belle voix et même sa méthode n'ont guère trouvé ici que des admira-

teurs ; il n'en est pas de même de sa manière de concevoir un rôle dans une idée générale, on a surtout paru frappé de la préoccupation qui lui faisait considérer le personnage de Desdemona comme une femme qui se dévoue avec héroïsme.

Un tenor qui, naguère n'était encore qu'amateur, M. Mantius a fait un début fort heureux dans *la Flûte enchantée*. Il possède surtout une fort belle voix.

On a essayé dernièrement de remettre au théâtre *Médée* avec la vieille musique de Benda ; mais en dépit du talent de madame Crelinger, cette tentative n'a pas réussi.

— On a repris au théâtre de Francfort la *Médée* de M. Cherubini. On a donné aussi, le 29 août, la première représentation à ce théâtre du *Fra-Diavolo* de M. Auber.

— On écrit de Breslau : « Les *cantors* et maîtres d'école de Silésie se sont réunis dernièrement à Kynau, au nombre de plus de cent, sous la direction de M. Hientzsch, pour essayer leurs forces, dans le but de fonder en Silésie des fêtes musicales, comme dans les autres parties de l'Allemagne ; plusieurs exécutions impromptues, entre autre, celle du *David* de Bernhard Klein, ont donné les plus grandes espérances. L'auteur du *David*, récemment arrivé de Berlin, leur a adressé les félicitations les plus encourageantes.

— Mademoiselle Sontag, arrivée à Moscou le 29 juillet, y a donné son premier concert le 9 août. La salle du théâtre était pleine, quoiqu'une loge de rez-de-chaussée coûtât 100 roubles, une première 100 roubles également, une seconde 75, une troisième 50, une quatrième 25, un fauteuil 20 et 15, une chaise 10, et une place d'amphithéâtre 5 roubles. La recette a dû être de 25 à 26,000 roubles. Elle est ensuite partie pour Saint-Pétersbourg, où elle devait donner un concert le 23 août.

LITTÉRATURE MUSICALE.

L'écrit musical périodique qui a pour titre *Eutonia*, et qui se publie à Breslau, sous la direction de M. Jean Godefroi Hientzsch, offre toujours beaucoup d'intérêt sous le rapport historique et critique. Le troisième volume, qui vient de paraître, en trois livraisons, contient plusieurs morceaux remplis de recherches curieuses. On y remarque, 1° la continuation de l'histoire abrégée de la musique d'église, pendant le dix-septième siècle, considérée dans son influence sur l'harmonie et le contrepoint; 2° une analyse du système d'instruction musicale de Logier; 3° un examen critique de la littérature de la musique en général; 4° une notice sur l'enseignement de la musique au séminaire de Weissenfeld; 5° la biographie de Charles Gotthilf Glœser, compositeur allemand, et beaucoup d'articles critiques; divers ouvrages théoriques et pratiques.

— Un nouveau dictionnaire de musique, par le docteur J. D. Andersch, a été publié à Berlin, sous ce titre : *Musikalisches Wœrterbuch*, chez Natorff et compagnie, 1829; 1 vol. gr. in-8° de quatre cent vingt pages Il contient la définition succinte des termes de musique, et des articles biographiques abrégés, sur les musiciens les plus célèbres, sur le plan du Lexikon de Walther, mais appliqué à la musique moderne. C'est un assez bon dictionnaire portatif; mais il est trop superficiel pour être utile aux musiciens littérateurs.

— Les éditeurs de mnsique Schott, de Mayence, annon-

cent la publication de la troisième édition de l'excellent ouvrage de M. Godefroi Weber, intitulé *Theorie der tonkunst* (Théorie de la Musique). Cette édition, revue, améliorée et accompagnée de notes par l'auteur, sera en quatre volumes, dont le prix est fixé à dix florins, quarante-huit kr.

Il serait fort utile que quelque musicien entreprit de traduire sur cette nouvelle édition, une traduction française d'un livre qui jouit en Allemagne d'une haute réputation, et dont les deux premières éditions ont été rapidement épuisées.

Une nouvelle édition de l'*Acoustique de Chaldni* (un vol. in-4° de trente-trois feuilles) vient d'être mise en vente chez Breitkopf et Hœrtel, à Leipsick. On y a joint le portrait de l'auteur.

— M. Frédéric Dionys Weber, directeur du Conservatoire de musique de Prague, et musicien distingué, a fait paraître récemment, un livre qu'il a écrit pour l'instruction de l'école qu'il dirige sous ce titre : *Allgemeine Theoritisch-practische verschule der Musik, oder : Inbegriff alles dessen, was dem angehenden musiker zum verstehen der Tonschrift und zum vertrage eines Tonstücks zu wissen unentbehrlich ist.* (Méthode élémentaire et complète de la théorie et de la pratique de la Musique, etc.) à Prague, chez Marc Berra, 1828, 1 vol. in-8°. Les journaux allemands font beaucoup d'éloges de cet ouvrage ; nous en donnerons une analyse à nos lecteurs dès qu'il nous sera parvenu.

— M. Fr. Auguste-Jacob, organiste et maître d'école à Conraddorf, près de Hainau, en Silésie, a publié depuis peu un petit écrit fort bien fait sur l'instruction du chant dans les écoles populaires, sous ce titre : *Fassliche Anweisung zum gesangunterricht in volksschulen.* Breslau, 1828, in-4° de soixante-quatre pages, avec une préface.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Schubert (F.). Grand quintetti pour piano forte, violon, alto, violoncelle et contre-basse, œuvre 114.

Sonate pour le piano forte, œuvre 120.

Deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, œuvre 125.

Strebinger (M.). Graduel à quatre voix, avec violon solo, deux violons, alto, basse et orgue, œuvre 8.

Ces ouvrages se trouvent à Vienne, chez Joseph Czerny, marchand de musique.

Kalliwoda (J.-W.). Variations brillantes pour le violon avec accompagnement d'orchestre sur un thême de *la Donna del Lago* de Rossini, op. 18.

Nohr (F.) (élève de Spohr). Première symphonie à grand orchestre.

Schneider (Fréderic). Ouverture de chasse à grand orchestre, œuvre 67. N° 2.

Spohr (L.). Concerto in modo di scena contante per il violino, con acc. di piano-forte, op. 47.

Walch (J.-H.). Pot pourri pour musique militaire pour trompette obligée, clarinette en *mi* bémol, trois clarinettes en *si*, deux cors, flûte, deux bassons, serpent, deux trompettes, deux trombones et grosse caisse. Liv. 15.

Variations sur un air de Leonore, et quatre pièces d'harmonie. Liv. 16.

A Leipsick, chez C.-F. Peters.

Lobe (J.-C.). Ouverture de l'opéra : *Le Flibustier*, à grand orchestre.

Muller (C.-G.). Ouverture pour musique militaire, op. 4.

Beethoven (L. van). Symphonie en *ut* mineur, œuvre 67, arrangée pour deux violons, deux violes et violoncelle.

Blatt (F.-T.). Quinze exercices concertans pour le haut-bois, œuvre 24.

Jacobi (C.). Introduction et polonaise pour le basson avec acc. d'orchestre.

Kraegen (C.). Rondeau polonais sur quatre thêmes favoris tirés des concertos de Paganini.

A Leipsick, chez Breitkopf et Hœrtel.

Schnabel (J.). Quatre *hymni Vespertini*, à quatre voix et orchestre.

Veni creator spiritus, à quatre voix et orchestre.

Regina cœli, pour cinq voix et orchestre.

Missa quadragesimalis, pour quatre voix et orgue avec instrumens à vent.

A Breslau, chez Leuckart, libraire et marchand de mnsique.

BULLETIN D'ANNONCES.

Second Trio, pour piano et basse, dédié à M. le baron de Cremont, par J.-B. Woëtz. Prix : 9 fr.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

Il va paraître les *Nouveaux Airs* et *Duos* que MM. Lablache, David et Mme Lalande chanteront dans les opéras italiens qu'on représentera à l'ouverture du Théâtre-Italien.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart Italien, n. 11.

Les morceaux suivans, tirés de *Trois Jours dans une Heure*, tableau national en un acte, musique de MM. A. Romagnesi et Ad. Adam, viennent de paraître ; savoir :

N^os 2. Couplets chantés par M. Lemonnier. Prix, pour piano, 2 fr. ; pour guitare, 1 fr.

3. Couplets chantés par Mlle Colon. — Pour piano, 2 fr. 25 c. ; pour guitare, 1 fr.

5. Qomance chantée par Mlle Monsel. — Pour piano, 2 fr. ; pour guitare, 1 fr.

7. Air chanté par Boulard. — Pour piano, 4 5o c.

8. Couplets finals. — Pour piano, 2 fr. ; pour guitare, 1 fr.

Le même éditeur vient de publier *les Trois Jours*, pièce par Ferd. Carulli. Prix : 4 fr. 5o c.

Paris, chez A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Nouveautés qui ont paru chez les fils de B. Schott, en dépôt chez C. Heu, rue de la Chaussée-d'Antin, n. 10.

BRAND. Trois *Sonates* faciles et brillantes pour violon, avec accompagnement d'un second violon. Prix : 6 fr.

PANNY. *Sonate* pour le violon, sur la quatrième corde, avec orchestre. Op. 28. — 10 fr.

La même, avec accompagnement, dit quatuor. — 4 fr. 50 c.

La même, avec piano. — 4 fr. 50 c.

SOUS PRESSE.

L'Art de Jouer du Violon, N. Paganini, appendice à toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à ce jour, dédié aux grands maîtres Rode, Kreutzer, Baillot et Spohr, par Charles Guhr, directeur et chef d'orchestre du théâtre à Francfort sur le Mein.

(18 SEPTEMBRE 1830.)

DES DIFFÉRENS GENRES DE MUSIQUE

ET

DE LA PROTECTION QU'ILS RÉCLAMENT.

En disant dans mon article sur les innovations que le développement de nos facultés intellectuelles devait amener une révolution dans nos mœurs et nos institutions, je regardais cette révolution comme inévitable, par des motifs que j'ai exposés; mais, à dire vrai, je ne l'espérais pas aussi prochaine. Il répugnait à ma raison d'admettre, de la part du pouvoir, une telle ignorance des hommes et des temps, qu'il voulut, jusqu'à l'extrémité, se roidir contre l'opinion générale appelée, à juste titre, la reine du monde.

Ma prédiction est accomplie : la réforme dans les institutions est commencée, celle dans les mœurs et les arts s'en suivra nécessairement; nous sortirons de cet état de corruption et d'avilissement où un dévouement aveugle tenait lieu de vertus et de talens; où le caprice d'une puissance hautaine tariffait les consciences et accordait au savoir-faire et à l'intrigue les emplois qui, selon l'équité, devaient être le patrimoine du savoir. Dans un pareil état de choses, les artistes ne pouvaient plaire aux grands seigneurs qu'en leur présentant des objets conformes à leurs goûts, et

les arts négligés, opprimés ou encouragés, selon les fluctuations du caprice et de l'ignorance, ne pouvaient se soustraire à une décadence prochaine. Mais, grâce à l'héroïsme des Parisiens, la France et les arts sont sauvés; la pensée affranchie du joug qu'on voulait lui imposer pourra, désormais, se manifester librement et jeter de nouvelles lumières sur les sciences et les arts. Sous un prince qui a donné depuis long-temps des preuves irrécusables d'un amour sincère pour ceux-ci, et d'une estime réelle pour les hommes distingués, les artistes jouiront, n'en doutons pas, de cette noble indépendance qui leur sied si bien; ils seront l'objet de sa vive sollicitude; il leur tendra une main secourable, non par un vain appareil de luxe et d'ostentation, mais pour exciter dans les esprits une fermentation vive, une émulation favorable; il les encouragera, non avec cette autorité fastueuse qui pense avec de l'or acheter l'homme de génie; mais avec ces égards nobles qui font disparaître l'orgueil du souverain pour ne laisser apercevoir que l'amateur éclairé des arts. C'est alors que, si la gloire n'est point une illusion, si elle est une récompense légitime du bien fait aux hommes, les artistes pourront consciencieusement chercher à l'obtenir; on leur tiendra un juste compte de leurs travaux.

La musique, jusqu'à ce jour, n'a pas été comprise par les hommes chargés des affaires publiques, et ses destinées confiées à des grands seigneurs qui lui étaient totalement étrangers, ont été plus d'une fois compromises. Elle est de tous les arts celui qui a le plus besoin de protection et auquel on en a le moins accordé; et encore, cette protection a-t-elle été appliquée au genre qui peut le plus aisément s'en passer. C'est ce que nous allons tâcher de démontrer.

La musique n'a pas été comprise par les hommes chargés des affaires publiques; en effet, toutes les fois qu'ils ont eu besoin de faire des lois, des ordonnances, des réglemens

concernant soit la musique en particulier, soit les beaux arts en général, ils ont appelé auprès d'eux, afin de s'éclairer sur la matière et pour concourir à la confection de ces lois, ordonnances ou réglemens, des jurisconsultes, des littérateurs, voire même des peintres ; jamais des musiciens ; cela, par suite d'un préjugé ridicule qui fait croire que la composition musicale est le résultat d'un état d'exaltation qui exclut toute réflexion, et que le musicien est une machine à composer, incapable de penser et d'émettre logiquement des idées saines. C'est une grave erreur qu'il est temps de repousser : à l'époque où nous vivons, les hommes dont l'éducation a été soignée, ont une intelligence à peu près égale et une capacité suffisante pour connaître les principes généraux de la morale, du droit, et de l'économie politique. La seule différence remarquable qu'il y ait entre eux, consiste dans l'application que chacun d'eux fait de ses connaissances diverses à une spécialité. Une nouvelle preuve que la musique n'a pas été comprise par les hommes chargés des affaires publiques, c'est que pour eux tout est dans le genre dramatique. Celui-ci a absorbé jusqu'à présent toutes les faveurs de l'administration des beaux-arts. Il est vrai qu'il a été plutôt régenté que protégé, et que les sacrifices immenses faits pour lui ont été consommés en contestations mesquines, en profusions niaises et coupables. Mais, enfin, lui seul en a profité, les autres genres ont été entièrement oubliés. S'il faut prouver encore combien les administrateurs ont des idées fausses sur la musique, nous y parviendrons en faisant un rapprochement entre cet art et un autre, la peinture, par exemple ; nous verrons l'une secourue ou négligée sans intérêt, tandis que l'autre est l'objet de tous les soins de l'administration.

Il y a une école royale des beaux-arts ; la musique n'en fait point partie : en cela, nous ne pouvons pas nous plain-

dre; elle a son école spéciale. Il y a des grands prix pour la musique comme pour la peinture; mais le tribunal qui décerne ces prix est composé de quarante membres parmi lesquels on compte six musiciens; les autres sont des peintres, des architectes, des sculpteurs et des graveurs; il en résulte que les prix de peinture, architecture, sculpture et gravure, sont accordés avec connaissance de cause, parce que ces différens arts reposent sur une même base, le dessin: la muque, qui fait école à part, n'a pour représentans qu'un sixième de l'Académie. Quant aux autres, ils sont incompétens pour juger un travail dont ils n'ont pas la moindre notion. Les compositeurs dramatiques ont les privilèges des places à l'Institut: si on regarde cette assemblée comme celle des chefs suprêmes de l'école qui doivent veiller à la conservation des bonnes doctrines, les développer et les propager, il faudrait aussi choisir parmi les théoriciens; ils devraient même y être admis de préférence, eux dont les travaux tendent à conserver, à perfectionner l'art. Prêtres d'Euterpe, ils devraient, comme les vestales, être chargés d'entretenir le feu sacré; c'est d'ailleurs l'unique récompense qu'ils puissent espérer pour des travaux extrêmement utiles. La peinture a un vaste musée où elle expose toutes ses productions, de quel genre quelles soient. Cette exposition est un certificat de mérite, une recommandation qui produit un excellent effet sur le public, et donne un nom aux jeunes peintres. De plus, le gouvernement fait de nombreuses acquisitions, la musique n'a rien de semblable, car le théâtre n'ouvre ses portes qu'à un seul genre. Il y a des fonds destinés aux acquisitions, transports et emplois de marbres statuaires, exécutions de statues, fontaines, obélisques, tableaux, bustes, etc.; jamais on n'a songé à commander une symphonie, une messe pour une grande solennité; jamais on n'a acheté une partition.

La ville de Paris est dans l'usage de porter chaque année à son budjet une somme considérable pour encouragement, à la peinture et à la sculpture dans les églises et édifices communaux ; les travaux sont réservés à de jeunes artistes qui, au sortir de l'atelier du maître ou de l'école de Rome, avec d'heureuses prémices, ont le courage de persévérer dans le genre ingrat de l'histoire, du paysage historique et de la sculpture monumentale. Quelques commandes, quelques acquisitions en moindre nombre se font sur la proposition ou le rapport d'un comité d'artistes à l'avis desquels le préfet est dans l'habitude de déférer. Quelquefois aussi, une partie de la somme s'applique à des entreprises tout dans l'intérêt de l'art ; c'est ainsi que l'on est redevable à M. de Chabrol d'avoir fait revivre, en France, la peinture à fresque, aujourd'hui négligée partout ailleurs, et même en Italie. La musique aussi, à la vérité, est portée sur le même budjet ; mais pour une somme bien moindre et sans avantage pour l'art, par la raison qu'elle est insuffisante pour une bonne exécution, et qu'elle ne peut pas donner naissance à un seul bon ouvrage. Il y a des conservateurs attachés à tous les musées, à tous les châteaux royaux ; hors la chapelle, il n'existe aucun emploi donné à des musiciens ; cependant, la direction des Beaux-Arts en a beaucoup ; mais ils sont accordés à des grands seigneurs ou à leurs protégés ! *c'était un calculateur qu'il fallait, on nomma un danseur.*

J'ai dit que la musique est de tous les arts, celui qui a le plus besoin de protection de la part du gouvernement et, en effet, un tableau, une gravure, une pochade, n'exigent de déboursés que le prix d'acquision ; une fois rangés dans un salon, dans un portefeuille, on en jouit à volonté, ils parlent toujours aux yeux. L'architecture, la sculpture sont dans le même cas. Il n'en est pas de même de la musique : achetez une partition, elle restera muette entre vos mains et

même, en vous supposant bon musicien, vous n'en aurez qu'une connaissance imparfaite, si vous n'appelez à votre aide un nombre suffisant d'instrumentistes. Telle est la cause qui fait que, hors le théâtre, où l'intérêt des entrepreneurs et le goût du public pour le genre de plaisir qu'on y trouve, offrent aux compositeurs un juste salaire de leurs travaux, tout n'est pour eux que ruine et déception.

Il nous reste à démontrer que la musique dramatique est celle qui a le moins besoin de protection de la part du gouvernement. Entourée du brillant cortège de la poésie, de la peinture et de la danse, elle règne en souveraine, produit des effets magiques, subjugue et entraîne par la pompe du spectacle; sa puissance croît de jour en jour, chacun s'empresse de lui rendre hommage et dans sa marche triomphale, elle fait courber les autres genres sous sa domination. D'où vient cela? De ce que, comme nous l'avons dit ailleurs, l'intérêt personnel, la base des jugemens que l'on porte sur les hommes et sur les choses, ou, en d'autres termes, de ce que le degré d'estime qu'on leur accorde dépend de l'avantage direct et immédiat qu'on en retire; il faudrait, au contraire, pour être juste et les juger sainement, baser son estime sur leur valeur réelle; mais il n'en est point ainsi : peu d'hommes sont assez sages pour juger de la sorte, et assez éclairés pour savoir que l'intérêt particulier bien entendu résulte toujours de l'intérêt général. Il s'ensuit que le genre qui se soutient de lui-même, parce qu'il est le plus attrayant pour les masses; parce qu'il fait vivre beaucoup de monde et qu'il est d'un produit certain pour les auteurs, est celui qui éveille particulièrement la sollicitude de l'administration, celui qu'elle aide de préférence, comme excellent moyen de se populariser. Aussi tous les vœux des jeunes compositeurs se portent vers le théâtre comme unique moyen d'obtenir tout à la fois gloire et profit; c'est du théâtre que

les journaux entretiennent plus fréquemment leurs lecteurs, comme sujet le plus propre, parmi les objets d'arts, à plaire à la multitude. Cela est, sans doute, fort bien; mais, parce qu'on trouve au théâtre des jouissances très-vives, est-ce une raison pour renoncer à d'autres jouissances plus douces qui ont bien aussi leurs charmes? Non, assurément. Il est bon, d'ailleurs, de se ménager des moyens de variété dans ses plaisirs. Rappelons-nous donc que l'art de la musique a pris naissance dans l'église et que ses premiers essais ont été consacrés à chanter les louanges de la divinité; que c'est à cette source qu'ont été puisés les élémens des différens genres qui sèment des fleurs sur les travaux et les inquiétudes de la vie. La musique sacrée devrait donc être protégée par le seul sentiment de reconnaissance, si elle n'était pas susceptible d'en éveiller d'autres dans le cœur de l'homme. Elle pourrait, par son austérité, tempérer les écarts de la musique scénique; par les bonnes traditions, maintenir l'art à l'apogée de sa gloire. Cependant, à quelques exceptions près, elle est négligée, abandonnée! Que dis-je abandonnée! elle est proscrite!..... on lui a fermé les portes des temples depuis ces jours de missions où l'église de St-Sulpice retentissait au bruit des fifres, tambours, grosse caisse, cymbales et clarinettes; où les hymnes pieux étaient remplacés par des valses et des pas redoublés; où les jeunes filles attachées à ces missions chantaient des airs de vaudevilles parodiés sur les cantiques des beaux esprits de séminaire; cantiques malheureusement dépourvus d'un mérite assez grand pour faire oublier les paroles grivoises qu'ils remplaçaient. Et l'on refuse toute exécution de musique sacrée, sous le prétexte qu'elle ressemble trop à l'opéra! Que cette accusation soit fondée ou non, après de pareils faits, elle est au moins intempestive de la part de l'autorité, surtout lorsque cette autorité permet chez elle ce qu'elle défend ailleurs.

Mais on fait encore d'autres objections : on se plaint de la distraction causée par un nombreux orchestre, et de la tenue quelquefois inconvenante des artistes. Ces objections ne sont pas fondées ; en effet, si cette distraction de la part des fidèles existe, elle ne peut être attribuée qu'à la rareté de semblables exécutions ; sinon, elle doit être rangée parmi les distractions nécessairement causées par toutes les cérémonies du culte. Quant aux artistes, que l'on renonce franchement à des préjugés gothiques qu'un ex-procureur du roi a encore osé rappeler tout récemment ; que des hommes, pour la plupart aussi recommandables par leurs qualités personnelles que par leurs talens, soient accueillis selon leur mérite ; ils sauront conserver la décence qu'exige la sainteté du lieu. Le refus d'admettre des femmes dans les chœurs ne peut être légitimé, surtout lorsqu'on en admet aux grandes solennités de la métropole, à la Sorbonne et à la chapelle. Il est vrai que, dans ces derniers lieux, elles sont cachées : c'est pitié !

La musique est une partie de l'apanage de la religion : considerée comme telle, elle doit se distinguer par un style auguste et sévère, par un dessin large et grandiose. Si l'on s'écarte quelquefois de ce principe, c'est une faute qui ne doit pas être un titre de proscription pour le genre religieux auquel elle n'appartient pas, et qu'elle ne vient dénaturer de temps en temps que parce qu'il n'est pas assez protégé, pour résister aux envahissemens de la musique dramatique. Que les églises s'ouvrent donc aux compositeurs ; que le gouvernement accorde quelque protection à la musique sacrée et bientôt Hændel, Mozart, Gossec, Lesueur, Chérubini nous donneront le vrai cachet de cette musique ; alors les fidèles seront, comme par le passé, saisis d'une douce et pieuse émotion en entendant de majestueux cantiques raisonner sous les vastes ogives élevées par l'exaltation religieuse du moyen âge.

Il est un autre genre propre aux solennités publiques, aux fêtes nationales; genre qui est en musique ce qu'est le poème épique en littérature; qui ouvre un vaste champ aux conceptions du génie, et qui pourtant n'a pas une obole qui lui soit consacrée, pas un asile où il puisse se réfugier. On voit que je veux parler de la symphonie : ensemble pompeux de tous les instrumens, elle se prête au développement de toutes les passions, elle admet tous les styles, depuis le plus simple jusqu'au plus savant; tous les mouvemens, depuis l'imposante gravité du *largo* jusqu'à l'aimable vivacité du *scherzo*. Énergie de caractère, finesse d'esprit, science profonde, sont autant de qualités indispensables pour la traiter convenablement. Effets bruyans des masses, détails piquans et légers, mélodie gracieuse, combinaisons scientifiques, tout est de son domaine. Eh bien! c'est la carrière la plus ingrate ouverte au compositeur. Malheur à lui si, poussé par un génie puissant et fécond, il consacre ses veilles à ce genre qui ne saurait offrir qu'une tardive admiration et des éloges funèbres pour toute récompense de longs et sublimes travaux. Beethoven, en créant ses immortelles symphonies, avait, sans nul doute, la conscience de ce qu'il faisait; or, quelle devait être sa souffrance, quand il voyait le dédain avec lequel un public ingrat recevait ses chefs-d'œuvre? Tenons-nous donc en garde contre une prévention fâcheuse; apprécions les artistes de leur vivant; n'attendons point qu'ils soient dans la tombe pour leur décerner des couronnes; faisons en sorte, au contraire, que leur carrière, consacrée à nos jouissances, soit heureuse et brillante.

Le concours indispensable d'un grand nombre de musiciens pour l'exécution d'une symphonie occasionne des frais considérables; il y a peu de circonstances où elle puisse se produire et peu de personnes intéressées à son succès, conséquemment ce genre de composition est plus onéreux que

productif, il a donc besoin d'une protection spéciale de la part du gouvernement.

La musique de chambre est dans un état déplorable; le quatuor, ce type de toute composition, est fort négligé. La quintette, l'octuor et les autres variétés du quatuor ne sont guère plus en faveur; et, cependant, ce genre délicat, cette aimable et savante conversation de famille qui demande une pureté de style d'autant plus grande qu'aucune faute, aucune licence ne peut y être cachée par de grands effets d'ensemble comme dans la symphonie, ce genre, dis-je, qui, par la manière dont il est intrigué, produit des effets très-satisfaisans pour des oreilles exercées, est d'une grande ressource pour les lieux où l'on ne peut réunir qu'un petit nombre de musiciens, ainsi que cela arrive dans beaucoup de villes de province.

La cantate est regardée comme une vieillerie, cependant elle était un moyen offert aux jeunes compositeurs pour essayer leurs forces dans le style scénique; ce petit drame où l'on trouve une action, des airs de différentes coupes, des récitatifs et des chœurs, présentait tous les avantages de la musique de théâtre et n'avait pas l'inconvénient d'y avoir été usé avant de paraître dans les salons. Mais, aujourd'hui, un nombre infini d'amateurs dont l'éducation est très-superficielle, répudie les compositions un peu sévères et substantielles pour adopter les produits de la spéculation et de l'incapacité; ainsi, l'on préfère dans beaucoup de salons les sonatines, les caprices, les *petits riens* aux sonates de Haydn, aux concertos des Dussec, des Steibelt; les opéras réduits, arrangés, invention mercantile et barbare qui défigure un ouvrage, aux quatuors et quintettes des meilleurs auteurs. Enfin, on exécute dans les concerts des ouvertures entendues tous les jours au théâtre, à l'exclusion des symphonies qui ne le sont nulle part. En un mot,

le commerce a fait de la musique dramatique une musique élastique qui se prête à tout ; c'est un caméléon qui prend toutes les couleurs : travestie en contredanse et présentée à la cour par le galoubet séduisant de Collinet, elle fait fureur et bientôt on la racle à tant par nuit d'un bout de la France à l'autre. Arrangée *alla militare*, elle règle le pas de nos bataillons ; dénaturée de mille façons diverses, elle déchire nos oreilles sur les orgues de barbarie. Si j'attaque cette popularité, ce n'est point que je la trouve mauvaise en elle-même ; mais je consigne un fait qui sert à nous faire voir le degré de protection que le gouvernement doit accorder à chaque genre de musique.

Est-il d'une administration paternelle de prodiguer l'or aux étrangers et de refuser le moindre encouragement aux nationaux ? qu'elle paie généreusement les chefs-d'œuvre des premiers pour en faire jouir ses concitoyens, rien de mieux ; le génie est cosmopolite : mais qu'elle laisse le compositeur chez lui ; qu'elle ne l'appelle pas au détriment d'artistes recommandables qu'elle doit protéger et soutenir.

Est-il d'une administration sage, prudente, éclairée, de ne s'occuper que du moment ; de ne point chercher les moyens de perpétuer les bons principes, de mettre en regard les modèles, non-seulement, dans la théorie, ce qui se fait dans les écoles, mais dans la pratique, ce qui sera impossible tant que l'on n'aura pas d'autre carrière ouverte que celle du théâtre ? Non, assurément ; pour accorder une protection utile à la musique, il faudrait donc l'appliquer à ces ouvrages qui, dépouillés des beautés dépendantes des mœurs et des préjugés du temps où ils sont faits, conservent encore aux yeux de la postérité les beautés communes à tous les siècles, à tous les pays. Il faudrait que l'école de musique reprit son nom de *Conservatoire*, et qu'elle fut effectivement une école normale destinée à conserver l'art de la musique en offrant

à tous les genres des moyens de se produire. Il faudrait, par conséquent, qu'elle eut des séances publiques consacrées aux débuts des jeunes compositeurs dans la musique théâtrale, religieuse, symphonique et de chambre; qu'il fut intitué des prix quinquennaux à titre d'encouragement pour ceux qui feraient le meilleur ouvrage dans l'un de ces trois genres, d'après l'avis d'un comité composé des membres de l'Institut et des professeurs de l'établissement. Il faudrait qu'il y eut d'autres séances également publiques où étrangers et nationaux, amateurs et professeurs pussent, en entendant les ouvrages des grands maîtres, y trouver des modèles de composition et d'exécution. Il faudrait encore qu'elle eut des succursales dans toutes les grandes villes; que toutes les places de l'administration des beaux arts concernant la musique fussent données, comme retraite, aux compositeurs qui ont parcouru une honorable carrière; enfin, qu'il fut créé plusieurs fêtes nationales où l'on exécuterait des messes, des oratorios, des symphonies avec de nombreux corps de musiciens. Rien n'électrise comme ces solennités auxquelles parcipe toute une population, et qui font époque dans les annales de l'art.

Comme l'a très-bien senti le géant des rois, les hommes sont généralement esclaves de leur imagination; aussi est-elle le meilleur moyen de les conduire. C'est à elle qu'a dû l'existence ce pouvoir théocratique qui a subjugué les premiers peuples et qui, enfant dénaturé, a corrompu sa mère en la nourrissant d'erreurs. Il est dans l'intérêt de notre nouveau gouvernement, vraiment restaurateur, de ne pas négliger ce moyen et de l'appliquer aux beaux arts qui éclairent les hommes et contribuent à la félicité publique.

Les arts et les lettres forment une arène que les souverains doivent animer; leur gloire s'enrichit des succès qu'ils inspirent et leur nom s'immortalise en s'associant à celui de

l'homme de génie. Espérons donc que les beaux arts seront compris dans la rénovation générale de nos institutions, et, qu'à l'avenir, la protection accordée à la musique ne sera plus un mot; mais une vérité.

J. A. Delaire.

VARIÉTÉS.

HINTERLASSENE SCHRIFTEN VON CARL-MARIA VON WEBER, (*Ouvres posthumes de Charles-Marie de Weber*), tome troisième et dernier (1).

(*Suite et Fin.*)

13 avril.

Le 11 à midi je fis répéter l'ouverture et quelques morceaux; je dînai chez le marchand de musique Hawes, et, à sept heures, j'allai à la répétition générale. Un brillant public remplissait les loges. Le premier acte fut très-bien exécuté; mais au second, lorsque Rezia et Huon paraissent sur la scène, le théâtre resta vide. Enfin, Fawcett vint annoncer qu'un pan de décoration était tombé sur la tête de *miss Paton;* que, cependant, elle espérait, après quelques instans de repos, pouvoir continuer, mais ses forces ne le lui permirent pas. Hier, une répétition devait avoir lieu à midi pour *miss Paton*, mais elle ne vint pas, disant qu'elle voulait se ménager pour le soir. Je dînai à la maison avec Smart: à six heures j'étais au théâtre. Tout alla très-bien, *miss Paton* chanta dans la perfection, et tout le monde fut content.

(1) Dresde et Leipzig, 1828, in-12.

Le 17 avril.

Voici venir une corvée; il faut donner mon concert, ce n'est pas ce qui me plaît.

Le temps est affreux, un brouillard si épais nous enveloppe qu'on peut à peine se passer de lumière dans les appartemens. Le soleil, privé de ses rayons, n'est plus qu'un globe rouge sans chaleur. Non, je ne voudrais pas vivre dans ce climat. Tous les arbres sont verts, Londres renferme un grand nombre de jardins, de squares; mais on cherche vainement un air pur; par le plus beau jour, de noires vapeurs obscurcissent l'horizon. Je n'aspire qu'après un ciel serein; mais patience, deux mois déjà sont écoulés.

Le 24 avril.

L'on m'attend cet été à Berlin pour y faire exécuter Obéron; mais je ne sais pas ce qui m'y conduirait. Le repos, le repos voilà ce qu'il me faut.

Le 28 avril.

Demain, doit être donnée la première représentation d'*Aladin*, opéra de mon rival.

Bishop est un homme de talent, mais sans imagination.

Je lui souhaite un beau succès.

Le 30 avril.

Hier, fut représenté *Aladin*; c'était pour moi un jour fort intéressant. Les places étaient difficiles à trouver. Après avoir dîné tous à la maison, nous nous rendîmes à *Drury-lane*. A peine fus-je entré, que toute la salle retentit d'ap-

plaudissemens. Cette réception dans un théâtre étranger me fit un plaisir bien vif.

Le 30 mai.

« Ma chère Lina, il faut d'abord que je justifie mon long silence ; mes mains tremblent tellement, qu'il m'est très-pénible d'écrire. Tu ne saurais croire l'impatience qui me consume. Tu ne recevras plus de moi un grand nombre de lettres ; réponds moi à la présente, non à Londres, mais a Francfort, poste restante. Je vois ton étonnement. Je n'irai pas à Paris. Qu'y ferais-je ? Je ne puis ni marcher, ni parler. Que puis-je faire de mieux que de me diriger tout droit vers mes pénates. De Calais par Bruxelles, Cologne, Coblentz jusqu'à Francfort, quel beau voyage ! Je serai forcé de voyager très-lentement et de me reposer quelquefois une demi-journée, cependant nous gagnerons toujours une quinzaine de jours ; et vers la fin de juin, j'espère être dans tes bras. Que Dieu m'accorde seulement un peu de force ; mais j'espère qu'une fois parti de ce malheureux pays dont le climat me tue, je me porterai beaucoup mieux. »

Weber s'efforçait encore de s'aveugler lui-même sur son état. Ce fut l'avant-dernière lettre qu'il écrivit à sa chère Lina. Son désir de revoir sa patrie était devenu un tourment qui augmentait à mesure que ses forces s'affaiblissaient ; cependant l'espoir de revoir les siens le soutenait encore.

Weber voulait diriger lui-même, le 6 juin, la représentation du *freyschütz*, donnée à son bénéfice, et quitter Londres le lendemain.

D'une main tremblante, il écrivit sa dernière lettre le 2 juin, et se plaignit d'une grande faiblesse. Telles sont les dernières paroles que traça cette main vénérable et chère.

« Que Dieu vous bénisse tous, dit-il en terminant sa lettre, et vous conserve en bonne santé. Que ne suis-je déjà au milieu de vous. Je t'embrasse de cœur, ma bonne mère, aime-moi toujours, et pense souvent à celui qui ne vit que pour toi. »

Deux jours après, Weber n'était plus.

NOUVELLES DE PARIS.

Un événement qu'on peut qualifier de *funeste* vient de frapper la musique française; cet événement est la suppression de la chapelle du roi, qui détruit le seul refuge qui fut ouvert en France à la bonne musique d'église, et qui condamne au silence la muse de M. Cherubini et de nos habiles maîtres. Le roi, dit-on, n'aura point de cour; donc il ne doit point avoir de chapelle. Assurément le roi est bien le maître de mettre dans sa maison autant d'économie qu'il lui plaît; aussi, mon intention n'est-elle pas d'examiner s'il a bien ou mal fait de supprimer la chapelle, mais de considérer quels seront les effets de cette suppression.

Si je suis bien informé, la chapelle, en ce qui concernait la musique, occasionnait une dépense d'environ 190,000 f.; c'est peu de chose pour un roi de France. Les sommes énormes qui étaient prodiguées pour le traitement des aumôniers, pour l'état-major ecclésiastique, pour le gentilhomme de la chambre chargé de la haute administration de cette chapelle et pour tous les employés qui venaient à sa suite; voilà ce qu'il fallait supprimer et ce qui était vraiment ruineux, non-seulement pour la liste civile, mais pour la musique même. Le régime de la chapelle était rempli d'abus; les surintendans, MM. Lesueur et Cherubini étaient seuls en état de juger du degré de talent des artistes qui y étaient admis;

cependant ils n'étaient jamais consultés sur ce point; l'intrigue et les tripotages de cour faisaient entrer parmi les chanteurs, des gens dépourvus de voix et de savoir en musique. Ce mal était grave; mais il était facile de le faire disparaître et de faire de la chapelle du roi de France le lieu où l'on exécutât le mieux la meilleure musique d'église. Au lieu d'améliorations, devenues nécessaires, c'est un arrêt de mort qu'on vient de prononcer contre une institution qui a fait éclore, depuis quinze ans, des chefs-d'œuvres devenus des objets d'admiration pour les nations étrangères. Eh quoi! il n'est pas de petit prince d'Allemagne qui n'ait sa chapelle musicale, et qui, sur un misérable revenu de quelques centaines de mille florins, ne trouve moyen de l'entretenir; et le roi des Français n'est pas assez riche pour conserver la sienne? Serait-ce que le roi n'aime pas la musique? cela est peu vraisemblable, car, long-temps avant que d'être roi, il avait un directeur de ses concerts, et ses enfans ont des maîtres de chant et de piano. Ne serait-ce point plutôt par suite de ce système de nos hommes politiques qui rangent les arts parmi les choses inutiles, et qui veulent faire triompher l'industrie aux dépens de toutes choses. Je suis fort disposé à croire que les commissaires chargés de la liquidation de la liste civile ont beaucoup de mérite en des choses importantes et graves, mais, en musique, ils sont complètement sourds, et ce sont eux qui ont prononcé la suppression de la chapelle.

Il est un principe adopté de nos jours par les économistes, c'est que les arts doivent vivre de leurs propres ressources. Ce principe peut être vrai à l'égard des théâtres qui procurent des plaisirs immédiats au public; mais rien n'est plus faux en beaucoup d'autres choses. Quelles ressources y a-t-il pour le compositeur que son génie appelle à composer pour l'église, s'il n'y a point d'emploi qui lui procure une exis-

tence qu'il ne peut trouver dans le produit de ses ouvrages; pour le chanteur qui, possédant une belle voix et un talent sévère, n'est pourvu ni des avantages physiques, ni de l'instinct dramatique nécessaires à la scène; pour le musicien d'orchestre qui, n'ayant qu'un faible traitement au théâtre, insuffisant pour vivre, a besoin de réunir d'autres élémens d'existence? Qu'on ne s'y trompe pas; il faut que le sort des artistes soit assuré, ou que les arts périssent. Eh! quel pays peut leur offrir plus de ressources que la France, si on le veut? Tous les établissemens de musique qu'elle renferme, ne coûtent pas *quinze cent mille francs*, y compris les théâtres lyriques; soixante mille personnes environ vivent de cet art, et recueillent plus ou moins directement les fruits de cette dépense de l'état (1). Or, soixante mille personnes sont la cinq cent cinquante troisième partie de la population de la France, et 1,500,000 francs ne sont que la six cent soixantième partie de ses contributions; mais chacun de ces individus payant au moins, terme moyen, *dix francs* de contributions directes et indirectes, l'état ne fait réellement pour leur bien-être qu'une dépense de 900,000 fr., somme égale seulement à la onze cent onzième partie des contributions de la France. Cette proportion est toute en faveur de la population musicienne. De plus, si l'on considère quels sont les produits du commerce de musique et d'instrumens de notre pays, ses exportations à l'extérieur, et le nombre immense d'étrangers qui viennent s'établir non-seulement à Paris, mais dans les départemens pour recevoir une instruction musicale qui est maintenant supérieure en France à ce qu'elle est dans les autres parties de l'Europe, on sera convaincu que la musique produit beaucoup plus à l'état qu'elle ne coûte. Je suis presque

(1) Ces calculs, loin d'être exagérés, sont au-dessous de la réalité.

honteux d'entrer dans de pareils détails à propos d'un art dont les jouissances tiennent une si grande place dans le bonheur général; mais nos hommes d'état ne veulent que de l'industrie; il faut bien parler leur langue pour être compris.

Eh! qu'on ne dise pas que tous ces calculs ne viennent point au fait de la suppression de la chapelle du roi; tout se tient. Si les premiers artistes de la capitale n'ont point un sort heureux, le dégoût s'emparera de leur âme; ils cesseront de travailler avec ardeur aux progrès de leur art; de proche en proche, un état de décadence gagnera dans les départemens; l'éducation musicale sera négligée, les étrangers iront chercher ailleurs une instruction qu'ils ne trouveront plus chez nous à l'égal de ce qu'elle était; la fabrication des instrumens et le commerce de musique déclineront, et l'état aura perdu beaucoup plus que gagné à faire quelques prétendues économies.

Fétis.

— Rossini est arrivé au château de Petitbourg, chez M. Aguado, le 12 de ce mois. Des gens qui se prétendent bien informés, assurent qu'il ne vient pas seulement présider à l'ouverture du théâtre Italien, dans lequel il a un intérêt, et que son arrivée se rattache à une ancienne combinaison qu'on voudrait reproduire pour obtenir du gouvernement ou de la ville de Paris, la concession de l'entreprise de l'Opéra avec la subvention qui y est attachée. On assure aussi qu'il travaille avec ardeur à la composition d'une cantate patriotique qui sera exécutée bientôt à l'Opéra. Tout cela mérite confirmation.

— Le théâtre Ventadour a besoin de renouveler ses chanteurs, son répertoire et son public, car celui qui fréquente ce théâtre est peu nombreux depui sque M. Ducis l'a déconsidéré dans l'opinion. Qui eût osé se montrer à l'Opéra-Co-

mique alors qu'il devait être flétri de la terrible épithète de *perruque*. En effet, on semblait ignorer complètement à ce théâtre les progrès que faisaient la musique et la littérature, et le goût du public pour les émotions fortes : *Blaise et Babet* était pour ces messieurs une conception dramatique, et peu s'en fallait, qu'ils n'en fussent encore à jouer cet opéra, avec la poudre et les paniers. Enfin tout, jusqu'à l'orchestre, avait une odeur de privilége qui vous soulevait le cœur. L'habileté avec laquelle M. Singier a dirigé le théâtre de Lyon, nous a donné l'espérance d'une régénération que réclamaient depuis si long-temps, nos besoins actuels, et l'état avancé de la musique en Europe. Avouons que nous avions compté sur une révolution plus prompte, sur une espèce de *trois jours*. Cependant, comme il est plus facile de bouleverser que de modifier, et des circonstances indépendantes de la volonté de l'administrateur, ne lui permettant de procéder que par des modifications, nous attendrons encore; nous en devons avoir pris l'habitude.

Deux débutantes se sont montrées cette semaine au théâtre de M. Singier, et toutes deux par des motifs différens ne nous semblent pas devoir être utiles. La première, M^lle^ Bultel, a chanté le rôle de la débutante du *Concert à la Cour*. Le talent de cette jeune personne, quoique peu développé, est de nature à donner des espérances : lorsque sa voix, qui ne manque pas de facilité, aura pris plus de corps, et que l'étude aura perfectionné sa méthode, elle pourra devenir une cantatrice agréable; mais comme actrice elle a tout à faire. L'autre, Mlle Lemoule, n'est plus d'âge à faire espérer : on l'a vue à l'Odéon, elle est connue de tous les directeurs de la province, et la nature de son talent ne lui permet pas d'être utile à l'Opéra-Comique : sa voix n'est pas agréable, sa méthode manque de pureté, et son jeu n'a rien que de maniéré.

On prépare au théâtre Ventadour un opéra en 3 actes intitulé *l'Enlèvement* pour lequel on n'attend plus que le retour de Chollet; et un petit acte qui doit être prochainement représenté.

— Le Roi, accompagné de sa famille, a assisté samedi dernier à une représentation de l'Opéra-Comique. On y donnait *la Vieille*, *le Concert à la Cour* et *l'Auberge d'Auray*. S. M. s'est retirée au commencement de cette dernière pièce. D'unanimes acclamations ont accueilli le Roi, et se sont renouvelées pendant que Lemonnier chantait *la Parisienne*.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Potsdam. M. Naue, directeur de musique à Halle, a reçu l'ordre exprès du roi de Prusse d'organiser une fête musicale pour notre ville. Cette fête aura lieu le 1er octobre prochain. Les chanteurs des chœurs ont été choisis dans les églises et parmi les membres des sociétés musicales des villes voisines. Le *Messie* de Handel est l'ouvrage principal qui sera exécuté à cette fête. Rien n'a été négligé pour que l'effet de l'exécution soit digne de la beauté de la composition.

Stettin. M. Lowe, directeur de musique de cette ville, qui s'est fait connaître par plusieurs compositions qui décèlent du mérite, et particulièrement par quelques ballades de Gœthe, vient de terminer un oratorio intitulé : *La Destruction de Jérusalem.* On en fait beaucoup d'éloges.

Londres. *Théâtre du Roi.* La clôture de l'opéra a été pour l'entrepreneur un heureux événement, car elle a mis un terme à ses pertes, qui, dit-on, ont été considérables cette année. La longue agonie de Georges IV et sa mort ont jeté dans l'entreprise de ce théâtre des embarras d'autant plus grands, que les engagemens des artistes étaient faits à des conditions fort onéreuses, et que les frais de location de la salle sont énormes.

Le 26 juillet, la *Donna Caritea* de Mercadante a été représentée pour le bénéfice de Mme Meric-Lalande. Cet ouvrage a eu peu de succès. Loin d'être une source de bénéfice

pour Mme Lalande, cette représentation a dû lui occasionner une perte assez considérable, car il n'y eut presque point de loges louées, et la salle était à peu près vide.

La plupart des artistes ont été froidement accueillis cette année; Mlle Taglioni seule a *fait fureur*. Parmi les chanteurs, Mme Malibran est toujours en possession de la faveur de la haute société; cependant on remarquait moins d'enthousiasme à cette saison qu'à la dernière. Les Anglais n'ont point paru goûter le talent de Mme Meric-Lalande, qui jouit cependant en Italie d'une brillante réputation; mais cela ne prouve rien contre cette cantatrice, car ils ont aussi montré beaucoup d'indifférence pour Lablache, dont tous les connaisseurs vantent le beau talent. Le caprice règle plus souvent les jugemens de nos voisins d'outre-mer qu'une véritable connaissance de l'art.

Après la clôture du théâtre du roi, l'Opéra-Anglais a fait son ouverture. Par suite de l'incendie de l'ancienne salle, ce spectacle a du être transporté au petit théâtre d'Adelphie. Malgré les proportions exiguës de cette salle, l'entrepreneur a cependant fait jouer le chef-d'œuvre de Mozart, *Don Juan*. L'orchestre qui est ordinairement beaucoup trop faible avait encore été diminué de moitié parce qu'on manquait de place pour les musiciens; en sorte que la belle musique de Mozart a été complètement défigurée. Phillips chantait le rôle de *don Juan*, il n'a point assez de feu pour un pareil personnage, mais il possède une belle voix et chante avec assez de pureté. Les autres rôles ont été remplis par Mme Kecley, Miss Betts et Miss Fergusson. Un certain M. Millar, de Bath, était chargé du personnage de *don Ottavio*, sa voix est agréable et son intonation juste : il a eu quelque succès.

— Au théâtre de Haymarket on vient de représenter une farce nouvelle sous le titre de *la Fraude honnête*. La musi-

que est de M. C. E. Horn, qui est en possession de composer tous les ouvrages du même genre.

— Parmi les concerts qui ont été donnés cette saison à Londres, outre ceux de MM. Hummel et Moschelès, on a remarqué ceux de MM. Cipriani Potter, de Berriot, Oury et Preumayer. Ces concerts ont été donnés au théâtre du roi dans la salle destinée aux solennités de ce genre.

Le concert de M. Potter se composait principalement de musique de sa composition. On y a distingué une cantate mélodramatique intitulée : *Medora e Corrado*, et une ouverture dans le style turc. Comme pianiste, M. Potter s'est fait vivement applaudir dans un *ricercate* sur un thême français. La partie du chant était confiée à miss Paton, à Mme Malibran, et à De Begnis.

Le concert de M. de Berriot n'a rien offert de remarquable, si ce n'est le concerto qu'il a fait entendre à Paris et qu'il avait déjà joué au concert philarmonique, et une improvisation de M. Hummel.

MM. Moschelès, Puzzi et Oury étaient les principaux exécutans au concert de ce dernier. Parmi les chanteurs, on remarquait Mmes Malibran, Blasis, et MM. Donzelli, Lablache et Santini.

LITTÉRATURE MUSICALE.

1° *Cathechismus der Singe-Kunst oder erster Élementar-Unterricht in der Gesanglehre* (catéchisme de l'art du chant, ou instruction élémentaire pour l'étude de cet art), par Fr. Hr. Fl. Guhr, chantre évangélique du collége de Militsch. Militsch, 1829, in-4°, 22 pages.

Ce petit écrit n'est pas, comme son titre pourrait le faire croire, une méthode de chant abrégée; c'est plutôt un traité élémentaire des principes de la musique avec des exercices et des conseils sur l'intonation.

2° *Anleitung zum Gesangunterricht in Schulen* (Introduction à l'étude du chant dans les écoles), avec un supplément contenant cinquante-cinq cantiques à deux et trois voix, par G. F. Kübler, précepteur dans la maison royale des Orphelins à Stuttgardt.

Stuttgardt, chez J. B. Metzler. Un vol. in-8° de 144 pages, in-8° avec 48 pages de supplémeut.

Cet ouvrage destiné à l'instruction du chant choral dans les écoles d'Allemagne, est rédigé d'une manière fort simple et fort claire. Il serait à désirer qu'il y eut de semblables manuels pour les écoles populaires de musique qu'on pourrait établir en France.

3° *Gesanglehre, théoritisch und praktische fur Gymnasien, Seminarien und Bürger schulen* (Instruction théorique et pratique pour le chant, à l'usage des gymnases, des séminaires et des écoles primaires), par C. Lœwe, directeur de musique

à l'église Jacobi, ainsi qu'au séminaire et gymnase de Stettin. Un vol. in-4° de 100 pages ; à Berlin, chez Logier.

Il y a de la clarté dans la méthode de M. Lœwe ; on y voit qu'à l'exemple de Nægeli, de Natorp, et de quelques autres professeurs de l'Allemagne, il s'est spécialement occupé de simplifier l'enseignement des élémens de la musique. Au reste, comme la plupart des auteurs allemands, ce que M. Lœwe entend par *l'art du chant*, n'est que l'exposition des principes de la musique et leur application au chant choral ou des églises.

On peut encore citer comme appartenant ou même genre les ouvrages nouveaux dont les titres suivent :

5° *Kurze elementarische Gesanglehre für œffentliche Schulen mit praktischen Beispielen* (Instruction courte et élémentaire du chant pour les écoles publiques avec des exemples pratiques), par M. Henkel, professeur de musique. Fulde, 1828, 36 pages in-4°.

6° *Theoretisch-praktische Gesanglehre für Stadt-und-Landschulen* (Instruction théorique et pratique du chant pour les écoles de villes et de campagnes), par M. Chrétien Fréderic Georgi, professeur à l'école primaire de Langensalza. Leipsick, chez Schladebach, 1828, 106 pages in-4°.

PUBLICATIONS

DE MUSIQUE SACRÉE.

Quatrième messe solennelle, à grand orchestre, par Joseph Eybler, premier maître de chapelle de la cour impériale de Vienne. Partition et parties séparées.

Cinquième messe solennelle, etc., par le même. Partition et parties séparées. A Vienne, chez le même éditeur.

M. Eybler n'est point un de ces hommes d'un génie supérieur que la nature destine à faire des révolutions soudaines et radicales dans l'art qu'ils cultivent; mais c'est un artiste d'un talent très-estimable, dont les productions mériteraient d'être connues en France, et de varier le répertoire d'église, beaucoup trop borné dans les grandes villes où il reste encore quelques traces de ce genre de musique. Il est juste d'ailleurs de constater la marche ascendante que suit M. Eybler dans ses compositions. Ses premières messes, bien que d'un style agréable, sont empreintes d'une sorte de timidité, de manière qui indique l'incertitude de l'auteur sur le parti qu'il doit adopter. Il y a plus de hardiesse, plus d'abandon dans la quatrième que nous annonçons, et ces qualités sont encore plus saillantes dans la cinquième. Celle-ci, qui a pour titre *De sancto Rudolpho*, ferait honneur aux meilleurs maîtres de l'école moderne. Le système de la modulation y est

en général d'un fort bon effet, la partie mélodique n'y est point négligée et l'instrumentation y est élégante et soignée. Nous invitons les directeurs de musique d'église des grandes villes de France à faire exécuter ces messes qui joignent aux divers mérites que nous venons de mentionner celui de n'être point d'une étude difficile.

Der 24 Psalm, *nach Herders Uebersetzung*, (le 24ᵉ psaume, traduit de l'allemand par Herder, mis en musique par Fr. Schneider. OEuvre 72.)

Partition et parties. Partition de piano.

Das verlorne Paradies (le Paradis perdu), oratorio en trois parties, par Frédéric Schneider; arrangé pour le piano par l'auteur.

Der Sieg des Glaubens (le Triomphe de la foi), oratorio de J. B. Rousseau, mis en musique par F. Ries; op. 157. Arrangé pour le piano par l'auteur.

A Bonn, chez Simrock.

Après avoir consacré sa jeunesse à se faire une réputation brillante de pianiste, et à écrire une grande quantité de musique pour son instrument, M. Riesse livre, dans l'âge mur, à des compositions d'un genre plus grave et plus élevé. On a de lui de belles symphonies, un opéra que nous ne pouvons juger après l'avoir entendu défiguré par des mutilations et une exécution ridicules. Le nouvel oratorio que nous annonçons est, dans son genre, une composition qui fait beaucoup d'honneur à son auteur. Dans la première partie, nous avons remarqué un chœur, *andante*, en *la* bémol, un autre chœur en *ut* mineur, et un duo pour soprano et tenor, en *mi* majeur. Dans la deuxième, un air pour soprano, en *mi* bémol, un chœur en *si* mineur, et un autre chœur d'hommes : ces morceaux sont dignes d'un compositeur très-distingués et ne peuvent manquer d'agrandir la réputation de M. Ries.

Weihnachts-Cantate (Cantate pour la fête de Noël) pour soprano, alto, tenor et basse, avec accompagnement d'orgue obligé par Ch. H. Rinck, op. 78.

Halleluia de Pfeffel, pour Soprano, Alto, Tenor et Basse, avec accompagnement d'orgue, par Ch. H. Rink, op. 63.

A Bonn et à Cologne, chez N. Simrock.

Ces deux morceaux, bien qu'ils aient été écrits pour le service des églises protestantes, pourraient se transporter sur des paroles latines, et sont susceptibles de produire un bon effet dans les églises catholiques.

BULLETIN D'ANNONCES.

Ah, tu non Sai, duetto, per contralto e basso nella Margherita d'Anjou, del maestro Meyerbeer. Prix, 3 fe. 75 c.

Se il fato barbaro, scena e cavatina di contralto nella Costanca e Romilia, de Meyerbeer. — 2 fr. 50 c.

Quartetto par Costa, *Trova un sol.* — 4 fr. 50 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n. 11.

(25 SEPTEMBRE 1830.)

MÉMOIRE

Sur quelques maladies du gosier qui affectent l'organe de la voix, notamment chez les chanteurs, les comédiens, les orateurs et toutes les personnes obligées de parler en public ; par François BENNATI, *docteur en médecine et chirurgien des facultés de Vienne, Padoue et Pavie, membre de plusieurs sociétés savantes. — Du premier septembre* 1830.

Ce mémoire vient d'être soumis à l'examen de l'académie des sciences par son savant auteur. La matière qui y est traitée intéresse au plus haut point les chanteurs, et particulièrement les chanteurs dramatiques dont le service est souvent entravé par les maladies locales dont les organes de leurs voix sont affectés, et qui ont besoin d'en hâter la guérison. Nous sommes redevables à l'obligeance de M. Bennati de la communication de ce mémoire ; et nous allons en extraire ce qui nous a paru se rattacher particulièrement à l'objet de notre publication. Voici comment s'exprime M. Bennati au début de son mémoire.

« Après les recherches physiologiques qui m'avaient conduit à l'établissement d'une théorie positive sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant, il était naturel de me livrer particulièrement à l'examen des faits pathologiques qui pouvaient venir à l'appui de ma démonstration. Déjà,

j'avais fait dans ce but plusieurs observations intéressantes, lorsque j'eus l'honneur de soumettre à l'académie des sciences, le mémoire dans lequel se trouvent exposées, avec leurs preuves et leurs conséquences, les idées que je m'étais formées de ce mécanisme, dont je n'avais jusqu'alors trouvé aucune explication satisfaisante. Depuis, le rapport dans lequel mon travail était jugé avec tant de bienveillance m'ayant assigné aux yeux du public une sorte de spécialité, les occasions de compléter mes études sous le point de vue pathologique ont été plus fréquentes, des cas singuliers se sont présentés, et j'ai été à même de vérifier quel traitement est préférable pour certaines maladies du gosier, et s'il y a ou non moyen de guérir des maladies très-anciennes et rebelles aux traitemens ordinaires. Celles qui ont été principalement l'objet de mon attention sont *le gonflement des amygdales*, *la difficulté du mouvement de tous les muscles dont se composent l'isthme du gosier*, *et le prolongement organique de la luette.*

Je ne parlerai pas ici des diverses méthodes d'opérer, toutes ont leurs inconvéniens plus ou moins graves ; l'expérience des praticiens les plus renommés, ainsi que la mienne propre, m'ont convaincu, par exemple, que l'extirpation partielle ou totale des amygdales peut causer une hémorrhagie à laquelle il est parfois difficile de remédier ; des quintes de toux, l'évanouissement, les spasmes, la suffocation, sont les accidens qui l'accompagnent.

Quant à l'excision de la luette, elle ne laisse pas non plus d'avoir ses difficultés, on sait qu'on ne peut saisir la luette sans quelque difficulté et sans occasionner une douleur plus ou moins vive, et que, lorsqu'une fois on l'a saisie, il n'est pas aisé d'empêcher qu'elle ne s'échappe.

Enfin, l'extirpation des amygdales, comme l'excision de la luette, qu'on effectue sur des chanteurs, ou sur des co-

médiens, n'est presque jamais couronnée d'un résultat tout-à-fait satisfaisant. Dans les cas les plus favorables, la partie attaquée par l'ablation, contracte une irritabilité telle, que le moindre changement dans la température ou en chaud, ou en froid, une déclamation quelque peu forcée, et notamment le chant continu, suffisent pour occasionner des angines que j'ai vues très-souvent se communiquer à la plèvre et aux poumons.

Ce sont là des suites si fâcheuses et si ordinaires de l'opération, que j'ai dû essayer s'il n'y aurait pas quelqu'avantage à la remplacer par un traitement méthodique.

Or, voici ce que j'ai remarqué. S'agit-il du gonflement des amygdales : si cette maladie n'est qu'accidentelle, comme cela peut avoir lieu après un rhume, et qu'il n'y ait ni fièvre, ni empêchement de respirer, ce qui rendrait l'extirpation, ou, tout au moins, des scarifications indispensables, il est rare qu'elle ne cède pas en très-peu de jours au traitement antiphlogistique et sudorifique; mais il n'en est pas ainsi lorsqu'elle résulte d'une discratie scrophuleuse, comme cela se voit trop souvent. Alors, le traitement antiphlogistique, et j'ai eu mainte occasion d'en acquérir la preuve, devient non-seulement inutile mais encore dangereux, tandis qu'au contraire les remèdes anti-scrophuleux, et particulièrement l'iode, auquel je joins plus tard l'usage des bains salés, ou mieux encore des bains d'eau de mer, sont de l'efficacité la plus prompte.

Entre les préparations d'iode que j'ai cru devoir employer récemment, les eaux minérales iodurées selon les formules de MM. Magendie et Lugol sont celles dont j'ai obtenu les meilleurs effets. Je complète le traitement général par l'addition d'un gargarisme fait d'une livre d'eau distillée, qui tient en solution quatre grains d'iode pur, et plus tard par l'usage d'un gargarisme astringent composé d'une livre de

tisane d'orge tenant en solution du sulfate d'alun, que je renforce graduellement depuis un gros jusqu'à une once et quelquefois davantage, en y mêlant une once de sirop d'iacode.

Si après ce traitement, quelques inégalités plus ou moins saillantes des amygdales, empêchent de donner au tuyau vocal la forme nécessaire pour la modulation des sons, je les détruis alors au moyen du nitrate d'argent. Ce traitement m'a constamment réussi ; il n'a point le désavantage d'affaiblir ou de rendre irritables les parties cautérisées, loin de là, il les renforce et favorise leur mouvement : ceci est un fait d'une évidence frappante, surtout chez les chanteurs dont la voix, d'abord très-sensiblement améliorée dans son timbre par le seul usage des gargarismes, en acquiert presque toujours deux ou trois notes de plus que sa portée ordinaire.

Lorsque les muscles, dont se compose l'isthme du gosier, se meuvent difficilement, il est essentiel d'examiner à quelle cause tient ce défaut de mouvement; provient-il d'un affaiblissement des premières voies et particulièrement de l'estomac; il est bon alors de prescrire les toniques tels que les teintures aqueuses amères, en terminant pas une légère dose de sulfate de quinine. J'ai trouvé que dans certains cas la cinconine est préférable. Je complète le traitement par les bains d'eau salée ou d'eau de mer quand la localité le permet.

Si la difficulté de mouvemens dépend d'une atonie des nerfs qui se distribuent aux muscles du sommet du gosier, c'est-à-dire, si elle résulte d'une parésie de ces muscles, je recours d'abord aux gargarismes astringents, ensuite à l'insufflation de l'alun d'après la méthode de M. Bretonneau, aux révulsifs, entre autres au moxa, et quelquefois aux douches dans la région du cou et sur la colonne vertébrale. Il est, je crois, bien peu de cas où l'emploi de ces moyens ne

soit pas couronné d'un entier succès; l'insufflation de l'alun surtout a les résultats les plus prompts et les plus remarquables; de cette manière j'ai rendu la voix à une personne qui, depuis plus de six mois était réduite à ne parler qu'aphroniquement, et sur laquelle on avait fait envain l'expérience des autres traitemens.

Il me reste maintenant à dire comment j'ai cru pouvoir remédier au prolongement organique de la luette. Ce prolongement, ne fut-ce que par la sensation désagréable qu'il produit en provoquant une envie continuelle d'avaler, serait déjà une incommodité des plus grandes; mais il gène aussi dans la modulation des sons, dans l'acte de la parole et plus encore quand cet acte est successif, comme dans la lecture, le débit oratoire et le chant qu'il rend impossible. L'irritation que la pointe de la luette cause à la base de la langue, la qualité de la salive qui vient d'être sécrétée, la difficulté pour le palato-staphilin de se contracter, lorsque le prolongement de la luette au lieu d'être momentané, dépend d'une disposition organique du muscle qui la constitue, amènent le desséchement du gosier, et souvent une telle altération du timbre de la voix, que si l'on persiste à vouloir parler, les efforts se terminent par une aphonie complète.

Il n'était pas venu à notre connaissance que l'application du caustique pour réduire dans ce cas la luette à une juste proportion, eut déjà été tentée, il me parut pourtant qu'elle serait en tous points préférable à l'opération et je m'occupai dès-lors de trouver les moyens de l'effectuer.

Ici, M. Bennati entre dans l'analyse des avantages de l'application du caustique pour réduire la luette à une juste proportion, au lieu de recourir à l'opération et des difficultés qu'on éprouve à effectuer cette application. Il décrit les divers procédés qu'il a employés pour y réussir, et particu-

lièrement un instrument de son invention, propre à porter sur la luette le nitrate d'argent pour la cautérisation. Cette description étant toute chirurgicale, il nous a paru inutile de la donner ici. Le mémoire de M. Bennati sera sans doute imprimé à la suite de son grand travail sur la voix, et les gens de l'art médical y trouveront tous les renseignemens qui leur seront utiles, et qui ne seraient point ici à leur place.

Pour démontrer l'inconvénient d'un trop grand développement de la luette, M. Bennati rapporte l'anecdote curieuse d'un avocat de la Cour royale de Paris, chez qui cette conformation produisait un changement de timbre pendant sa plaidoirie, puis une toux obstinée, et, enfin, l'impossibilité d'exercer sa profession. La cautérisation fut répétée jusqu'à neuf fois, et le résultat de ces opérations fut que la luette ayant été débarrassée de l'excédent qui la rendait gênante, l'irritation avait cessé, la voix n'avait plus été nasillarde comme auparavant, et avait acquis plus de timbre.

Les travaux de M. le docteur Bennati sur la voix, sur sa conservation et sur le traitement de ses maladies ne peuvent manquer d'exciter l'intérêt des chanteurs et leur reconnaissance pour un savant si distingué.

NÉCROLOGIE.

Le 19 de ce mois, M. Champein, compositeur dramatique, est mort à Paris, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Ses obsèques ont eu lieu mardi 21, à l'église des Petits-Pères. Depuis la mort de Gossec, il était le doyen des musiciens français.

Champein (Stanislas) est né à Marseille, le 19 novembre 1753. Il apprit la musique sous la direction de deux maîtres inconnus, nommés Peccico et Chauvet. A l'âge de treize ans, il devint maître de musique de la collégiale de Pignon en Provence, pour laquelle il composa une messe, un *magnificat* et des psaumes. Au mois de juin 1776, il vint à Paris, et quelques mois après son arrivée, il fut assez heureux pour faire entendre à la chapelle du roi, à Versailles, un motet à grand chœur de sa composition. A la fête de Sainte-Cécile de la même année, il donna aux Mathurins une messe et le motet de Versailles. Son premier essai dans la musique dramatique fut un opéra comique en deux actes, représenté par les comédiens du bois de Boulogne, sous le titre du *Soldat français*. Depuis 1780, M. Champein a donné au Théâtre-Italien : 1° *Mina*, en 3 actes, 1780; 2° *la Mélomanie*, en un acte, 1781. C'est le meilleur ouvrage de M. Champein. Il a été repris plusieurs fois, et toujours avec succès. Au milieu des défauts qu'on y trouve, des phrases mal faites, des mauvaises cadences fréquentes et d'une harmonie incorrecte, on y remarque des chants faciles, une heureuse imitation, pour

le temps, des formes italiennes, et même une sorte d'élégance dans les accompagnemens. 3° *Le Poète supposé*, en 3 actes, 1783; 4° *le Baiser*, en 3 actes, 1782; 5° *les fausses Nouvelles*, en 2 actes, 1786; 6° *les Espiegleries de Garnison*, en 3 actes; 7° *Bayard dans Bresse*, en 4 actes, 1786; 8° *Isabelle et Fernand*, en 3 actes; 9° *Colombine douairière*, ou *Cassandre*; 10° *Léonore*, ou *l'heureuse Épreuve*, en 2 actes; 11° *les Dettes*, en 2 actes, 1787; 12° *les Épreuves du Républicain*, en 3 actes; 13° *les trois Hussards*, en 2 actes, 1804; 14° *Menzikoff*, en 3 actes, 1808; 15° *la Ferme du Mont-Cenis*, en 3 actes, en 1809. Au théâtre de l'Opéra : 16° *le Portrait*, ou *la Divinité du Sauvage*, 1791. Au théâtre de Monsieur : 17° *le nouveau Don Quichotte*, en 2 actes, 1789, l'un des meilleurs ouvrages de M. Champein; 18° *les Ruses de Frontin*, en 2 actes. Au théâtre des Beaujolais : 19° *Florette et Colin*, en un acte; 20° *les Déguisemens amoureux*, en 2 actes; 21° *le Manteau* ou *les Nièces rivales*, en un acte; *les Noces chinoises*, 1791. M. Champein a laissé en portefeuille pour l'Opéra : 1° *le Barbier de Bagdad*, en 3 actes; 2° *Diane et Endymion*, en 3 actes; 3° *le Triomphe de Camille*, en 2 actes; 4° *Wisnou*, en 2 actes; 5° *l'Éducation de l'Amour*, en 3 actes. Pour l'Opéra-Comique : 6° *l'Inconnu*, en un acte; 7° *les Métamorphoses* ou *les parfaits Amans*, en 4 actes; 8° *l'Amoureux goutteux*, en un acte, paroles de Sedaine; 9° *le Père adolescent*, en un acte; 10° *Beniowsky*, en 3 actes; 11° *Bianca Capello*, en 3 actes; 12° *la Paternité recouvrée*, en 3 actes; 13° *les Bohémiens* ou *le Pouvoir de l'Amour*, en 2 actes; 14° *le Noyer*, en un acte; 15° *le Trésor*, en un acte.

Si M. Champein ne fut pas au premier rang parmi les compositeurs français; il ne mérita cependant point l'abandon où il fut laissé dans les vingt-quatre dernières années de sa vie, car il y a de la facilité et de l'esprit scénique dans sa

Mélomanie, dans *les Dettes* et dans *le nouveau Don Quichotte*. Malheureusement, après un silence assez long, il reparut par *Menzikoff*, ouvrage faible et qui nuisit au reste de sa carrière. Il n'était point heureux dans sa vieillesse; à l'époque de ses succès, les droits d'auteur étaient si peu de chose qu'il n'avait pu faire d'économies; toute sa fortune consistait en pensions qui avaient été supprimées à la révolution. Napoléon lui en avait donné une de 6,000 francs qu'il perdit à la restauration. On ne lui en rendit une sur la liste civile que peu d'années avant sa mort.

M. Champein jouissait de l'estime générale, et la méritait par ses vertus.

DES POÈMES D'OPÉRAS.

Il est un obstacle puissant qui s'opposera quelque temps encore à ce que la musique dramatique parvienne, en France, à son plus haut point de perfection : cet obstacle réside dans le peu d'intelligence musicale de nos poètes d'opéras, et leur obstination à marcher dans une route mauvaise, à persévérer dans un genre éminemment faux. La littérature et la peinture ont changé de forme, d'aspect; depuis 15 ans la musique elle-même, avec de nouveaux moyens, est entrée dans une route nouvelle : par quelle étonnante contradiction les poëmes d'opéras sont-ils demeurés les mêmes qu'autrefois? Pourquoi voyons-nous une pareille stagnation d'un côté, tandis que de l'autre, une révolution s'est faite pleine et entière? La faute en est-elle au public? non. Aux musiciens? encore moins. Elle est aux faiseurs de *libretti* qui ne veulent point se soumettre au rôle secondaire, qui sera leur partage, aussitôt que la musique tiendra son véritable rang. Alors nous verrons disparaître cet étrange abus, qui fait considérer un opéra comme un cadre dont les calembourgs et les bons mots sont le premier élément de succès, et dont la musique n'est qu'un accessoir plus ou moins nuisible à l'effet de ces quolibets. Lorsqu'il sera bien convenu que le poëme n'est qu'un moyen, qu'un instrument, et qui doit se modifier selon les besoins du musicien; alors, dis-je, la musique dramatique, franchissant les bornes qui lui sont imposées par la routine, entrera dans une carrière toute nouvelle pour

nous, et nous ne serons pas réduits à envier la prospérité dont jouit ce bel art chez des peuples voisins ; prospérité qui n'a d'autre cause que la liberté ! Et qu'on ne vienne pas nous opposer le goût du public pour l'état de choses actuellement existant : la solitude de nos salles de spectacle prouve assez clairement qu'on ne satisfait pas à ses besoins.

Le besoin de notre siècle en fait d'arts, c'est la vérité ! En littérature nous voulons des passions qui soient les nôtres : des caractères que nous puissions rencontrer : des situations dans lesquelles il nous soit possible de nous trouver. Soit égoïsme, soit quellequ'autre cause qui plaise de donner à cet effet, nous ne nous intéressons qu'aux infortunes dont nous pouvons être victimes, qu'aux joies qué nous pouvons éprouver; nous ne concevons que les sentimens qui trouvent un écho dans notre cœur. C'est donc dans la société telle qu'elle est faite que les poètes doivent choisir leurs modèles ; ce sont les émotions, les passions de cette société qu'ils doivent mettre en jeu. Justice est faite aujourd'hui, des mœurs de convention, des caractères factices qui traînent depuis si longtemps sur nos théâtres : c'est une friperie littéraire qu'il faut remplacer.

On rencontre des gens qui, de bonne foi, s'imaginent que la poésie, la littérature, la peinture, que tous les arts enfin sont en pleine décadence ; et si vous les interrogez sur les motifs qu'ils donnent d'une telle assertion, ils vous diront que le siècle veut du positif, et que le positif tue les arts : voilà leur cheval de bataille. Que si vous leur demandez ce qu'ils entendent par ce mot *positif*, ils vous répondront que c'est le mauvais goût qui fait que, sur la scène, par exemple, un amant dit tout bonnement *je t'aime* à sa maîtresse ; et qu'un roi se permet de plaisanter lorsqu'il est de bonne humeur. En peinture, le positif consiste à représenter des hommes habillés et posés naturellement. Il est

vrai qu'il y a loin de là aux guerriers tout nus de nos tableaux d'autrefois, et aux amans qui n'appelaient leur maîtresse que du nom de *madame* : mais telles sont les conséquences du positif ; il faut les accepter.

Une révolution de ce genre est nécessaire sur nos théâtres de musique ; mais franche et complète ; pas de demi-concessions, pas de timidité : il faut attaquer franchement l'abus et le détruire. Le titre d'*opéra-comique* est devenu d'une application fausse aujourd'hui ; aussi, peu de personnes comprennent ce que doit être une pièce de ce genre. Beaucoup de gens s'imaginent que c'est une œuvre toute de gaîté, où la musique ne doit prendre que peu de développemens, dans la crainte, disent-ils, qu'elle ne ralentisse la marche de l'action ; à tel point qu'au théâtre de l'Opéra-Comique, sur notre *seconde scène lyrique*, c'est à grand-peine que le compositeur parvient à faire représenter les deux tiers de son ouvrage. Lorsqu'il arrive aux répétitions, c'est à qui lui arrachera quelque lambeau, à qui demandera des supressions, des coupures. Ici c'est un air qu'il faut supprimer, là c'est un morceau d'ensemble dont il faut retrancher la moitié, parce que le poète ne veut pas nuire à l'effet de la scène qui doit suivre ; il n'est pas jusqu'à l'ouverture qu'on trouve moyen de mutiler, pour ne pas *indisposer le public*. Ce n'est point avec de tels principes que la musique peut prendre les développemens qu'exigent, et l'importance qu'elle a acquise depuis quelques années, et son heureuse influence sur la civilisation. Il lui faut plus de liberté, moins d'entraves, pas de priviléges de poètes. Ne bannissons pas l'*opéra comique*, car il ne faut se priver de rien ; mais ayons du *drame lyrique*, qui seul est favorable aux inspirations du musicien.

Le tort des poètes d'opéras est de vouloir trop faire ; avec moins de peine ils feraient beaucoup mieux. La musique n'a pas besoin d'une foule de détails dont ils se croient obli-

gés d'inonder leurs ouvrages. Ce que demande le compositeur, ce sont des situations franches, et non toutes ces petites préparations dont nos littérateurs font grand état, et dont le public ne se soucie guère ; des contrastes, des oppositions : surtout, point d'uniformité. Il ne faut point qu'une pièce se compose de scènes toutes graves, toutes sérieuses, se succèdant sans interruption ; la gaîté doit parfois y intervenir ; mais une gaîté naturelle, de situation et non de mots. C'est de cette franchise, je dirai presque de cette bonne foi, que manque M. Scribe, le plus fécond de nos poètes ; jamais dans ses ouvrages une situation n'est abordée franchement. Le doute et l'incertitude sont toujours dans l'esprit du spectateur qui ne sait point, s'il doit rire ou pleurer. Le résultat d'un pareil système est que le musicien se trouve constamment placé dans une position fausse, qui exerce sur tout ce qu'il fait une facheuse influence. De là, la pâleur et l'uniformité de la plupart des opéras comiques, et le peu de développemens permis au musicien. L'espèce d'inquiétude qui se manifeste dans toutes les parties de l'ouvrage, tend à restreindre les élans du compositeur, qui ne peut surmonter entièrement la gêne que lui fait éprouver les tatonnemens du poète.

Il faut pour un opéra en trois actes trois situations différentes, d'une couleur bien décidée, qui offrent aux musiciens l'avantage de faire entrer dans la composition de son ouvrage trois parties dont chacune ait une physionomie particulière. Rien n'est plus défavorable à la musique qu'un poème dont toutes les scènes roulent sur une même situation; rien n'est plus propre à enfanter l'uniformité, et c'est là, de tous les défauts, celui qu'il faut éviter avec le plus de soin. Il n'est pas nécessaire, comme le pensent quelques personnes, de presser les événemens, de les faire succéder les uns aux autres sans interruption. Un pareil système est égale-

ment fâcheux en ce qu'il gêne le musicien dans le développement qu'il veut donner à quelques parties de sa partition; éviter de tomber dans ces deux fautes, doit être le premier soin du poète.

Une partie non moins essentielle qui doit attirer son attention, c'est la disposition des scènes. On voit, par exemple, dans certains opéras une succession d'airs ou de duos qui a pour cause l'incurie du poète, dont l'intelligence musicale n'a pas été jusqu'à sentir qu'une suite de morceaux de la même coupe est ce qui peut nuire le plus au musicien. C'est donc une des conditions indispensables pour le compositeur de trouver réunis dans le courant de son ouvrage les élémens de morceaux de genre, de facture différens, et de pouvoir réunir ses personnages, afin de les faire concourir aux morceaux d'ensemble qui sont l'âme de la musique. Qui ne sait qu'une introduction et des finals sont nécessaires dans un opéra, et que priver le musicien de ces deux ressources, c'est vouloir détruire l'effet de toute sa partition. Eh bien! n'a-t-on pas vu mainte fois une pièce commencer avec un seul personnage et finir de la même manière.

Nos poètes, pour la plupart, lorsqu'ils écrivent un opéra comique, s'imaginent qu'ils ne doivent pas faire autre chose qu'un vaudeville, ou une comédie mêlée de chant; ils ne savent pas que des règles spéciales sont à observer dans la composition d'une œuvre de ce genre. Pour en acquérir la conviction, il suffit d'examiner un des opéras les plus récens, la *Fiancée*, par exemple, dont le premier acte renferme *cinq* airs contre *un* duo, qui est le seul morceau d'ensemble. Il est évident que les écrivains qui font de pareilles fautes sont complétement ignorans des besoins de la musique, et ne sont nullement capables d'aider aux progrès de cet art. Ce n'est pas, à Dieu ne plaise, que nous refusions de l'esprit, beaucoup d'esprit à quelques-uns de ces messieurs; mais la

musique est peu propre à faire ressortir le piquant d'un trait délicat ou le sel d'un bon mot : l'esprit de détail ne peut que nuire à son effet, en détournant l'attention du spectateur, qui, dès-lors, ne s'intéresse plus à l'œuvre du musicien. La musique est puissante lorsqu'il faut exprimer une sensation forte de tristesse ou de joie ; mais elle est inhabile à rendre des traits d'esprit : il lui faut des passions, non pas des plaisanteries. Ce sont les masses qui agissent avec le plus de force sur notre imagination, qui nous procurent de vives jouissances ; et cependant les compositeurs n'ont que rarement l'occasion d'employer cette puissante ressource.

Un changement complet de système dans les poèmes d'opéras comiques est devenus nécessaire, indispensable. Viennent des poètes qui l'accomplissent, qui se mettent en rapport plus direct avec les compositeurs, qui les consultent sur les besoins de leur art, et qui sachent leur offrir des ressources nouvelles ; vous verrez alors la musique dramatique prendre en France une importance toute nouvelle, qu'elle ne saurait acquérir sans l'espèce de révolution que nous provoquons. Nous ne pensons pas que nos *faiseurs* d'aujourd'hui puissent remplir convenablement cette tâche. C'est à des esprits neufs, à de jeunes têtes qu'il appartient d'accomplir ce que nous indiquons ici.

E. F.

NOUVELLES DE PARIS.

La plus grande partie du personnel du Théâtre-Italien vient d'être renouvelée, non seulement en ce qui concerne les chanteurs, mais aussi dans les chœurs et l'orchestre. La plupart des choristes sont ceux qu'on a entendu dans les représentations de l'Opéra-Allemand. Nous ignorons s'ils conserveront dans une langue étrangère la verve et la vigueur d'attaque qu'ils ont fait admirer dans les ouvrages de Weber et de Beethoven; cela est douteux; mais il est vraisemblable que leur organisation musicale sera encore assez puissante pour produire beaucoup d'effet dans les opéras nouveaux qu'on nous promet.

A l'égard de l'orchestre, nous regrettons que les réformes aient porté sur des artistes d'un mérite très-distingué, et qu'on ait jugé à propos de remplacer des violinistes tels que MM. Gras, Halma et Millault. Ces jeunes artistes sont rangés avec raison parmi les meilleurs élèves de notre excellente école de violon.

M. Girard est le nouveau chef d'orchestre; nous ignorons quel est son talent pour remplir cette place importante.

L'ouverture du théâtre aura lieu décidément le 2 octobre prochain par l'*Ultimo Giorno di Pompei*. Toutes les loges sont louées pour la première représentation.

— La première représentation de *la Bayadère amoureuse* qui était annoncée à l'Opéra pour le commencement du mois

de septembre, est reculée de jour en jour, et l'on n'est pas sûr qu'elle ait lieu avant le 15 octobre. Il règne une lenteur bien condamnable dans les travaux de ce théâtre. Autrefois on jouait à peu près trois opéras et deux ballets chaque année à l'Académie royale de Musique ; maintenant on donne à peine un opéra et un ballet. Cependant il y avait autrefois plusieurs reprises d'anciens ouvrages, et maintenant tout ce qui date de plus de quatre ans est proscrit ou relégué parmi les vieilleries qu'on ne donne plus que dans les cas désespérés.

On parle d'un nouveau quatrième acte de *la Muette de Portici*.

— Les répétitions de l'*Enlèvement* se poursuivent avec activité au théâtre de l'Opéra-Comique, malgré l'absence de Chollet. Cet acteur sera de retour à Paris le 30 de ce mois, et tout porte à croire que la première représentation de l'ouvrage nouveau aura lieu le 5 octobre.

— Une société s'organise en ce moment pour l'exploitation d'un théâtre d'opéra comique, dans le cas probable de la déclaration de la liberté des spectacles. Le projet de cette compagnie est, dit-on, d'exploiter son entreprise dans l'ancienne salle Feydeau, au moins provisoirement. D'un autre côté, on parle d'une sorte de drame lyrique qui remplacerait le vaudeville au théâtre des Nouveautés. La grande question du personnel chantant ne paraît pas occuper beaucoup les faiseurs de ces projets ; nous pensons qu'ils font bien d'écarter cette considération. Le besoin, l'occasion font éclore des talens. Lorsqu'il y eut à Paris (en 1795) *trente-quatre théâtres*, dont *seize* jouaient l'opéra sérieux ou comique dans des proportions plus ou moins développées, il surgit tout à coup des acteurs autant qu'il en fallait. Tout n'était pas bon ; mais du milieu des médiocrités sortirent de vrais talens qu'on finit par réunir sur les grands théâtres, et qui firent

les délices de Paris pendant vingt ans : qu'on laisse faire, il en sera de même aujourd'hui. A force de vouloir régler les choses, on les a si bien désorganisées, qu'on finira peut-être par s'apercevoir que le plus sûr est de ne s'en point mêler.

— La commission nommée par le ministre de l'intérieur pour examiner la législation théâtrale et la situation des théâtres, va lentement dans ses travaux. Elle ne doit pourtant pas oublier que la nécessité d'une nouvelle organisation va se faire sentir d'autant plus impérieusement que la discussion du budget à la Chambre des députés fera agiter la question de l'existence des théâtres royaux, et qu'il est indispensable que les idées du ministre soient fixées avant cette discussion. Au reste, il est douteux que cette commission comprenne tous les vœux, car l'un de ses membres les plus influens s'est refusé positivement à l'admission d'un représentant des intérêts des compositeurs, persuadé sans doute, comme la plupart de ses confrères, que les *poëmes* d'opéras et d'opéras comiques sont le principal, et la musique l'accessoire.

— M. Wartel, jeune tenor, élève de l'École royale de Musique, a débuté avec succès, lundi dernier, dans *Moïse*. Mais ce jeune artiste, doué d'une chaleur peu commune et de beaucoup d'intelligence musicale, ne jouira de tous ses avantages que lorsqu'il sera appelé à chanter de la musique écrite dans le caractère de sa voix; car les rôles écrits pour Nourrit sont trop hauts pour lui. La partie brillante de la voix d'Adolphe Nourrit est la voix mixte, qu'il a fortement timbrée, tandis que Wartel possède un tenor réel, dont les notes *surlaryngiennes* manquent un peu de souplesse et de douceur. Au reste, nous ne pourrons bien juger l'avenir de M. Wartel qu'après plusieurs débuts et lorsqu'il se sera débarassé de l'émotion qui paralyse une partie de ses moyens.

— Nous avons reçu une lettre anonyme datée de Verseil (Arriège), mais qui porte le timbre de Toulouse. Elle a pour objet de nous blâmer amèrement de ce que nous avons dit, dans un de nos numéros précédens, sur l'influence que les prêtres ont exercée depuis 1815 sur les entreprises dramatiques; influence particulièrement funeste à la prospérité des théâtres des départemens. L'auteur de cette lettre n'y discute point le fait avancé par nous, car il aurait été difficile de nier que la nécessité de fuir les spectacles était un des textes ordinaires des sermons des missionnaires; il préfère nous dire que ce n'est point à nous qu'il appartient de parler des prêtres, et *qu'ils valent mieux que les musiciens*. Cette proposition est incontestable s'il s'agit de dire la messe; mais elle est absolument fausse en ce qui concerne l'*opéra*. Elle ne décide rien d'ailleurs quant à l'objet en question; car nous n'avons point prétendu juger si, sous le rapport religieux, il est bien ou mal qu'on aille au spectacle ou qu'on s'en abstienne; nous avons dit seulement qu'il est très-fâcheux pour les directeurs de théâtres qu'on n'y aille point, et que l'esprit de congrégation ait porté ce mal dans les quinze dernières années, au point de causer la ruine de la plupart des entreprises.

N'ayant aucun moyen de faire parvenir notre réponse à la personne qui nous a écrit, nous sommes obligés de nous servir de la voie de notre *Revue*.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Une école de musique fut créée à Marseille en 1821. La ville alloua à M. Barsotti, nommé directeur, un traitement de 3,000 francs, sous l'obligation de payer le loyer de l'école, le concierge, l'éclairage et les autres petits frais que nécessite l'entretien de l'établissement. Cette école a si bien prospéré depuis lors qu'elle a été l'objet de l'attention de plusieurs artistes célèbres qui ont visité Marseille. MM, Berton, Neukomm, Lafont, Ponchard, Litz, Baudiot et Mme Catalani ont donné des éloges au zèle de M. Barsotti, et aux résultats qu'il a obtenus; résultats d'autant plus intéressans que M. Barsotti dont les études ont été faites en Italie dans un temps où il y avait encore de bonnes écoles, ne s'occupe que de la partie vocale de la musique, qu'il opère dans le midi de la France, où les voix sont généralement belles, et que c'est précisément dans cette contrée que le goût de la musique a besoin d'être stimulé. Déjà, l'école de Marseille a donné des exercices publics où l'on a entendus des voix bien posées et des morceaux d'ensemble bien exécutés. Les premières difficultés étaient vaincues, les premières années de préparations pénibles étaient passées, il ne restait plus qu'à recueillir les fruits des efforts du professeur et des sacrifices de l'autorité locale, et voilà que le nouveau maire de Marseille annonce l'intention de supprimer cette école, pour motif d'*économie*. Certes, l'économie est une fort bonne chose; mais pourquoi faut-il que cette économie de 3,000 francs pèse justement sur une école publique dans un ville dont le revenu est de deux millions? Le *Semaphore* de Marseille fait à ce sujet,

dans son numéro du 9 septembre, les réflexions suivantes, qui sont fort sensées.

« L'école de musique qui existe à Marseille nous paraît » devoir être conservée. Elle est utile et nécessaire à la ville; » elle jette sur notre cité un éclat dont nous devons être ja- » loux, les établissemens libéraux n'y étant pas multipliés.

» L'école de musique est *nécessaire*, parce que toutes les » classes de la société en retirent des avantages réels.

» Elle est *utile*, parce que l'artisan pauvre, qui se destine » à la profession de musicien, soit pour apprendre un ins- » trument, soit pour s'adonner à l'art du chant, puise dans » cet établissement la première éducation musicale qui apla- » nit pour lui, par le moyen des analyses, des dictées et de » la lecture du solfège, les difficultés infinies du chant et du » mécanisme de l'instrument qu'il veut adopter, et cela avec » économie de temps et d'argent.

» Les personnes aisées y trouvent aussi de l'avantage, parce » qu'elles y jouissent d'un mode d'enseignement qui leur » procure des ressources qu'elles ne pourraient acquérir avec » de l'argent.

» Ces ressources, on ne peut les trouver que dans un éta- » blissement en grand, où l'oreille s'accoutume de bonne » heure à un ensemble parfait, où l'on entend de la bonne » musique qui inspire le goût du vrai beau ; et elles existent » dans l'école actuelle de Marseille, qui possède une biblio- » thèque assortie en bons ouvrages de musique, recueillis » depuis neuf ans par les soins du directeur actuel.

» L'école de musique est *utile*, en outre, aux professeurs » étrangers à cet établissement, parce que le nombre des » élèves pour la musique instrumentale s'accroit en propor- » tion des musiciens qui sortent de ce premier établisse- » ment.

» Elle est utile à la société, parce que le goût de la musi-

» que adoucit les mœurs, tourne les idées de l'homme vers » le grand, le civilise et lui prépare des moyens de jouis- » sance.

» De tout ce qui précède, il résulte qu'une école de mu- » sique procure de grands avantages à une ville comme » Marseille, en même temps qu'elle l'honore. »

Nous ajouterons aux réflexions du journaliste quelques considérations générales, sur lesquelles nous croyons ne pouvoir trop insister.

Les besoins des arts sont de deux sortes : *la liberté* et *la protection*. La liberté ! peut-être existera-t-elle ; toutefois, nous serions fort étonnés s'il ne se glissait point dans les lois et les ordonnances à intervenir quelques-unes de ces restrictions timides et niaises pour lesquelles nous voyons nos hommes d'état conserver toujours certaines véléi tés. Mais, enfin, supposons cette liberté pleine et entière, croit-on qu'elle suffise pour la prospérité des arts? non, certes ; il leur faut aussi de la protection, et cette protection le gouvernement seul peut l'accorder. Or, voilà précisément ce qu'on ne paraît pas comprendre aujourd'hui, et tout porte à croire que l'âge d'or de liberté, où l'on dit que nous allons entrer, sera le siècle de fer pour les artistes. Que ceux qui aiment les arts les paient, dit-on : à merveille ; mais, pour payer, il faut de l'argent, et, Dieu merci, les fortunes sont si bien divisées en France que personne n'en a pour se donner des airs de Mécène. Dans les pays où les particuliers protègent les arts, quelques-uns possèdent tout, et le reste de la population est dans la misère. Et quels avantages réels résultent pour les artistes de ces protections privées? Avec celles-ci naissent le patronage, l'insolence des protecteurs et la bassesse des protégés. Regardez la haute société anglaise, et dites si vous voudriez qu'il existât pareille chose en France! Les arts n'existent pourtant en Angleterre que par elle. C'est

le beau idéal du patronage et de la protection particulière. Et, malgré l'or prodigué par cette aristocratie, les Anglais n'ont point d'architecture, point de peinture historique, point de compositeurs, point de théâtres lyriques.

Les grands établissemens ne peuvent prospérer sans l'appui du gouvernement; sans la contribution nationale, point d'opéras, de Conservatoire, d'écoles de musique; sans ces établissemens, point de musiciens, point de musique. Que nos économistes, qui n'aiment point cet art, ne répondent point : *transeat;* car il n'est point indifférent qu'il prospère ou décline dans un état civilisé. La liberté, dont nous sommes avides, n'est si ardemment désirée que parce qu'elle est un élément de bonheur public et particulier; car le bonheur est l'objet unique vers lequel tendent tous les efforts de la société et des individus. Or, rien est plus propre à compléter ce bonheur que la culture des arts. Les jouissances qu'ils procurent épurent l'ame, élèvent l'imagination et polissent les mœurs. Le besoin qu'on éprouve de ces jouissances n'est point en rapport avec les moyens qu'on a de se les procurer isolément; il faut qu'elles se perçoivent en commun, et que la communauté se cotise pour qu'elles existent.

Nous avons fait remarquer dans notre dernier numéro que les dépenses dont on fait grand bruit se réduisent en France à fort peu de chose pour la musique : il en est de même pour l'école de Marseille. Cette école coûte 3,000 fr., et le revenu de la ville est de deux millions. Elle n'occupe donc dans le budjet que la *six cent soixante-sixième* partie des dépenses! Et, pour si peu de chose, on veut supprimer cette école qui fournit une instruction solide à plus de cent cinquante élèves, et qui peut exercer une influence salutaire sur l'éducation musicale du Midi, ainsi que sur la situation des théâtres lyriques : espérons que l'autorité y regardera à deux fois avant de faire cette funeste économie.

BIOGRAPHIE.

Benda (François), maître des concerts du roi de Prusse, et fondateur d'une école de violon en Allemagne, naquit à Altbenatka en Bohême, le 15 novembre 1709. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique, et, en 1718, il entra comme sopraniste à l'église de Saint-Nicolas à Prague. De là, il se rendit à Dresde, où il fut admis au nombre des élèves de la chapelle royale; mais il n'y resta que dix-huit mois. Vers le même temps, il commença l'étude du violon. La nécessité de pourvoir à son existence le contraignit à s'engager dans une troupe de musiciens ambulans qui faisaient danser aux fêtes de villages. Parmi ces musiciens se trouvait un juif aveugle, nommé Lœbel, violoniste fort habile, qui devint le maître et le modèle de Benda. Las de cette vie errante, celui-ci retourna bientôt à Prague et prit des leçons de Konyczek, bon violoniste de cette ville. Mais ce qui acheva le goût de Benda, fut le bonheur qu'il eut d'entendre à Vienne le célèbre violoncelliste Franciscello, et d'en recevoir des conseils. Après un séjour de deux ans dans la capitale de l'Autriche, Benda se rendit à Varsovie, où le staroste Szaniawoky le nomma son maître de chapelle. En 1732, Frédéric II, alors prince royal de Prusse, le prit à son service sur la recommendation de Quantz. Ce fut pour Benda une nouvelle occasion d'augmenter ses connaissances musicales, tant par les leçons de composition qu'il reçut de Graun l'aîné,

maître des concerts du prince, que par ceux du frère de ce compositeur et de Quantz lui-même pour la perfection du jeu de son instrument. Tant de travaux, de soins et de persévérance furent couronnés par le plus brillant succès, et Benda parvint à un degré de perfection inconnu jusque-là aux violonistes de l'Allemagne. En 1772, il succéda à Graun dans la place de maître des concerts du roi; mais au bout de quelques années sa santé s'altéra, et il mourut d'épuisement à Potsdam, le 7 mars 1786, à l'âge de soixante-seize ans. La manière de ce virtuose, dit le Dr. Burney (Voy. tome 3), n'était celle d'aucun autre: il n'avait copié ni Tartini, ni Somis, ni Veracini; mais il avait pris à chacun ce qui avait le plus d'analogie avec sa manière de sentir, et de tout cela il s'était fait un style particulier. Il excellait surtout à rendre les traits à l'aigu avec un son pur et moelleux, quoiqu'il les jouât dans un mouvement très-rapide. Ses élèves furent nombreux et répandirent en Allemagne ses traditions, connues jusqu'au commencement du 19e siècle sous le nom d'*École de Benda*. Les plus distingués d'entre eux ont été son frère Joseph, ses deux fils, Kœrbitz, Bodinus, Pitscher, Veichtner, Ramnitz, Rust et Matthes. Benda avait aussi formé, pour le chant, ses deux filles, épouses des maîtres de chapelle Reichardt et Wolff, et le sopraniste Paolino. Quoiqu'il eût composé plus de cent solos pour le violon, un grand nombre de concertos et plusieurs symphonies, on n'a publié que *douze solos pour le violon*, un *solo pour la flûte*, des *études ou caprices pour le violon*, œuvre posthume, liv. I et II, et des *exercices progressifs*, liv. III. Son portrait a été gravé par Polte, en 1796, et ensuite par Laurent.

CORRESPONDANCE.

A M. FÉTIS, DIRECTEUR DE LA *Revue Musicale.*

Monsieur,

Vous mentionnez dans un des derniers numéros de votre excellente *Revue Musicale*, à l'occasion d'une annonce raisonnée de la traduction des *OEuvres d'Albrechlsberger*, par M. Choron, différentes manières de considérer *les accords.*

Comme je crois avoir perfectionné la théorie des accords d'Albrechlsberger de telle sorte, qu'elle comprend et explique systématiquement tous les accords, et qu'elle développe à la fois et les rapports harmoniques des diverses parties des accords, et la seule manière raisonnable de les écrire et résoudre; j'ai cru devoir vous communiquer mes vues sur cet objet, d'autant plus que, sur ce point, les principes des compositeurs ne sont que très-souvent fort mal fondés, du moins à l'égard de l'ortographe musicale.

Selon moi, chaque réunion simultanée d'aumoins trois notes, en une totalité harmonique, est un accord. C'est pourquoi je prétends qu'il n'y a que deux espèces d'accords, l'accord tonique et l'accord dominant, c'est-à-dire l'accord parfait du premier degré de la gamme, et l'accord parfait au cinquième degré de la gamme avec sa septième (1). Tous les

(1) Je préférerai la distinction *d'accord absolu* et *d'accord relatif*, au lieu *d'accord tonique* et *dominant.*

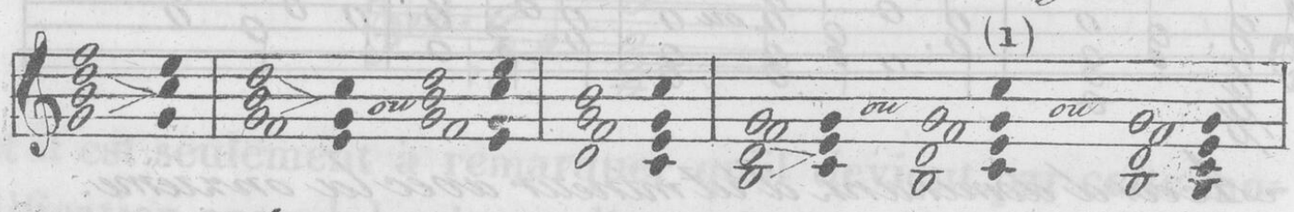
autres accords ne sont que des modifications de ces deux-là.

La seule modification possible de l'*accord tonique* est la diminution de la tierce ; c'est ce qu'on appelle l'*accord mineur*. Toute autre modification aurait détruit l'idée harmonique de l'accord. Il y a donc un *accord tonique majeur ;* par exemple, *ut*, *mi*, *sol*, et un *accord tonique mineur* ; par exemple, *ut*, *mi* bémol, *sol*, dont les parties peuvent paraître en trois différentes positions essentielles.

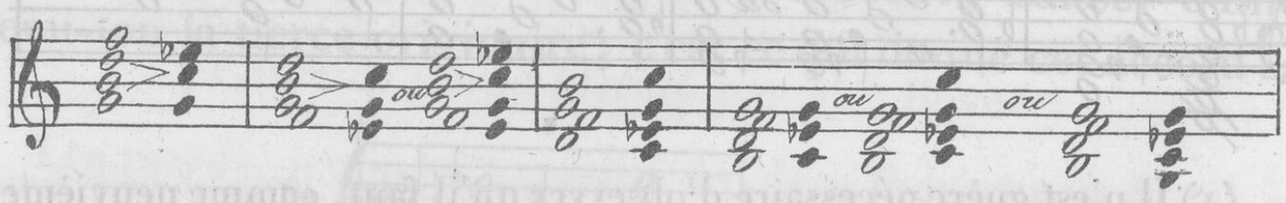
Si l'accord tonique, comme je viens de le dire, n'est pas susceptible de modifications, hors une seule, l'accord dominant en admet davantage ; celui-ci est la source de nos richesses harmoniques.

L'accord dominant se constitue par l'addition de la septième à l'accord parfait (majeur) du cinquième degré d'une gamme ; par exemple, *sol*, *si*, *ré*, *fa*. La cause de ses rapports intimes avec le ton d'*ut* est justement cette septième ; car elle (le *fa*) est la seule note par laquelle le ton d'*ut* se distingue du ton de *sol* ; et en éveillant alors l'idée d'*ut* comme elle détruit celle du ton de *sol*, elle fait nécessairement l'accord dominant. Acceptons dont les principales positions à l'accord dominant d'*ut* de la manière suivante, et leur résolution se fera comme il suit :

Accord dominant (naturel) d'ut majeur.



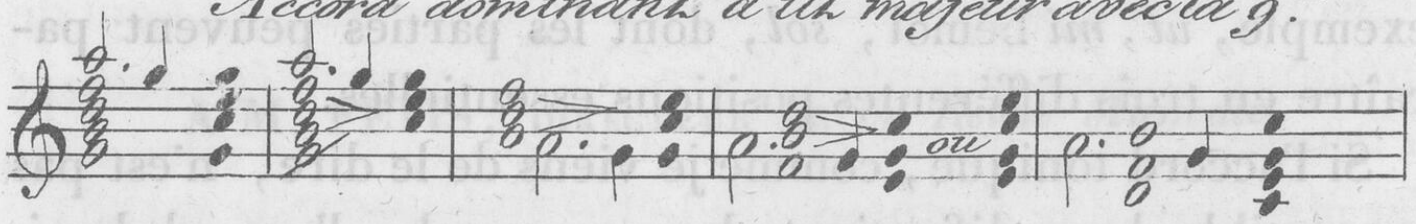
Accord dominant (naturel) d'ut mineur.



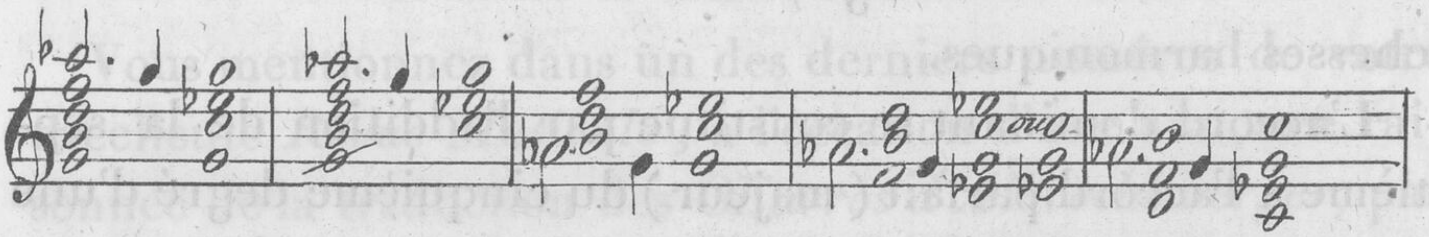
(1) Je ne trouve pas à défendre ces soi-disant octaves cachées.

On a trouvé qu'on peut remplacer l'octave de l'accord dominant par sa neuvième, qui, natnrellement, après un certain temps, fait place à cette octave, même dans la première des positions suivantes, où le remplaçant est appliqué en même temps avec la dernière.

Accord dominant d'ut majeur avec la 9.me

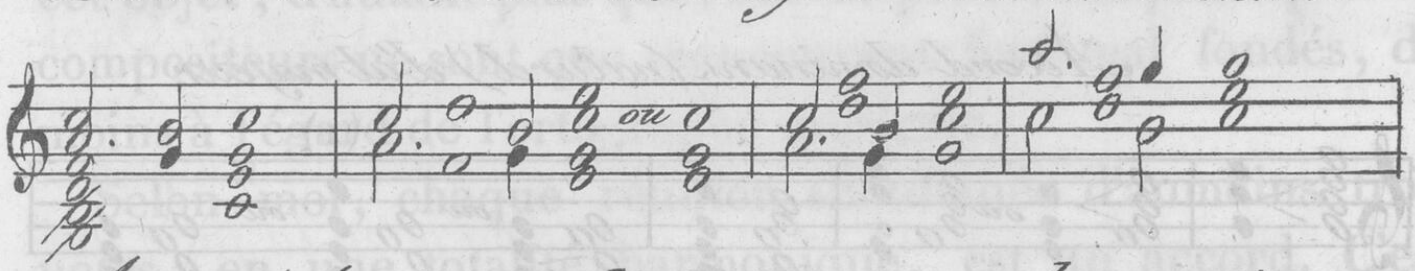


Accord dominant d'ut mineur avec la neuvième.

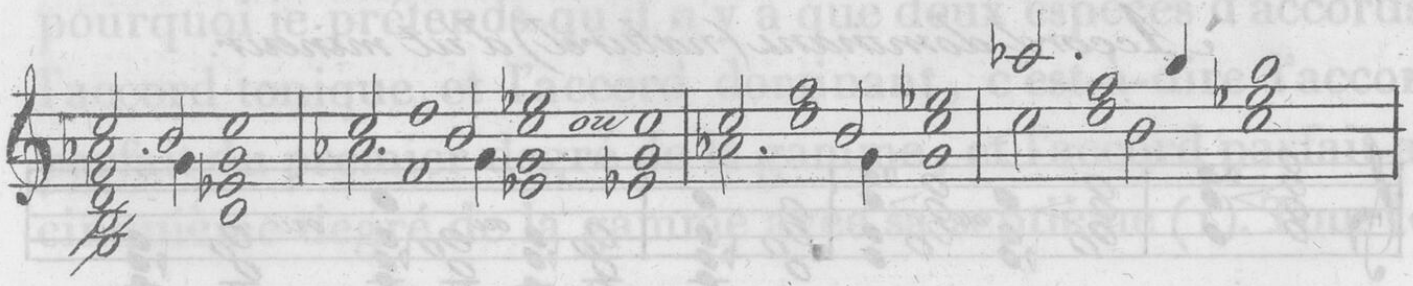


En analogie avec ce procédé, l'on a remplacé la tierce par la onzième, et la quinte par la treizième. Il est seulement à observer que le remplaçant fait toujours d'autant plutôt (1) place au remplacé, qu'il est plus éloigné de l'octave de l'accord, parce qu'il dissonne davantage en proportion de cet éloignement. Exemple :

Accord dominant d'ut majeur avec la onzième.

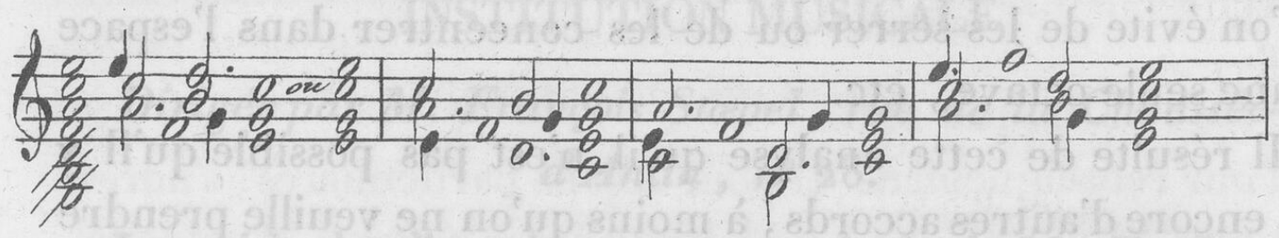


Accord dominant d'ut mineur avec la onzième.

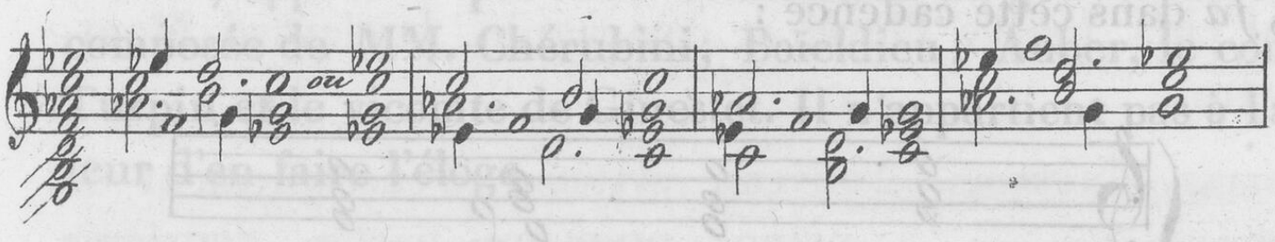


(1) Il n'est guère nécessaire d'observer qu'il faut, comme neuvième, à l'accord dominant d'*ut* mineur un *la* bémol, puisque il n'y a pas un *la* naturel dans *ut* mineur.

Accord dominant d'ut majeur avec la treizième.



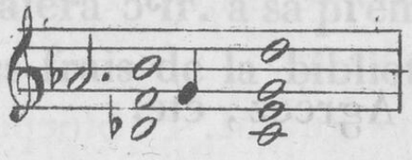
Accord dominant d'ut mineur avec la treizième.



Il n'est plus possible d'ajouter une quinzième comme remplaçant de la septième, puisqu'il manquerait alors de tous les rapports avec l'accord dominant originaire.

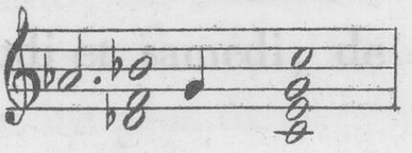
Cependant, il y a encore d'autres accords dominans d'*ut*; ils se font par des modifications conditionnelles de la quinte et de la tierce de l'accord.

Quand l'octave de l'accord dominant mineur est remplacée par la neuvième, l'on peut baisser la quinte originaire d'un demi-ton; l'on obtient alors cet accord



et il est seulement à remarquer qu'il devient par cette modification accord dominant d'*ut* majeur.

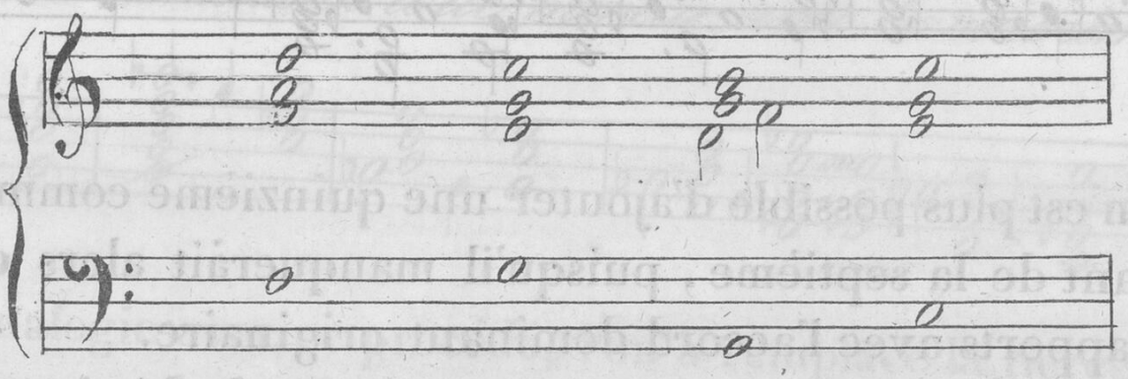
Enfin l'on peut, dans l'accord précédent, baisser d'un demi-ton la tierce originaire; c'est ce qui donne cet accord :



Aussi cet accord est accord dominant majeur.

On pourrait peut-être nommer ces derniers accords *accords dominans artficiels*. On les rend d'autant moins dissonnans, qu'on évite de les serrer ou de les concentrer dans l'espace d'une seule octave, etc.

Il résulte de cette analyse qu'il n'est pas possible qu'il y ait encore d'autres accords, à moins qu'on ne veuille prendre des mutilations et créations arbitraires, ou des accords incomplets pour des nouveaux accords; par cxemple, l'accord *ré*, *la*, *fa* dans cette cadence :



qui n'est autre chose que l'accord dominant majeur avec la neuvième. Il serait trop long d'entrer ici dans de plus grands détails sur des formules et licences semblables qui, du reste, en partie au moins, peuvent se justifier. Je laisse aux musiciens à voir si mon système est véritablement complet, et je recevrai avec reconnaissance les objections qu'on pourra me faire à cet égard.

Agréez, etc.

François Stoepel.

Paris, septembre 1836.

INSTITUTION MUSICALE

Dirigée par M. François Stœpel, rue de la Chaussée-d'Antin, n° 28.

La méthode d'enseignement musicale de M. F. Stoepel est maintenant jugée dans ses principes comme dans ses résultats ; approuvé par une commission du gouvernement, composée de MM. Chérubini, Boïeldieu, Auber, le comte Turpin et le vicomte de Ginestet. Il n'appartient pas à l'auteur d'en faire l'éloge.

ORDRE DES COURS :

Cours de piano et d'harmonie simultanément.

Les lundi, mercredi et vendredi, de une heure jusqu'à deux heures et demie.

Les mêmes jours, de deux heures et demie à quatre.

Les mardi, jeudi et samedi, de onze heures à midi.

Prix : 30 francs par mois ; 75 fr. par trimestre.

Ces cours sont exclusivement consacrés aux dames ; le public est admis tous les lundi de deux à quatre heures. Chaque élève de piano paiera 5 fr. à sa première entrée et 1 fr. tous les mois pour les frais de la bibliothèque musicale de l'institution.

Cours d'harmonie et de composition musicale.

Les lundi, mercredi et vendredi, de onze heures à midi.

Prix : pour 6 mois, 50 fr. ou 12 fr. par mois.

Cours de harpe (dirigé par M^me^ Boyer.)

Les mardi, jeudi et samedi, de deux heures et demie à quatre.

Prix : 40 fr. par mois.

Cours de chant (dirigé par M. Giacomelli.)

Les mardi, jeudi et samedi, de une heure à deux et demie.

Prix : 15 fr. par mois.

Pour renseignemens et pour leçons particulières, s'adresser tous les jours depuis midi jusqu'à une heure à M. Stoepel.

Les compositions suivantes de M. François Stoepel, comme toutes autres adoptées pour l'usage de l'institution, se vendent chez Ignace Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre.

STOEPEL (FRANÇOIS.) Nouveau système d'enseignement de piano; première partie, deuxième partie, dédié au Roi.

Rondo brillant pour 2 pianos à 4 mains.

Menus plaisirs des dames, ou airs allemands pour le piano à 4 mains.

Ouverture de *Pirata* pour 2 pianos à 4 mains.

Thêmes et variations faciles pour le piano.

Variations brillantes pour le piano avec acc. de flûte, 2 cors, 2 violons, alto et basse.

Encouragé par le succès que M. F. Stoepel a obtenu à Paris, M. Auguste Stoepel, son frère, a ouvert des cours de piano et d'harmonie simultanément, rue St.-Marc, n° 21. S'adresser à lui tous les jours, de midi à une heure.

(2 OCTOBRE 1830.)

DU SORT FUTUR

DE LA MUSIQUE.

L'effet nécessaire des révolutions politiques, semblables à celles qui ont éclaté en France en 1789 et en 1830, est de porter brusquement en avant les idées des peuples, et de franchir en un instant tous les intermédiaires entre le point de départ et celui d'arrivée. Une révolution n'est donc qu'une manière d'arriver vîte vers un but qu'on aurait atteint lentement dans l'ordre ordinaire des choses.

Les résultats de cette promptitude ne se font pas seulement sentir dans les choses politiques; ils se manifestent aussi dans les sciences, dans les arts, dans l'industrie, enfin dans tout ce qui est du domaine de l'intelligence. De nouveaux besoins sont créés; il faut qu'ils soient satisfaits, ou que la société souffre. Dans sa fameuse réformation, Luther ne se borna point à faire une blessure profonde à la religion catholique, car ayant substitué la puissance de la raison à celle de la foi, il ouvrit des routes nouvelles aux hommes d'état, aux philosophes, aux savants et aux artistes. L'aurore de la première révolution française vit naître une chimie nouvelle et rationelle, un nouveau système de peinture, et la puissance instrumentale dans la musique.

Mais les hommes les plus distingués sont rarement prépa-

rés à ces brusques changemens d'idées; en avant de leur siècle jusqu'à ce que la révolution commence, ils se trouvent en arrière dès qu'elle est faite. Les esprits supérieurs, capables de suivre le mouvement et de conserver leur position, sont toujours en petit nombre. L'âge mûr ne comprend point les besoins de la jeunesse, et traite de folie ce qui n'est que la conséquence de l'insurrection. Ainsi nos hommes politiques, ardens défenseurs de la liberté il y a trois mois, reculent devant une liberté plus grande et plus forte qui n'est plus en harmonie avec la marche progressive qu'ils s'étaient tracée; ainsi les artistes de génie qui ont poussé leur art dans une nécessité d'innovation, ne conçoivent rien au-delà des bornes qu'ils se sont prescrites, mais le torrent entraîne tout ce qui veut lui résister. Les bornes de l'amélioration ne sont que dans l'esprit de ceux qui les posent; il y a toujours quelque chose au-delà de ce qu'on a aperçu; qu'est-ce donc? demande-t-on. Qui peut le dire? Dieu seul le sait.

Appliquons ces principes à l'art musical, et nous comprendrons à la fois la cause de ces progrès et des résistances qu'on y a opposées. A quelle époque qu'on veuille remonter, on aperçoit cet art luttant contre les entraves dont l'entourent ceux mêmes qui lui ont imprimé un mouvement d'avancement, brisant ces liens et précipitant dans l'oubli de brillantes renommées pour en faire surgir de nouvelles. Cette instabilité qui fait le désespoir des hommes à réputations toutes faites, est l'origine de tous les petits moyens, de toutes les petites perfidies dont ceux-ci font usage pour conserver la suprématie qui leur échappe; mais vains efforts; tout cela recule à peine de quelques jours la victoire des idées et des capacités nouvelles. Que fait-on quand cette victoire est obtenue? On se répand en invectives contre *les folies du siecle*, contre *d'imprudens novateurs; décidément la musique est un art de mode qui ne vaut pas le temps qu'on lui consacre*, et mille autres choses semblables.

Examinons un instant cette phrase si souvent répétée dans des acceptions différentes : *la musique est un art de mode.* Si par *mode* on entend certains changemens périodiques auquels cet art a été soumis depuis son origine, il est de toute évidence que la musique est un art de mode ; mais en ce sens, les autres arts, les sciences, la littérature, la philosophie, la politique même sont de mode, car la mode n'est alors que l'adhésion de la société pour des idées nouvelles ou des progrès. La musique est un art vague dans son objet, mais ses moyens sont immenses, et ses combinaisons n'ont point de bornes. Lorsqu'elle change de formes, elle avance, car elle ajoute l'inconnu au connu. Le goût du public pour une musique de formes nouvelles n'est donc point une mode ; c'est un progrès. Il n'en est pas de même des changemens dans les meubles et les habits : le caprice seul les fait naître, et ce qui est abandonné dans un temps est repris dans un autre. Si jamais on en revient aux opéras de Lulli et aux symphonies de Stamitz, la musique sera *un art de mode*, dans l'acception la plus rigoureuse du mot. Cet art ne varie donc pas simplement quand il change ; il s'enrichit ; car il ajoute de nouvelles combinaisons à celles qu'il possédait précédemment.

Les diverses parties de la musique qui ont éprouvé des améliorations successives, sont : l'harmonie, l'art d'écrire les formes scientifiques, la mélodie, prise, dans le sens absolu, les formes mélodiques, l'expression des paroles, l'expression passionnée, indépendante des mots, la disposition des phrases, la coupe des morceaux, le rhythme, l'instrumentation, enfin, les effets de sonorité, dans les voix et dans les instrumens. Chacune de ces parties a dominé à son tour, et chaque fois qu'on a fait un pas dans l'une ou dans l'autre, on s'est persuadé que le but était atteint, car les musiciens n'ont jamais pu se déshabituer de planter des colonnes d'Her-

cule dans leur art. De là, les résistances aux choses nouvelles, et, d'autre part, la vogue exclusive et insensée qu'elles obtenaient parmi ceux auxquels elles ouvraient une nouvelle source de jouissances. Les uns mettaient les bornes de l'art dans l'état actuel, les autres, dans l'état précédent. De toutes parts il y avait injustice et préjugé.

Que de choses à faire encore dans un art où tant de parties se combinent! Après tant de modifications, tant de progrès, qui pourrait ne pas voir, en y réfléchissant, que le but s'éloigne à mesure qu'on avance et que les bornes de l'art sont des fantômes vains. N'en doutons pas; on finira par se convaincre, malgré l'effervescence que feront naître des découvertes nouvelles, que l'état de la musique, quel qu'il soit, n'est et ne peut être qu'un état transitoire. Alors commencera un autre ordre d'idées. Au lieu de se passionner exclusivement pour tel ou tel système, on agrandira le cercle des jouissances, en les admettant tous. L'éclectisme s'introduira dans l'esprit des musiciens et du public, et avec lui naîtra la variété; variété d'autant plus grande que l'art s'enrichira sans cesse de choses nouvelles sans rien perdre des anciennes. *La variété!* c'est elle qui depuis l'origine de la musique a manqué au génie des artistes et aux sensations de tous. Avec les idées de but unique, de bornes de l'art, et avec les préjugés de passion qui dominaient tous les esprits, on a toujours retréci autant qu'on l'a pu le domaine immense de cet art, et l'on n'a voulu jouir que d'une certaine façon, tandis qu'il était possible de multiplier ses plaisirs. La *variété*, une fois introduite dans la musique, fera disparaître cette fatigue et même cet ennui, qui nous saisissent par l'uniformité des meilleures choses. Avec elle, la simplicité et la majesté du style de Palestrina, les formes scientifiques et élégantes de Scarlati, l'expression pathétique de Léo, de Pergolèse, de Majo et de Jomelli, la force dramatique de

Gluck, l'harmonie incisive de Jean Sébastien Bach, la puissance des masses de Handel, la richesse de Haydn, les accens passionnés de Mozart, la fougue indépendante de Beethoven, la suavité des mélodies italiennes, l'énergie des chants germaniques, les convenances dramatiques de la musique française, toutes les combinaisons de voix, tous les systèmes d'instrumentation, tous les effets de sonorité, tous les rhythmes, toutes lés formes, toutes les ressources enfin, pourront trouver place dans le même ouvrage, et produiront des effets d'autant plus pénétrants qu'elles seront employées à propos.

La variété dans la production et dans les sensations, l'éclectisme dans les opinions, composent donc l'avenir de la musique. Alors il n'y aura plus d'école, plus de manière proprement dite; chacun comprendra qu'il peut, qu'il doit subir les conditions de sa conformation, au lieu de chercher à se façonner sur celle d'un autre; alors il n'y aura point de préférenee pour un style aux dépens d'un autre, le génie seul dominera et il sera moins rare, car le génie n'est que de l'audace, et les artistes sauront, non-seulement qu'ils peuvent, mais qu'ils doivent oser.

Fétis.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Verhandelingen over de vraag : welke verdiensten Hebben zich de Nenrlanders vooral in de 14e, 16e *en* 16e *eecuw in het vak der Toonkunst Verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlandsche kunstenaars van dien Tijd, die zich naar italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzijkscholen, die zich kort daarna in italien hebben gevormd? Door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis* (Dissertations sur la question : « Quel a été le mérite des Néerlandais dans la » musique, principalement aux quatorzième, quinzième et » seizième siècles, et quelle influence les artistes de la Neer- » lande, qui ont sejourné en Italie, ont-ils exercée sur les » écoles de musique qui se sont formées peu après cette épo- » que? » Par R. G. Kiesewetter et F. J. Fétis; couronnées et publiées par la quatrième classe de l'Institut-Royal des sciences, littérature et beaux-arts des Pays-Bas).

Amsterdam, J. Muller et Cie, 1829, 1 vol. in-4°.

La question qui a donné lieu aux mémoires de MM. Kiesewetter et Fétis fut mise au concours, en 1824, par la quatrième classe de l'Institut-Royal des Pays-Bas, pour l'année 1826; mais aucun mémoire n'ayant été envoyé, ou ceux qui avaient été fournis n'ayant point paru satisfaire aux conditions du concours, le prix fut proposé de nouveau dans la séance publique de l'académie, le 29 novembre 1826, pour

1828, et parmi les mémoires qui furent envoyés, il y en eut deux qui obtinrent les suffrages de la quatrième classe. Le premier, écrit en allemand sous ce titre : *Die verdienste der Niederlænder um die tonkunst*, etc., c'est à dire, Le *Mérite des Néerlandais dans la musique*, était l'ouvrage de M. Raphaël George Kiesevetter, conseiller référendaire de la Cour impériale d'Autriche à Vienne ; une médaille d'or lui fut décernée. La deuxième dissertation avait été écrite en français par M. Fétis, directeur de la *Revue musicale*. Celle-ci portait pour épigraphe ce passage du septième livre de l'Histoire vénitienne de Sabellicus : *Musicæ artis virum omnium, qui unquam fuerunt, sine controversiâ, præstantissimi sunt illi.* Cette dissertation a obtenu la médaille d'argent.

La question dont il s'agit est remplie d'intérêt pour l'histoire de la musique, car le *contrepoint*, c'est-à-dire l'art d'écrire la musique harmonique, dût ses progrès pendant les quinzième et seizième siècles aux musiciens belges, qui eurent la gloire d'instruire dans cet art les Italiens eux-mêmes. Ce fait si singulier, qui ne peut s'expliquer que par l'état de civilisation qu'avait fait naître dans les Pays-Bas le commerce et l'industrie à une époque où le reste de l'Europe était encore barbare, ce fait est avéré même par les écrivains italiens. C'est ce qui a fait dire à M. Fétis dans l'introduction de son mémoire :

« . . . . . Qu'il me soit permis de rappeler, » dans une narration rapide, les variations du système » musical dans le moyen âge, et les perfectionnemens » successifs qu'il reçut jusqu'à l'époque qui doit nous occu- » cuper spécialement. Eh ! comment me refuser à cet exposé » qui révélera aussi les noms et les heureux travaux de tant » de Belges illustres ? Ici, comme dans tout le reste de ce » mémoire, nul besoin de recourir aux fictions pour exalter » le mérite d'écrivains obscurs ou de grands hommes imagi-

» naires ; point de ces systèmes où l'histoire est faussée pour
» caresser les préventions de l'historien ou la vanité d'un
» peuple. La vérité, les faits, les monumens et les éloges des
» générations passées, me dispenseront de recourir à ces
» faibles ressources indignes, de ma patrie et de mes juges.»

On peut donc considérer le point historique mis au concours par la quatrième classe de l'institut des Pays-Bas, comme un des plus intéressans de l'histoire de la musique, et peut-être même comme le plus important. Cette considération nous détermine à examiner avec soin les deux mémoires couronnés, et à en donner des extraits étendus que nous croyons de nature à piquer la curiosité des lecteurs de la *Revue Musicale*.

M. Kiesewetter a donné beaucoup plus de développement à son travail que M. Fétis, car son mémoire contient 104 pages in-4°, et un supplément de 10 pages qu'il a fourni pendant l'impression ; de plus, on trouve à la suite du texte 73 pages d'exemples de musique, extraits des œuvres d'anciens contrapuntistes ; morceaux d'autant plus intéressans qu'ils offrent des *specimen* du style de plusieurs chefs de l'ancienne école, tels que Busnois et Regis, dont on croyait que les ouvrages étaient perdus. Le mémoire de M. Fétis ne contient que 56 pages. Il était originairement plus long, parce qu'il avait cru devoir jeter un coup d'œil sur l'état de la musique dans les Pays-Bas, après les trois grands siècles indiqués au programe ; mais au moment de le livrer à l'impression, le secrétaire de l'académie a prié M. Fétis d'en retrancher tout ce qui sortait de la question.

Ce n'est pas seulement par l'étendue de l'ouvrage que les deux mémoires sont différens, car M. Fétis s'est borné exactement aux musiciens belges dont il s'agissait, et n'a parlé de l'état de la musique chez les autres nations européennes qu'autant qu'il lui a paru que cela était nécessaire pour faire

comprendre l'influence que ces musiciens y ont exercée. Le plan de M. Kiesewetter était plus étendu ; car il a embrassé dans son mémoire l'histoire du contrepoint dans toute l'Europe pendant les trois siècles soumis à ses investigations ; en sorte qu'on trouve dans son ouvrage presque autant de renseignemens sur les musiciens italiens, français et allemands de ces époques, que sur les musiciens belges. Parmi ceux-ci, M. Fétis a choisi ceux qui ont exercé de l'influence sur leur art, et a négligé les autres. Plus scrupuleux, M. Kiesewetter a cité tous les noms, même lorsque les renseignemens historiques manquent pour établir d'une manière positive le degré de talent des artistes. Ces deux manières d'envisager la question ont leurs avantages et leurs inconvéniens ; l'une est peut-être plus philosophique, plus conforme à l'esprit de l'histoire ; l'autre offre plus de matériaux aux recherches des écrivains spéciaux qui auraient à traiter des sujets analogues.

Le programe demandait que les auteurs des mémoires établissent particulièrement avec détail la part que les musiciens belges ont eue dans les progrès de la musique en Italie. MM. Kiesewetter et Fétis ont traité cette question aussi consciencieusement qu'il leur a été possible d'après les matériaux qu'ils avaient à leur portée ; mais il est fâcheux que les excellens mémoires de M. l'abbé Baini sur le célèbre compositeur Jean Pierlouis de Palestrina n'aient point été publiés avant qu'ils entreprissent leur travail ; ils y auraient puisé des renseignemens précieux pour cette partie de leur ouvrage ; renseignemens qui n'existent que dans les archives du Vatican, de la chapelle pontificale ou de quelques autres églises de Rome, et qui n'avaient jamais été mis au jour. Une multitude de faits curieux, absolument inconnus avant que M. l'abbé Baini eut publié son livre, démontrent d'une manière bien plus certaine qu'auparavant, l'influence immense

que les musiciens belges ont eue sur la musique en Italie dans la seconde moitié du quinzième siècle et dans la première du seizième; M. Kiesewetter a si bien reconnu l'importance de ces renseignemens, qu'il en a consigné une partie dans le supplément à son mémoire qu'il a fourni pendant l'impression.

Les deux auteurs des mémoires débutent par jeter un coup d'œil sur la situation de la musique au moyen âge, afin de faire comprendre en quoi consistent les découvertes des musiciens belges. M. Fétis s'exprime ainsi à son entrée en matière :

« Rome et l'empire d'Occident avaient succombé sous les » efforts, sans cesse renaissans, de cette multitude de bar- » bares qui, pendant près de deux siècles envahirent suc- » cessivement les Gaules, l'Espagne et l'Italie. Dans ces » temps de fureur et de dévastation, les arts, déjà bien dé- » générés depuis la translation du siége de l'empire à By- » zance, avaient absolument disparu. Le musique, étran- » gère à des mœurs si féroces, ne faisait plus enten- » dre ses accens que dans les cantiques des chrétiens. En » vain Boèce, infortuné ministre de Théodoric, avait tenté » de faire revivre le goût de cet art par la composition d'un » traité, où les principes des théoriciens grecs sont disposés » et analysés avec une méthode exquise; l'anéantissement » de toute civilisation, dont les causes remontaient au-delà » de Constantin, ne laissant aux peuples que le soin de leur » conservation, la musique n'eut plus d'autre asyle que » l'église et les cloîtres.

» Non-seulement cet asyle la préserva de toute destruc- » tion, mais elle y devint l'objet des méditations d'une foule » de pontifs, d'évêques, de clercs et de moines, qui, par » leurs travaux, changèrent insensiblement sa forme et son » objet, et préparèrent à la musique moderne ce degré de » perfection où elle est parvenue. Dès la fin du sixième

» siècle, Grégoire le Grand, qui occupa le Saint-Siége de-
» puis 591 jusqu'en 604, recueillit avec soin ce qui restait
» des chants de l'ancienne Rome, y ajouta les principaux
» cantiques de l'église grecque, et forma de cette réunion
» son Antiphonaire qu'il appela *Antiphonarium Centonem*;
» titre qui indique son origine. Les signes dont il se servit
» pour le noter étaient les sept premières lettres de l'alpha-
» bet latin, dont l'usage se conserva jusqu'au milieu du
» neuvième siècle, où Hucbalde, moine de Saint-Amand, en
» proposa d'autres.

» Depuis la réformation du chant par Saint-Grégoire, les
» écrivains, dont les travaux avaient eu pour objet la mu-
» sique, n'avaient rien ajouté à la doctrine du pontife; car
» si l'on examine avec soin les ouvrages d'Isidore, évêque
» de Séville, d'Alcuin, d'Aurélien, moine de Rome, et de
» Remi d'Auxerre, que le savant abbé Gerbert a donnés dans
» sa précieuse *collection des écrivains ecclésiastiques sur la*
» *musique*, ce qu'on y trouve de plus remarquable, est une
» définition assez satisfaisante des tons du chant grégorien, au
» milieu d'un fatras inutile sur la musique des anciens. Mais
» à la fin du neuvième siècle, Hucbalde introduisit dans l'art
» musical des innovations importantes, dont nous allons don-
» ner une idée, et il eut la gloire de commencer cette série
» d'inventeurs Néerlandais dont les noms doivent figurer
» dans ce mémoire. »

Ici M. Fétis expose la doctrine de Hucbalde, inventeur d'une notation spéciale, et entre dans des développemens assez étendus sur les travaux de Francon de Cologne, auteur d'ouvrages importans concernant la musique mesurée et l'harmonie sur son commentateur Marchetto de Padoue, et sur Adam de le Hale, trouvère, poète et compositeur du treizième siècle, et ces recherches le conduisent jusqu'au

commencement du quatorzième, où se termine son introduction.

M. Kiesewetter suit une route à peu près semblable dans le début de son mémoire. Après avoir examiné sommairement les ouvrages qui ont parlé avec quelque développement des musiciens belges. il entre en matière et divise son travail en quatre sections dont les intitulés sont :

1° Quelle part ont prise les Néerlandais à l'invention et au perfectionnement de l'harmonie, c'est-à-dire du contrepoint simple?

2° Peut-on attribuer aux Néerlandais l'invention du contrepoint composé ou contre-point double?

3° Les Néerlandais ont-ils, les premiers, mis en application le contrepoint composé?

4° Quelle influence ont exercée les Néerlandais sur le perfectionnement de l'art chez les autres nations et sur la formation des écoles?

Dans la première section, après avoir, ainsi que M. Fétis, porté ses investigations sur les travaux de Hucbalde et de Francon, M. Kiesewetter cite quelques musiciens étrangers aux Pays-Bas, tels que Walter-Odington, anglais, Jérôme de Moravie, Philippe de Vitry, français, Marchetto de Padoue, Jean de Muris, Anselme de Parme, Philippe de Caserta, Prodoscimo de Beldomandis, et deux carmes nommés Jean Hothbi et Nicaise Weyts. Cette revue rapide n'indique guères que des noms, sans préciser les travaux. C'est à Tinctoris que M. Kiesewetter commence à entrer dans des détails plus positifs sur les musiciens belges; fidèle au plan qu'il avait adopté, il parle aussi de Guillaume Garnerius, de Bernard Ycart et de Gafori, autres professeurs et écrivains du même temps. Après ce travail préparatoire, il arrive à sa seconde section, où il s'exprime ainsi :

» Le système qui s'était développé dans le quatorzième siècle, et qui était encore en usage pendant la première moitié du quinzième, système qu'ont exposé Tinctoris, Franchinus Gafurius, Spataro, Piétro Aaron et d'autres encore, n'était autre chose que ce *contre-point simple* qui, une mélodie étant donnée, apprend à y adapter une ou plusieurs parties, soit qu'à une note réponde à une note de la même valeur, soit qu'à une note longue en soient opposées plusieurs d'une durée moindre. La seule exigence de ce mode de composition était la pureté d'harmonie dans le passage d'un accord à un autre.

» Ce fût, à ce qu'il paraît, vers le milieu du quinzième siècle, que les musiciens, fatigués de l'uniformité qu'engendrait nécessairement ce système, résolurent, dans un moment d'impatience naturel au génie ainsi entravé, et sans soupçonner encore les ressources de la mélodie, de frayer une nouvelle route.

» Alors naquit ce genre de composition appelé dans le principe *rota*, plus tard, par extension, *canon*, et même dans certaines circonstances *fugue*. Là, le compositeur se proposait, tantôt, après un certain nombre de mesures, de reproduire dans une seconde ou dans plusieurs parties, le chant soit à l'unisson, soit à un autre intervalle, soit même sous une forme entièrement différente; tantôt, d'introduire une phrase très-courte (*pes*) qu'il faisait monter ou descendre d'un degré à certains intervalles ou bien qu'il augmentait ou diminuait (*cum diminutione vel augmentatione*). Le but de ce nouveau mode était de faire naître l'harmonie de la réunion des parties. Tel est le système, que contrairement au premier que j'ai appelé *contre-point simple*, je nomme *contre-point composé* (*einfacher contrapunkt*, *künstlicher contrapunkt*), de même que je n'accorde qu'aux compositeurs, dans ce dernier système, le nom de contrapuntistes.

» Beaucoup d'auteurs ont remarqué et répété *que les plus anciens ouvrages de contre-point appartiennent aux Neerlandais et sont l'œuvre d'un Ockeghem, d'un Obrecht, d'un Josquin, d'un Brumel, etc.*, et il paraît que ces écrivains ont employé ici le mot de *contre-point* dans toute son étendue.

» *Burney* qui, s'appuyant sur un manuscrit de *Tinctoris* et sur une ancienne *rota* composée pour un texte anglais et trouvée dans une bibliothèque anglaise, réclame pour ses compatriotes l'honneur de l'invention, fait remarquer néanmoins que *Doni* dans ses *libreria* (1550) cite les noms de *Josquin* et de *Morales* comme les plus anciens; et que *Morley* (dans sa *Plaine and easie introduction to practicall musick. London*, 1597 et 1608) reconnait *Ockenheim* et son élève *Josquin* pour les plus anciens compositeurs du continent.

» *Zacconi*, écrivain musical distingué du seizième siècle, compte dans sa *Prattica di musica* (Venise 1596) parmi ceux qu'il appelle les *antichi*, Ockenheim, Josquin, Mouton, Brumel, Heinrich Isaac, Louis Senfel, *e molti altri*; parmi les *vecchi*, Adrien Willaert, Morales, Ciprien Rore, Zarlino, Palestrina, *ed altri*, et enfin parmi les *moderni*, il range ses contemporains et les compositeurs qui étaient morts récemment, jeunes encore.

» L'on voit que lorsqu'il s'agit de contrapuntiste, les écrivains s'accordent à citer Ockenheim comme le plus ancien.

» Cependant les annales de l'art citent quelques autres noms qui auraient brillé d'un vif éclat dans le quinzième siècle. *Tinctoris* s'exprime ainsi à ce sujet :

« Ce nouvel art a pris son origine chez les Anglais; à la » tête de ses inventeurs se trouve *Dunstable*. *Dufay* et *Bin-* » *chois*, étaient leurs contemporains en France. Après eux » vinrent les modernes, Ockenheim, Busnois, Regis et Ca- » ron, qui sont les meilleurs compositeurs que j'aie jamais

» entendus, et auxquels les Anglais même ne peuvent plus » être comparés; car tandis que les premiers enfantent tous » les jours de nouveaux chants, les derniers se traînent en- » core sur des compositions usées. Preuve certaine de la » petitesse de leur génie musical. Mais déjà la mort nous à » enlevé plusieurs de ces hommes célèbres que j'admire dans » leurs compositions pleines d'invention et de grâce. »

» Si l'on doit par conséquent s'en rapporter à Tinctoris, les Français *Dufay* et *Binchois* et l'Anglais *Dunstable* précédèrent le Neerlandandais *Ockenheim*, et celui-ci eut pour contemporains *Bunois*, *Regis* et *Caron*. Il est à remarquer cependant qne Tinctoris lui-même établit déjà une différence entre le style français et néerlandais et le style anglais.

A Dunstable, Dufay et Binchois cités comme prédécesseurs d'Ockenheim, j'ajoute encore deux noms, dont Franchinus Gafurius invoque l'autorité dans sa *practtica musicæ* : ce sont *Eloy* et *Brasart*, noms que je n'ai retrouvés ni dans le dictionnaire de *Gerber*, ni dans aucun autre ouvrage.

» *Spataro* seul parle de *Dufay* et mentionne une messe composée par lui en l'honneur de Saint-Antoine de Padoue, mais je n'ai pu trouver aucun ouvrage, ni de lui, ni de son compatriote *Binchois*.

» Quant à *Eloy* et *Brasart*, rien ne peut faire supposer qu'ils aient connu le *contrepoint composé*; Franchinus invoquant leur autorité pour un tout autre objet.

» On sait que *Dunstable* était un savant, un grand musicien pour son époque et qu'il écrivit (ce qui au reste est fort douteux) un traité manuscrit : *De musicâ mensurabili*. Il vivait dans la première moitié du quinzième siècle, et mourut en 1458. *Burney* lui-même avoue (Hist. t. II p. 443) qu'il n'a rien retrouvé des anciens contrapuntistes anglais, cités par Morley, tels que *Pashe*, *Jones*, *Dunstable*, *Power*, *Orwell*, *Wilkinson*, *Guinneth*, *David* et *Riscy*, excepté ce-

pendant quelques ouvrages de *Joseph Guinneth* et de *Robert Davis* qui florissaient sous le règne d'Edouard IV (de 1471 à 1483), lesquels ouvrages sont encore très-grossiers et bien au-dessous des compositions de *Bonadies, Ockenheim, Henri Isaac, Josquin, Fairfax* et *Taverner* qui parurent vingt ou trente ans plus tard.

» Il ajoute qu'à en juger d'après les citations de Franchinus et de Morley qui donnent quelques parties de motets et d'un *Veni S. Spiritu* de Dunstable; les mélodies de ce dernier étaient fort insignifiantes; quant à l'harmonie, dit-il, on ne peut pas en juger sur une seule partie.

» Tels sont par conséquent les prédécesseurs d'Ockenheim, ces Anglais, chez lesquels le *nouvel art* a pris naissance, et à la tête desquels se place *Dunstable!*

» Il faut conclure de là que Tinctoris entendait par *nova ars*, non ce contrepoint composé, que du reste il aurait déjà pu connaître, mais le contrepoint simple. Cette opinion est d'autant plus vraisemblable, que des écrivains postérieurs ne donnèrent évidemment que cette acception aux mots *nova ars* dont ils qualifiaient l'art par rapport à la musique des anciens. On est forcé de reconnaître maintenant que Tinctoris, qui attribue aux Anglais l'invention de ce *contrepoint simple*, n'avait aucune connaissance des compositeurs florentins du quatorzième siècle.

» Du reste, *Adrianus Petit Coclicus*, élève de Josquin, me semble avoir le mieux entendu la classification des musiciens dans son *Compendio musices* (Nuremberg, 1552). Dans son chapitre *de Musicorum generibus* il les partage en quatre classes. Il range dans la première ceux qui les premiers ont eu quelques notions musicales : *Orphée, Boëthius, Guido, Ochenheim, Obrecht* et *Alexandre* (*Agricola*); dans la deuxième, les mathématiciens, les théoriciens, qui selon lui, n'ont fait que retarder les progrès de l'art : *Jean Geys-*

lin, *Jean Tinctoris*, *Franchinus*, *Dufay*, *Busnoe*, *Buchois*, (*Binchois*), *Caronti* et *complures alii*; dans la troisième, ceux qui ont réuni avec un rare talent la pratique à la théorie, ceux qui ont produit ces chants qui font encore l'admiration générale : *Josquin*, qui occupe la première place, ensuite les autres *peritissimi musicæ et artificiosissimi symphonisti*. *Pierre de la Rue*, *Brumel*, *Henri Isaac*, et une grande quantité de grands maîtres allemands et néerlandais. Enfin il compose la quatrième section, d'un grand nombre d'élèves encore vivants, des grands maîtres précédens, dont on trouve les noms dans l'histoire de Forkel, tom. 2, pag. 516 et suivantes.

» On cite encore comme *ancien contrapuntiste* et prédécesseur d'Ockenheim, un Allemand, *Jean Godendach* ou *Bonadies*, maître du célèbre Franchinus Gafurius. Mais d'abord je ne puis accorder que *Godendach* appartienne au quinzième siècle; ensuite je le considère comme Néerlandais et non comme Allemand.

» Enfin, je puis encore citer quelques contemporains qui *paraissent* avoir été contemporains d'Ockenheim; je dis *paraissent*, car ils ne sont connus que de noms et d'un très-petit nombre de littérateurs : ce sont *Philippe de Bruges*, connu aussi sous le nom de *Philippon*; *Philippus de Primis* et *Jean de Ubrede*, desquels parle Spataro dans son *Traité de Musicâ*; *Ayne* ou *Nayne*, *Hinot*, *Stockem*, *Japart*, *Hylaere*, probablement tous Néerlandais, et dont *Pietro Aaron* (*Tratt. della nat. e cogniz de Tuoni*) ne cite que quelques chansons; *Longueval* duquel on reproduit quelques motets latins (*P. Aaron*, *ibid*), et *Orto* qu'Aaron regarde comme contemporain de De la Rue, Agricola, Isaac, Obrecht, Compère et Japart.

» Enfin, et encore d'après Piétro Aaron (*Toscanello* 1523, *cap.* 38) *Acaen*, dont on reproduit quelques motets latins

et une chanson, et *Joannes de Monte*, maître de *Bartolomeo Ramis de Pareja*, écrivain musical espagnol, déjà connu en 1482. Mais il paraît que Joannes de Monte appartient à la classe des théoriciens, car on ne retrouve de lui ni une composition, ni aucun autre écrit.

» L'histoire n'offrant aucun document jusqu'à Ockenheim, il est fort difficile de désigner l'inventeur ou l'époque de la naissance du *contrepoint comparé*, et il ne faut pas s'en étonner, car la découverte la plus admirable n'attire sur elle l'attention des générations, que lorsqu'elle a déjà acquis un certain degré de perfection.

» L'idée d'obtenir une harmonie régulière par la reproduction d'un chant dans plusieurs parties, l'invention de la *rota* parut être aussi ancienne que la naissance de l'harmonie; déjà dans *de Muris* il en est parlé, mais il fallait une certaine connaissance du contrepoint simple pour espérer de développer, par la réunion de plusieurs parties, une mélodie présentée sous une forme primitive très-simple.

» Le premier canon écrit de cette manière, paraît être celui que cite Burney « *Summer is come in* » à quatre parties, dans lequel deux autres parties forment un second canon sur la syllabes *cou, cou*. Cette *rota*, citée aussi dans l'histoire de Forkel, est d'une harmonie pure et remarquble pour son époque, c'est-à-dire, pour la première moitié du quinzième siècle. Cependant cette composition anglaise ne peut avoir servi de modèle aux compositeurs néerlandais qui ne la connaissaient sans doute pas, et qui, lorsqu'elle parut, s'occupaient déjà des chefs-d'œuvres qui étonnèrent le monde quelque temps après.

» M. Fétis a annoncé, dans sa *Revue Musicale*, qu'il donnerait des détails étendus sur les ouvrages de *Dufay* et de *Binchois*; mais jusqu'à présent il n'a encore rien publié. J'ai retrouvé quelques ouvrages de *Busnoys* et de *Regis*, dont je

me propose de parler avec détail dans la suite de ce mémoire, mais je me contenterai en ce moment d'affirmer qu'ils appartiennent aux productions du contrepoint composé.

» Il me paraît donc prouvé qu'Ockenheim (à côté duquel Tinctonis place Busnoys, Regis et Caron) doit être rangé parmi les plus anciens compositeurs néerlandais, et regardé comme le chef de la nouvelle école, d'autant plus qu'aucun de ses contemporains ne saurait lui être comparé, et que les compositeurs plus modernes, tels que Agricola, Brumel, Loyset, Gaspard, Josquin et de la Rue, sont presque tous ses élèves. Il est prouvé de même qu'Ockenheim inventa plusieurs espèces de canons, et trouva la manière de former plusieurs parties sur une première; témoin son morceau composé pour 36 parties. Sa messe *ad omnem tonum*, et ses autres ouvrages, reproduits par *Glarean*, attestent les progrès qu'il fit faire à son art.

» Ockenheim, par ses préceptes et son exemple, créa par conséquent un nouveau mode de composition; il fut le chef de cette école avec laquelle commença, non-seulement la période des compositeurs néerlandais, mais encore une nouvelle ère pour la musique. »

(La suite au prochain numéro.)

F . . . y.

QUESTION DE THÉORIE HARMONIQUE.

A M. FÉTIS, DIRECTEUR DE LA *Revue Musicale*.

Paris, le 19 septembre 1830.

Monsieur,

J'ai lu plusieurs ouvrages concernant l'harmonie et la composition, et dans tous j'ai trouvé des règles sur les *fausses relations* qui ne m'ont semblé ni claires ni fondées, et qui ont laissé dans mon esprit beaucoup d'incertitude sur l'emploi de quelques intervalles. Pour dissiper ceux-ci, je ne crois pas, Monsieur, pouvoir mieux m'adresser qu'à vous, qui avez approfondi toutes les questions de la théorie et qui savez les mettre *à la portée de tout le monde*.

Tous les théoriciens rangent parmi les fausses relations, les passages de deux notes qui laissent dans l'oreille la sensation de l'intervalle de *triton*, et défendent l'usage de ces successions. Mais comment peut-il se faire que l'on emploie à chaque instant ensemble les deux notes qui forment cet intervalle, et qu'on ne permette pas de les faire entendre successivement? Si ces notes sont d'un mauvais effet à l'oreille, cet effet doit être plus sensible quand elles sont frappées simultanément, que lorsqu'elles se succèdent; mais il est évident pour tout le monde que, loin d'être désagréable, l'accord de triton fait un fort bon effet dans la musique. Il me semble donc que la règle des fausses relations est dictée par le pré-

jugé plutôt que par la raison ; au reste, je m'en rapporterai à votre décision à cet égard.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération,

R.....

RÉPONSE.

La question sur laquelle on me fait l'honneur de me consulter, est généralement mal comprise, parce qu'elle est mal exposée par les harmonistes. On ne s'explique point d'une manière suffisante sur la nature de certaines fausses relations ; je dis *de certaines fausses relations*, parce qu'il n'y a point de difficulté pour les relations d'octaves augmentées ou diminuées, et de quinte augmentée ; quiconque a l'oreille juste, sent que les successions qui donnent lieu à de pareilles relations, n'ont rien que de désagréable ; mais il n'en est pas de même de la relation de *triton*, qui n'est mauvaise que lorsqu'elle trahit la tonalité. Qu'il me soit permis de citer sur les fausses relations ce que j'ai dit dans mon *Traité du contre-point et de la fugue* (première partie, p. 5) ; cette citation servira à faire comprendre facilement l'explication que j'ai à donner sur le triton.

« L'expérience a démontré que la justesse d'intonation » dépend non seulement du choix des intervalles pris isolé- » ment, mais aussi de la succession de ces intervalles entre » eux. En effet, il existe entre le son qui vient d'être en- » tendu par le chanteur et celui qu'il doit articuler, une » relation qui facilite l'intonation si elle ne rappelle à son » oreille que des intervalles de tierce, de quarte et de » quinte justes, de sixte ou d'octave. Mais si le son quitté » par une voix, et celui qui est articulé par une autre sont

» en relation d'octave augmentée ou diminuée, de triton ou » de quinte augmentée, il en résultera des intonations » douteuses, *ou méme des successions de tons qui ne sont* » *point analogues :* on a donné le nom de *fausses relations* » à celles de cette nature; elles sont rejetées du contre- » point.

» La relation de triton peut n'être point fausse si l'on ne » fait pas de repos sur l'une des deux notes qui donnent la » sensation de cet intervalle; mais si l'on fait entendre les » quintes sur le quatrième degré lorsque celui-ci est précédé » de la dominante, accompagné de la tierce, il en résultera » une sensation de deux tons sans analogie, et la relation » sera complètement fausse. »

En effet, supposons qu'on entende la tierce majeure *sol, si,* on aura la sensation momentanée du ton de *sol*, que cet accord soit suivi de celui de *fa, ut;* celui-ci fera sentir le ton de *fa:* or, entre les tons de *sol* et de *fa* qui se succèdent de cette manière et sans préparation, il n'y a point de contact, et l'oreille est blessée. Le ton de *fa,* prononcé avec force par la quinte *fa, ut*, demandait le *si* bémol; le *si* bécarre fait avec *fa* une relation de triton qui gêne le chanteur, qui rend son intonation douteuse et l'acte de cadence est faux.

Maintenant supposons que la sixte *fa, re*, succède à la tierce *sol, si,* au lieu de la quinte *fa, ut*; il y aura encore une relation de *triton*, mais elle ne sera point fausse, parce que ces deux accords appartiendront au ton d'*ut*, le premier comme accord de dominante, le second comme accord de quatrième degré; le chanteur n'hésitera pas à faire entendre l'intonation de *fa*, parce que la sixte lui facilitera cette intonation; en un mot, il y aura de l'affinité entre les deux harmonies.

Cette analyse me paraît suffisante pour démontrer l'origine de la règle sur les relations de triton.

Remarquez que cette règle qui proscrit toutes les relations d'intervalles faux a bien moins pour objet de ne point blesser l'oreille de celui qui écoute, que de faciliter l'exécution des chanteurs; ce qui le prouve, c'est que la sévérité de cette règle s'affaiblit beaucoup dans la musique instrumentale où les intonations sont toutes faites ou déterminées par des positions invariables.

Je desire que ces explications ne laissent plus de doute dans l'esprit de la personne qui m'a fait l'honneur de me consulter, et qu'elles puissent, en outre, être utile à tous les jeunes harmonistes.

Fétis.

ANECDOTES

Handel dirigeant la répétition d'un des ses oratorios, entendit tout un instrument qui lui était inconnu et qui jouait avec les basses : *Qu'est-ce donc que ces sons abominables qui me déchirent les oreilles*, s'écria-t-il. — Ce sont ceux d'un serpent ; lui répondit-on. — *Un serpent ? Il n'est pas vraisemblable que ce soit celui par qui Ève fut séduite.*

— Un antagoniste de Cafarelli disait un jour à un Français, qui s'extasiait sur le talent de ce célèbre chanteur : « Oui, il a dou talent, oune belle voix ; ma il manque per » le cuor. Gli était à Rome oun petit poulisson ; oun seigneur » romain l'entend canter et lui dit : Veux-tou apprendre la » mousique? Le petit drôle il y consent. Le seigneur loui » donne un maître, *le fait castrer de son argent* ; ma la pe- » tit couquin il n'en a jamais ou de la reconnaissance ».

— Un amateur de musique, dont l'oreille était fausse et l'intelligence fort bornée, aimait fort à jouer sa partie de second violon dans des quatuors où il portait ordinairement le désordre. Ses amis voulurent s'assurer s'il comprenait la musique qu'il exécutait, et mirent sur son pupitre un autre morceau que celui qui devait y être. Il est facile de se faire une idée du charivari qui résulta de ces instrumens qui faisaient entendre des morceaux qui n'avaient aucun rapport. Chacun fit bonne contenance, et lorsqu'on fut arrivé à la fin, on demanda à notre amateur ce qu'il pensait de cette musique : *elle est fort jolie*, dit-il, *pourtant je crois qu'il y avait des fautes dans ma partie, car je suis arrivé à la fin une mesure avant vous, et je suis certain d'avoir bien compter les pauses.*

NOUVELLES DE PARIS.

Les vacances du Conservatoire de musique sont terminées et les études ont recommencé le 1er de ce mois. Rien n'est décidé sur le sort futur de cet établissement; la commission chargée de la liquidation de la liste civile n'a point pris de décision à son égard, mais tout porte à croire qu'il rentrera dans les attributions du ministre de l'intérieur, à moins qu'il ne soit formé un ministère des beaux-arts et des travaux publics, comme le bruit en court depuis quelque temps ; dans ce cas, le Conservatoire ressortirait de ce ministère. La lenteur qui règne dans les travaux des commissions, est d'un effet très-fâcheux, en ce qu'elle prolonge l'incertitude et le découragement des artistes. D'autre part, l'époque de la formation des budgets des divers établissemens d'arts arrive ; ces budgets doivent faire partie du travail général qui doit être soumis à la Chambre des Députés, et il est impossible de les établir avant que l'existence des écoles et des théâtres soit constituée; il nous semble que cette dernière considération devrait être suffisante pour exciter le zèle des commissaires et hâter leurs travaux.

— La séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, pour la distribution des grands prix de musique, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure, devait avoir lieu aujourd'hui ; mais les jeunes peintres ayant interrompu leurs travaux pendant les fameuses journées de juil-

let, et ne les ayant repris que vers la fin du mois d'août, n'ont pu avoir fini leurs tableaux dans le temps qui leur était fixé; un nouveau délai leur a été accordé, et la séance est remise à la fin de ce mois. Nous ignorons si les deux cantates qui ont obtenu un double premier grand prix de composition musicale seront exécutées, ou si l'une d'elles seulement obtiendra cette faveur.

— Nous avions été induit en erreur lorsque nous avons annoncé que le nouvel opéra-comique intitulé l'*Enlèvement* qu'on répète en ce moment au théâtre Ventadour, serait représenté le 5 de ce mois. Le congé de Chollet n'ayant fini que le 30 septembre, cet acteur n'a pu commencer à étudier le rôle important qu'il a dans cet ouvrage, que le 1er octobre. Le temps nécessaire pour ses études et les répétitions générales reculeront la première représentation jusqu'au 15 de ce mois. L'administration ne néglige rien pour assurer à l'*Enlèvement* un succès qu'on dit être mérité par l'intérêt du sujet comme par le mérite de la musique.

— C'est ce soir que doit avoir lieu l'ouverture du théâtre italien. La curiosité publique doit être excitée doublement par un ouvrage nouveau et par une cantatrice qui a obtenue de grands succès en Italie. L'orchestre, renouvelé en grande partie, est, dit-on, excellent et exécute avec un soin, un fini qui rappelle les beaux jours de l'Opéra-Bouffe.

On nous fait observer que nous avons été induit en erreur à l'égard de MM. Gras, Halma et Millault, et que ces artistes ont quitté volontairement l'orchestre du théâtre italien pour entrer à celui de l'Opéra. Cela étant, on nous a trompé en nous présentant une réclamation de tous les musiciens et choristes réformés contre la mesure qui les a privés de leur emploi. Cette réclamation portait les noms des trois violonistes qui viennent d'être nommés. Nous nous sommes refusés à l'insérer, en faisant observer à celui qui nous la pré-

sentait, que des entrepreneurs doivent être libres de choisir ceux qu'ils emploient.

A l'égard de M. Girard, chef d'orchestre, on nous dit qu'il est un des élèves les plus distingués de MM. Reicha et Baillot, qu'il a obtenu le premier prix de violon en 1820, à l'école royale de musique, et qu'il connaît bien le répertoire du théâtre Italien. Nous ne nions rien de tout cela, nous avons dit que nous ne connaissions point M. Girard comme chef d'orchestre, mais l'ignorance où nous sommes ne préjuge rien contre son talent. Au reste, depuis la publication de notre septième livraison, nous avons appris que M. Girard a déployé beaucoup de fermeté, de zèle et d'intelligence dans les répétitions des divers ouvrages qui ont été mis à l'étude; nous saurons bien lui rendre justice quand le moment sera venu de juger de son habileté.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Le moment présent est peu favorable aux arts de la paix, la musique surtout, pour que ces douces impressions soient goûtées et desirées, veut de la tranquillité d'esprit, du loisir, et la crise politique qui agite l'Europe, n'en laissera guère avant que la révolution, quelle qu'elle puisse être, qui doit s'accomplir partant, ne soit devenue un fait reconnu et consolidé. Jusque-là, il ne faut espérer que quelques intermittences qui permettront aux masses de s'unir aux oisifs privilégiés de la civilisation pour redemander de temps à autre les jouissances qui faisaient nos délices; les œuvres d'art deviendront nécessairement aussi rares que les occasions de les apprécier, et nous devrons nous trouver fort heureux si le dépôt des traditions et du goût se conserve à peu près intact pendant la durée de la crise. Ce résultat nécessaire est d'autant plus triste que l'esprit de la révolution actuelle ne nous permet pas d'agréer une impulsion innovatrice. Le caractère de cette révolution est en effet tout national et nullement enthousiaste. Cela vaut sans doute mieux pour le bonheur des peuples, mais l'ami de l'art regrette cet élan d'enthousiasme qui fut la source de tant de belles inspirations; on raisonne, on discute partout, mais l'exaltation qui naît et s'accroît ordinairement par la nouveauté de l'entreprise et par la difficulté de l'exécution, n'a plus de cause là où l'on résout des questions agitées depuis quarante ans, et où la résistance n'est pas irritante. Il est donc certain

que les esprits seront détonrnés pendant très-longtemps au profit de la politique, et nous devons l'espérer, au profit de l'état social; mais l'art doit nécessairement y perdre ou cesser de gagner pendant un temps plus ou moins long. Ce sont là de ces compositions qu'on doit accepter, parce qu'elles sont des nécessitées, et nousespérons que si l'esprit de l'artiste s'afflige, le cœur du citoyen aura du moins de quoi se réjouir.

Ces sentimens dominent partout, et dans la musicale allemagne, on ne s'entretient plus que des événemens de France et de Belgique, et de l'écho que la révolution rend dans ce pays. A Berlin, les récits des trois jours ont surpris Mlle Heinefetter au milieu de son triomphe, et peu s'en est fallu que cette belle *Sémiramide*, cette *Agathe* un peu trop robuste, n'ait plus occupé l'attention de personne après avoir été sur le point de faire fureur. On avait annoncé à Stettin une grande fête musicale qui devait se célébrer les 14 et 15 septembre, et dans laquelle on devait exécuter la *Destruction de Jérusalem*, nouvel oratorio de Loewe, et la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. Les exécutions devaient être au nombre de 2 à 300. Nous n'avons pas encore appris que cette solennité ait eu lieu. Le seul événement un peu important a été la première représentatation des *Deux Nuits*, de Boïeldieu au théâtre de la Kœnigstadt à Berlin. Cet ouvrage a obtenu le même succès que tous ceux de ce compositeur, aussi populaire en Allemagne qu'en France.

— Mlle Sontag est fort heureuse de se trouver en ce moment dans un pays où la fermentation ne peut être l'état commun, où la dissipation et l'amour exclusif du plaisir peuvent paraître, en raison des circonstances actuelles, une preuve de bons sentimens. Aussi recueille-t-elle force rou-

bles et complimens. Voici en quels termes s'exprime à cet égard le *Journal de Saint-Pétersbourg* du 26 août :

« Après avoir passé quelque temps à Moscou, Mlle Sontag, attendue ici depuis si long-temps, est enfin arrivée dans nos murs, et a donné, lundi dernier, dans la salle du petit théâtre, son premier concert, auquel assistaient LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice, ainsi que S. A. I. Mme la Grande-Duchesse Hélène; malgré la chaleur de la saison et le séjour de presque tout le beau monde à la campagne, la réunion était aussi nombreuse que brillante, et jamais peut-être solennité théâtrale n'avait attiré une plus grande affluence. Parlerons-nous de l'effet qu'a produit la cantatrice célèbre, objet de cet universel empressement? Pourrons-nous donner à nos lecteurs une faible idée des sons aériens qu'elle nous a fait entendre? Les justes éloges qu'elle a recueillis partout où elle a donné des concerts, l'enthousiasme qu'elle a particulièrement excité dans l'antique capitale de l'empire, ne nous laissent plus d'expressions pour peindre l'accueil que lui réservait le public de St.-Pétersbourg, accueil que lui garantissait d'ailleurs le goût sûr et délicat de nos *dilettanti*. Nous ne décrirons donc point les applaudissemens dont Mlle Sontag a été saluée à son entrée, à la fin de chacun de ses morceaux, et lorsque, se rendant aux vœux unanimes de ses auditeurs, elle est revenue après le concert recevoir un dernier témoignage de leur admiration. Les personnes qui assistaient à cette fête musicale, peuvent seules s'en faire une idée, et nous nous empressons d'annoncer à celles à qui le peu d'étendue de la salle n'a pas permis d'y prendre part, que le second concert de Mlle Sontag est fixé à vendredi prochain, 27 août. Les morceaux de chant annoncés pour cette soirée sont un air de Bellini, un air de la *Dame du Lac*, de Rossini, un air de Paccini, et

des variations sur un air suisse, composées par M. Pixis pour Mlle Sontag. »

Cette cantatrice a donné depuis lors plusieurs concerts, dont l'un, du petit théâtre, avait rapporté 21,800 roubles. Un troisième, au grand théâtre, devait, selon les probabilités, en rapporter 40,000. On disait qu'elle jouerait à la cour, mais non pas devant le public.

BULLETIN D'ANNONCES.

Le Pêcheur de Sorrente, romance, mise en musique par Mme Duchambge Musard, quatuor, dédié à M. Baillot.

Amédée Baoulx, quatuor pour deux violons, alto et basse.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

L'*Abeille musicale*, journal de chant composé de romances et de nocturnes français, de la composition de MM. A. Romagnesi, A. de Beauplan, Bruguière, Panseron, Plantade, etc.

Le dernier numéro de la deuxième année vient d'être envoyé aux souscripteurs Le premier de la troisième année paraît en ce moment ; il se compose de deux chansonnettes ou romances. Le prix de la souscription pour l'année entière est de 16 fr. pour vingt-quatre morceaux avee accompagnement de piano, et de 8 fr. avec accompagnement de guitare.

On souscrit à Paris, chez A. Romagnesi, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Camus. Op. 29. *La Parisienne*, fantaisie pour flûte seule. Prix : 5 fr.

Karr. *La Victoire est à nous*, fantaisie militaire, pour piano. — 6 fr.

Adam. *La Parisiens*, marche nationale, variée pour le piano. — 5 fr.

La Parisienne, paroles de C. Delavigne, musique de B. Morin. — 2 fr.

Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue Saint-Honoré, n. 123.

Papuccie, Cavatina cantata del signor Lablache, nella Schiava di Bagdad, del maestro Pacini. Prix : 4 fr. 50 c.

S'egli è ver, cavatina cantata del signor David, del Temistocle, del maestro Pacini. — 3 fr. 75 c.

Triomphe national de juillet 1830, grande fantaisie pour le piano, dédiée à la garde nationale parisienne, par Eug. Savart. Op. 8. — 5 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart Italien, n. 11.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Nederlanders over de vraag : welke verdiensten Hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der Toonkunst Verworven ; en in hoe verre kunnen de Nederlanders kunstenaars van dien Tijd, die zich naar italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzijkscholen, die zich kort daarna in italien hebben gevormd? Door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis (Dissertations sur la question : « Quel a été le mérite des Néerlandais dans la » musique, principalement aux quatorzième, quinzième et » seizième siècles, et quelle influence les artistes de la Néer- » lande, qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercé sur les » écoles de musique qui se sont formées peu après cette épo- » que? » Par R. G. Kiesewetter et F. J. Fétis ; couronnées et publiées par la quatrième classe de l'Institut-Royal des sciences, littérature et beaux-arts des Pays-Bas).

Amsterdam, J. Muller et Cie, 1829, 1 vol. in-4°.

(IIe Article (1).

Dans la deuxième section du mémoire de M. Kiesewetter, dont nous avons donné la traduction dans notre article précédent, l'auteur s'attache à démontrer que les contrapuntistes de l'école Néerlandaise du quinzième siècle ont été les inven

(1) Voyez la *Revue Musicale*, t. IX, pag. 230-243.

teurs du contrepoint double (*doppelten contrapunktes*), qu'il appelle aussi *contre-point artificieux* (*Künstlicher contrapunkt*). Cette opinion extraordinaire contraire à ce qu'on remarque dans l'histoire de l'art, nous a déterminé à traduire en entier la section où elle est développée, afin que nos lecteurs pussent bien saisir l'état de la question, et connaître tous les motifs d'après lesquels M. Kiesewetter s'est décidé à placer alors l'invention de ce contrepoint. Nons allons maintenant examiner cette question en elle-même.

Dans la deuxième partie de sou *Traité du contre-point et de la fugue* (2), M. Fétis a fait voir que le *contre-point double* diffère *du contre-point simple* en ce que le compositeur ne s'y borne pas, comme dans celui-ci, à considérer l'effet immédiat des sons, tels qu'il les dispose, mais qu'il est encore obligé de se représenter l'effet de ces sons dans l'ordre de leur renversement. Voici comment il s'exprime à ce sujet (2e partie, p. 2) :

« Jusqu'ici, nous n'avons considéré les sons que dans » l'effet immédiat qui résultait de leur rapport ; en sorte » que le compositeur, n'ayant à s'occuper que de l'har- » monie actuelle, et ne songeant même pas à intervertir » l'ordre des voix, tel qu'il l'avait établi d'abord, ne faisait, » *quelle que fut d'ailleurs la forme de sa composition*, qu'une » opération simple, un *contre-point simple* ; mais si nous » supposons qu'au lieu de se borner à cette spéculation, il » dispose l'harmonie de telle sorte que l'ordre des parties » puisse être *renversé*, c'est-à-dire, que ce qu'il donne » aux voix aiguës puisse être transporté aux graves, et ré- » ciproquement, sans blesser l'oreille : outre le rapport » direct des sons, il devra considérer encore celui qui naîtra » de l'ordre interverti ; dès-lors, son opération sera com-

(1) Paris, 1824 ; deux parties in-4°.

» plexe; il fera ce qu'on appelle un *contre-point double*. De-
» là une source de variété d'un nouvel ordre; et si l'on
» découvre qu'il y a plusieurs modes de renversement, et
» des compositions dont les formes sont basées sur eux, on
» verra s'agrandir continuellement ce domaine de l'harmo-
» nie, dont les bornes sont peut-être encore inconnues. »

Examinant ensuite à quelle époque appartient l'invention du *contre-point double*, M. Fétis ajoute :

« Ce n'est point une découverte nouvelle que celle du
» contrepoint double : Zarlin en donne des règles fort pré-
» cise dans le 56e chapitre de la troisième partie de ses
» *Institutions harmoniques*, dont la première édition parût
» en 1558, et il en parle comme d'une chose connue de ses
» contemporains. Cependant nous ne voyons pas que les
» compositeurs du seizième siècle en aient fait usage dans
» les compositions qui nous restent d'eux; mais, au com-
» mencement du dix-septième, les plus grands organistes
» de l'Italie et de l'Allemagne, tels que Frescobaldi et
» Samuel Scheidt, en enrichirent leurs ouvrages, et l'on
» voit aux détails qu'en ont donné Cerone, dans son *Melopeo*,
» et plus tard Berardi, dans le second livre de ses *Docu-*
» *menti armonici*, que ce genre de contre-point avait dès-
» lors introduit dans l'art une sorte d'effervescence, qui
» devait conduire insensiblement à la fugue, telle qu'on la
» pratique aujourd'hui, et telle que j'en exposerai les prin-
» cipes dans le livre suivant. »

Voilà donc, d'une part, la nature du contre-point double établie; ce contre-point consiste dans la faculté de renverser les parties ou les voix; de l'autre, il résulte des recherches de M. Fétis que ce contre-point double n'a point été connu avant le milieu du seizième siècle, et que les compositeurs n'en ont usé habituellement que dans le dix-

septième. D'après ces faits et ces principes, M. Fétis n'a point parlé dans son mémoire de la part que les compositeurs belges pouvaient avoir eue dans l'invention de ce genre de contre-point, n'en ayant point aperçu de traces dans leurs ouvrages. Il paraît que frappé de voir dans l'intitulé de la seconde section du mémoire de M. Kiesewetter l'énoncé d'une opinion différente, il communiqua ses doutes à ce savant, et qu'il en reçut une réponse dans laquelle M. Kiesewetter adhérait à son avis avec une franchise digne d'un homme si instruit. M. Fétis nous a communiqué cette réponse, que nous ferons connaître tout à l'heure, après avoir donné l'intitulé dont il s'agit, avec sa traduction: le voici:

« *Kann den Niederlandern die* Erfindung *des Künstli-*
» *chen, oder von uns Neueren sogenannten* doppelten con-
» trapunktes *zugeschrieben werden* (peut-on attribuer aux
» Néerlandais l'invention du *contre-point artificieux*, que
» nous appelons maintenant *contre-point double*)? »

Persuadé d'après cet intitulé, que M. Kiesewetter considérait comme synonimes les termes de *contre-point artificieux* et de *contre-point double*, voyant d'ailleurs que ce savant oppose presque toujours *Küustlicher contrapunkt* à *Einfacher contrapunkt*, M. Fetis lui a fait part de ses observations, et en a reçu une réponse dans laquelle on trouve ce paragraphe:

« Je vous suis redevable d'une observation très-ingé-
» nieuse, digne du professeur de contre-point comme du
» savant dans l'histoire de l'art musical; observation qui,
» en vérité ne s'était jamais présentée si clairement à moi;
» c'est celle, que les vieux maîtres n'ont pas eu la connais-
» sance de cette espèce de contre-point que l'école de nos
» jours appelle le contre-point double, et dont on ne trouve
» les premières traces que vers la fin du XV^e^ siècle. Je vous

» avoue que tout aussitôt, j'ai parcouru une centaine de » partitions de ma collection, et je me suis convaincu de la » justesse de votre assertion; car tout ce que j'ai pu trouver » de semblable, n'est en effet que simple imitation, et s'il y » a quelque part un petit passage qui semble annoncer le » dessein de l'inversion (renversement), celle-ci n'est pas » suivie, et l'on s'aperçoit d'abord qu'elle n'est que l'effet » du hazard et non le résultat de l'intention. »

Si nous avions eu connaissance de cette lettre de M. Kiesewetter, lorsque nous avons écrit notre premier article, au lieu des termes de *contre-point double* et de *contre-point composé* nous aurions employé dans notre traduction celui de *contre-point artificieux*, qui n'est point aussi inusité que paraît le penser M. Kiesewetter, car M. Choron s'en est servi en plusieurs occasions, et M. l'abbé Baini l'emploie aussi dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Pierlouis de Palestrina (T. 2. pag. 113 et 138.) C'est ce même genre de contre-point que M. Fétis désigne sous le nom de *contre-point conditionnel* dans son traité du contre-point et de la fugue. Au reste voici la traduction de la note indiquée par M. Kiesewetter.

« Les dénominations de *contre-point simple* et de *contre* » *point artificieux* ne sont pas rigoureusement exactes selon » la nomenclature de l'école; cependant on s'en sert:

» Le *contre-point simple* est ainsi nommé par opposition » au *contre-point double*, dans lequel les parties sont arran- » gées de manière à pouvoir être intervertie dans leur or- » dre, c'est-à-dire de manière que sans fausser l'harmonie, » la partie supérieure puisse devenir l'intermédiaire ou la » basse.

» Mais l'expression de *contre-point double* n'exprime pas » entièrement mon idée, car il existe des canons qui ne re- » posent pas sur cet arrangement de parties; c'est pour cela

» que j'ai divisé le contre-point en *simple* et *artificieux*, et » je ne crois pas que ces mots puissent occasionner quelque » malentendu. »

Ce sont cependant ces expressions qui, non seulement ont trompé M. Fétis, mais l'académie même qui a couronné le mémoire de M. Kiesewetter; car nous avons sous les yeux une lettre de M. Jacob Willems De Vos, secrétaire de cette académie, dans laquelle il prie M. Fétis de remarquer comment M. Kiesewetter a démontré que l'invention du contre-point double appartient aux compositeurs néerlandais. Nous avons donc cru devoir insister sur ce point, afin de lever tous les doutes.

Quant aux droits que les musiciens belges ont à l'invention des canons, ils sont incontestables. Aux preuves alléguées par M. Kiesewetter, on peut ajouter celle que M. Fétis a tirée de Glarean et qu'il a rapportée dans ce paragraphe (pap. 16.) :

« La renommée d'Okeghem fut une des plus belles de l'é- » poque où il vécut; tous les auteurs contemporains parlent » de lui avec admiration : et Didier Lupi a intitulé la com- » plainte en musique qu'il a composée sur sa mort : *Naenia* » *in Joannem Okegi musicorum principem.* Cette renommée » fut méritée par plusieurs inventions importantes, et no- » tamment par celle du *canon*, dont il fut l'auteur, selon le » témoignage de Glarean, qui connaissait bien l'histoire de » la musique de ce temps. Voici ce qu'il dit à ce sujet : » *Amavit Jodocus* (Josquin de Près) *ex una voce plures de-* » *ducere, quod post eum multi æmulati sunt, sed ante eum* » *Joannis Okenheim ea in exercitatione claruerat.* »

Une autre opinion de M. Kiesewetter peut donner lieu à quelque discussion : c'est celle que l'école française de contrepoint dans le quinzième siècle serait imaginaire, et que la plupart des compositeurs ou contrapuntistes considérés

comme Français seraient Belges. Toute la partie de la troisième section de son mémoire qui se rapporte à ce sujet est curieuse et mérite d'être citée. La voici :

» Si nous ne possédons pas des détails précis sur Busnois, Regis, Obrecht et les autres anciens compositeurs, il faut en accuser la négligence des littérateurs et la barbarie des temps où ils ont vécu.

» Forkel parle d'une école française qui aurait été contemporaine de celle d'Ockenheim, ou qui même l'aurait précédée. Il est à remarquer qu'aucun auteur, excepté lui, n'en parle, pas même Burney, qui ne laissait pas échapper une occasion de disputer aux Néerlandais leurs titres à la priorité. Quant à Forkel, les compositeurs qu'il désigne comme appartenant à l'école française, sont ceux que quelques pages auparavant il reconnait pour être élèves des maîtres néerlandais.

» Qu'on me permette d'entrer dans quelques détails à ce sujet : Forkel attribue à l'école française les quatre compositeurs suivans :

1° Pierre de la Rue. Si d'après le témoignage d'Antonio, invoqué par Forkel lui-même, Pierre de la Rue est né à Saragosse, il est probable qu'il était plutôt de l'école néerlandaise que de toute autre, d'autant plus qu'il était musicien de la chapelle et de la chambre du prince Albert et de la princesse Isabelle ; outre cela, il est reconnu maintenant que Pierre de la Rue, appelé aussi *Pierchon* ou *Pierzon,* fût élève d'Ockenheim (1).

(1) M. Fétis fait, au sujet de Pierre de la Rue, la remarque suivante :

« Le biographe Antonio est évidemment dans l'erreur quand il dit » que Pierre de la Rue est né à Saragesse en Espagne ; car il en fait un » musicien au service de l'archiduc Albert, et de l'infante Isabelle ; or, » ces princes gouvernaient les pays-Bas dans la première moitié du dix-

2° Brumel. Ici Forkel paraît avoir oublié qu'il vient de compter ce même Brumel parmi les élèves d'Ockenheim.

3° Mouton. Que ce compositeur soit, selon Glarean, un Français, ou selon Guicciardin, un Néerlandais, il n'en est pas moins certain qu'il fut élève de Josquin.

4° Loyset, dont on ne connaît ni la patrie, ni les maîtres, serait donc le seul fruit de cette école prétendue française. Si cette hypothèse était suffisante pour constater l'existence d'une école française, on pourrait, avec autant de droits, y ranger Obrecht, Busnois, Regis, et la plus grande partie des compositeurs néerlandais de cette époque. Du reste, il paraît prouvé que *Loyset* et *Compère*, célèbre élève d'Ockenheim, sont la même personne. L'on voit par conséquent que l'assertion de Forkel, basée sur de biens faibles suppositions, se détruit d'elle-même.

» Si l'on s'appuie sur les compositeurs français du quinzième siècle, tels que Dufay, Binchois, Eloy et Brassart, il n'y a rien à opposer à de semblables preuves ; mais l'on verra l'opinion qu'on doit avoir de cette école, lorsqu'on se rappellera que Tinctoris affirme que les Anglais, à la tête desquels était Dunstable, avaient surpassé de beaucoup les Français. Du reste, nous devons suspendre notre jugement jusqu'à ce que M. Fétis ait publié sur Dufay et Binchois la notice qu'il a promise. On a droit d'attendre de cet estimable savant un ouvrage important, précieux pour l'histoire de l'art.

» Mais enfin supposons qu'une école française ait existé, et qu'elle ait connu le contrepoint double, il faudrait en conclure que cette école se perdit vers le milieu du quinzième siècle, et qu'elle était entièrement éteinte au commence-

» septième siècle, et l'on trouve deux messes de La Rue, imprimées » dans la collection publiée par André Antiquo, de Montona, en 1516. »

ment du seizième, car tous les grands maîtres qui brillèrent en France à cette époque, étaient ou Néerlandais ou formés à l'école néerlandaise.

» Qu'on me permette enfin une dernière observation.

» 1° Vers le milieu du quinzième siècle, les Néerlandais qui, ainsi que les Français s'étaient adonnés à la pratique de la musique, parcoururent toute l'Europe en enseignant leur art, et il est arrivé que les écrivains, trompés par la langue commune aux deux nations, les ont confondues.

» 2° Des écrivains distingués considèrent comme Français ces hommes de mérite reconnus aujourd'hui pour Néerlandais, de même qu'ils parlent de la Flandre française comme d'une province de France; ils oublient que jusqu'à Louis XIV, et même jusqu'à la paix des Pyrennées, la France ne s'étendait pas au-delà du Bolonais et de la Picardie; en sorte qu'à l'époque dont il s'agit, il n'y avait pas encore de Gallo-Belges proprement dits. »

Plusieurs choses remarquables se trouvent dans le passage qu'on vient de lire. M. Kiesewetter y fait preuve de beaucoup d'érudition; mais nous croyons qu'il s'est trompé dans la conclusion de ses recherches en niant l'existence d'une école française du contrepoint, dans les quinzième et seizième siècles. Voici les observations que nous avons faites à ce sujet.

Il est incontestable que beaucoup d'auteurs se sont trompés en considérant comme Français plusieurs compositeurs célèbres de ces époques reculées qui étaient nés dans la Flandre Française ou même dans le Hainaut. Tinctoris même n'a pas été à l'abri d'une erreur semblable, lorsqu'il a dit, dans son *Proportionale musices* que les contemporains de Dunstable furent, en France, Dufay et Binchois: *Et hunc contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois.* Que Binchois ait vu le jour en France, cela paraît hors de doute,

car d'après une note qui nous est communiquée par M. Fétis, on trouve un passage qui le prouve dans un traité des proportions musicales, en latin et en anglais, ayant pour titre : *A Treatise of divers musical proportions, and of their nature and denominations.* Ce traité se trouve sous le nombre 17 dans une copie des manuscrits de Waltham-Holy-Cross, qui existe au musée britannique, coté 4912. Voici le passage dont il s'agit : *The famous french musical man Ægidius Binchois using of the sesquialtera proportion, etc.*; mais à l'égard de Dufay, M. Fétis a démontré dans son mémoire (page 13) par un passage d'un manuscrit du seizième siècle, qu'il était de Chimay en Hainaut. Toutefois en retranchant même Dufay des compositeurs français, il ne nous paraît pas moins prouvé qu'il y a eu une école française de chant et de contrepoint dans les quinzième et seizième siècles. La Picardie, le Vermandois, la Champagne, et même le Midi de la France, ont fourni des compositeurs dont les noms et les ouvrages sont parvenus jusqu'à nous. Vers la fin de son *Traite de l'imperfection des notes*, Tinctoris cite des ouvrages de de Domart et de Barbingant, contemporains de Dufay, qui étaient vraisemblablement Picards; il existe encore à Doullens et dans les environs d'Amiens, des familles du nom de Domart. Firmin Caron, autre contrapuntiste cité par Tinctoris, et qui vivait vers l'an 1470, fut vraisemblablement Français, car le nom de *Caron* est très-commun en France, et est inconnu dans les Pays-Bas. Aucune indication n'existe à l'égard de Busnois; mais il était premier chanteur du duc de Bourgogne, Charles-le-Téméraire, et vivait à Péronne où se tenait la cour de ce prince; ce qui semblerait indiquer qu'il était un de ces musiciens picards qu'on trouve à cette époque dans presque toutes les chapelles. Antoine Fevim, né à Orléans, vers le même temps, Guillaume Faugues, cité par Tinctoris, Jean Pinarol de

Bordeaux, Deniset, Molinet, et probablement Regis, dont le véritable nom paraît avoir été *Le Roy*; tous ces musiciens du quinzième siècle, disons-nous, appartiennent sans aucun doute à l'école française. C'est la conviction de ce fait qui a déterminé M. Fétis à ne point les citer dans son mémoire.

Quand il ne serait point prouvé par un passage du traité de contrepoint de Tinctoris (1), que Dufay et Binchois furent les maîtres d'Ockenheim, de J. Regis, de Ant. Busnois, de Firmin Caron, de Guillaume Faugues et de plusieurs autres musiciens de la même époque, on ne pourrait nier que les mêmes Ockenheim, premier chapelain de Louis XI, et Busnois, n'aient établi en France des écoles de musique, où beaucoup d'élèves, nés dans le pays, ont dû se former, et que ces écoles produisirent le plus grand nombre des compositeurs français de cette époque. D'ailleurs, les recherches de Claude Hémeré et de Colliete sur la ville de Saint-Quentin, ont démontré qu'il existait dans l'église de cette ville une école de musique où Josquin Desprez et Louis Compère firent leurs premières études.

Plus tard, l'école française ne dégénéra point, car on compte parmi les artistes de cette école qui se distinguèrent depuis 1500 jusqu'en 1550 : Éliazar Genet, de Carpentras, que plusieurs écrivains ont pris pour un musicien espagnol, parce que ses contemporains l'ont appelé *Il Carpentrasso*, Hesdin, Rousée, Maître-Gosse, Certon, maître des enfans de chœur de la Sainte-Chapelle, à Paris, Du Jardin, nommé De Orto par Glarean, l'Héritier, Gascogne, Hottinet, Antoine Mornable, Pierre Moulu, Denis Briant, surnommé Vermont premier, Vermont second, G. le Heurteur, Pierre Cadeac et beaucoup d'autres dont les ouvrages sont contenus dans les recueils

(1) Cité par M. Fétis ; pag. 13 de son Mémoire.

publiés en caractères gothiques par Pierre Attaignant, à Paris, par Nicolas Duchemin, et par Adrien Leroy. Mais parmi ces musiciens, il n'en est point qui méritent une plus haute estime que Clement Jannequin et Claude Goudimel (1). Le premier fut certainement un des musiciens les plus distingués du règne de François Ier. Ses pièces de la *défaite des Suisses à la bataille de Marignan*, et des *cris de Paris* sont fort originales. Claude Goudimel, né à Besançon, est con-

(1). M. Fétis s'est trompé sur ce qui concerne ce compositeur dans le passage de son mémoire où il dit :

« Je viens de parler de Palestrina et de son beau talent ; les Pays-
» Bas peuvent revendiquer une partie de la gloire qu'il s'est acquise,
» car il fut l'élève d'un maître néerlandais. Beaucoup d'écrivains
» français ont écrit que Goudimel, leur compatriote, lui enseigna la
» composition; mais il ne paraît pas que Goudimel ait été en Italie,
» et Palestrina ne vint jamais en France. L'origine de l'erreur est
» que les Italiens ont confondu Renaut de Mèle, compositeur lié-
» geois, qu'ils appellent *Rinaldo del Mele*, avec Goudimel, qu'ils
» nommaient *Gaudio del Melè*. On a une preuve à peu près irrécu-
» sable de ce fait dans un recueil qui a pour titre : *Madrigali di Ri-
» naldo del Mele, gentiluomo fiamengo, à sei voci*, in Anversa,
» apresso Pietro Phalesio, 1558, in-4° obl. On voit par l'épître dé-
» dicatoire (datée de Liége, 14 juillet 1587,) qu'il avait vécu à
» Rome pendant quelques années, et qu'il y avait enseigné la mu-
» sique, qu'il était ensuite entré au service du duc de Bavière Er-
» nest, archevêque de Cologne et évêqne de Liége, qu'il avait publié
» en Italie quelques ouvrages de sa composition, et que, depuis lors,
» il avait dédié un livre de motets à la reine de Danemark, et un
» livre de madrigaux au prince de Liége, son frère. La conformité
» de nom entre ce compositeur et celui du maître de Palestrina, son
» séjour à Rome, et les leçons qu'il y donna, tout cela, dis-je, au-
» torise à croire qu'il a plus de droits à la gloire d'avoir formé ce

sidéré, même par les Italiens, comme un des artistes les plus habiles de son temps; il fut le maître de Palestrina. Goudimel, encore dans la force de l'âge, périt à Lyon, lors des massacres de la Saint-Barthelémy, c'est-à-dire dans la seconde moitié du seizième siècle. A la même époque vivaient Charles d'Argentilly, compositeur et chanteur de la chapelle du pape, né en Picardie; Michel Dubuisson, de Meaux, qui fut maître de chapelle de l'empereur Ferdinand Ier; Noé Faignent, de Paris; Dominique Finot ou Phinot; Du Caurroy, maître de Chapelle de Henri III et de Henri IV, et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de nommer. Il n'est donc pas exact de dire que l'école française, si elle a existé, est rentrée dans le néant avant le milieu du seizième siècle, et il l'est moins encore de nier la réalité de cette école.

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

F . . . y.

» grand compositeur que Goudimel, dont le savoir musical fut d'ail-
» leurs médiocre. »

M. l'abbé Baini est entré dans de longs développemens sur la question dont il s'agit ici dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean-Pierre-Louis de Palestriua, (t. 1 p. 20—27,) et a démontré d'une manière invincible que Renault de Mele ne s'est établi à Rome que long-temps après que Palestrina fut déjà devenu célèbre, que Goudimel fut le premier qui ouvrit dans cette ville une école de musique, qu'il eut pour élève le grand musicien qui vient d'être nommé, qu'il y composa une grande quantité d'ouvrages qui existent encore en partie dans les archives de plusieurs églises, et qu'il n'embrassa la religion réformée qu'à son retour en France. Nous regrettons quo la longueur de ces développemens ne nous permettent pas d'en donner ici la traduction. Au reste, depuis que M. Fétis a écrit son mémoire, il a remis en partition plusieurs compositions de Goudimel, et a reconnu l'injustice du passage où il a élevé des doutes sur le savoir de ce musicien, qui n'est point inférieur aux habiles maîtres de son temps.

ERRATA.

Par erreur, le 8e numéro de la *Revue Musicale* ayant été imprimé d'après les épreuves non corrigées, beaucoup de fautes s'y sont glissées dans l'article sur l'histoire de la musique, et même dans les autres morceaux : nous croyons devoir y remédier autant qu'il est en notre pouvoir par les *errata* suivans :

Pages.

230. Au titre, au lieu de : Nernlanders, lisez : *Nederlanders*.

Id. Même ligne, au lieu de : eecuw, lisez : *eeuw*.

Id. Ligne 4, au lieu de : van di cn, lisez : *van dien*.

232. Ligne 24, au lieu de : parce qu'il avait cru, lisez : *parce que l'auteur avait cru*.

235. Ligne 15, au lieu de ; d'Aurélien, moine de Rome, lisez : d'Aurélien, moine de *Réomé*.

Id. Ligne 30, après le mot *harmonie* mettez une virgule.

236. Ligne 12, au lieu de : contrepoint composé, lisez : contrepoint *artificieux*.

237. Lignes 29 et 30, au lieu de : que contrairement au premier que j'ai appelé, lisez : que contrairement *au premier*, appelé.

Id. Ligne 30, au lieu de : contrepoint composé, lisez : contrepoint *artificieux*.

238. Ligne 9, au lieu de : fait remarquer, lisez ; *et* fait remarquer.

Id. Ligne 14, au lieu de : les plus anciens compositeurs du continent, lisez : les plus anciens compositeurs de *canons* du continent.

a3.

Id. Dernière ligne, au lieu de : qui sont les meilleurs compositeurs que j'aie jamais entendus, lisez : qui sont les meilleurs compositeurs *dont j'ai entendu les ouvrages*.

239. Ligne 4, au lieu de : compositions usées, lisez : *formes* usées.

Id. Ligne 10, au lieu de : Neerlandandais, lisez : *Neerlandais*.

Id. Ligne 24, au lieu de : contrepoint composé, lisez : contrepoint *artificieux*.

240. Ligne 16, au lieu de : non ce contrepoint composé, lisez : non ce contrepoint *artificieux*.

241. Ligne 6, au lieu de : artificiosissimi symphonisti, lisez : artificiosissimi *symphonistæ*.

Id. Ligne 8, au lieu de : grands maîtres allemands, lisez : *bons* maîtres allemands.

Id. Ligne 19, au lieu de : quelques contemporains, lisez : quelques *compositeurs*.

242. Ligne 4, après ces mots : la classe des théoriciens, mettez un point et virgule.

Id. Même ligne, au lieu de : car on ne retrouve de lui, ôtez : *car*.

Id. Ligne 8, au lieu de : contrepoint comparé; lisez : contrepoint *artificieux*.

243. Lignes 3, au lieu de : contrepoint composé, lisez : contrepoint *artificieux*.

Id. Ligne 5, au lieu de : Tinctonis. lisez : *Tinctoris*.

Id. Lignes 12 et 13, au lieu de : et trouva la manière de former plusieurs parties sur une première, lisez : et trouva la manière de *tirer* plusieurs parties *d'une seule*.

246. Ligne 15, après ces mots : ton de *sol*, mettez un point et virgule.

Id. Ligne 16, après ces mots : celui de *fa, ut*, mettez une virgule.

248. Ligne 2, au lieu de : entendit tout un instrument, lisez : entendit *tout-ă-coup* un instrument.

252. Ligne 2, au lieu de : ces douces impressions. lisez : *ses* douces impressions

Pag.

Id. Ligne 16, au lieu de : agréer une impulsion renovatrice, lisez : *espérer* une impulsion renovatrice.

Id. Ligne 17, au lieu de : un effet tout national, lisez : un effet tout *rationel.*

253. Ligne 5, au lieu de compositions qu'on doit accepter, lisez : *compensations,* etc.

Id. Ligne 20, au lieu de : les exécutions devaient être, lisez : les *exécutans.*

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Première représentation de l'*Ultimo giorno di Pompei* (Le dernier Jour de Pompeia), opéra sérieux en 2 actes, musique de Pacini.

Débuts de Mme Méric-Lalande. — Orchestre. — Chœurs.

L'usage qui s'est établi depuis deux ans au Théâtre-Italien de ne donner des représentations que pendant six mois de l'année, c'est-à-dire depuis le 1er octobre jusqu'au 1er avril, n'est pas moins profitable aux plaisirs du public qu'aux succès des entreprises, car la société qui fréquente ce théâtre se compose en grande partie de personnes riches qui, dès le printemps, vont goûter les jouissances de la campagne, se remettre des fatigues de l'hiver, et retremper leur goût pour la musique. Cette clôture donne d'ailleurs le moyen de faire succéder les représentations de l'opéra allemand à celles de l'opéra italien, et de varier les plaisirs des vrais amateurs de musique, qui ne se passionnent point exclusivement pour telle ou telle manière, telle ou telle école, tel ou tel maître. Cet opéra allemand a aussi son public spécial et tout différent de celui qui fréquente le Théâtre-Italien ; il se compose principalement de négocians, de savans ou d'ar-

tistes allemands qui ne s'absentent point de Paris pendant l'été, et de musiciens plus sensibles aux accens énergiques du génie de Beethoven et de Weber, qu'aux gracieuses mélodies des lyres ausonniennes. Tout ceux qui aiment et cultive la musique, goûtent donc les avantages de la clôture sémestrielle de l'opéra italien. Ajoutons que la variété dans le personnel chantant de ce spectacle doit être le résultat de cette clôture ; au lieu de ces engagemens de trois ou quatre ans qui nous offraient en permanence les mêmes artistes, bons ou mauvais, sans espoir de changement, nous pourrons maintenant passer en revue tout ce que l'Italie peut offrir de bon ou de passable, et ne garderons que ce qui méritera d'être conservé.

Déjà nous goûtons cette année les avantages du nouveau système ; quatre nouveaux premiers sujets, David, Lablache, MM^mes^ Méric-Lalande et Tibaldi, doivent se faire entendre successivement et se trouver ensuite réunis dans les ouvrages qui seront représentés successivement vers le milieu de l'hiver. M^me^ Malibran, Donzelli, Zuchelli, Santini et Graziani ont été conservés ; avec une troupe semblable, on est en état de jouer les opéras les plus difficiles et ceux qui exigent le personnel le plus nombreux. Parmi les nouveautés dont il est question, on parle du *Pirate* de Bellini, de *Ricciardo e Zoraide*, et de plusieurs autres ouvrages.

L'ouverture du théâtre s'est faite le 2 de ce mois par l'*Ultimo giorno di Pompei*, opéra de Pacini. La musique de ce compositeur n'était connue à Paris que de quelques amateurs de chant, bien qu'il ait écrit près de quarante ouvrages dramatiques. Dans ce nombre, il est peu de partitions qui méritent d'être conservées ; *la Schiava di Bagdad*, *Adelaide e Commingio*, *il Barone di Dolsheim*, *Gli Arabi nelle Gallie* et *l'Ultimo giorno di Pompei* sont celles qui ont obtenu le plus de succès. Depuis que la muse de Rossini s'est con-

damnée au silence pour les théâtres d'Italie, Pacini partage avec Bellini la faveur du public italien et occupe un rang distingué qui ne lui aurait point appartenu si la musique italienne n'était aujourd'hui dans une décadence complète.

Le libretto de l'*Ultimo giorno di Pompei* est une de ces niaiseries digne du génie du poète Tottola qui l'a conçu : voici la contexture de ce chef-d'œuvre. Le tribun Appius est épris d'Octavie, femme de Salluste, premier magistrat de Pompeia. N'ayant pu triompher de ses rigueurs, il veut se venger, et fait cacher sous un déguisement le jeune Claudius parmi les femmes de la suite d'Octavie. Publius, père de ce jeune homme et client d'Appius, feint de retrouver son fils après l'avoir cherché long-temps, il accuse Octavie de séduction et d'adultère. Le tribun soutient l'accusation, et Salluste se voit forcé de condamner à la mort une femme qui a fait son bonheur pendant quinze ans ; Octavie va descendre vivante dans un tombeau ; mais le Vésuve fait entendre des détonnations qui troublent Publius ; il se jette aux pieds de Salluste et avoue son crime et celui d'Appius ; on conduit les coupables au supplice ; une éruption terrible du Vésuve engloutit Pompeia et le rideau tombe. Telle est la belle invention que Pacini a été condamné à orner de sa musique. Rossini a eu quelquefois à tirer parti de pareilles choses et en a triomphé ; mais entre Rossini et son successeur il y a quelque légère différence.

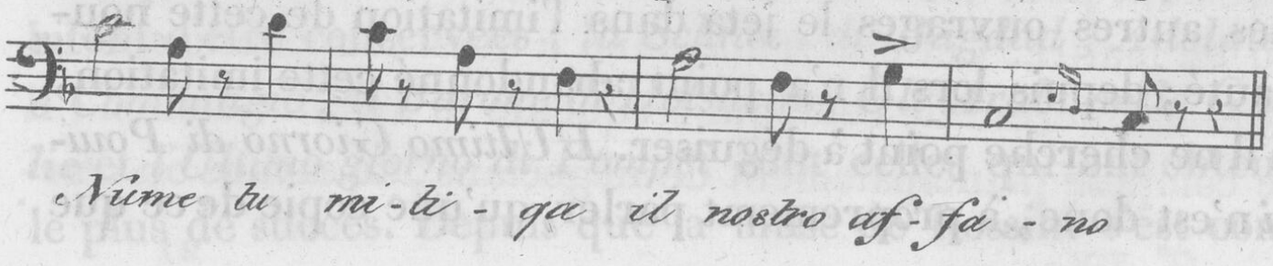
Dans ses premières productions, Pacini cherchait à imiter la manière de Fioravanti dans le genre bouffe et celle de Mayr dans le sérieux ; mais le succès éclatant qu'obtint le style de Rossini après qu'il eut donné son *Tancrède* et quelques autres ouvrages le jeta dans l'imitation de cette nouveauté ; depuis lors il n'a point abandonné cette imitation, qu'il ne cherche point à déguiser. *L'Ultimo Giorno di Poupei* n'est donc, à proprememt parler, qu'une copie de ce que

nous avons entendu depuis douze ans. La coupe des airs des duos, des chœurs, des morceaux d'ensemble est jetée dans le même moule; la conduite de la modulation, affectant toujours le passage à la tierce mineure supérieure, et le retour immédiat à la tonique; les formules harmoniques, les accompagnemens plaqués et détachés sur le dernier motif *allegro* de chaque morceau, voilà ce qui se reproduit depuis le commencement jusqu'à la fin de l'ouvrage. Il y a de la mélodie; mais cette mélodie a plus d'afféterie que de grâce, et rarement elle est appropriée à l'expression des situations : on peut même dire quelle est presque toujours un contre-sens. Le plan manque partout : par exemple, la cavatine d'Octavie commence en *si* bémol par un mouvement *cantabile* qui va à la dominante, c'est-à-dire en *fa*, comme pour y faire un repos incident; mais Pacini, sans aucune préparation, change cette dominante en tonique, en attaquant subitement l'allegro par cette phrase :



Et le morceau finit en *fa* sans qu'il ne soit plus question du premier ton qui reste dans l'oreille sans préparation. Ajoutons que l'air tout entier n'est composé que de cette phrase vulgaire et d'une cabalette du style le plus commun.

Le même défaut de conduite et de plan se fait encore remarquer dans l'allegro du duo *Ah sposo mio* : après y avoir fait entendre à la tonique du ton de *fa* cette phrase :



Le musicien passe en trois accords au quatrième degré, c'est-à-dire en *si* bémol, où il répète la même phrase et où il s'établit comme si c'était le ton principal; puis il revient au ton primitif pour y redire cette phrase une troisième fois, et le tout se termine par la cabalette obligée, sans développement, sans art, sans convenances dramatiques : de pareilles platitudes ne méritent pas le nom de musique. Cependant, l'air et le duo que je viens de citer ont été fort applaudis, grâce au talent des chanteurs.

Ce ne sont pas seulement des fautes de cette nature qu'on trouve dans l'opéra de Pacini; sa négligence et son mépris de son art se portent sur la construction rhythmique de ses phrases, sur la pureté de style et d'harmonie, sur l'expression de la parole, sur tout enfin. Si l'on veut avoir un exemple de la manière dont il construit ses rhythmes mélodiques; il faut jeter les yeux sur le dernier mouvement du duo, *Fermati, Ottavia.* Dans ce mouvement, il y a une phrase d'un beau caractère sur ces paroles : *Perche, oh dei! donarle un core*; mais au moment où l'on s'intéresse à cette phrase, un défaut révoltant de carrure se manifeste dans une autre phrase de cinq mesures, suivie d'une autre de six. Voici ce passage :



Je ne suis point antagoniste des rhythmes irréguliers; je crois même qu'il y a des effets heureux et nouveaux à en tirer; mais l'irrégularité ne peut être bonne qu'autant qu'elle rend le rhythme plus bref et non lorsqu'elle allonge la phrase; dans le premier cas l'effet est vif; dans le second, il est languissant.

Remarquez d'ailleurs le caractère de cette phrase et son inconvenance à l'égard des paroles; ne dirait-on pas que le personnage dit : *Mon âme ne peut résister à tant de plaisir*, plutôt que : *Mon âme ne peut résister à tant de peine?*

Que penser d'un harmoniste qui, dans le duo qui vient d'être cité, ne peut trouver de seconde partie à une mélodie qu'en faisant faire à la voix de femme des octaves avec la la basse? C'est cependant ce qu'on voit sur le trait *implora pietà*. Cette faute se reproduit en plusieurs autres endroits de l'opéra. Il faut avouer que tout cela est bien pauvre et mérite peu d'être rangé parmi les productions de l'art. Pacini n'est pourtant point dépourvu de tout talent. Il a de la facilité, une certaine habitude de la construction dramatique et la connaissance des effets d'instrumentation. Mais tout cela est gâté par sa négligence habituelle, et par ce mépris de l'art auquel parviennent les musiciens italiens habitués à fabriquer leur musique plutôt qu'à la composer. Des milliers d'opéras semblables à l'*Ultimo Giorno di Pompei* ne feront jamais faire un pas à la musique dramatique. Que dis-je? Ils lui sont funestes; car ils inspirent le dégoût d'une belle et noble partie du plus puissant de tous les arts. Le public a marqué par sa froideur pendant la représentation de cet ouvrage, et surtout pendant le second acte, le peu de plaisir qu'il en ressentait : peut-être sera-t-il moins sévère par la suite; toutefois je ne crois point que l'*Ultimo Giorno di Pompei* ait une longue existence à Paris.

Après la curiosité qu'inspire toujours un nouvel ouvrage,

venait celle qu'on avait d'entendre madame Méric-Lalande qui, après avoir obtenu quelque succès sur la scène du Gymnase dramatique, était allée se faire une brillante réputation en Italie et dans la capitale de l'Autriche. C'est une nouveauté assez remarquable que celle d'une actrice française, qui devient une grande cantatrice italienne, après avoir joué pendant près de dix ans le vaudeville et l'opéra comique sur les théâtres de province. Ce n'est que par une aptitude rare et un travail obstiné que madame Méric-Lalande a pu corriger les défauts de sa première éducation musicale, et ceux qu'elle devait à l'habitude d'entendre sans cesse de mauvais chanteurs et de la musique mal exécutée. Cette aptitude, elle en était douée; ce travail ne l'a point effrayée. Les soins de Garcia ont commencé à Paris ce que ceux de Banderali ont achevé à Milan. La voix de madame Méric-Lalande est bien posée; ses sons s'unissent bien, son trille est bon, ses sons élevés sont doux et purs, sa prononciation est généralement correcte; son style, suffisamment orné, n'est point surchargé de traits parasites, enfin, son chant, examiné dans son ensemble comme dans ses détails, a de quoi satisfaire les connaisseurs du goût le plus sévère. Un seul défaut, que n'a pu corriger le travail, s'aperçoit dans le mécanisme de sa vocalisation; il consiste dans un certain tremblement qui donne à la voix l'apparence de la vieillesse; ce défaut, vient-il d'une aucienne habitude de forcer les sons, contractée en province, ou résultait-il de la conformation de l'organe de la cantatrice? c'est ce qu'il serait fort difficile de décider aujourd'hui. Peut-être aussi appartient-il à l'émotion excessive qui agitait madame Méric-Lalande à son début; cette émotion était telle à son entrée en scène qu'il lui restait à peine la force de dire les premières phrases de sa cavatine.

De brillants succès obtenus à Venise, à Naples, à Vienne,

à Milan, ont classé Mme. Méric-Lalande parmi les cantatrices les plus habiles de la scène italienne. C'est précédée d'une belle renommée qu'elle revient dans sa patrie; mais une réputation n'est bien établie qu'autant qu'elle a subi l'épreuve du public parisien qui, également éloigné des exagérations admiratives des ultramontains et de l'impassibilité flegmatique des peuples du Nord, juge sainement quand il n'est pas dominé par quelque préjugé. La crainte dont Mme Meric-Lalande était agitée, n'avait donc rien que de fort légitime. Elle a su la surmonter assez pour faire comprendre son mérite à ses auditeurs. Dans sa première cavatine, elle a jeté de jolis traits qu'elle a exécutés avec grâce et légèreté. Le duo *Fermati, Ottavia* lui a fourni l'occasion de déployer plus d'énergie; c'est le morceau qu'elle a dit avec le plus de succès. Plus faible dans le *quintetto* suivant et dans le finale, elle s'est relevé dans le duo du second acte et dans l'air *su questa man concedi* (1). Vivement applaudie dans la plupart de ces morceaux, elle y a donné une haute idée de son habileté; mais a-t-elle ému les spectateurs? C'est ce que je n'oserais affirmer. La sensibilité de l'organe vocal est un don de la nature qu'aucune étude ne peut faire acquérir: je n'oserais affirmer qu'elle lui manque; mais cette qualité ne m'a point frappé dans son chant. J'ai besoin de l'entendre encore plusieurs fois avant de me former une opinion sur ce point.

Le rôle d'Appius ne me paraît pas convenable pour Donzelli; il est généralement écrit dans les cordes désavantageuses de sa voix. Il est fâcheux que Davide, n'ayant point fait son début, ait voulu paraître dans un rôle plus important, car celui-là ayant été écrit pour lui, il y aurait été vraisemblablement mieux placé que Donzelli. Zucchelli,

(1) Ces divers morceaux se trouvent chez Pacini, boulevard des Italiens, n. 11.

excellent dans le genre bouffe, ne réussit point dans les rôles qui demandent de la sensibilité. Pour exprimer sa douleur dans l'*Ultimo giorno di Pompei*, il a imaginé de fermer les yeux en penchant la tête, ce qui lui fait faire la grimace la plus comique. Il a manqué de verve en plusieurs endroits de l'ouvrage, et particulièrement dans le trait *venite, amici a me d'intorno*, un des meilleurs de l'opéra. On doit aussi regretter que Lablache n'ait pas été chargé de ce rôle qui a été écrit pour lui.

Les seconds rôles de femmes ont été remplis par Mlles Corradi et Schneïder; ces rôles sont si peu importans dans l'*Ultimo giorno di Pompei*, qu'il n'est pas possible de juger de l'utilité de ces actrices dans la nouvelle troupe. M. Paganini paraît être préférable aux Giovanola et autres seconds tenors que nous avons eu depuis plusieurs années. M. De Rosa a succédé à Profeti : sa voix ne manque pas de timbre; il faudra l'entendre dans d'autres ouvrages.

La crainte que j'avais manifestée à l'égard des choristes allemands était fondée; ils n'ont pas été reconnaissables. Plusieurs causes concourent à les priver de leurs avantages dans l'opéra italien. La première, c'est qu'ils ne comprennent point la musique qu'on leur fait chanter. Habitués dès leur enfance aux vigoureuses combinaisons de la musique allemande, façonnés à l'exécution des ouvrages de Mozart, de Beethoven et de Weber, avec lesquels ils sympathisent, ils ne peuvent rien comprendre à des formes toutes différentes. Pour eux, la musique de l'*Ultimo giorno di Pompei* ne doit être qu'un assemblage de notes assez insignifiant. L'effet de cette musique était tel que la rigoureuse exactitude de mesure qui nous charmait en eux est entièrement perdue dans l'opéra italien; ils en avaient si bien perdu le sentiment à la première représentation, qu'ils ont jeté du trouble dans la plupart des morceaux d'ensemble, ralentissant

tous les mouvemens de telle sorte que le chef d'orchestre n'a pu parvenir à les faire aller en mesure. La seconde cause du changement qui s'est opéré dans l'exécution de ces choristes, réside dans la prononciation. Intimidés, parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'ils disent, et parce que l'articulation de la langue italienne est nouvelle pour eux, ils n'attaquent point, et les paroles ne portent point les notes. Je doute qu'on parvienne à leur rendre jamais dans l'opéra italien la vigueur d'ensemble et l'enthousiasme qui les faisait admirer dans l'opéra allemand.

La nouvelle disposition de l'orchestre est meilleure que l'ancienne; c'est celle que j'ai indiquée comme la plus convenable dans mes articles *sur l'exécution*, qui ont été insérés dans le troisième volume de la *Revue Musicale*. La plupart des artistes qui composent cet orchestre sont des hommes d'un talent reconnu; nul doute qu'ils ne parviennent à une très bonne exécution dès qu'ils se connaîtront bien, et dès qu'ils auront contracté l'habitude de l'ensemble. Leur chef, M. Girard, paraît avoir du sang-froid et de la fermeté, qualités indispensables pour bien diriger. Jusqu'ici, je n'ai point aperçu de finesse dans l'exécution; l'énergie seule m'a frappé; mais en général, l'orchestre accompagne trop fort. Au reste, il paraît évident qu'on n'a donné la première représentation le 2 octobre que pour tenir la promesse qu'on avait faite; l'ouvrage n'était pas su; deux bonnes répétitions auraient encore été nécessaires pour éviter toutes les fautes qui ont été faites aux premières représentations.

En résumé, on ne peut prononcer encore sur l'effet de la nouvelle organisation de l'opéra italien. Les premières représentations ont été généralement froides; elles continueront de l'être vraisemblablement jusqu'à ce que toute la troupe soit réunie, et jusqu'à ce que les chanteurs, l'orchestre et les choristes aient acquis plus d'aplomb.

M. Ferri, peintre bolonais, dont j'ai déjà eu occasion de parler, s'est distingué dans la composition des décorations de l'*Ultimo giorno di Pompei*. L'éruption du Vésuve lui fait particulièrement beaucoup d'honneur ; elle est fort supérieure à ce qu'on voit à l'Opéra dans la *Muette de Portici*.

FÉTIS.

—On est peu habitué à voir, au théâtre Ventadour, une affluence pareille à celle qui assiégeait mardi dernier toutes les places d'une extrémité à l'autre de la salle. La réapparition de Chollet, après une longue absence, était la cause de cet empressement inusité du public. Dans l'état actuel du personnel de l'Opéra-Comique, Chollet est le premier tenor, bien qu'il manque essentiellement de plusieurs qualités nécessaires pour tenir convenablement cet emploi. En effet, rien de dramatique, de large dans son talent ; la musique légère est la seule qui lui convienne, et je ne puis m'empêcher de citer à ce sujet le mot spirituel d'un amateur distingué qui disait, en parlant de Chollet, que ce chanteur semblait fait pour exécuter des points d'orgue de romance. Quoiqu'il en soit, Chollet est le favori du public de l'Opéra-Comique, et c'est toute justice, puisque lui seul chante à ce théâtre. *La Fiancée* et les *Voitures versées* sont les deux ouvrages dans lesquels il s'est montré mardi ; il n'a ni perdu ni gagné depuis son départ ; c'est toujours un chanteur agréable : toutefois nous lui conseillons de supprimer quelques plaisanteries de mauvais goût qu'il a faites à plusieurs reprises dans *la Fiancée*, et qui sont fort mal placées sur un théâtre fréquenté par la société éclairée. Mme Pradher est toujours charmante dans le rôle d'Henriette. *Les Voitures versées* ont été fort mal exécutées, si ce n'est par Chollet et par Me Casimir.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

PHARAO, (Pharaon,) oratorio en deux parties, par A. Brüggemann; mis en mnsique par Frédéric Schneider; arrangé pour le piano par l'auteur. OEuvre 74e.

A Halberstadt, chez Brüggemann.

Par suite de la rareté des établissemens de musique en France, et peut-être aussi d'une certaine indifférence pour ce qui n'est pas dans nos habitudes, ce n'est que long-temps après l'apparition des ouvrages d'un compositeur étranger que ces mêmes ouvrages s'introduisent parmi nous. Mozart, Beethoven étaient descendus dans la tombe avant qu'on eût fait entendre leurs chefs-d'œuvre à Paris; on n'y connaît point encore une note des symphonies et des ouvertures de Fesca, mort depuis quatre ans; les ouvrages de l'abbé Stadler, du chevalier de Seyfried et de plusieurs autres hommes de mérite y sont également inconnus; enfin, les compositions de M. Frédéric Schneider sont pour nous comme si elles n'existaient pas. Cependant, parmi toutes les choses que nous venons de citer, il en est beaucoup qui mériteraient de fixer l'attention des musiciens. Par exemple, les oratorios de M. Frédéric Schneider, dont il n'y a pas une note en France, renferment des beautés sévères et d'un haut style qu'on pourrait faire entendre avec succès aux concerts du Conservatoire. Il y a peu de passion dans les inspirations de cet artiste; mais il y règne un caractère religieux, grave et parfois

original. Ses chœurs sont beaux ; ses airs seuls laissent désirer plus de charme dans leur mélodie. Lorsqu'il aborde le style fugué, il n'est certes point à la hauteur de Haendel, de Bach, ni de M. Chérubini; mais, cependant, il y met de l'effet et écrit généralement avec pureté. Il serait à désirer que M. Choron, dont les efforts tendent à naturaliser en France les belles compositions religieuses, entreprit de publier les meilleurs ouvrages de M. Schneider avec les traductions françaises ou italiennes.

Chansons du châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, par M. Francisque Michel; suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne avec accompagnement de piano, par M. Perne. In-8° de quinze feuilles et demie, plus 41 pages de musique. Imprimerie de Crapelet.

A Paris, chez Techner. Prix, grand raisin vélin : 20 fr.

Papier de Hollande, avec armoiries sur vélin : 40 fr.

Sur le feuillet correspondant au faux titre on lit : « Cette » édition des chansons de Regnault de Coucy, châtelain de » Coucy, tirée à cent vingt exemplaires sur papier Jésus, » quinze sur papier de Hollande et deux sur vélin, numé- » rotés à la presse, aux frais et par les soins de Francisque » Michel, est dédiée à la ville de Lyon, sa patrie. »

Le châtelain de Coucy, que le nouvel éditeur de ses chansons appelle Regnault, quoiqu'il soit généralement connu sous le nom de Raoul, est célèbre par l'histoire tragique de ses amours avec la dame de Fayel. Il était né à Coucy-le-Château vers 1167 et mourut au siége de Saint-Jean-d'Acre, en 1191. L'histoire de ce chevalier et de la dame de Fayel a été publiée en 1828, d'après un manuscrit de la bibliothèque du roi, par M. G. A. Crapelet, qui a accompagné sa traduction française du texte original.

Laborde, auteur de l'*Essai sur la musique*, en 4 vol. in-4°, est le premier qui ait recueilli les chansons du châtelain de Coucy, et qui les ait publiées avec l'ancienne musique et des *Mémoires historiques* sur l'auteur (Paris, 1781, 1 vol. in-8°, ou 2 vol. in-18). La nouvelle édition est plus belle, plus complète et plus correcte. Ces chansons sont au nombre de vingt-trois ; toutes ont pour objet les amours de Coucy, mais aucune ne fait connaître le nom de sa dame. M. F. Michel en a revu le texte avec le plus grand soin sur plusieurs manuscrits. Quant à la musique, elle présente beaucoup d'intérêt par les découvertes de M. Perne dans la notation de l'époque où ces chansons ont été écrites. Nous donnerons dans notre prochain numéro un article détaillé sur cet objet.

BULLETIN D'ANNONCES.

Méthode de Guitare, composée et dédiée à S. A. R. Mlle d'Orléans, par Adolphe Ledhuy. Prix : 12 fr. Deuxième édition, revue, corrigée et augmentée d'un grand nombre de planches, et entièrement doigtée.

Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97

La guitare, qu'on a portée depuis quelques années à un haut degré de perfection, a acquis par cela même une plus grande popularité. Long-temps on n'a vu dans la guitare qu'un instrument propre à accompagner des romances, mais bientôt les compositions des grands maîtres ont révélé toutes les beautés et les nuances délicates dont il tire son lustre.

Pour étudier maintenant avec succès, on doit s'éloigner des anciennes routines qui ne peuvent qu'égarer les élèves en leur faisant contracter des habitudes qu'on a bien de la peine à réformer ensuite. Une bonne direction est donc nécessaire : cette vérité, sentie il y a déjà long-temps par M. Ledhuy, l'avait engagé à publier sa Méthode de Guitare. Depuis lors, s'occupant avec ardeur de tout ce qui intéresse son art, il a fait de nouvelles recherches, et donne encore d'autres moyens pour faciliter leurs études.

Cette Méthode est composée sur un plan neuf. Dans aucun ouvrage de ce genre, on n'avait pensé à faire étudier les élèves d'après les moyens qui sont présentés. Le talent de M. Ledhuy sur la guitare, et le succès qu'ont obtenu les ouvrages qu'il a publiés pour cet instrument et pour l'enseignement de la musique (la Grammaire Musicale qui est généralement adoptée), font pressentir que les professeurs et les amateurs accueilleront avec intérêt la deuxième édition de sa Méthode de Guitare. (*Article communiqué.*)

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES POUR LA GUITARE.

Cet œuvre formera la suite de la Méthode et sera utile à ceux qui voudront se perfectionner. Chaque étude a un but différent; elle est précédée d'une explication sur la manière de la jouer. L'auteur a essayé d'y présenter tout ce que l'on peut faire sur la guitare.

Le Printemps la ramènera, chansonnette de M. Segalon, musique de M. Freuillet. Prix : Prix : 1 5o c.

Trésor d'amour, romance par les mêmes auteurs

Lavinie, romance de M. Antoni Claudius, mise en musique par Th. Bayle. — 1 fr. 5o c.

Le premier Jour, romance de M. Ed. Corbière, musique de M. Th. Bayle. — 1 fr. 5o c.

Paris, chez Meissonnier jeune, rue Dauphine.

La Cloche du Monastère, accompagnement de guitare, par Meissonnier. Prix : 1 fr.

Marie de la Montagne, paroles de M. J.-B. Gergères, musique de F. Berton, accompagnement de guitare par Meissonnier. — 1 fr.

Le Toit paternel, nocturne à deux voix, musique de Lagoanère, accompagnement de guitare par Meissonuier. — 1 fr.

Paris, chez tous les marchands de musique.

J'aime à rêver, romance, paroles de Raynal; musique avec accompagnement de piano, dédié à M. Béranger par Alexandre Bergerre. Prix : 1 fr. 5o c.

Paris, chez J. Frey, place des Victoires, n. 8.

AVIS.

M. de Garaudé, professeur au Conservatoire de Musique, a repris son Cours de Chant italien et français, les lundis et vendredi de chaque semaine, de deux à quatre heures, boulevard Italien, n. 28.

Le prix est de 25 fr. par mois.

N. B. Sa *Méthode complète de Chant* et ses *Solfèges*, adoptés dans les principaux conservatoires de France et d'Italie se trouvent à la même adresse.

M. Choron vient de publier les oratorios de Handel, *Samson* et *Athalie*, et *les Israélites* de Charles-Emmannel Bach, avec un texte italien et un accompagnement de piano. Ces belles compositions seront suivies de *Moïse*, de *Saül*, de *Josué*, de *Judas-Machabée*, de Handel, et de *la Passion* de Jean-Sébastien Bach, arrangés de la même manière.

S'adresser pour les demandes à Mlle Choron, rue de Vaugirard, n. 69.

(16 OCTOBRE 1830.)

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Nederlanders over de vraag : welke verdiensten Hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e *en* 16e *eeuw in het vak der Toonkunst Verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlanders kunstenaars van dien Tijd, die zich naar italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzijkscholen, die zich kort daarna in italien hebben gevormd? Door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis* (Dissertations sur la question : « Quel a été le mérite des Néerlandais dans la » musique, principalement aux quatorzième, quinzième et » seizième siècles, et quelle influence les artistes de la Néer- » lande, qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercé sur les » écoles de musique qui se sont formées peu après cette épo- » que? » Par R. G. Kiesewetter et F. J. Fétis; couronnées et publiées par la quatrième classe de l'Institut-Royal des sciences, littérature et beaux-arts des Pays-Bas).

Amsterdam, J. Muller et Cie, 1829, 1 vol. in-4°.

(IIIe Article).

Le plan adopté par M. Kiesewetter ne lui permettait pas de suivre l'ordre chronologique dans la nomenclature des musiciens belges dont il devait analyser les travaux. Il résulte de ce plan un peu de désordre dans cette chronologie. M. Kiesewetter paraît avoir remarqué cet inconvénient, car il a voulu y remédier par un catalogue chronologique des

musiciens néerlandais et de leurs élèves, depuis Hucbald jusqu'au milieu du dix-septième siècle. Ce catalogue contient environ onze pages in-4° à deux colonnes. A côté du nom de chaque musicien se trouve l'indication de l'auteur qui en a parlé, ou du recueil où l'on trouve ses compositions; ce travail est fort utile. Malheureusement, il s'y est glissé un assez grand nombre de noms de musiciens français, et d'autres dont l'origine néerlandaise n'est pas bien constatée.

Le plan du mémoire de M. Fétis est tout chronologique. Nous avons déjà dit que cet auteur a négligé les musiciens qui ne lui ont point paru avoir exercé d'influence sur les progrès de l'art musical, et ceux dont les noms ne sont point accompagnés d'indications suffisantes pour constater qu'ils appartiennent à des musiciens belges. Ceci explique la différence considérable qui existe entre la nomenclature de M. Kiesewetter et celle de M. Fétis. Nous allons présenter en abrégé cette nomenclature telle que l'a établie ce dernier.

On a vu dans notre premier article que M. Fétis a placé dans son introduction l'examen de l'état de la musique depuis la chute de l'empire d'Occident jusqu'à la fin du treizième siècle, et qu'il y a analysé les travaux des musiciens belges qui, jusqu'à cette époque, ont contribué à ses progrès. Dans la première section, il passe à l'examen des musiciens de cette nation qui ont vécu, dans les quatorzième et quinzième siècles, et qui se sont distingués, soit comme théoriciens, soit comme contrapuntistes.

Le premier qui se présente dans ce travail est *Jean-le-Chartreux*, écrivain didactique, cité par Gafforio, sous le nom de *Joannes Carthusinus*, comme un adversaire de Marchetto de Padoue, mais sans aucune autre indication. Burney l'a fait mieux connaître d'après deux manuscrits, dont l'un se trouve dans la bibliothèque Harléienne du Musée britannique (n° 6525), et l'autre, dans celle du Vatican (n° 5904).

Ces manuscrits contiennent un traité sur la musique qui a pour titre : *Libellus musicalis de ritu Canendi*, ouvrage important par la seconde partie qui contient beaucoup de renseignemens précieux sur le contrepoint et la composition, et qui est beaucoup plus étendu sur cette matière que ce qu'on possède de Francon, de Marchetto de Padoue et de Jean de Muris. *Jean-le-Chartreux*, né à Namur, alla dans sa jeunesse en Italie, se perfectionna dans les sciences et dans la musique sous la direction de Victorin de Feltre, et se fit moine à la chartreuse de Mantoue. Il vivait en 1380.

Après cet écrivain, on ne trouve point de musicien renommé jusqu'à Guillaume Dufay, qui a vécu dans la première moitié du quinzième siècle. D'après un passage de Tinctoris, que nous avons cité dans notre deuxième article, on croyait que ce musicien était d'origine française; mais M. Fétis a découvert en 1824, dans un manuscrit qui a pour titre : *Tractatus de musicâ mensuratâ et de proportionibus*, la preuve qu'il était né à Chimay en Hainaut, car on y trouve ce passage : *secundùm doctrinam Wilhelmi Dufays Cimacensis Hann.* (selon la doctrine de Guillaume Dufay, de Chimay en Hainaut). Dufay représente une époque importante de l'histoire de la musique, conjointement avec le musicien français Binchois et l'anglais Dunstable. Cette époque est celle où l'art s'est régularisé sous le rapport de l'harmonie et des formes du contrepoint.

Des écoles que ces trois musiciens ont formées sont sortis beaucoup d'hommes d'un mérite supérieur à celui de leurs maîtres : tels furent Jacques Obrecht, ou Hobrecht, Jean Ockeghem, Jean Tinctoris et Martin Hanart. On ignore l'époque de la naissance du premier, mais on sait qu'il était maître de musique de la cathédrale d'Utrecht vers 1465, et qu'il enseigna la musique à Erasme, qui avait été enfant de chœur dans la même église. Outre deux morceaux de peu

d'importance de ce musicien rapportés par Glarean dans son *Dodecacorde*, on a de lui un excellent motet à cinq voix, (*salve Crux,*) qui a été inséré dans la collection publiée à Augsbourg en 1520, par Peutinger, sous ce titre : *Liber selectarum cantionum quæ vulgò mutetas appellant.* Les élèves d'Obrecht les plus connus sont : 1° Antoine Wyngaard d'Utrecht, dont le nom latinisé est *Vinea* (la vigne); 2° Thomas Tzamen d'Aix-la-Chapelle, qui fonda une école de musique à Maëstricht, où s'est formé Adam-le-Jeune, maître de musique de la cathédrale de Liége, au commencement du seizième siècle; 2° Adam Luyr d'Aix-la-Chapelle, que Glarean vit dans sa jeunesse à Cologne, où il enseignait les mathématiques.

Jean Ockeghem, premier chapelain, ou maître de chapelle de Louis XI, roi de France, et trésorier de l'église Saint-Martin de Tours, fut le contemporain d'Obrecht, et naquit à Bavay, vers 1440. On lui doit l'invention du canon, et ce seul titre suffit pour l'immortaliser. Il eut pour élèves Josquin-de-Prés, Brumel, Pierre de la Rue, Compère, Alexandre Agricola, Verbonnet et Prioris, qui furent les plus habiles musiciens de leur siècle. Il vivait encore en 1512.

Le Teinturier, ou Tinctor, ou plutôt Tinctoris, né à Nivelles vers 1435, se distingua par ses travaux sur la didactique musicale, comme Ockeghem et Obrecht dans la pratique de leur art. Il paraît qu'il perfectionna ses connaissances sous la direction de Guillaume Guinand, maître de chapelle de L. Sforce, duc de Milan. En 1476, il était au service de Ferdinand, roi de Naples et de Sicile. Plus tard, il retourna dans sa ville natale pour y prendre possession d'un canonicat : il y vivait encore dans les dernières années du quinzième siècle.

Martin Hanart, chanoine de Cambrai, appartient à la même

école et à la même époque que Obrecht, Ockeghem et Tinctoris. Celui-ci lui a dédié son *traité des notes et des pauses*. On a de Hanart un traité da musique relatif à la solmisation et l'on trouve des morceaux de sa composition dans une collection de motets et de chansons publiée sous le titre de *Canti cento cinquanta*, par Octave Petrucci à Venise, en 1503.

Ici se termine la deuxième époque de l'histoire de la musique dans les Pays-Bas; la troisième commence avec Josquin-des-Prés.

Josquin-des-Prés fut un de ces grands artistes qui ont une influence immense sur leur art, et qui entraînent dans la route qu'ils suivent tous les artistes de leur époque. Nous regrettons que l'étendue de la notice qu'en a donnée M. Fétis dans son mémoire ne nous permette pas de la reproduire ici; car ce morceau nous paraît achevé sous le rapport critique et historique. Nous nous bornerons à dire que dans cette notice M. Fétis démontre, contre l'opinion de quelques écrivains italiens, que Josquin naquit dans le Hainaut et non dans la Toscane; que sa ville natale fut Condé; qu'il reçut sa première éducation musicale à la collégiale de Saint-Quentin; qu'il acheva ses études sous la direction d'Okeghem; qu'il devint maître de musique de la chapelle de Cambrai; qu'il passa ensuite en Italie où il devint successivement chanteur de la chapelle pontificale à Rome et maître de chapelle du duc de Ferrare, Hercule d'Est; qu'il revint ensuite en France, où il fut chanteur de la chapelle de Louis XII, et ensuite chanoine de l'église Saint-Martin de Saint-Quentin; et qu'enfin il se retira à Condé, sa patrie, où il mourut vraisemblablement en 1521.

Louis Compère, condisciple de Josquin à Saint-Quentin, et, comme lui, élève d'Okeghem, naquit au Quesnoy vers le milieu du quinzième siècle. Il fut un des plus habiles contrapuntistes de son temps. Les autres élèves d'Ockeghem,

qui étaient nés en Belgique, furent Guillaume Crespel, dont on a conservé plusieurs compositions, et Pierre de la Rue, dont le nom latinisé est *Petrus Platensis*, et qu'on a aussi appelé *Petrus de Ruimonte*, et *Pierrazzon de la Ruellien*. Il paraît que ce musicien fut employé comme maître de chapelle en Espagne. A l'égard de Brumel, de Verbonnet et de Prioris, M. Fétis paraît les avoir considérés comme Français, car il n'en donne point de notice. Le quinzième siècle se termine par les musiciens qui viennent d'être nommés.

La plupart des compositeurs belges qui se distinguèrent au commencement du seizième siècle furent élèves de Josquin des Prés. A leur tête se trouve Nicolas Gombert, qui fut long-temps maître de Chapelle de l'empereur Charles-Quint, et fort aimé de ce prince. Puis vient Jacques Arkadelt, né dans le Brabant, qui fut chanteur de la chapelle pontificale de Rome, et ensuite attaché au service du cardinal de Lorraine. M. Fétis, n'ayant point eu à sa disposition les matériaux dont M. l'abbé Baini a fait usage dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierre-Louis de Palestrina, a été induit en erreur sur ce compositeur; car il le fait musicien du duc de Lorraine avant de le placer à la chapelle pontificale. Benoît Ducis, que ses contemporains désignent habituellement sous le nom de *Benedictus*, fut un musicien distingué de l'école de Josquin. Il vécut de 1500 à 1545, et paraît s'être fixé en Allemagne. Richafort ou Richefort, né dans la Flandre méridionale, fut aussi un des bons élèves du même maître. Il se fixa en Italie, où il obtint beaucoup de considération.

Les autres musiciens qui brillèrent dans la première moitié du seizième siècle n'eurent point Josquin pour maître. L'un des plus célèbres fut Jacques Clément, appelé par ses contemporains *Clemens non papa*. Il naquit dans le Brabant et paraît avoir fait ses études à Aix-la-Chapelle dans l'école

d'Adam Luyr. Il obtint l'emploi de maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint et resta toute sa vie attaché à ce prince. A sa mort, qui eut lieu vers l'an 1540, il eut pour successeur Nicolas Gombert, qui mourut en 1550. Le sobriquet de *Clemens non papa* lui fut donné pour le distinguer du pape Clément VII, dont il fut le contemporain.

Adrien Willaert fut un autre célèbre musicien belge dn commencement du seizième siècle. Il naquit à Bruges vers 1490. Son goût dominant pour la musique lui fit abandonner l'étude des lois pour entrer dans l'école de Jean Mouton, contrapuntiste français, maître de chapelle de François I, l'un des meilleurs élèves de Josquin. Adrien Willaert eut la gloire de fonder l'école Vénitienne de la musique. Il fut maître de chapelle de l'église Saint-Marc de Venise, et eut pour élèves *Zarlino*, le P. Costanzo Porta, et son compatriote Cyprien Rore. Une nouvelle époque de l'histoire de la musique commence avec Adrien Willaert; ce fut celle où la théorie de l'art se fonda sur le principe d'une harmonie correcte et nourrie en même temps. Ce maître fut l'inventeur de la musique à plusieurs chœurs. Il mourut vers 1550.

Cyprien Rore fut un des plus grands artistes qui honorèrent les Pays-Bas. Né à Malines en 1516, il fut envoyé fort jeune en Italie, et entra dans l'école de Willaert. Après avoir fini ses études, il alla à Parme, en 1546, y devint maître de chapelle d'Octave Farnèse et y fonda une école de musique. Les Italiens l'appellent communément *il Divino*. Il mourut à Parme en 1565, à l'âge de quarante-neuf ans. Les contemporains de Rore furent Verdelot, que Guichardin compte parmi les musiciens belges, et qui passa une partie de sa vie en Italie, où il mourut vers 1555; Thomas Crequillon, né dans les environs de Gand, en 1505, qui fit ses études à la cathédrale d'Anvers, et qui succéda à Gombert dans la place de maître de chapelle de Charles-Quint; Corneille Canis,

qui s'est fait connaître par une multitude de motets et de chansons à quatre, cinq et six parties; Courtois ou Cortois; Sébastien Hollander, né à Dordrecht en 1509, et qui fut maître de chapelle du duc Albert de Bavière, (Gombert, Crequillon et Sébastien Hollander peuvent être considérés comme les chefs de l'école belge d'Allemagne); Gérard Dussaulx (*à Salice*), surnommé Gérard de Turnhout, parce qu'il était né dans ce lieu; Jossen Junckers, de Rotterdam, que Hermann Finck a placé parmi les plus illustres musiciens de son temps (1556); et *Lupus Hellinc*, dont les recueils imprimés en France et en Italie nous ont transmis des compositions qui dénotent un talent remarquable.

La cinquième époque de la musique dans les Pays-Bas est marquée par l'apparition d'un compositeur du premier ordre : nous voulons parler de Roland Lassus, que les Italiens appelent *Orlando di Lasso*. Les détails que M. Fétis donne sur ce musicien, sont entièrement neufs; ils sont tirés de sources authentiques. Roland Lassus naquit à Mons, en Hainaut, dans l'année 1530. Après avoir commencé ses études musicales; comme enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas, il fut emmené à Naples par Ferdinand de Gonzague, et s'y perfectionna dans l'harmonie et le contre-point en fréquentant les écoles de cette ville. Il devint ensuite maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome; puis il passa successivement au service de Henri VIII, roi d'Angleterre, de la cathédrale d'Anvers, et du duc Albert de Bavière. Il succéda à Sébastien Hollander, en 1557, dans la place de maître de chapelle à Munich, et conserva cette place jusqu'à sa mort qui eut lieu le 13 juin 1594. Lassus fut le contemporain de Palestrina, et eut une réputation égale à celle de ce maître.

Après Roland Lassus, le musicien belge qui a eu le plus de réputation depuis 1530 jusqu'en 1580, a été Philippe de Mons, ainsi appelé parce qu'il était né dans la capitale du Hai-

naut en 1521 ; Claude le jeune, communément appelé *Claudin*, né à Valenciennes en 1528, et qui fut en grande faveur auprès des rois de France Henri III et Henri IV, est aussi compté parmi les musiciens distingués de la même époque, ainsi que Severin-Cornet, qui naquit aussi à Valenciennes quelques années plus tard, et qui devint maître des enfans de chœur de la cathédrale d'Anvers, en 1578. Corneille Verdonck, élève de celui-ci, naquit à Turnhout en 1561, et appartient conséquemment à la dernière époque de la musique dans les Pays-Bas. Il mourut à Anvers, le 4 juillet 1625. Jean Pierre Swelinck, célèbre organiste de l'église principale d'Amsterdam, né à Deventer, vers 1540 ; Jacket, surnommé de Berchem, parce qu'il était né au village de ce nom, près d'Anvers ; Chrétien Hollander, de Leyde ; Jean Lecock ou Lecoik ; Pierre de Hot, né à Breda ; Josquin-Baston ; Pierre Mancicourt, né à Béthune, et qui fut successivement maître des enfans de chœur de la cathédrale de Tournai et maître de chapelle à Anvers ; Jacques de Wart ou de Wert ; Jean Bonmarché, maître de chapelle de Philippe II, roi d'Espagne, né à Ypres, vers 1550, et les théoriciens Simon Brabant Van der Eicken (de Quercu), André de Paepp (Pappius) et Maillart de Valenciennes, appartiennent à cette dernière époque, qui termine le temps de la gloire des musiciens belges.

Tel est l'ordre chronologique que M. Fétis a établi parmi les musiciens dont il s'agit ; cet ordre jette beaucoup de clarté sur cette partie de l'histoire de la musique.

F.....y.

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

CHANSONS

DU CHATELAIN DE COUCY.

Plus à portée du public, plus faciles à être lues, senties et appréciées que la musique, la littérature et la poésie du moyen âge ont eu, à diverses époques, des explorateurs, des archéologues et des littérateurs distingués qui ont publié et mis au jour, si ce ne sont tous les monumens qui nous restent dans les manuscrits de la Bibliothèque du roi, au moins la plus grande partie de ceux qui peuvent intéresser plus particulièrement le public avide de connaître les diverses améliorations que la renaissance des sciences et des arts a successivement amenées depuis le dixième siècle. Le vieux langage, si naïf dans une foule de ses expressions, et la poésie, d'abord si pauvre d'idées, ont pris, avec la succession des temps, malgré la lenteur de la civilisation, un essort qu'à diverses époques les événemens politiques ont pu favoriser ou comprimer, il est vrai, mais non tellement arrêter, qu'enfin le génie de la nation, plus encore que celui des auteurs, les a amenés à cet état de perfection qui fait l'admiration des peuples non prévenus.

La langue française, presqu'universellement répandue présentement, n'a pas été d'un faible secours aux progrès de l'art musical, même dans les premiers temps où le langage se formait de termes latins défigurés d'une manière souvent barbare ; car à peine la langue romance eût-elle fait quel-

ques progrès, que la musique vint s'associer à des petits poèmes, à des chansons dont les auteurs, à la fois poètes, musiciens et artistes exécutans, étaient recherchés, estimés, honorés et rémunérés par les princes qui les attiraient à leur cour.

L'imprimerie qui, dans le quinzième siècle, vint seconder d'une manière si efficace les progrès de la littérature et des sciences, fut aussi d'un grand secours à la musique théorique et pratique. Des traités sur l'art musical, des recueils de messes, de motets, de chansons, etc., parurent imprimés dès la fin du siècle précité et dans le commencement du seizième; mais l'ancienne notation musicale des onzième, douzième, treizième et quatorzième siècles n'étant plus en usage, l'investigation des littérateurs imprimeurs ne dût pas se porter sur les produits de l'art musical antérieurs à l'époque où la musique usuelle avait commencé à faire délaisser celle des siècles qui l'avait précédée. C'est donc à l'incurie constante des musiciens de tous les temps pour la musique de leurs pères, que l'on doit attribuer le peu de connaissances que jusqu'ici nous avons des premiers pas que l'art musical pratique a fait pour s'affranchir du joug que, dans le moyen âge, le chant grégorien, vulgairement appelé plain-chant, faisait péser sur tout ce qui ne concernait pas le service religieux.

Les premiers essais d'une mélodie libre et dégagée de l'asservissement à un mouvement égal et uniforme dans l'exécution de la mélodie, s'aperçoit cependant dans les manuscrits des onzième et douzième siècles, où sont notés des *Alleluia* exécutés après le graduel de la messe, et pendant que processionellement le diacre, accompagné d'un cortège nombreux d'ecclésiastiques richement vêtus d'ornemens propres au service religieux, se rendait au *Jubé* pour y chanter l'évangile. La mélodie de ces *alleluia* est dans l'un des mo-

des ou tons du plein-chant, mais elle n'est pas sujette à un mouvement uniforme. Les tournures mélodiques qui la composent, sont des espèces de phrases qui ont leur repos sur l'une des principales cordes du ton. Le mouvement ou lent ou accéléré, libre de toute mesure, était à la volonté, au caprice même du chanteur. On peut comparer ces *alleluia*, dont il en est qui pourraient durer huit à dix minutes, à ces chants improvisés que le *proto-psalte* d'un chœur ecclésiastique chez les Grecs modernes forme, conduit et prolonge à son gré sur l'*ison* ou corde première et principale du ton dans lequel la pièce du chant qui suit cette improvisation est composée, et à laquelle cette improvisation sert de prélude.

Mais bientôt le vague de la modulation et du mouvement musical donné par les chanteurs dans l'exécution des *alleluia* dont nous venons de parler, devenant de plus en plus irrégulier et insignifiant, soit par l'absence de paroles jointes à la musique, soit par l'impéritie des chanteurs, les maîtres dans l'art du chant (et il y en avait beaucoup en France au onzième siècle) composèrent des *proses* ou *hymnes*, poésies rythmées et rimées dont la latinité n'était pas exempte de mauvais goût, mais qui eurent alors une telle vogue et devinrent tellement à la mode, que chaque église, chaque monastère en fit composer pour les solennités de l'année, et principalement pour les fêtes patronales. La plupart de ces proses existent encore dans les manuscrits des onzième, douzième et treizième siècles de la bibliothèque du roi et autres bibliothèques de France. Quelques-unes sont même encore en usage dans plusieurs diocèses.

On croirait peut-être, d'après ce que nous venons de dire, que des chansons populaires dûrent naître de cette espèce de musique rythmée, que le peuple, qui n'avait point de chansons en langue vulgaire, chantait pour se récréer

dans ses travaux ; mais il n'en fut pas ainsi. Les chansons en musique figurée, ainsi appelée pour la distinguer du plain-chant, ne commencèrent à être composées et exécutées que dans la haute société par les poètes trouvères qui créèrent la poésie en langue romance. Ces poètes, à la fois auteurs, compositeurs de musique et artistes exécutans, comme nous l'avons déjà dit, ne donnèrent à la chanson la forme que nous lui voyons dans les anciens manuscrits avant le treizième siècle, que bien après les lais, les tons, les tensons et autres compositions poétiques qui amenèrent la coupe de la chanson proprement dite, renfermant plusieurs strophes ou couplets, tandis que dans les lais, quelques vers seulement étaient chantés et interrompaient le récit de la pièce versifiée et non chantée. On donnait aussi cependant le nom de lais à des compositions entièrement chantées ; mais dans le douzième siècle la chanson devenant tout-à-fait en faveur, beaucoup de poètes s'adonnèrent avec succès à ce nouveau genre de poésie, mise en musique par les auteurs mêmes des chansons et rarement par un musicien de profession.

Parmi les poètes du douzième siècle, on peut regarder le châtelain de Coucy comme l'un des meilleurs, en ce que la poésie et la musique marchent, dans ses compositions, tellement de concert et selon les règles de l'art, eu égard au temps où il florissait, que l'une ne le cède en rien à l'autre. On peut même considérer la musique composée sur les paroles des chansons, comme ayant moins subi d'altérations et de changemens en la comparant avec notre musique moderne, que la poésie n'en a éprouvé en raison de l'abandon du vieux langage. On n'a pu jusqu'ici émettre une pareille opinion, parce que la musique composée dans le douzième siècle, et les siècles suivans jusqu'au seizième, n'a pas encore été connue et appréciée du public, à cause des difficultés que présente la notation de cette musique pour la rendre avec

la notation moderne; mais nous ne craignons pas d'affirmer que le public sera de notre avis lorsque l'édition des chansons du Châtelain, qui fait le sujet de cet article, lui sera connue; édition dans laquelle la musique de ces chansons est aussi facile à exécuter que la musique des romances modernes.

Uu jeune littérateur versé dans les auteurs du moyen âge, M, Francisque Michel, vient d'entreprendre, à ses frais, une édition nouvelle des chansons du Châtelain de Coucy (1), dans le but de mettre au jour le texte le plus exact de ces chansons, d'après la comparaison des divers manuscrits des poésies du Châtelain, au nombre de douze, et d'en réunir les diverses variantes pour rendre son travail complet et ne rien laisser à désirer sur ce qui concerne ce poète-musicien, trop peu connu jusqu'ici sous ces deux rapports. Parmi les érudits de nos jours, il en est plusieurs qui, appréciant nos richesses littéraires du moyen âge, ont consacré leurs connaissances, leurs moyens et leur temps à mettre sous les yeux du public les productions les plus remarquables de nos ayeux, exposées, commentées et éclaircies au moyen d'un travail pénible, mais précieux. M. Michel s'est mis au rang de ces littérateurs dont la France s'honore en suivant l'exemple de MM. Michaud, Raynouard, Crapelet, de Roquefort, etc.

Ce n'était pas assez pour M. Michel que le texte et les variantes des chansons du Châtelain fussent l'objet de ses recherches pour établir une édition plus complète des poésies de cet auteur; il comprenait que la publication de la musi-

(1) *Chansons du Châtelain de Coucy*, revues sur tous les manuscrits, par Francisque Michel; suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne avec accompagnement de piano, par M. Perne, correspondant de l'Institut royal de France. Un vol. grand in-8°. 1830. A Paris, de l'imprimerie de Crapelet, rue de Vaugirard, n. 9.

que inhérente à ses chansons, et pour ainsi dire inconnue jusqu'à ce jour, devenait indispensable. Mû par le même amour pour la musique que les littérateurs distingués dont je viens de parler l'ont été pour la littérature du moyen âge, j'ai cru devoir porter tous mes soins et mes investigations sur cette musique que, moi-même, je n'eusse jamais connue, si j'eusse été imbu de cette fausse prévention que *toute musique qui est notée en caractères semblables à ceux avec lesquels on écrit le plain-chant, ne peut être effectivemont semblable qu'au chant grégorien.* Persuadé que la notation des treizième et quatorzième siècles, qui m'était déjà connue, me serait d'un grand secours pour acquérir la connaissance de celle des onzième et douzième siècles, je ne craignis pas d'employer plusieurs mois au travail de la traduction en notation moderne de la musique des chansons du Châtelain. J'ose croire que j'ai lieu de m'en féliciter, parce que ce même travail m'ayant fait connaître les moyens secrets d'exécution musicale dont cette notation ancienne ne donne aucun indice, ces mêmes moyens, présentement connus, pourront être d'une grande utilité pour les personnes qui désormais voudront se livrer au déchiffrement des manuscrits de musique du moyen âge, qui existent dans les diverses bibliothèques de l'Europe (1).

PERNE.

(1) Nous donnerons dans un de nos prochains numéros un extrait du travail précieux de M. Perne, sur la notation dont il s'agit, avec des exemples de cette notation.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Sémiramis.—Débuts de Mlle Tibaldi.—Mme Méric-Lalande.

Il y a aussi loin de l'*Ultimo giorno di Pompei* à la *Semiramide*, que d'une faible copie à un bon tableau original. Tout le monde sait par cœur les airs et les duos chantés par Sémiramis, Arsace et Assur; une multitude de représentations a émoussé les sensations que provoque cette musique; néanmoins après les fades mélodies dont on nous avait régalé depuis dix jours, il semblait que ce fut chose neuve pour nos oreilles. C'est que nonobstant la part que peut trouver la critique dans ce grand ouvrage, on y rencontre cet air de vie qui décèle le maître supérieur et qui attache le spectateur. Le premier acte renferme surtout de grandes beautés d'ensemble; il est dommage seulement que les morceaux y aient en général un développement trop considérable, car le plaisir finit par dégénérer en fatigue. Je me souviens que lorsque cet ouvrage fut joué à Paris la première fois pour la rentrée de Mme Fodor, le spectacle dura jusqu'après minuit, quoiqu'on eut passé plusieurs morceaux; il a fallu faire depuis lors des coupures dans presque toute la partition, et notamment au second acte qui, tel qu'on le joue maintenant, n'est plus que l'ombre de ce qu'il était dans l'origine.

Dans les derniers temps du séjour de Mlle Sontag à Paris,

la *Semiramide* était chantée avcc une perfection qu'on chercherait vainement ailleurs. Cette cantatrice, dont le talent s'éleva à une hauteur prodigieuse depuis la fin de 1828 jusqu'au moment de son départ, joignait à une souplesse, à une élégance, à une facilité dont il n'y a point d'exemple, une énergie admirable, un sentiment dramatique qui lui manquait autrefois. Les rôles de *Semiramis* et de *Donna Anna* dans *Don Juan*, ont placé Mlle Sontag au premier rang. Près d'elle brillait encore, malgré l'embarras de respiration qui se manifestait depuis qnelque temps, Mme Pisaroni, le premier des Arsace; Assur, confié à Santini, n'était pas dans la nature de son talent; mais sa voix y produisait un bon effet; Bordogni était, comme on sait, un tenor bien froid, dont la voix était presque négative; mais il chantait juste et avec goût. Il ne manquait donc à l'effet qu'un bon orchestre dirigé avec talent. Ce talent, M. Grasset l'avait eu autrefois, mais il s'était usé, et l'on avait peine à reconnaître cet orchestre des *Bouffes*, qui avait eu autrefois une réputation justement acquise.

La représentation de *Semiramide*, qui a eu lieu mardi dernier au Théâtre-Italien, a offert un nouvel exemple de l'application du système des compensations si ingénieusement développé par M. Azaïs. Une autre Sémiramis, un autre Arsace, un autre Assur, un autre tenor, un autre orchestre, d'autres choristes ont présenté à d'autres spectateurs un mélange de bien et de mal qui se recontre hélas dans toutes les choses humaines; car la perfection absolue est un rêve qui ne se réalise guère. Incomparablement mieux placée dans cet opéra que dans l'*Ultimo giorno di Pompei*, Mme Méric-Lalande y a déployé des qualités qu'on n'avait pu apprécier dans ses premiers débuts: j'avais déjà proclamé son habileté; j'ai acquis dans cette représentation la preuve que cette habileté est plus grande que je ne le croyais. On

ne peut mieux chanter qu'elle n'a fait dans la plupart des morceaux de *Semiramide*; son mérite est d'autant plus considérable en cela que son organe la seconde peu dans ses intentions. Ce ne sont point seulement ses qualités de la vocalisation qui m'ont frappées dans sa manière de chanter cette musique; l'actrice s'est aussi montrée sous le jour le plus favorable, et a fait preuve à la fois d'intelligence et de sensibilité. La cavatine *Un raggio lusinghier*, le duo *Serbami ognor*, la finale du premier acte, et les deux duos du deuxième, ont été pour elles des occasions de triomphes d'autant plus flatteurs, que la musique de *Semiramis* est en général fort difficile. M^me^ Lalande avait beaucoup d'émotion dans l'introduction; le dernier mouvement de cette introduction est ce qu'on appelle vulgairement un *casse-cou* de chanteur; rarement on s'en tire avec honneur; M^me^ Lalande ne s'y est pas montrée à l'égal de ce qu'elle a été dans le reste de l'ouvrage. Je crois qu'elle pourrait y produire beaucoup plus d'effet si, profitant de ses bonnes notes du haut de la voix, elle rendait le dernier trait plus brillant au lieu de se borner à dire ce qui est écrit.

Le début de M^lle^ Tibaldi intéressait les dilettantes, parce qu'un bon contralto est une chose fort importante dans la composition d'une troupe d'opéra italien. M^lle^ Tibaldi n'était point précédée d'une de ces réputations brillantes qui sont une garantie de succès. Elle a peu chanté en Italie. En 1827 et 1828 elle était attachée au théâtre de la Kœnistadt à Berlin; depuis lors, elle a chanté au théâtre de Dresde. Bien qu'elle n'ait point fait une vive sensation dans ces deux villes, elle y fut cependant bien reçue, et y fut plus heureuse dans ses débuts qu'elle ne vient de l'être à Paris. Sa voix, de l'espèce qu'on nomme *contralto sfogato* dans les notes élevées, change de caractère dans le médium et dans le grave. Elle ne manque pas de timbre, mais ses sons ont de la dureté.

Soit défaut d'étude, soit conformation de l'organe, la vocalisation de Mlle Tibaldi est fort défectueuse; presque toutes ses gammes ascendantes sont mauvaises, et dans le passages rapides du grave à l'aigu, les intonations sont mal assurées; ce qu'on ne peut attribuer à la timidité, car Mlle Tibaldi montre beaucoup d'assurance. Elle est d'une taille élevée, un peut trop peut-être; ses gestes, ses poses sont tellement multipliés, qu'elle reste rarement deux secondes dans la même position; cette agitation continuelle a parfois diverti l'assemblée. En résumé, Mlle Tibaldi ne me paraît pas avoir un talent suffisant pour tenir avec succès à Paris, l'emploi de *primo musico*.

Il y a quelque amélioration dans les chœurs, principalement parmi les hommes. Les femmes chantent horriblement faux le chœur qui sert d'introduction à la cavatine *un raggio lusinghier*, et les répliques de ce même air.

L'orchestre a déployé toute son habileté dans l'ouverture de *Semiramide*; jamais cette ouverture n'avait été dite avec autant d'ensemble et de fermeté. Toutes les nuances ont été rendues avec une scrupuleuse exactitude. Un seul endroit m'a paru défectueux; c'est celui où les flûtes, hautbois et clariuettes reprennent la mélodie en *six-huit*, après les instrumens de cuivre; ce passage demande plus de fini. En général, ces instrumens sont mal accordés; les hautbois sont plus bas que les flûtes. M. Girard fait preuve de talent et de goût dans la direction de son orchestre; je lui conseille toutefois d'éviter une certaine incertitude de mouvement qui se fait quelquefois apercevoir au commencement des morceaux.

— On annonce comme très-prochaine la représentation de *Ricciardo e Zoraide* pour les débuts de David et de Mme Tadolini.

Fétis.

— Des changemens notables vont avoir lieu dans le personnel de l'Opéra-Comique. Cavé, Delsarte, Belnie, Victor, Mmes Lemonnier, Boulanger, Mariette, Déjean, Bouzigues et Colon, cesseront de faire partie de la troupe au mois d'avril prochain. Parmi les nouveaux sujets, on cite madame Rousselois, aïeule de Léontine Fay, et qui n'est âgée que de soixante-dix ans, Auguste Nourrit et quelques autres acteurs tirés de la province. Il est vraisemblable que d'ici à la fin de l'année théâtrale, M. Boursault n'aura perdu que *trois cents mille francs* dans l'exploitation de ce théâtre.

— L'organisation définitive des beaux arts est toujours livrée aux conjectures et donne lieu à des bruits contradictoires. Après avoir parlé d'un ministère qui aurait eu dans ses attributions les arts, les sciences et les travaux publics, et qui aurait été confié à M. de Laborde, on semble avoir abandonné ce projet, car il a été bruit ensuite d'une direction générale des beaux-arts attachée à l'intendance de la liste civile. D'après cette version, M. le comte de Montalivet aurait réuni en sa personne les diverses fonctions dont il s'agit; mais il paraît que cette combinaison a été rejetée au conseil des ministres, et l'on est de nouveau retombé dans le vague. Cependant, comme nous l'avons fait observer déjà plusieurs fois, la nécessité de travailler aux divers budgets particuliers va se faire sentir, et l'ou ne peut y songer avant de savoir sur quoi ils seront basés. Le Conservatoire de musique se trouve particulièrement dans cette position.

Il paraît que la suppression de la chapelle du roi n'est que temporaire; les travaux de restauration du château des Tuileries se poursuivent avec activité, et l'on a demandé à M. Erard le devis des dépenses à faire pour réparer le dommage qui a été fait à son bel orgue expressif.

— Un jeune compositeur, M. Hiller, dont les premiers essais donnent beaucoup d'espérances pour l'avenir, vient

de composer une symphonie dramatique dans laquelle il a essayé de peindre les impressions qu'il a reçues pendant les trois grandes journées : cette symphonie est intitulée *la Victoire*. Les divers morceaux dont cette symphonie se compose sont *l'Appel*, *Marche d'assaut*, *Convoi funèbre d'un brave*, *Chant triomphal*. Il est vraisemblable qu'elle sera exécutée l'hiver prochain dans quelque concert.

— On parle beaucoup en ce moment de transformer le théâtre des Nouveautés en second théâtre d'Opéra-Comique; déjà beaucoup d'engagemens d'acteurs sont faits, et l'on assure que Ponchard est au nombre des anciens acteurs du théâtre Feydeau qui feront partie de la troupe chantante de ce nouveau théâtre lyrique.

— Un concours est ouvert au Théâtre-Italien pour quelques places de choristes; on se fait inscrire au secrétariat de l'administration, salle Favart.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Le Dieu et la Bayadère, opéra en deux actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber.

Sortant de l'Opéra, où je venais d'entendre la nouveauté de MM. Scribe et Auber, je fus accosté par un groupe de ces amateurs de musique concienscieux, qui veulent qu'on respecte l'art qu'ils aiment avec passion, et tous parlant à la fois, me dirent : « Nous espérons bien que vous allez ton-
» ner contre la profanation dont vous venez d'être témoin,
» et qu'au lieu de vous borner à critiquer une phrase prise
» çà et là, ou l'emploi d'une petite flûte, vous vous éleve-
» rez avec force contre le scandale d'user un budjet de dix-
» sept-cent mille francs à représenter un vaudeville dans le

» cours d'une année; au lieu d'employer une énorme sub-» vention, qu'on a bien de la peine à obtenir des Cham-» bres, à des choses qui tourneraient au profit de l'art ». A ce discours un peu vif, j'étais fort embarrassé de répondre : toutefois je fis observer à mes interlocuteurs que ce qui les mettait si fort en émoi n'était pas nouveau (je ne songeais point à faire d'épigramme), et que du temps de Campra et de Rameau on jouait à l'Académie Royale de Musique des *opéras-ballets*, tels que *les Elémens* et *les Indes Galantes*, qui étaient des pièces fort sottes, relevées par une musique assez pauvre, et dont la danse faisaient tout le mérite; qu'enfin n'y eut-il point d'antécédent de cette nature, les auteurs de la pièce qu'on venait de jouer avaient pu prendre à la lettre cette maxime :

» Tous les genres sont bons.....

Là dessus, un de mes censeurs humoristes me dit qu'ils ne s'étaient souvenus que de la moitié du vers. Je n'étais pas préparé à cet argument; n'y trouvant pas de réplique, je fis prudemment ma retraite.

De retour chez moi, je voulus rassembler mes idées et essayer d'analyser *le Dieu et la Bayadère*, mais pendant que j'étais occupé à chercher pourquoi on ne mettait pas aux petites maisons le juge Olifour qui, ayant seul le droit de rendre la justice, dit à ses domestiques, en parlant des plaideurs :

» Qu'on les condamne tous!

qui ne dit et ne fait que des folies, et qui, jaloux d'un inconnu, laisse avec lui sa maîtresse dans la rue et s'en va : pendant que je cherchais à comprendre comment il se faisait qu'une femme étrangère à l'Inde, et ignorant la langue du pays, fut une bayadère; comment elle devenait amoureuse

d'un inconnu qu'elle voyait pour la première fois, au point de lui sacrifier sa fortune et sa vie, et pourquoi elle ouvrait la fenêtre de sa cabanne afin qu'on put voir son amant chez elle, tandis qu'il y allait de la mort de tous deux si on l'y découvrait; tandis que je cherchais donc à m'expliquer tout cela et beaucoup d'autres choses, je m'endormis, et pour comble de malheur, lorsque je m'éveillai le lendemain, je ne me souvins de rien de ce que j'avais entendu la veille. Force me fut d'attendre à la seconde représentation, et me voici à minuit, griffonant l'article qui doit paraître demain, maudissant le métier de journaliste, et maudit par mon imprimeur qui doit passer la nuit parce que je n'ai point de mémoire.

Renonçant à examiner la contexture du *livret* de l'opéra intitulé *le Dieu et la Bayadère*, puisqu'enfin c'est un opéra, ce qui pourriat me mener loin, ou peut-être ne me conduire à rien, je vais dire simplement de quoi il s'agit, autant que j'ai pu le comprendre. La pièce s'appelait originairement la *Bayadère amoureuse*, titre qui a été changé pour celui qu'elle porte aujourd'hui; à celui-ci est ajouté : *ou la Courtisane amoureuse* : cela indique assez où M. Scribe a puisé son sujet. Il a quelque faible pour cette courtisanne; car déjà il en avait fait une *Fiorella* pour le théâtre de l'Opéra-Comique; mais cette Fiorella est une espèce de femme honnête : pour la posséder, il avait fallu qu'un grand seigneur débauché fit simuler un mariage; cela est moral et ne va pas au fait de la courtisanne. Un peu plus hardi avec sa bayadère, M. Scribe conduit son amant coucher chez elle : à la bonne heure, voilà ce qu'on appelle aller au but. Malheureusement, il y a du monde dans la salle, et il faut encore prendre quelques précautions pour arriver à la scène..... vous savez. L'amant se couche tout seul, et Zoloé se borne à lui chasser les mouches du visage; on ne peut rien de plus décent; quelques esprits difficiles trouvent même que cela

est niais, ce que je ne suis point en état de décider. Mais je m'aperçois qu'à cette manière de conter la chose, il se pourrait qu'on ne sut pas quels sont les personnages : voici.

Un vieux juge gourmand et libertin, nommé Olifour, est devenu amoureux de Zoloé, bayadère charmante (Mlle Taglioni), qui a l'avantage de ne parler que par gestes, parce qu'elle est étrangère et ne sait point la langue du pays. Olifour est vieux et laid ; il ne plait point à Zoloé, bien qu'il lui dise de l'air le plus tendre :

Sois ma bayadère :
J'offre pour te plaire
L'or et les bijoux.

Ces moyens de séduction sont tout puissans auprès des demoiselle de l'état de Zoloé ; mais celle-ci n'en veut faire qu'à sa tête et ne veut qu'un amant de son goût.

» Pour vous plaire, comment faut-il être !»

lui dit Olifour ? Elle lui montre un étranger qui set sur la place. Le juge ne trouve point le modèle de son goût et l'envoie à la mort. Alors Zoloé, pour sauver cet inconnu, consent à devenir la maîtresse du vieillard ridicule. Celui-ci prodigue les présens à la bayadère ; des fêtes, des danses se succèdent ; mais tout-à-coup des sons de trompe annoncent l'arrivée de la garde du grand visir. Le chef de cette garde lit un ordre ainsi conçu :

» Il est dans cette ville
» Un étranger dont la tête est à prix !
» A qui pourra le livrer.....
» Vingt mille séquins sont promis !
» La mort à qui lui donne asile ! »

L'étranger dont il s'agit est celui qui a su toucher le cœur de Zoloé : elle n'en doute pas, et se dévoue pour le sauver. Le palanquin d'Olifour vient pour la chercher ; elle y cache son amant et le fait transporter chez elle.

Le deuxième acte se passe dans la cabane de Zoloé. L'étranger qu'elle y a caché n'est autre que Brama qui, exilé sur la terre, ne doit remonter dans les cieux

» Qu'en trouvant sur la terre
» Un cœur épris pour lui d'un éternel amour. »

Mais il faut qu'il s'assure que Zoloé, capable de sacrifier sa vie à l'amour qu'elle a pour lui, conserverait cet amour malgré ses mépris, ses dédains, et il tente cette épreuve en feignant pour ses compagnes Ninka et Fatmé une tendresse qu'il n'a pas. Zoloé s'afflige et n'est pas moins dévouée. Resté seul avec elle, Brama se couche, et la bayadère veille près de lui. Vaincu par tant d'amour, il se jette à ses pieds, mais les gardes du visir frappent à la porte de la cabanne, et Zoloé n'a que le temps de faire échapper son amant par un passage secret. La porte de la chaumière est enfoncée ; Zoloé refuse de livrer celui qu'elle aime : on la condamne au supplice, des débris de sa demeure, les gardes forment un bucher ; la flamme va dévorer la bayadère qui s'est sacrifiée par amour, mais Brama, resplandissant de lumière, la soutient dans ses bras et lui dit :

Que ton amour se purifie
Au sein de la divinité !
Tu me donnais ta vie !
Moi, l'immortalité !

L'ellipse qui réunit le passé au présent est un peu forte, mais en poésie d'opéra on n'y regarde pas de si près.

L'idée singulière de faire d'une femme qui ne parle pas le personnage principal d'un opéra, avait réussi à M. Scribe dans la *Muette de Portici*; c'était une bonne fortune dont il aurait fallu profiter en ne tentant point une deuxième épreuve du même moyen. Le succès même n'absout pas de détourner à l'opéra la musique de sa véritable destination. D'ailleurs, dans la *Muette de Portici*, un sujet éminemment dramatique, le développement de grands moyens et des masses considérables de chanteurs, de chœurs et d'orchestre, permettait d'introduire ce personnage muet sans autre inconvénient que de manquer l'occasion de faire quelques beaux airs et duos; le malheur de la jeune fille inspire de la pitié; mais le silence de la *Bayadère amoureuse* a quelque chose de ridicule, et ce ridicule est d'autant plus sensible qu'elle ne quitte pas la scène et qu'elle y occupe la première place. Qu'importe, dit-on, puisque c'est M^lle^ Taglioni, et puisque M^lle^ Taglirni charme le public; mais qui vous empêche de faire pour M^lle^ Taglioni un ballet où elle serait placée plus convenablement, et dans lequel le musicien n'aurait point à rougir du rôle secondaire qu'on lui fait jouer. Un jour viendra où M^lle^ Tagloni ne dansera plus; alors la partition du *Dieu et la Bayadère*, livrée à l'histoire de la musique, sera dépouillée de son prestige. Qu'en pourra-t-on penser? que dira-t-on? Il n'est point permis à l'artiste de dégrader son art quand il peut travailler pour sa gloire. Que les auteurs du nouvel opéra se représentent parmi leurs spectateurs un groupe composé de Gluck, Haydn, Mozart et Beethoven, et qu'ils disent s'ils ne se sentiraient point gênés par leur présence. Une pareille épreuve est la pierre de touche de la conscience de l'artiste.

M. Scribe n'a préparé que de petites choses pour M. Auber dans *le Dieu et la Bayadère*, et M. Auber n'a pu faire que de petites choses. Rien ne parlait à son génie dans cette

œuvre petite, et son génie n'était évidemment ému que par une seule idée : *Taglioni ! Taglioni !* Pourtant il me semble qu'en s'évertuant on aurait pu faire du personnage d'Olifour un véritable bouffe d'opéra et donner de plus grandes proportions à l'air :

» Quel vin ! quel repas délectable.

Plusieurs situations du premier acte pouvaient peut-être fournir l'occasion de faire autre chose que des petits airs ; enfin, avec un peu de bonne volonté, il aurait été possible de faire violence au poète et d'obtenir de lui quelques concessions.

Les mélodies de la nouvelle production de M. Auber sont généralement gracieuses, mais d'une grâce un peu recherchée et qui sentent la mignardise. Ce système de recherche et ces modulations irrégulières, dont l'objet est d'obtenir une couleur locale, finissent par tomber dans la monotonie. Cette monotonie résulte aussi de l'instrumentation où les traits de clarinettes, les cordes pincées et les violons à notes détachées sur la chanterelle se reproduisent à chaque instant. Au nombre des petits morceaux répandus dans cet ouvrage, le public a remarqué surtout le nocturne à deux voix :

O bords heureux du Gange !
O fortuné séjour,
Etc.

Mme Cinti-Damoreau, Adolphe Nourrit et Levasseur ont fort bien chanté le peu de chose qu'ils ont à dire dans *le Dieu et la Bayadère ;* le reste de l'exécution n'a pas été trop bon. Il n'y avait point d'ensemble dans les chœurs, et les instrumens à vent étaient mal accordés. L'incertitude de

l'exécution me paraît devoir être attribuée à l'insuffisance des répétitions générales.

Tout le monde connaît le talent de Mlle Taglioni; je n'ajouterai donc rien à sa réputation en disant qu'elle a dansé d'une manière ravissante. Sa pantomime est moins parfaite; il y a encore de la convention dans ses gestes, et son jeu de physionomie a peu d'expression.

Il y a quelque chose de neuf et de vraiment original dans le nouvel opéra; c'est un pas de schall composé par Mlle Taglioni; toutes les positions de ce pas sont des traits d'imagination. Ce pas et la danseuse pourraient bien faire le succès de l'opéra.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Dans une notice qui nous parvient sur la situation des théâtres de Rome, il est parlé d'un opéra dont on ne dit pas le titre, dans lequel un jeune compositeur, M. Valentini, aurait essayé un système tout différent de la musique de Rossini, soit dans la coupe des morceaux, soit dans l'instrumentation. Cet opéra a été représenté au théâtre *Argentina*. Le public n'a pas paru goûter ce système; mais le défaut de succès des choses nouvelles ne prouve jamais rien contre elles; elles ont besoin de l'épreuve du temps. Les chanteurs Rinaldi, Pedrazzi, Ferlotti et Salvatori ont eu beaucoup de peine à se décider à chanter les morceaux de cet ouvrage, où la *cabalette*, qui leur procure ordinairement des applaudissemens, étaient supprimée. Nous attendons de plus amples détails sur cet événement musical.

Au théâtre *Valle*, *l'Orfano della selva*, de Coccia, n'a point réussi; un seul duo chauté par le Brambilla et Bottelli a été applaudi.

— Le 25 décembre, *l'Innocente in periglio*, opéra nouveau du Maestro Conti, a été représenté à Milan, au théâtre de *la Canobbiana*. Le succès a été médiocre, dit le rédacteur du journal *I teatri*; dans le style italien cela signifie que la pièce est tombée. Les chanteurs de cet ouvrage étaient Caroline Conti, la Franchini, Vincenzio Galli et Badiali.

Un concert vocal et instrumental a été donné récemment par les élèves du Conservatoire de Milan. On y a remarqué une symphonie composée par un jeune homme nommé Croff. Parmi les chanteurs, la Tassistro, *soprano*, et la Salvi, *contralto*, se sont fait applaudir. Bussola, élève de Rolla, a eu aussi du succès dans un solo de violon, ainsi que Castellini, dans un concerto de clarinette, et Storioni dans un solo de violoncelle.

— *La Straniera* et *il Pirate* de Bellini sont maintenant les opéras à la mode dans la plupart des villes de l'Italie. A Florence, à Lucques, à Parme, *la Straniera* obtient particulièrement un succès d'enthousiasme.

— *Le Cantatrice Villane*, de Fioravanti, fait maintenant fureur à Turin. Le public fait recommencer la plupart des morceaux, et ne se lasse point de les applaudir. Caroline Ungher et Zuccoli paraissent jouir dans cet ouvrage de toute la faveur des habitans de Turin. Les autres chanteurs qui méritent d'être mentionnés sont la Rubini et Biondini.

— Après avoir donné quelques représentations à Lugo, Velluti y a obtenu une soirée à son bénéfice. Les habitans n'ont rien négligé pour témoigner leur admiration à ce chanteur, maintenant *unique* dans son espèce. Une course de chevaux, l'illumination du théâtre et des vers à foison ont témoigné de leur satisfaction, et après la représentation, qui se composait de *Tebaldo ed Isolina* et d'une scène d'*Andronico*, le virtuose fut reconduit aux flambeaux jusqu'à sa demeure.

— La compagnie chantante, engagée pour la saison prochaine au theâtre *Carcano* de Milan, se compose de M^mes^ Pasta, Lina Roser, Elisa Orlandi, Eugénie Martinet, Henriette Laroche, Félicité Baillou, Faustine Piombanti et

de Jean-Baptiste Rubini, Philippe Galli, Valencia, Frezzolini, Musatti, Lucien Mariani, Zambaiti, Baroilhet et Lodetti. Les compositeurs d'opéras nouveaux seront Bellini, Donizetti et Majocchi.

BULLETIN D'ANNONCES.

LAGOANÈRE. Douze *Thêmes* en deux livraisons, tirés des ouvrages de MM. Rossini et A. Romagnesi, variés pour violon seul. Prix de chaque livraison, 4 fr. 50 c.

La Parisienne, chant national, arrangé pour le piano, par A. Romagnesi. Prix : 3 fr.

A Paris, au magasin de musique de A. Romagnesi, compositeur et éditeur, rue Vivienne, nº 21.

Morceaux chantés dans l'*Ultimo giorno di Pompei*, arrangés avec accompagnement de piano.

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

Al fin goder mi e dato, cavatine de l'opéra l'*Ultimo giorno di Pompei*, del maestro Pacini, chantée par Mme Méric-Lalande. Prix : 3 fr. 75 c.

Fermati, Ottavia, duo du même opéra, chanté par Mme Méric-Lalande et Donzelli. — 5 fr.

Squarciami il core, duo du même opéra, chanté par Mme Méric-Lalande et Zucchelli. — 4 fr. 50 c.

Su qnesta man concedi, air du même opéra, chanté par Mme Méric-Lalande. — 3 fr. 75 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart Italien, n. 11.

De l'Abolition des Priviléges, et de l'Émancipation des Théâtres, par M. Étienne Gosse. Brochure in-8º. 1830.

Paris, Delaunay et Barba, libraires, au Palais-Royal.

Saggio Teorico-Pratico, ossia nuovo metodo di contrappunto, composto dal maestro V. Colla.

Turin, Pomba. 1830. Deux vol. in-4º.

Cette édition est la deuxième d'un livre qui a paru en 1819, et dont la *Bibliotheca italiana* du 10 février 1820 a rendu un compte avantageux.

SUR

L'ANCIENNE MUSIQUE

DES CHANSONS DU CHATELAIN DE COUCY ;

Mise en notation moderne avec accompagnement de piano ;

PAR M. PERNE,

Correspondant de l'institut royal de France (Académie des Beaux-Arts (1).

Quatre mélodies des chansons du châtelain de Coucy ont été notées et publiées par Laborde, dans son *Essai sur la Musique*, tome II, pages 205, 281, 287 et 291. Burney et Forkel, dans leurs *Histoires de la Musique*, ont essayé de rhythmer une ou deux de ces mélodies, en établissant la mesure musicale d'après la notation en notes de forme carrée et losange donnée par Laborde ; mais ces auteurs ne sont parvenus qu'à donner un aperçu informe de cette ancienne musique. Privés des manuscrits, ils ne pouvaient présumer que la notation qu'ils trouvaient dans l'ouvrage de Laborde était de toute nullité pour pouvoir établir la mesure musi-

(1) Ce morceau sert d'introduction à la musique des Chansons du châtelain de Coucy publiées par M. Francisque Michel.

cale, la coupe des phrases, et déterminer les passages qui, dans ces mélodies, exigent la présence et l'effet du bémol, du dièse et du bécarre.

La pratique usuelle de la notation en usage pendant les onzième, douzième, treizième et quatorzième siècles a été jusqu'ici totalement ignorée, quoique Francon et quelques autres écrivains sur la musique aient donné, sommairement il est vrai, les règles de cette notation, parce que les difficultés que ces règles présentent dans leur exécution, à cause des nombreuses liaisons ou ligatures de notes, ne sont pas les seuls qui s'opposent à l'exacte distribution et au rapport des valeurs à placer les unes sous les autres dans les morceaux de musique à deux, à trois et à quatre parties, mais encore à cause des accidens qui se rencontre devant des notes auxquelles ils semblent n'avoir nul rapport.

Ce ne peut donc être que par la pratique constante de la mise en partition de plusieurs morceaux des siècles precités que l'on peut acquérir la certitude de réussir à rendre en notation moderne telle musique que ce soit de ces bas siècles. Cette pratique nous étant devenue familière en raison des nombreux extraits que nous avons faits de la plus ancienne musique qui existe dans les manuscrits de la Bibliothèque du roi, nous sommes parvenus à restituer la musique des chansons du Châtelain, telle qu'on la trouve ici, donnée d'après ces mêmes manuscrits et ceux de la Bibliothèque de l'Arsenal.

La notation musicale du douzième siècle est plus simple que celle des treizième et quatorzième siècles, parce qu'à cette époque la musique à plusieurs parties était assez rare; mais elle n'en possède pas moins les moyens de former toutes les divisions possibles de mesure à deux, à trois et à quatre temps. La mesure ternaire était alors préférée, et toutes les chansons du Châtelain sont à trois temps; les temps de cette

mesure sont même souvent ternaires. Dans cette notation, il n'y a pas de barres pour séparer les mesures; mais les phrases mélodiques y sont distinguées, dans les copies les plus exactes, par des barres tirées perpendiculairement du haut en bas de la partie, ou n'embrassant qu'une ou deux espaces entre les lignes. Ces traits ou ces barres désignent non seulement la fin d'une phrase musicale ou du vers mis en musique, mais les uns et les autres représentent aussi les valeurs muettes ou silences, selon le plus ou moins d'espaces linéaires qu'ils embrassent, comme nous venons de le dire. Les clefs employées dans les manuscrits sont la clef d'*ut* sur la seconde ou la troisiéme ou la quatrième ligne (la portée musicale n'étant composée que de quatre lignes), et la clef de *fa* sur la seconde ligne. Souvent le bémol apparaît posé sur la place de la note *si*, que dans ces anciens temps on appelait *fa* lorsque le *si* était bémolisé, et *mi* lorsqu'il était *si* naturel. Il en était de même de la note *mi*, qui, devenant *mi* bémol, prenait le nom de *fa*, parce que les six syllabes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, étaient alors suffisantes pour la solmisation, attendu que tout demi-ton, en descendant l'*échelle*, ou *gamme*, ou *exacorde*, se chantait *fa-mi*, et tout demi-ton en montant se prononçait et se chantait *mi-fa*, d'après le système des muances, dont il serait trop long de donner ici l'aperçu. Le bécarre, dans le douzième siècle, était employé comme comme signe du dièse, et ce ne fut que dans le treizième siècle, lorsque la musique à plusieurs parties prit faveur, et le dièse commençant à paraître, que le bécarre ne fut plus considéré que comme propre à annuler l'effet du dièse ou du bémol. Outre le bémol posé à la clef pour indiquer que la note *si* devait être abaissée d'un demi-ton dans le courant de la portée, il existait encore des cas où l'on abaissait cette même note, quoique le bémol ne se trouvât pas indiqué, et cela en raison de la tournure du

chant ou de la modulation. Toute composition musicale depuis les bas siècles avait pour base et type de mélodie les tons ou modes du chant grégorien, vulgairement appelé *plain-chant*, modes d'origine grecqne, d'après lesquels les modernes ont formé leurs modes majeurs et leurs modes mineurs. Dans la musique figurée, ainsi appelée pour la distinguer du plain-chant, ces modes étant souvent entremêlés les uns avec les autres, selon les différens rapports qu'ils avaient entre eux, offraient alors de la variété à la mélodie, et amenaient diverses modulations que n'admettait pas le plain-chant. Dans ces modes, les intervalles mélodiques les plus naturels étaient ceux employés pour la mélodie et la modulation. Rarement on voit dans la musique des onzième et douzième siècles des intervalles disjoints de sixte, de septième et d'octave. L'intervalle de triton (ou *quarte majeure*, ou *quarte augmentée*, comme l'appellent les modernes) était presque totalement rejeté comme peu mélodique, difficile à entonner lorsqu'il était disjoint, et d'une relation fausse avec les autres intervalles de la mélodie lorsqu'il était formé par des notes conjointes. C'est pour ces deux raisons que, dans les modes dorien (premier ton), hypo-dorien (second ton), hypo-phrygien (quatrième ton), lydien et hypo-lydien (cinquième et sixième tons), toutes les fois que la note *si* descendait sur le *fa*, on formait toujours un demi ton en descendant sur le *la*, troisième note de l'intervalle de quarte pris en montant, intervalle qui, de quarte majeure qu'il était, devenait quarte juste, ou mineure, comme l'appellent certains maîtres. La note *si* était donc, dans ce cas, considérée comme *si* bémol; mais ce même *si* était toujours naturel en montant à l'*ut*, à moins que le bémol indiqué n'annulât cette règle, ou que la tournure de la modulation ne changeât la nature du mode en celle des modes phrygiens (troisième ton), mixolydien (septième ton), et hypo-mixo-

lidien (huitième ton); car, dans ces trois modes, presque toutes les fois que la relation de triton existait dans la mélodie, ce n'était pas le *si* qui devait être abaissé d'un demi-ton, mais le *fa* naturel qui devait être élevé d'un demi-ton et considéré comme *fa* dièse, parce que le *si* naturel existe dans ces modes comme étant l'une des cordes constitutives de la mélodie. Dans les manuscrits du douzième siècle, et et même dans quelques uns du treizième, le bécarre fait alors la fonction de notre dièse moderne en élevant d'un demi-ton la note devant laquelle il est posé ou celle à laquelle il a rapport. Il est encore essentiel de remarquer que dans le courant d'un morceau de musique, et même quelquefois au commencement de la portée, on trouve le bémol placé devant l'*ut* et le bécarre placé devant le *si*: alors ces signes ainsi placés indiquent que de l'*ut* au *si* il y a toujours un demi-ton. Quelquefois on trouve aussi ces accidens placés devant telle note que ce soit, considérée comme première d'un groupe de notes liées : alors ces signes n'affectent pas toujours cette première note, mais bien souvent celle qui, dans ce groupe de notes, exige l'élévation ou l'abaissement que réclame la tournure mélodique de la phrase.

La mélodie des anciens modes étant dans le genre diatonique pur, admettait rarement des demi-tons intercalés au milieu d'une phrase de chant; mais il était donné comme règle constante que, dans les phrases finales de chant ou de modulation, toute pénultième note qui formait un ton sous la dernière note qu'elle précédait, devait être élevée d'un demi-ton pour adoucir la dureté du chant, et former dans la mélodie un sens final. D'après cette règle, on formait toujours un demi-ton de l'*ut* au *ré*, du *fa* au *sol* et du *sol* au *la*, comme si cet *ut*, ce *fa*, ce *sol* eussent été précédés d'un dièse.

Quant à l'exécution de la musique de ces anciens temps,

il ne nous est pas donné de la connaître plus que celle entendue par nos ayeux. Tout ce qui tient au moral, au sentiment, aux sensations, à la mode même, est tellement fugitif, principalement en musique, qu'on ne pourrait avoir quelques indices certains de cette exécution qu'au moyen de signes qui indiqueraient les principaux ornemens alors emploxés par les chanteurs. La seule trace que l'on trouve dans les plus anciens manuscrits de ce que nous appelons *agrémens du chant*, est un signe ou note appelée *plique* par les anciens, du terme *plica*, mot latin qui veut dire *pli*. Cette note, qui était tantôt de figure carrée, tantôt de figure losange avait toujours deux queues, et cela pour la distinguer des autres valeurs de notes dont elle faisait partie, ou contre lesquelles elle était accolée comme signe de *trill* ou de *brisement de la voix*. Sa présence indiquait que la note qu'elle désignait devait être partagée en deux sons contigus, et battus l'un contre l'autre par le mouvement de la glotte. Les deux sons opérés par ce mouvement se formaient en montant, si la note qui suivait la plique était plus élevée ou sur le même degré qu'elle, et en descendant si la note qui la suivait était d'un ou plusieurs degrés plus bas. On ne peut affirmer que ce mouvement de la glotte indiqué par la plique fût effectivement le même que celui de la voix dans l'exécution du *trill* moderne, mais le terme *plique* indique assez que, par la présence de cette note, la voix devait se plier au mouvement de sons contigus, ce qui est enseigné dans les anciens ouvrages sur le plain-chant et le chant figuré, et démontré par les manuscrits des chansons du Châtelain du douzième siècle, où les mêmes passages de mélodie sont écrits en deux ou trois notes dans l'un des manuscrits, et en plique d'une seule figure dans l'autre. On peut aussi considérer comme *petites notes*, *notes de goût*, ces fréquentes *appoggiatures* qui précèdent ou qui suivent les notes

dont la valeur à elle seule remplirait l'un des temps de la mesure, et qui, s'associant une petite note, rendent alors ce même temps ternaire de binaire qu'il serait sans la présence de cette valeur minime.

Les manuscrits d'après lesquels la musique des chansons du Châtelain est donnée ici en notation moderne, sont le n° 7,222 du fonds du Roi, les nos 65, 66, 67 du fonds de Cangé, de la Bibliothèque du Roi, et le n° 63 des manuscrits du fonds de Paulmy, de la Bibliothèque de l'Arsenal. Ce manuscrit n° 63 et le n° 7,222 sont très-bien copiés. Il y a peu d'erreurs dans la position des clefs des bémols; mais parmi les manuscrits du fonds de Cangé les fautes de valeurs, de position de clefs, de placement exact de bémols, de bécarres, et les absences des signes de division des phrases mélodiques sont tellement fréquentes par l'impéritie des copistes, que, sans le secours du manuscrit n° 63 du fonds de Paulmy, il nous eût été presque impossible de restituer exactement une partie de cette ancienne musique.

Des précieux monumens de musique ancienne latine ou française que possède la Bibliothèque du Roi, il en est peu qui présentent autant d'intérêt que la série musicale des chansons du Châtelain. Cette musique est la plus ancienne qui existe, à l'exception de quelques pièces que l'on trouve dans cinq ou six manuscrits des dixième, onzième et douzième siècles, pièces écrites en vers latins rimés ou en langue romane.

Des vingt-quatre chansons attribuées au Châtelain, les nos 3, 13, 15 et 17 de cette édition sont les seules chansons dont la musique ne se trouve pas dans les manuscrits; la chanson n° 1, *Por verdure ne por prée*, et celle n° 23, *Ahi! Amors*, ont des mélodies différentes dans les manuscrits n° 7,222, fonds du Roi, et les numéros des autres fonds. Nous avons choisi parmi ces chants, qui se trouvent être

différens pour les mêmes chansons, la musique la plus mélodieuse, celle dont le style est plus rapproché de notre musique moderne. On peut donc considérer comme un ouvrage complet de musique du douzième siècle les mélodies, au nombre de vingt, données dans la présente édition; ces mélodies ne manquent ni de naturel ni d'une certaine expression mélancolique. On aperçoit aussi, par le texte de ces chansons, que la poésie lyrique française était déjà propre à s'unir à une composition musicale régulière et mélodieuse. Déjà, dans ces petits poèmes, les temps forts et les temps faibles, que donne la manière de scander la versification, fournissaient au compositeur de mélodies les moyens de créer des phrases de musique régulières, presque toujours composées de quatre ou de six mesures; et s'il en était de trois ou de cinq mesures, ces phrases ne marchaient jamais isolées, mais toujours deux à deux, soit immédiatement, soit en correspondance les unes avec les autres en raison de la disposition métrique de la poésie. Nous ne craignons pas d'ajouter, d'après nos observations, que cette coïncidence frappante des syllabes les plus accentuées de la poésie avec les temps forts de la mesure musicale, est une preuve convaincante que, dans ces anciens temps, le poète composait lui-même la musique des pièces de vers qu'il destinait à être chantées.

Les vingt mélodies données ici sont en divers modes modernes, pour éviter l'ennui qui aurait pu résulter de la continuité fatigante des mêmes modes anciens; mais nous n'avons rien changé aux valeurs ni ajouté aucune note de goût à ces mélodies, qui toutes sont extraites avec la plus grande fidélité des manuscrits précités. Nous avons essayé d'y adjoindre un accompagnement de piano; dans cet accompagnement, l'essence et le caractère de la mélodie y sont, autant que possible, servis selon les modes primitifs dans lesquels ces

mélodies ont été composées. Ces modes sont indiqués en tête de chacune des chansons, afin que les curieux qui voudraient compulser les manuscrits et comparer ces mélodies, rendues en notes modernes avec l'ancienne notation, puissent satisfaire leur désir, et se convaincre, d'après leur propre jugement, que si les auteurs et les poètes des onzième et douzième siècles ont donné quelqu'importance à la langue française, encore à son berceau, l'art musical marchait d'un pas égal, associé comme il l'était aux ouvrages qui déjà faisaient les délices des souverains et de la plus haute société.

VARIÉTÉS.

De l'Abolition des Priviléges et de l'Émancipation des Théâtres; par M. Étienne Gosse (1).

Pauvre M. Gosse! Que parle-t-il d'abolition de priviléges et d'émancipation? Il y a bientôt trois mois qu'il est question de ces choses ; mais bientôt on n'en parlera plus. Nous ne vivons point en un temps favorable aux réformes. Les ministres ont peur de tant de choses que la liberté, même dans les coulisses, leur inspire sans doute quelque terreur. D'ailleurs, les gens intéressés à ce que cette liberté n'existe pas sont bien en cour. Leur petit collet s'est caché sous l'uniforme, et leur rare aptitude à crier avec la même grâce : *Vive le roi! vive la ligue!* fait merveille près de nos excellences. M. Gosse s'attache à prouver la nécessité de réformer le régime sous lequel gémissent les entreprises dramatiques, (on ne peut pas dire sous lequel *elles vivent*); mais la nécessité n'est point par le temps qui court un motif suffisant de faire les choses. Il y a bien d'autres nécessités, ma foi ; et Dieu sait ce qui en est!

Quoi qu'il en soit, M. Gosse a fait une brochure sur la nécessité de *l'abolition des priviléges et de l'émancipation des théâtres*, et c'est fort bien à lui; car, enfin, si ses paroles sont perdues aujourd'hui, elles fructifieront quelque jour,

(1) Brochure in-8°. A Paris, chez Delaunay et Barba, au Palais-Royal.

et, en cela, comme en beaucoup d'autres choses, *la raison finira par avoir raison*. J'aime son début, parce qu'il montre son désinterressement; chose assez rare parmi les donneurs de conseils.

« Aussitôt qu'un citoyen examine une question dans une » brochure, dit-il, le public ne manque pas de soupçonner » l'auteur de quelques vues intéressées; la manie des places, » la rage de faire de l'administration, l'intérêt personnel, » cette grande maladie des peuples civilisés, ne justifient » que trop ces soupçons; je me hâte donc de prévenir mon » lecteur que le but de cette brochure est l'émancipation de » *tous* les théâtres, et que, dans mon système, le gouver- » nement ne devrait en rien se mêler de leur administra- » tion. Si mes conseils sont pris en considération, si l'on en » croit ma vieille expérience, le ministre n'aura pas plus de » droit de nommer le portier d'un théâtre que le concierge » d'une manufacture. Le but de cette brochure est de dé- » barrasser l'administration des fatigues inutiles que lui » donnent les théâtres, de supprimer les écouteurs, les in- » specteurs d'habits et de gestes, les contrôleurs, les cen- » seurs, et tout ce qui s'attache à la peau des malheureux » comédiens. »

Dans le fait, tout ce monde a si peu servi à la prospérité des théâtres et à la conservation de l'argent accordé comme subvention par le gouvernement, qu'il y a bien quelque apparence qu'il n'est pas fort utile de le conserver dans ses fonctions, et qu'on pourrait s'en débarrasser, ne fut-ce que pour voir ce qui en serait. Mais les protections, les sollicitations, et surtout cette idée dominante des gouvernans que rien ne va s'ils ne s'en mêlent, s'opposeront encore long-temps à ce qu'on en vienne franchement au *laisser faire*, et les inspecteurs, les contrôleurs, les censeurs et les directeurs continueront

comme par le passé à gâter la prospérité des entreprises dramatiques.

M. Gosse se plaint fort de cette manie qu'on a de ne point faire ses affaires soi-même, et de nommer des commissions pour les choses les plus simples : commissions qui ne font rien, et qui, presque toujours, empêchent de faire. D'ailleurs, elles sont rarement composées des hommes qu'il faudrait y mettre. Par exemple, une commission a été nommée il y a bientôt trois mois pour examiner la situation des théâtres. Il s'agit d'approfondir la question de liberté dans toute son étendue, et on y place deux littératenrs signataires d'une requête grotesque au roi *contre les entreprises du romantisme;* il s'agit de la fortune des entrepreneurs de théâtres, et aucun d'eux n'est appelé; il s'agit des progrès de la musique française et du sort des jeunes artistes, et, au lieu de compositeurs renommés et capables, on compose la commission de cinq avocats, de députés, de conseillers d'état et de maîtres de requête; le tout sous prétexte qu'il faut surtout examiner la législation qui régit les théâtres; comme si toute la législation de l'espèce n'était pas renfermée dans les deux articles des lois du 5 et du 17 janvier 1791 :

« Tout citoyen, à la charge d'observer les réglemens de » police, pourra élever un théâtre public *et y faire repré-* » *senter des pièces de tous les genres*, en faisant préalable- » ment sa déclaration à la municipalité des lieux.

» Les officiers municipaux ne pourront arrêter ni défen- » dre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité » des auteurs et des comédiens ».

Voilà où il faudrait en revenir, ou plutôt voilà ce qui est encore de droit; car les deux lois qui viennent d'être citées n'ont pu être annulées par le décret impérial du 29 juillet 1807, décret qui est d'ailleurs tombé en désuétude, puis-

qu'il réduisait les théâtres de Paris au nombre de sept, et qu'il y en a aujourd'hui quatorze *par priviléges.*

Voilà toute la législation relative à l'existence des théâtres et au droit d'en élever. On voit qu'il n'était pas nécessaire d'un si grand appareil de jurisconsultes pour la mettre au clair. Il y avait ma foi bien d'autres choses à examiner; mais c'est à quoi l'on n'a point songé. Et puis, voyez ce que fait cette commission! Deux mois et demi se sont écoulés depuis sa nomination, et rien encore ne transpire de ses travaux. C'est qu'elle procède avec ordre. Le premier jour, elle s'assemble pour décider du lieu de ses séances; après que cette grave affaire est fixée, trois semaines se passent; au bout de ce temps elle se réunit de nouveau pour convenir des jours de ses séances, et il est décidé qu'elle s'assemblera une fois tous les huit jours, *sauf les cas d'empêchement.* Et voilà comme les commissions font leur besogne.

Beaucoup de gens argumentent contre la liberté illimitée des théâtres, dans l'intérêt même, disent-ils, de ceux-ci; mais M. Gosse leur répond victorieusement par la prospérité de l'art dramatique pendant seize années qu'a duré cette liberté qu'il réclame, c'est-à-dire depuis janvier 1791 jusqu'au mois de juillet 1807. En effet, dans ce long espace de temps, le nombre des théâtres de Paris varia depuis dix-sept jusqu'à vingt-trois; quelques-uns firent mal leurs affaires, comme dans tout commerce il y a de certaines maisons qui perdent leurs capitaux; mais il n'y eut aucune banqueroute scandaleuse. Parmi ces théâtres, il en était jusqu'à onze où l'on jouait l'opéra et l'opéra-comique, et personne ne conteste que ce fut dans ce temps que la musique française atteignit son plus haut degré de gloire. Ce fût alors que les compositeurs français fondèrent un genre sévère et vigoureux qui depuis, a été imité par les musiciens des autres nations; ce fut alors que Chérubini, Méhul, Lesueur, Berton, Boiel-

dieu, Martini, Devienne, Steibelt, Della Maria, Kreutzer et plusieurs autres fondèrent leur réputation ; que l'on eut des acteurs tels que Lays, Chéron, Martin, Elleviou, Rézicourt, Dozainville, Mmes Maillard, Branchu, Scio, Saint-Aubin, Dugazon, Gavaudan, Phillis, etc., et que la scène française, divisée en deux théâtres, offrit la réunion prodigieuse de Talma, Larive, Saint-Prix, Molé, Monvel, Fleury, Dugazon, Dazincourt, Grandménil, Caumont, La Rochelle, les frères Baptiste, Michot ; Mmes Raucourt, Contat, Sainval, Desgarcins, Vestris, Mézerai, Simon, Devienne, Molière et Suin. Alors les théâtres, hors l'Opéra, ne coûtaient pas un sou à l'Etat ; il n'y avait point de commissaires du gouvernement, point d'inspecteurs, de contrôleurs, ni de censeurs. Voilà quel fut l'effet de la liberté.

Après avoir démontré d'une manière invincible que les priviléges ne sont bons à rien, même pour ceux qui les possèdent, M. Gosse passe à l'examen des *subventions*, autre genre de privilége accordé à cinq théâtres de Paris, et qui n'a pas été plus fructueux que l'autre à l'Opéra-Comique et à l'Odéon. Voici comment M. Gosse établit la distribution de cette subvention :

L'Académie Royale de Musique, par an. . .	900,000 fr.
Le Théâtre-Français	200,000
L'Odéon.	160,000
L'Opéra-Comique.	180,000
Le Théâtre-Italien.	70,000
Les procès.	10,000
Quatre censeurs à 6,000 fr.	24,000
Le bureau des théâtres, chefs et sous-chefs. .	15,000
Pensions futures.	12,000
Employés de la liste civile pour les théâtres. .	29,000
TOTAL.	1,600,000

De cette subvention, la chambre des Députés n'a voté jusqu'ici que 1,300,000 fr. qui ont toujours été versés par le ministre de l'intérieur dans les caisses de la liste civile, et le ministre ou intendant général de la maison du roi, n'a jamais été tenu d'en rendre compte. Le calcul qu'on vient de voir démontre que la somme votée par les Chambres pour les théâtres est insuffisante; aussi a-t-il toujours fallu y ajouter deux ou trois cent mille francs pris sur la liste civile pour combler le déficit. C'est au moyen de ce sacrifice que les bureaux de l'intendance générale de la maison du roi, ou si l'on veut la direction des beaux arts qui en dépendait, ont conservé leur action sur les théâtres royaux. On va voir quel a été le résultat de ce sacrifice.

Prenons pour exemple l'Opéra-Comique et l'Odéon. Le premier de ces théâtres a eu trois administrations différentes en moins de trois ans. D'abord ce furent les comédiens sociétaires qui, rentrés en possession de leur propriété après l'expulsion de M. Pixérécourt, en furent dépouillés parce qu'il plût à l'autorité administrative de donner le privilége de ce théâtre à M. Ducis, protégé de la cour. Puis M. Ducis cessa ses payemens et disparut, et enfin le même privilége fut concédé à M. Boursault qui en *jouit* actuellement. Sur la subvention de 180,000 fr. accordée à ce théâtre, s'exerce une retenue de 110,000 fr. pour le service des pensions des anciens sociétaires et employés; reste donc 70,000 fr. de subvention effective. On verra tout-à-l'heure quel profit réel l'entrepreneur en tire. Quant au théâtre de l'Odéon, deux entrepreneurs s'y sont ruinés depuis trois ans; j'ignore quelle est la situation du troisième. Il suffit de ces deux exemples pour montrer que les avantages attachés aux subventions sont insuffisantes pour soutenir les théâtres royaux; mais il faut encore ajouter que ces avantages sont illusoires. On donne au théâtre de l'Opéra-Comique une subvention de

180,000 fr. qui, par la retenue pour le service des pensions, se trouve réduit à 70,000 fr. Mais qu'est-ce que cette prétendue subvention en raison des charges dont on accable ce malheureux théâtre? Dans les bonnes années, ses recettes sont de 900,000 fr. environ; sur cette somme, l'impôt des indigens enlève le dixième, c'est-à-dire, 90,000 fr. De plus, les frais de garde montent à 27,000 fr.; enfin, les loges et les billets gratis de l'état-major de la place, de la préfecture de police et des ministres, dont la valeur pouvait être difficilement estimée sous l'ancien gouvernement, attendu l'abus qui s'y était introduit, tout cela non-seulement compense les avantages de la subvention, mais s'élève presque au double. M. Gosse fait une réflexion fort juste au sujet de l'impôt des indigens. « Ce droit des pauvres, dit-il, a toujours été un » non sens; on n'a dû cette idée qu'à ces hommes qui de- » puis trente ans se sont attachés à embrouiller les choses » les plus claires. Le budget de l'état n'a qu'une caisse seule » et unique, et donner d'une part de l'argent pour le re- » prendre de l'autre, ce n'était au fond qu'une ineptie. On » a calculé dans certaine ville de province que la somme » donnée par la commune était positivement égale à celle » qu'avait produit le droit des pauvres ».

Si je partage complétement l'opinion de M. Gosse sur la nécessité de supprimer les subventions des théâtres en leur rendant la liberté, je ne puis être de son avis quant à l'Opéra; car il est démontré depuis environ cent trente ans, que les recettes sont insuffisantes pour l'entretien de ce spectacle de luxe; et cette insuffisance est devenue plus patente encore depuis que les traitemens des acteurs se sont élevés jusqu'à l'extravagance. Dans la révolution, au temps même de la liberté des théâtres, on avait reconnu la nécessité de porter secours à l'administration de l'Opéra, dont les dépenses étaient bien moindres qu'elles ne sont aujourd'hui.

La subvention accordée par le gouvernement à ce théâtre, est maintenant de 900,000 fr.; c'est environ 150,000 fr. de plus qu'avant l'administration de M. Lubbert. Dans les bonnes années, les recettes vont à 600,000 fr. environ; de plus, l'Opéra perçoit sur les spectacles et concerts un impôt qui produit, année commune, 130,000 fr.; en tout 1,630,000 fr. C'est au moyen de cette somme énorme qu'on entretient ce spectacle avec un éclat qui n'a rien de comparable en aucun autre pays. Que si M. Gosse objectait qu'un budget aussi considérable devrait être du moins employé d'une manière digne de son objet, c'est-à-dire, à faire de grandes choses et à les multiplier, au lieu de ne servir, comme cela s'est vu cette année, qu'à représenter une faible bluette et un ballet, je me rangerais de son avis; mais une faute d'administration ne prouve rien contre la nécessité d'une forte subvention pour l'Opéra.

Voici une chose plus grave : malgré ce budget si formidable de 1,630,000 fr., M. Gosse assure que l'Académie royale de Musique doit en ce moment une somme de 1,200,000 fr. Serait-il vrai que les fautes administratives de M. Lubbert eussent creusé un tel abîme? Si cela est, il n'est pas seul coupable; car l'autorité de qui il relève devait connaître sa situation aux comptes de chaque année. L'Opéra s'est trouvé endetté de 1,200,000 fr., il y a quatre-vingt-dix ans, c'est-à-dire en 1740; mais ce déficit était le résultat d'une longue administration particulière, qui avait fait d'énormes sacrifices pour se soutenir pendant seize ans, et alors il n'y avait point de subvention. Le bureau de la ville paya ce déficit. Qui comblera aujourd'hui celui de l'administration de M. Lubbert, s'il est vrai qu'il soit tel que le dit M. Gosse? C'est une question que je ne me charge point de résoudre.

La brochure de M. Gosse contient assez de détails curieux et de vues sages pour mériter de fixer l'attention de ceux qui sont maintenant chargés d'organiser les théâtres d'améliorer leur sort.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

Deux relâches ont eu lieu à l'Opéra-Italien dans cette semaine; une indisposition de Donzelli, et le départ précipité de Mlle Tibaldi en ont été cause. Cette circonstance est très-fâcheuse pour l'administration qui a des engagemens à des prix élevés avec les chanteurs, et qui, jusqu'à ce jour, n'a point encore vu le public se porter en foule à ses représentations. L'indisposition de Donzelli retarde les débuts de David, parce qu'il y a trois tenors dans *Ricciardo e Zoraide*; la même indisposition empêche d'avoir recours à l'*Ultimo giorno di Pompei*, et le départ de Mlle Tibaldi met obstacle à la représentation de *Sémiramis*. Cette cantatrice a, dit-on, été si mécontente de l'accueil qui lui a été fait par les dilettanti parisiens, qu'elle n'a plus voulu tenter l'aventure. Nous ignorons si ce départ précipité est la cause du début de Mlle Michel dans *Ricciardo e Zoraide*, mais il est certain que cette jeune personne remplira le rôle du Contralto dans cette pièce. Mlle Michel est élève du conservatoire, et a obtenu le premier prix au concours du chant, cette année.

Il est à désirer, autant dans l'intérêt de l'administration que dans celui des plaisirs du public, que les débuts da David et de Lablache se fassent promptement, et qu'il en soit de même de la rentrée de Mme Malibran; alors, toutes les ressources seront réunies, et l'on ne sera plus exposé à des interruptions de spectacles, semblables à celles qui ont eu lieu cette semaine.

— Les circonstances politiques sont peu favorables aux théâtres; presque tous sont dans un état de souffrance qui deviendrait fort inquiétant s'il se prolongeait. L'Opéra lui-même, qui, naguère, jouissait de la faveur publique, attire beaucoup moins de monde depuis quelque temps. On dit que le charme de la danse de Mlle Taglioni n'a pu même empêcher les recettes de fléchir aux représentations du nouvel opéra *le Dieu et la Bayadère*.

Un journal annonçait hier qu'on s'occupe en ce moment de l'arrangement d'un pastiche composé d'ancienne musique de Rossini, et que ce pastiche doit succéder à l'opéra nouveau. Nous ne pouvons croire à cette nouvelle; notre incrédulité est fondée sur plusieurs motifs. D'abord, malgré le mépris affecté par M. Lubbert pour les réglemens, les réclamations qui s'élèvent de toutes parts, et les bienséances envers les artistes les plus recommandables, il n'est pas vraisemblable que ce mépris aille jusqu'à prolonger encore les retards qu'on apporte depuis un an à la représentation de *Robert-le-Diable*, opéra de M. Meyerbeer, il n'est pas vraisemblable que l'on respecte assez peu le talent, la réputation européenne de ce compositeur et les engagemens *écrits* qu'on a avec lui pour mettre le comble à la mystification dont il est victime. Nous savons de bonne part que M. Meyerbeer, placé dans une position sociale honorable, et animé d'une juste fierté, ne fait point de réclamations contre la violation de ses droits; il veut voir jusqu'où peut aller l'oubli de toute justice. Sa patience n'est pas un motif pour que les choses se passent comme l'a annoncé le journal dont nous parlons. Nous nous refusons donc à croire qu'il soit question de la représentation du pastiche en question.

Un autre motif nous fait repousser le bruit de ce pastiche; il est relatif à Rossini. Certes, dans les analyses que nous avons faites de *Moïse* et de *Guillaume Tell*, on a pu voir si

nous sommes admirateurs sincères de ce grand artiste, et désireux qu'il nous enrichisse des inspirations de son génie! Mais c'est précisément à cause de cette admiration que nous désirons qu'il ne permette pas qu'on abuse de son nom pour des opérations mercantiles, et que nous nous refusons à croire qu'il ait consenti à laisser faire le pastiche dont il s'agit. Quand on a le bonheur d'être doué par la nature d'un beau génie et d'avoir acquis la plus grande renommée de l'époque, jeune encore; quand enfin la fortune a été assez juste pour récompenser de grands travaux et fonder une honorable indépendance, il ne faut plus faire que de grandes choses dignes de soi. Nul doute que Rossini ne soit convaincu comme nous de cette vérité, et qu'il ne se refuse à l'abus qu'on voudrait faire de son nom, si tant est qu'on veuille en abuser. Ces sortes d'opérations ne sont même pas avantageuses sous le rapport financier; car le public, qui aime qu'on travaille pour lui, goûte peu ces arrangemens ou plutôt ces dérangemens de musique. Aussi l'a-t-on vu peu empressé aux représentations du *Siège de Corinthe* et du *Comte Ory*. Rossini sait tout cela, et nous avons la preuve qu'il n'a voulu donner sur le théâtre de l'Opéra qu'un ouvrage digne de lui. Avant son départ pour l'Italie, l'administration s'était engagée à lui fournir un poème d'opéra dont il ferait la musique à Bologne; mais en vain écrivit-il plusieurs fois pour demander ce poème; le *dolce far niente* habituel de l'administration ne lui permit seulement pas de répondre aux lettres du compositeur.

S'il était donc possible qu'au lieu de fournir à ce grand musicien une occasion de déployer dignement son talent, cette administration eut conçu la misérable pensée de faire faire un pastiche de ses anciens ouvrages, nous ne doutons pas que, par tous les motifs que nous venons d'alléguer, Rossini ne voulut point y consentir. D'ailleurs, il serait sans

doute le premier à s'opposer à la continuation de l'odieux monopole contre lequel les jeunes musiciens français viennent de s'élever dans leur requête au ministre de l'intérieur. Un artiste célèbre est le protecteur né des jeunes talens, et ne voudrait pas s'en faire l'oppresseur. Toutes ces raisons considérées, ne nous permettent pas de croire à la réalité de la nouvelle donnée par le journal dont il s'agit.

— C'est aujourd'hui que doit avoir lieu à l'Opéra-Comique la première représentation de l'*Enlèvement*, opéra en trois actes. On dit beaucoup de bien de cet ouvrage. Nous rendrons compte de l'effet qu'il aura produit, dans notre prochain numéro.

— Samedi prochain aura lieu la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts. On y entendra les deux scènes de MM. Berlioz et Montfort, auxquels l'Académie a décerné deux premiers grands prix de composition. On parle aussi de morceaux de la composition de M. Guillon, pensionnaire du gouvernement, qui seraient exécutés dans la même séance.

— Le 14 novembre prochain, un concert sera donné au profit des veuves et orphelins des citoyens belges qui ont péri dans les affaires de Bruxelles, à l'institution royale de musique, dirigée par M. Choron. On y exécutera l'oratorio de *Samson* de Handel, *la Défaite des Suisses à la bataille de Marignan*, par Clément Jannequin, et un morceau de la composition de Roland de Lassus, célèbre compositeur belge du seizième siècle.

On peut se procurer des billets d'avance à l'Institution royale de musique, rue de Vaugirard, n° 69.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Milan. *La Nitocri* de Mercadante a été représentée au théâtre de la Canobbiana avec un succès fort médiocre. Il y a si peu d'idées dans cette partition, qu'elle ne semble être qu'un long pastiche des autres ouvrages du même auteur. Le premier acte est particulièrement d'une grande faiblesse; ce n'est que dans le second qu'on rencontre quelques traits dignes de l'auteur d'*Élisa e Claudio*. Quant à l'exécution, elle a laissé beaucoup à désirer. La Corradi Pantanelli (*Mirteo*) et Mlle Marietta Albini (*Nitocri*) ont été applaudies, mais les autres chanteurs ont déplu. Les chœurs manquaient d'ensemble et de nerf.

— Le théâtre de Varese, repeint par Sanquirico, a été ouvert dans la soirée du 2 octobre par la *Secchia rapita*, musique du maestro Celli, et par le ballet *gli Strelitzi* de Viganò. On attribue le peu de succès de l'opéra à l'indisposition de la cantatrice Ranfagna et du premier tenor Pocchini. La *prima donna* Boyer et le *basso* Balfe ont été applaudis. Ce dernier est connu à Paris, où il ne faisait pas trop bonne figure au Théâtre-Italien; mais à Varese, c'est autre chose. On a été jusqu'à le comparer à Tamburini! Il n'est qu'heur et malheur.

Trieste. Le 26 septembre a été représenté sur le théâtre de cette ville un opéra nouveau intitulé *Moctar*; la musique de cet ouvrage est du maestro Tadolini. C'est une de ces

nullités de l'art qu'on voit maintenant éclore sur la plupart des théâtres d'Italie. Car les partitions qui survivent à l'essai qu'on en fait sont devenues bien rares. Du reste, il paraît que l'on reproche surtout à la musique du maestro Tadolini des formes vieillies et peu analogues au goût du jour. Elle n'a point eu de succès. On y avait introduit deux airs de Pacini, et une cavatine du dernier opéra de Bellini, *I Capelletti e Montecchi*, mais ce renfort n'a pu sauver la pièce. La Pisaroni avait un rôle dans ce malheureux *Moctar*, mais si défavorablement écrit pour sa voix qu'elle n'y a point produit d'effet. Les autres chanteurs étaient la Fink-Lohr, *prima donna*, Reina, tenor, et Antoldi, *basso*. A la deuxième représentation, il n'y eut que cent dix-huit personnes dans la salle.

— Autre naufrage. La *Zaira* du maestro Gandini s'est traînée tant bien que mal jusqu'à sa fin, le 28 septembre dernier, sur le théâtre de Modène. Nulle imagination ne se trouve dans la musique; malgré les efforts de M^me^ Noel, *prima donna*, M^lle^ Hazon, *primo musico*, Binaghi, premier tenor, et Lauretti, première basse, il est douteux que cet ouvrage se soutienne pendant quelques soirées.

Bologne. Le 2 octobre a dû être joué sur le théâtre de Bologne *Il Pirata* de Bellini. Les chanteurs de cette saison sont Rubini, sa femme, Louis Maggiorotti, Adelaïde Taddei, Jean Zannoni et Joseph Brunelli. Nous n'avons point encore reçu de renseignemens sur le succès de la première soirée.

ACADÉMIE DE MUSIQUE

Dirigée par M. Fr. Stœpel.

Les méthodes de M. Stœpel appliquées à la théorie et à la pratique de l'harmonie, ainsi qu'à l'exécution sur le piano, ont été mises en pratique avec succès, à Paris, depuis deux ans, par ce professeur distingué. Ces méthodes ont pour objet de développer dans les élèves, par l'enseignement simultané, le sentiment de l'aplomb dans la mesure, de l'ensemble de l'exécution et de l'harmonie; qualités qui s'acquièrent plus lentement et plus difficilement dans l'enseignement isolé.

Sans cesse occupé du désir de contribuer à la propagation du goût de la musique, et au perfectionnement de l'instruction dans cet art, M. Fr. Stœpel vient de donner un grand développement à l'école de musique qu'il a fondée, en s'adjoignant des professeurs d'un rare mérite pour les diverses branches de la musique vocale et instrumentale; ces professeurs sont : MM. Bordogni, Mazas, Charles Schunck, Franchomme, Giacomelli, M^lle^ Hébel, M^me^ Cresp-Bereytter, etc., etc.

L'enseignement concertant et simultané est adopté dans l'Académie de musique ainsi constituée pour toutes les parties de la musique instrumentale.

Cette académie pourra devenir pour les amateurs ce qu'est le conservatoire pour les artistes. M. Mazas dirigera, tous les dimanches, des exercices de quatuor, et il y aura, tous les mois, de grandes réunions musicales de tous les élèves.

Les cours commenceront le premier novembre prochain. Ces cours sont distribués comme il suit :

1° Cours de *Vocalisation et de Chant.* Professeur : M. Bordogni. Prix : 45 fr. par mois.

2° Cours de *Solfège.* Professeurs : Mme Cresp-Bereytter et M. Giacomelli. Prix : 15 fr. par mois.

3° Cours de *Piano.* Professeur : M. Charles Scunck. Prix : 25 fr. par mois.

4° Cours de *Violon.* Professeur : M. Mazas. Prix : 15 fr. par mois.

5° Cours de *Violoncelle.* Professeur : M. Franchomme. Prix : 15 fr. mois.

6° Cours d'*Harmonie* et d'*Accompagnement.* Professeur : M. Fr. Stœpel. Prix : 20 fr. par mois.

On peut, dès ce moment, se faire inscrire pour l'un ou l'autre de ces cours, ou même pour plusieurs, chez M. Stœpel, rue de la Chaussée-d'Antin, n° 28.

Nous ne doutons pas du succès d'une entreprise qui se recommande également et par le nom de son directeur, et par les talens des professeurs qui le secondent. Nous rendrons compte des épreuves qui seront faites des progrès des élèves dans les exercices publics.

BULLETIN D'ANNONCES.

L'*Abeille musicale*, journal de chant composé de romances et de nocturnes français, de la composition de MM. A. Romagnesi, A. de Beauplan, Bruguière, Panseron, Plantade, etc.

Le dernier numéro de la deuxième année vient d'être envoyé aux souscripteurs. Le premier de la troisième année paraît en ce moment; il se compose de deux chansonnettes ou romances. Le prix de la souscription pour l'année entière est de 16 fr. pour vingt-quatre morceaux avec accompagnement de piano, et de 8 fr. avec accompagnement de guitare.

On souscrit à Paris, au magasin de musique de A. Romagnesi, compositeur et éditeur, rue Vivienne, n° 21.

CAMUS. Op. 29. *La Parisienne*, fantaisie pour flûte seule. Prix : 5 fr.

KARR. *La Victoire est à nous*, fantaisie militaire, pour piano. — 6 fr.

ADAM. *La Parisienne*, marche nationale, variée, pour le piano. — 5 fr.

La Parisienne, paroles de C. Delavigne, musique de B. Morin. — 2 fr.

Paris, chez Janet et Cotelle, marchands de musique du roi, rue Saint-Honoré, n. 123.

Le Passage du Mont-Saint-Bernard, chant guerrier de Casimir Delavigne, suivi de *la Parisienne*, chant guerrier du même auteur, mise en musique et dédié à M. Adolphe Nourrit, par C. Bernon. Prix : 5 fr.

Serment d'aimer, romance et tyrolienne à deux voix, paroles de Bergerres, mises en musique et dédiées à Mlle Fortunata Marinoni, par C. Bernon. — 3 fr.

Paris, chez Petit, éditeur de musique, rue Vivienne, n. 6.

A Lille, chez Duvau, éditeur de musique; rue Neuve, n. 7.

Bolero, à une ou deux voix, paroles de Dufresni, musique et accompagnement de piano, par C. Bernon. Prix : 2 fr.

Paris, chez V. Dufaut, éditeur de musique, rue du Mail, n. 4.

A Lille, chez Duvau, rue Neuve, n. 7.

Trente Études composées pour le piano, et dédiées à M. Kalkbrenner, par A. P. Boëly Op. 6. Prix : 18 fr.

Paris, chez J. Pleyel, boulevart Montmartre, n. 2.

Voici une de ces productions consciencieuses qui honorent l'art et l'artiste. Dans ces Études de M. Boëly, on trouve des mélodies heureuses cachées sous la forme de traits, une élégance remarquable et une pureté de style qui devient malheureusement chaque jour plus rare. Nous rendrons compte de ce recueil excellent, digne de fixer l'attention des vrais amateurs de musique.

La Fiancée libre, cantate dédiée à S. M. Louis-Philippe Ier, roi des Français, par les auteurs Charles Catelin et J.-B. Woets, chasseurs de la deuxième légion.

A Paris, au magasin de musique, rue de Richelieu, n. 92.

Le patriotisme des auteurs de cette cantate les a bien inspiré : il y a du mouvement dans cet ouvrage, qui est composé de plusieurs récitatifs, d'un *cantabile*, de couplets d'une bonne mélodie, et de plusieurs autres morceaux.

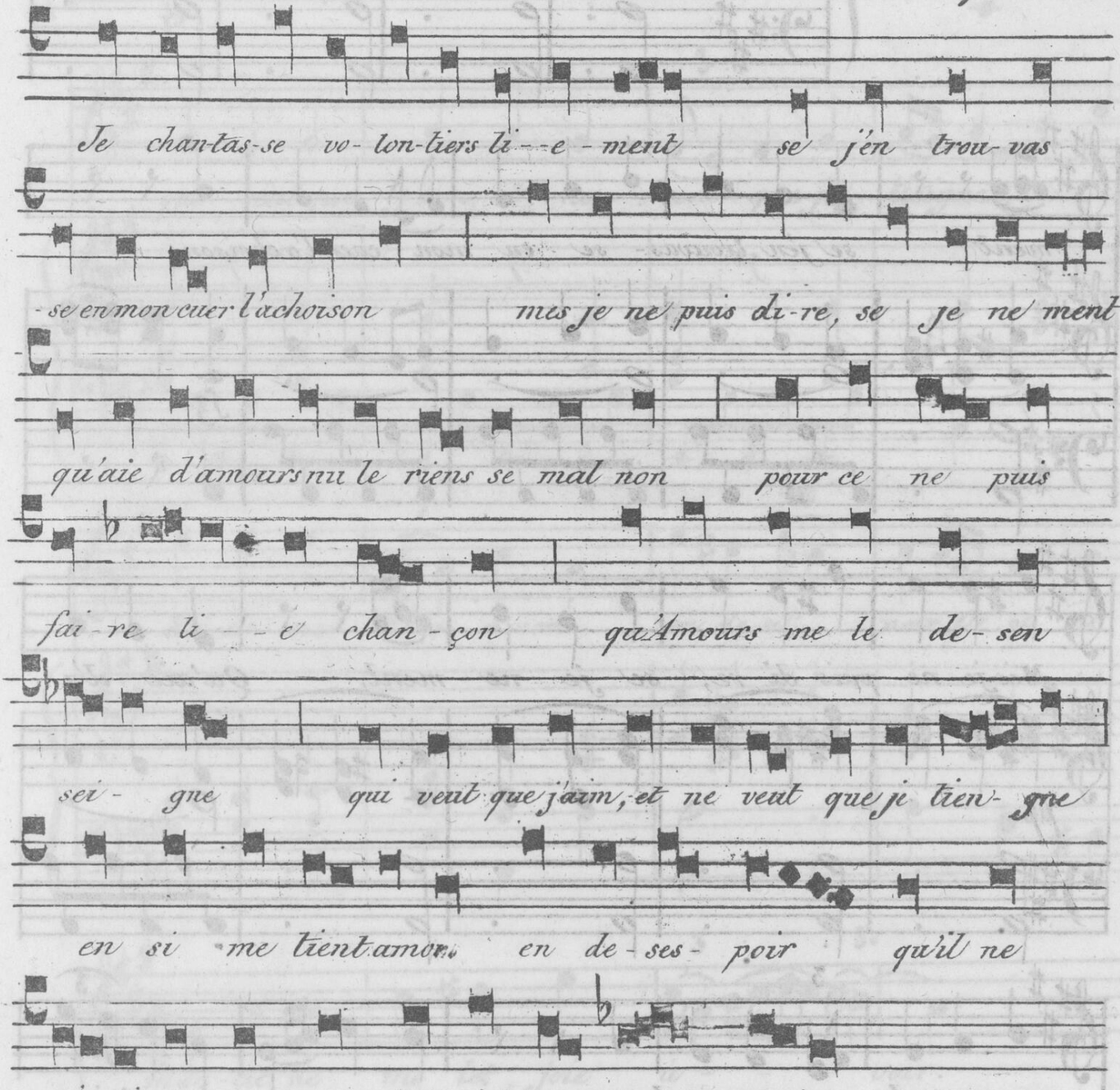
La Fiancée du Martyre des Trois Jours, romance, paroles de J.-B.-T. Drouin, musique et accompagnement de piano, dédiée à M Cambon par Alexandre Bergerre. Prix : 2 fr.

Paris, chez J. Frey. place des Victoires, n. 8.

MUSIQUE DES CHANSONS
du
CHATELAIN DE COUCY

XII^EME SIECLE

Neuvième chanson ; Melodie extraite du manuscrit N.° 7222 du fonds du Roi



TRADUCTION EN NOTATION MODERNE.

Mélodie extraite du Mss. du Roi N° 7222.

Chanson IX

V.e Ton in F.
Mode. Lydien
transposé une tierce
majeure plus haut

Piano.

Allegretto Legato.

Je chantasse volontiers tre-

ment se j'en trouvas- se en mon cuer l'o choison

Mès je ne puis di- re, se je ne ment, Qu'aie d'a-

mours nule riens se malnon; pour ce ne puis faire


Ji- e chanson Q'A- mours me le de sen sei- gne,
fz
pp
qui veut que j'aime, et ne veut que je teigne.
En- si me tien Amors en de- ses - - - poir Qr il ne
m'oc- cit ne me let joie à - - - voir.

TRADUCTION FRANÇAISE

de ce Couplet

Je chanterais volontiers avec joie, si je trouvais en mon cœur raison de chanter. Mais puis-je, sans mentir, dire qu'en aimant j'aie éprouvé autre chose que peine et chagrins ? Comment donc faire des chansons joyeuses ? O ? Amour me les fait oublier ; lui qui veut que j'aime et ne veut pas que je sois aimé. Il prolonge ainsi mon désespoir, m'interdisant la mort, comme il m'interdit la joie de ma vie.

(30 Octobre 1830.)

LITTÉRATURE MUSICALE.

Grammaire musicale, ou Méthode analytique et raisonnée pour apprendre et enseigner la lecture de la musique; suivie d'observations sur les erreurs, préjugés et fausses opinions concernant la musique; par P. L. Aubéry du Boulley, 1 vol. in-8°, prix : 12 francs.

Paris, Simon Richault, éditeur de musique, boulevart Poissonnière, n. 16.

Ce serait une étude historique intéressante que celle de tous les livres qui ont été écrits sur l'enseignement de la lecture de la musique, depuis que cet art a pris la forme qu'on lui voit aujourd'hui, c'est-à-dire, depuis que les signes de sa *mélographie* ont été invariablement adoptés. Cette étude n'embrasserait guère plus d'un siècle; car antérieurement à 1730, la clef de *sol* sur la première ligne pour les parties de violon, de flûte ou de hautbois, de *fa* pour certaines parties de basse, d'*ut* sur les premières et deuxième pour les violes, la limitation des combinaisons mélodiques de la musique instrumentale, et conséquemment l'insuffisance des signes; enfin l'emploi d'une multitude d'ornemens tels que les *cadences brisées*, les *flattés*, les *coulés*, les *feintes*, etc. qui sont tombés en désuétude; tout cela, dis-je, exigeait un enseignement spécial qui n'aurait plus d'utilité de nos jours. Mais, dans le cours de ce siècle écoulé depuis 1730, que de méthodes de musique, de solféges et de sys-

tèmes ont été publiés ! Beaucoup se ressemblent en plusieurs points; mais il en est peu où il ne se trouve quelques observations utiles, et plusieurs contiennent des aperçus neufs qui n'ont pas peu contribué aux progrès de l'art.

Cependant il est à remarquer que la plupart des auteurs des livres dont je viens de parler se trompent dans la qualification qu'ils leur donnent. Ils décorent du nom de *méthode* ce qui serait appelé plus exactement *procédé;* car ce sont presque toujours des formules d'exercices dont le professeur a reconnu l'efficacité par sa propre expérience, ou par des observations sur ses élèves, et dont le but, en général, est de hâter l'éducation de ceux-ci. La méthode suppose un système rationnel des élémens d'une science ou d'un art, propre à éclairer l'esprit sur la nature des choses, et non une collection d'exercices destinés à faciliter l'éducation de certains organes, et souvent de suppléer à l'intelligence par la mémoire et l'habitude. Le livre de M. Aubéry du Boulley a l'avantage d'être à la fois *méthodique* et *procéditif.* C'est sous ce double rapport que je vais l'examiner.

Sa forme est celle du dialogue. Des avantages et des inconvéniens sont attachés à cette forme. Parmi les avantages se fait surtout remarquer celui de fixer l'attention de l'élève sur l'objet de la question et d'éviter une trop grande promptitude dans la liaison des faits; promptitude favorable à l'intelligence, mais nuisible au classement dans la mémoire. L'inconvénient le plus considérable de la forme dialoguée d'un livre élémentaire consiste à rompre l'ordre logique et à mettre à la place de la série d'idées de l'élève celle du professeur. Les questions proposées par celui-ci supposent que les difficultés sont les mêmes pour tous, tandis que l'expérience démontre que ce qui cause de l'embarras à l'un est sans obscurité pour un autre et que celui-ci éprouve de l'incertitude où le premier n'apercevait rien que d'intelligible. Mais la forme ne touchant point au fond

des choses, je n'insisterai ni sur les défauts ni sur les avantages de celle que M. Aubéry du Boulley a adoptée, et je m'attacherai surtout à l'examen de ses idées.

La *Grammaire Musicale* est divisée en trois parties : la première est intitulée *théorie*; la seconde est toute de pratique, et contient des exercices sur les valeurs de temps; la troisième renferme des *observations sur les erreurs, préjugés et fausses opinions en fait de musique.*

Les quatorze premiers chapitres de la première partie ont pour objet de faire connaître les divers élémens de la musique tels que *la gamme, les clés, la durée des notes, les silences, le point. La position respective des degrés de la gamme dans les divers tons et modes, les diverses espèces de mesures et de syncope.* Dans toutes ces choses, M. Aubéry du Boulley ne se propose que d'instruire des instrumentistes, en sorte qu'il néglige tout ce qui n'a point de rapport direct avec leur éducation. L'objet que se proposait l'écrivain dans la rédaction de son livre explique les omissions qu'on y trouve sur plusieurs points importans. Par exemple, dans le chapitre des clés, le maître et l'élève ont ensemble ce dialogue :

D. Combien y a-t-il de clés?

R. Trois : la clé de *sol*, la clé de *fa* et la clé d'*ut.*

D. Comment se placent-elles ?

R. La clé de *sol* se place sur la seconde ligne, la clé de *fa* sur la quatrième, et la clé d'*ut* sur les troisième et quatrième lignes.

Il est évident que, si la *Grammaire Musicale* n'était pas uniquement destinée aux instrumentistes, non seulement l'indication des faits serait insuffisante, puisqu'elle ne ferait connaître que deux des trois positions usitées de la clé d'*ut*; mais même fautive, puisqu'elle annonce un fait faux. La pensée de M. Aubéry du Boulley se révèle par cette question : « Quelle musique écrit-on à la clé de *sol*?» et il fait répondre : « On écrit à la

clé de *sol* la musique déstinée aux instrumens chantans, tels que le violon, la flûte, la clarinette, le hautbois, le cor, la trompette, la guitare, etc. » ; et par celle-ci : « Pour quel instrument se sert-on de la clé d'*ut* sur la troisième ligne ? R. Pour l'alto seulement.» Il est nécessaire de ne point perdre de vue cette observation pour expliquer les lacunes qu'on trouve en plusieurs endroits de la *Grammaire Musicale.*

Le quinzième chapitre de cet ouvrage renferme ce qu'il y a de particulier et d'individuel dans la méthode de M. Aubéry du Boulley; c'est un modèle d'analyse de musique écrite dans les diverses mesures en usage. Cette analyse a pour objet les valeurs de temps de ces diverses mesures. Ici, l'auteur de la *Grammaire Musicale* abandonne la forme dialoguée qui aurait été trop lente, et dont l'application aurait été trop imparfaite. Ces analyses, qui consistent à détailler ce qui appartient à chaque division de la mesure et à leur donner la durée convenable sont un des moyens les plus puissans pour développer avec promptitude l'intelligence musicale des élèves. M. Aubéry du Boulley me paraît être le premier écrivain didactique qui en a développé les principes avec autant de détails; toutefois cette méthode a été mise en pratique par plusieurs bons professeurs de solfége, et toujours avec avantage. En la considérant comme nouvelle, M. Aubéry du Boulley n'a sans doute en vue que la méthode défectueuse de la plupart des maîtres dans l'enseignement de la musique instrumentale.

Les derniers chapitres de la première partie traitent du *dièze* et des autres signes d'intonation, ainsi que leur fonction dans les gammes, du mode mineur, des tons relatifs, des signes accessoires, que M. Aubéry du Boulley appelle *signes de convention* de la manière de reconnaître le ton des morceaux de musique du trille, du piquet, du port de voix que l'auteur de la *Grammaire musicale* appelle, je ne sais pourquoi, *porte-voix*, et de s t ermes italiens dont on se sert dans la musique. Toutes ces

choses sont expliquées avec clarté, simplicité, et les exemples sont bien choisis.

La seconde partie, ainsi que je l'ai dit, est destinée à la pratique, et ne contient guère que des exercices sur les combinaisons de valeurs de notes dans toutes les mesures. M. Aubéry du Boulley a adopté pour ces exercices le procédé que j'ai proposé dans mes principes élémentaires de musique, c'est-à-dire qu'il ne les écrit qu'avec une seule note, et abstraction faite de toute variation d'intonation, du moins dans la première division. Les décompositions de temps et de mesure sont bien faites et complètes. Les élèves qui auront assez de persévérance pour les étudier avec soin deviendront bientôt habiles dans la mesure.

Dans la troisième partie de son livre, M. Aubéry du Boulley s'est proposé d'attaquer ce qu'il appelle des erreurs, des préjugés et des fausses opinions; mais il y établit de certaines propositions qui sont au moins fort extraordinaires, et entièrement opposées aux observations et aux théories adoptées par les savans. Je crois devoir en donner ici quelques-unes, mais sans les discuter, car la discussion me ménerait trop loin.

On sait que l'on a considéré jusqu'ici l'air comme le véritable corps sonore, qui se modifie en raison de l'agent employé dans la production du *son*; et l'on a cru démontrer la réalité de cette théorie en plaçant une petite cloche sous le récipient de la machine pneumatique; après y avoir fait le vide, on fait frapper la clochette par son battant, et aucun son ne se produit au dehors. Mais sans tenir compte de cette expérience, voici ce que dit M. Aubéry du Boulley:

«Le son n'est autre chose qu'une modification de la matière, c'est un fluide infiniment subtil, et peut-être, après la lumière, le plus subtil de tous. Ses élémens, que la nature prépare sans cesse dans tous les corps, se forment avec eux, et ne peuvent s'en dégager autrement que par le choc ou le froissement. Cette

déperdition se répare sans cesse, et tant qu'il y aura de la matière, il y aura du son. La *sonorité* même, au lieu de diminuer ira plutôt croissant, tant que le corps frappé n'éprouvera point de solution de continuité dans sa masse, ni dans sa surface. Ainsi tous les corps sont plus ou moins doués de la qualité génératrice du son, et toujours en raison de leur peu d'épaisseur et de la densité de leur texture.

« Le son n'est donc pas une simple illusion. Il n'en est pas plus une que le feu, que les odeurs, que la lumière. *Ce n'est pas non plus une percussion de l'air*; définition d'autant plus vague et d'autant plus fausse que, ne reconnaissant pas le son comme partie de la matière, l'on veut accorder à un corps, par son essence, le moins sonore de tous, la faculté exclusive de produire une chose dont il ne contient pas les élémens; on veut tirer de ce corps ce qu'on dit n'y être pas; on veut qu'il y ait des effets sans cause.

« S'il n'y avait pas de fluide sonore, et dans ce fluide des parties différentes, la corde tendue sur un instrument ne répondrait pas à telle et telle note.

« Si le son n'était que de l'air agité, comment cette percussion serait-elle assez puissante pour remonter le cours du vent jusqu'à une certaine distance ?

« Si le son n'était pas un corps, aurait-il les qualités qu'on lui reconnaît ? l'écho est la preuve de son élasticité; l'écho est au son ce que la réflection est à la lumière.

« Si le son n'était pas un fluide émanant de corps palpables, il serait impossible de tirer des sons particuliers de différens corps.

« Enfin, si le son n'était pas un fluide émanant de tous les corps et qu'il ne fût qu'une percussion de l'air, tous les appartemens seraient également sonores, et il n'y aurait pas d'écho. »

Cette théorie d'un fluide sonore, s'échappant des corps comme les odeurs se dégagent de certains corps, est nouvelle, et, à

part les objections qu'on peut lui opposer, mériterait peut-être d'être examinée sérieusement.

On pense bien que le chapitre des *vibrations* est écrit dans le système qui vient d'être exposé, et que les oscillations de l'air, dans le phénomène des corps vibrans, sont considérées comme nulles par M. Aubéry du Boulley : il était nécessaire qu'il adoptât toutes les conséquence de ce système.

Il y a de bonnes observations dans les chapitres qui concernent les caractères des degrés de la gamme; mais je pense aussi que plusieurs faits qui y sont énoncés auraient besoin d'être démontrés plus rigoureusement; tel est, par exemple, celui de l'appellation de certaines voyelles sur tel ou tel degré; idée qui manque de développement et qu'on pourrait rendre plus intelligible, si elle est fondée.

Le chapitre qui a pour titre *Le prestige des tons* renferme des choses excellentes. L'auteur de la *Grammaire Musicale* y démontre que le prétendu caractère de chaque ton n'a rien de réel.

M. Aubéry du Boulley s'élève contre la multiplicité des mesures, et il a raison; mais il se trompe quand il entreprend de démontrer qu'il faudrait aussi réduire le nombre des clés. Cette multiplicité de clés, contre laquelle plusieurs musiciens se sont élevés, a bien moins d'inconvéniens que n'en aurait la réduction de leur nombre; car c'est au moyen de ces clés qu'on apprend à transposer toute espèce de musique; et l'on réduit cette opération à sa plus grande simplicité par la supposition d'une clé quelconque, au lieu de la compliquer par l'obligation de la faire sur chaque note. Or *la transposition*, qui est à peu près nulle pour les voix, est beaucoup plus compliquée pour les instrumens, dont M. Aubéry du Boulley s'occupe spécialement. Il est bien singulier qu'il ait oublié d'en parler. S'il y eût songé, il se serait vraisemblablement mis en garde contre son désir de la réduction des clés.

Les autres chapitres de cette troisième partie de la *Grammaire Musicale* n'est point une copie des ouvrages qu'on a écrits sur la même matière; elle contient des aperçus neufs et beaucoup de choses utiles qui n'avaient point été considérées sous le même point de vue, ni dites de la même manière. Elle a d'ailleurs le mérite d'être écrite d'un style simple et clair : on peut en juger par le passage que j'ai rapporté. Je crois donc que ce livre prendra une place honorable dans la littérature musicale, et que les professeurs qui ne partageront pas toutes les opinions de M. Aubéry du Boulley, ne pourront refuser de rendre justice à son savoir.

La *Grammaire Musicale* est aussi une production intéressante sous le rapport typographique, car c'est le premier ouvrage de ce genre où l'impression de la musique en caractères mobiles ait atteint la perfection qu'on y remarque. C'est à M. E. Duverger qu'on doit la découverte du procédé par lequel cette musique est *composée d'abord en caractères mobiles, et imprimée ensuite sur planches solides.* Ce qui distingue ce procédé, c'est la non interruption des lignes de la portée, la beauté des caractères et la netteté des détails. L'examen de la découverte de M. Duverger et de son utilité sera l'objet d'un article ou je donnerai l'histoire de la typographie en ce qui concerne la musique.

Die tonkunstler Schlesiens. (Les musiciens Silésiens, essai sur l'histoire de l'art musical en Silésie, depuis 960 jusqu'en 1830; contenant des notices biographiques sur les compositeurs, écrivains sur la musique, professeurs, virtuoses, chanteurs, chantres, facteurs d'instrumens, etc. Par M. Charles-Jules Hoffmann, directeur du chœur à l'église catholique et

professeur de chant au gymnase royal d'Oppeln.) Un vol. in-8. de 491 pages.

Breslau, 1830. En commission chez G.-P. Aderholz.

Depuis que Walther a publié son lexique de musique, où se trouvent une grande quantité de notices sur la vie et les ouvrages des plus célèbres musiciens et écrivains sur la musique, c'est-à-dire, depuis un siècle environ, la biographie et la bibliographie musicales ont pris un grand essor. Mattheson, avec sa grande érudition et son mauvais goût, avait déjà donné le modèle d'un ouvrage spécial sur cette matière dans sa *Grandlage einer Ehrempforte*, etc. (1740), lorsque E.-L. Gerber donna son premier *Dictionnaire historique des musiciens* (1790, 2 vol. in-8.). Bien des fautes étaient répandues dans cet ouvrage : l'auteur, homme consciencieux, aperçut bientôt ce qui manquait à son travail, pour qu'il fût d'une utilité réelle. Trop confiant dans les renseignemens qu'il avait trouvée dans *l'Essai sur la musique* de Laborde, sur les musiciens français, il n'avait point examiné les sources; il se remit à faire des recherches, et après vingt-deux ans d'un travail obstiné, il donna son *Nouveau dictionnaire historique des musiciens* (1812—1814), en 4 volumes, qui n'était qu'un supplément du premier. Bien plus exact sous le rapport des faits, mais non plus satisfaisant dans la critique, cet ouvrage était à peu près tout ce qu'il était permis de faire alors, et dans les circonstances où l'auteur était placé : le temps n'était point encore venu où l'on pouvait rédiger une bonne biographie générale des musiciens. Pour faire un ouvrage semblable avec succès, il était nécessaire que les biographies particulières se multipliassent; c'est ce qui a eu lieu depuis 1812. Outre une multitude de notices individuelles, on a publié depuis cette époque plusieurs dictionnaires ou recueils de notices de musiciens appartenant à de certaines provinces.

Le premier livre de ce genre fut le *Dictionnaire des musiciens de la Bavière*, par Lipowsky (*Baierisches musik Lexikon*, Munich 1811). L'année suivante, Gervasoni donna un recueil de notices sur les musiciens italiens du dix-huitième siècle, dans sa *Nuova Teoria di musica* (Parme, 1812). En 1814, parut à Londres, la *musical Biography*, sans nom d'auteur (2 vol. in-8), qui se fait remarquer par un bon nombre de notices plus exactes que ce qu'on avait donné jusque-là sur les musiciens anglais, et ces notices furent complétées dans le *Biographical Dictionnary of musicians* qui fut publié en 1824, aussi sans nom d'auteur. En 1822, un recueil de notices sur les compositeurs et les chanteurs napolitains, a paru à Naples (un vol. in-4.) Un lexique des artistes de la Bohême et de la Moravie, par le P. Dlabacz, a été publié par les Etats de Bohême, et l'on y trouve une grande quantité de notices sur les musiciens de ces pays. A Vicence, un petit dictionnaire des musiciens de cette ville et de ses environs a été publié; enfin voici un dictionnaire des musiciens de la Silésie, qui mérite de fixer l'attention des littérateurs musiciens par le soin qui a présidé à sa rédaction, et les recherches de l'auteur.

En parcourant le livre de M. Hoffman, on est frappé d'étonnement par la quantité de musiciens distingués qui ont reçu le jour dans une seule province de l'Allemagne. L'ouvrage offre une liste d'environ deux mille noms, parmi lesquels brillent de grandes renommées. Près de 500 notices contiennent des faits entièrement ignorés jusqu'ici, ou qui n'avaient été rapportés que d'une manière inexacte; parmi les articles les plus importans, j'ai remarqué ceux de Baron (Ernest-Théophile), Berner (Frédéric-Guillaume), Bierey (Gottlob-Benoît), Birnbach (Henri), Ebell (Henri-Charles), Elsner (Joseph), Guhr (Charles-Guillaume-Ferdinand), Guhr (Frédéric-Henri-Florian), Hampe (Jean-Samuel), Hientzsch (Jean-Godefroi), Mosivius (Jean-Théodore), Nucius (F.-Jean), Schnabel (Joseph-

Ignace), Sedlatzek (Jean), et Uber (Frédéric-Chrétien-Hermann).

Je me félicite de ce que les événemens politiques ont retardé l'impression de mon dictionnaire historique des musiciens, jusqu'à ce moment, puisque je puis profiter des renseignemens précieux que m'offre le travail de M. Hoffmann, pour compléter le mien sur ce qui concerne les musiciens de la Silésie.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Ricciardo e Zoraide, opéra en 2 actes, musique de Rossini.

Débuts de David, de Mme Tadolini et de Mlle Michel.

Dans l'histoire du génie de Rossini les années 1816 à 1818 occupent une grande place, car ce fut dons ce court espace de temps que furent écrites les partitions de *Torwaldo e Dorliska*, du *Barbier de Séville*, de *la Gazzetta*, d'*Otello*, du *la Cenerentola*, de la *Gazza Ladra*, d'*Armide*, d'*Adélaïde di Borgogna*, de *Mosé* et de *Ricciardo e Zoraide*. Une pareille fécondité tient du merveilleux, surtout si l'on se rappelle que sur ces dix opéras écrits en deux ans et demi, il y en a cinq de premier ordre. On repproche à Rossini les négligences qui se rencontrent dans *Ricciardo*; mais certes, il était permis d'éprouver quelque fatigue et de sentir le besoin du repos après une telle activité de production, et de si beaux élans d'imagination; et malgré ces négligences qu'on est forcé de reconnaitre en plusieurs endroits, que de brillantes inspirations dans ce même ouvrage! que de nouveautés dans le trio du premier acte, dans les duos et dans plusieurs antres morceaux! *Ricciardo* n'est qu'un opéra du second ordre, mais il n'a pu être écrit que par un compositeur du premier ordre.

Lorsque cet opéra fut joué pour la première fois à Paris, il eut peu de succès; alors le rôle de *Ricciardo* était chanté par Mari, qui n'avait point la faveur publique et qui ne sut point

animer la représentation. Après avoir été joué deux ou trois fois, l'ouvrage disparut du répertoire. Je ne crois pas qu'il ait été joué depuis lors ; les amateurs n'en avaient conservé le souvenir que comme d'une production médiocre d'un homme de talent, lorsque l'affiche en a annoncé la reprise pour les débuts de David et de Mme Tadolini. On eût mieux aimé un autre ouvrage, mais c'était moins l'opéra que le chanteur qui excitait la curiosité, et l'on se résigna. Grâce à la manière dont *Ricciardo e Zoraide* a été chanté par Donzelli, David, Mme Tadolini, Mlle Michel, et accompagné par l'orchestre, le public a compris que dans cette partition si dédaignée il y a assez de beautés pour intéresser par elle-mêmes.

Une indisposition de Donzelli avait retardé la première représentation de cette pièce et les débuts des nouvaux chanteurs; cette indisposition avait entièrement cessé le 24 de ce mois, car jamais Donzelli n'a chanté avec plus de goût, d'élégance et d'effet. Ce chanteur a une chaleur entraînante, et quand il ne cherche point à l'exagérer, il est excellent. On ne peut phraser avec plus d'élégance, ni maîtriser la scène avec plus de force qu'il ne l'a fait dans le trio du premier acte, dans le finale, et dans le duo des deux tenors.

Mme Tadolini n'était pas précédée par une de ces brillantes réputations qui inspirent confiance; aussi n'a-t on pas été peu surpris quand on a entendu une voix fraîche, facile, sonore, homogène, chanter avec pureté et phraser avec gârce. Mme Tadolini n'est au théâtre que depuis l'année dernière; jusque-là elle n'avait chanté que dans des concerts et comme dilettante. Femme d'un compositeur dramatique qui a fait représenter quelques opéras à Venise et à Trieste, elle a reçu de son mari une bonne éducation vocale. Son premier début eut lieu à Césène dans la saison du carnaval de 1829; il fut heureux, et depuis lors elle a continué de suivre la carrière dramatique. La voix de cette cantatrice, comme je viens de le dire, est douce,

moëlleuse, d'un bon timbre; ses sons élevés ont particulièrement beaucoup de charme. Malheureusement Mme Tadolini s'émeut rarement, rien de dramatique ne se fait apercevoir dans son jeu ni dans son chant. Peut-être sa froideur n'est-elle qu'une conséquence du peu d'habitude qu'elle a de la scène et de la timidité; il faut donc attendre pour la juger sous le rapport de l'expression.

Moins expérimentée encore, Mlle Michel essayait pour la première fois ses forces sur un théâtre dans la même soirée. Mlle Michel est une grande et belle personne qui a fait son éducation musicale à notre conservatoire de musique, et qui, aux concours de cette année, a obtenu le premier prix de chant. Sa voix n'est point un contralto véritable, comme il aurait fallu pour le rôle dont elle était chargée dans *Ricciardo*, mais un *Mezzo Soprano*. Ses sons graves manquent de mordant; mais ceux du *médium* sont d'une bonne qualité, et elle monte avec facilité. Sa vocalisation est bonne, et sa prononciation assez correcte, quoique faible d'accent. Dans le duo des deux femmes, dans le trio, dans un air qu'elle a, je crois, ajouté au second acte, elle a été fort applaudie. Ce n'est pas seulement de l'indulgence de la part du public; mais de la satisfaction; et Mlle Michel a lieu de se féliciter de son succès. Ce lui doit être un encouragement à ne point négliger ses études, à profiter des dons qu'elle tient de la nature, et à ne point mettre de bornes à cette ambition d'artiste qui fait les talens supérieurs. Sa physionomie est trop sérieuse quand elle chante; il faut qu'elle cherche à se corriger de ce défaut, qui serait peu de chose dans les concerts, mais qui est considérable à la scène.

Quelque plaisir que Donzelli, Mme Tadolini, et Mlle Michel eussent fait aux spectateurs pendant toute la première partie du premier acte, leur impatience d'entendre le héros de la soirée, ce fameux David dont on nous a parlé de façon

si diverse depuis plusieurs années; cette impatience, dis-je, perçait même à travers leurs applaudissemens. Enfin David parut; et, il faut bien l'avouer, le désapointement fut grand dès qu'on lui entendit former les premiers sons, et dès qu'on le vit marcher sur la scène. Une voix grêle, usée, tremblante d'émotion, des intonations d'un quart de ton au-dessous de l'orchestre, de l'exagération dans la manière d'articuler, des gestes et une démarche ridicules; voilà ce qu'on vit d'abord; et tel fut l'effet de cette première impression que Paganini, qui donnait la réplique, semblait avoir une voix formidable et être le premier tenor. Mais nonobstant les défauts dont je viens de parler, et d'autres encore que je ne veux pas analyser avant de connaître mieux ce chanteur singulier, il fit bientôt apercevoir le véritable artiste au milieu de ses pasquinades. Si sa voix ne devint pas meilleure, son intonation du moins se corrigea; insensiblement il rentra dans le ton de l'orchestre, son émotion se calma, quelques traits d'un goût original furent applaudis, et l'on remarqua que les contorsions qui avaient fait rire d'abord étaient le produit d'une chaleur véritable qui ne pouvait se maîtriser, et non le résultat d'un faux calcul. Quelle que soit l'opinion qu'on ait du talent de David; qu'on approuve ses écarts ou qu'on les blâme, on ne peut disconvenir que c'est un chanteur original, plein de conviction et de confiance en lui-même; un de ces artistes enfin qu'on peut ne pas approuver, mais qui ne permettent pas qu'on reste indifférent. Son luxe de fioritures est désordonné, mais il a d'heureuses inspirations et fait pardonner bien des folies pour quelques traits excellens. Dans la première soirée, le public a eu plus d'étonnement que de plaisir, mais il était facile de voir que chacun sortait avec l'intention de revenir, de comparer et de juger. Il n'y a que les talens d'un certain ordre qui laissent de pareilles impressions dans un auditoire. Avec un peu moins d'emotion, David a produit plus d'effet à la représentation

suivante mais il a toujours conservé l'habitude de chanter beaucoup trop bas chaque fois qu'il rentrait en scène.

L'exécution générale de *Ricciardo e Zoraïde* est fort satisfaisante : les acteurs chantent avec soin, et l'orchestre accompagne avec intelligence et chaleur. Les progrès de cet orchestre sont très sensibles.

C'est ce soir (30 octobre), que Lablache doit se faire entendre pour la première fois, dans *Il matrimonio segreto* : il ne manquera à cette représentation que madame Malibran, pour chanter le rôle de *Fidalma*.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de l'*Enlèvement*, opéra en trois actes, paroles de MM. Scribe et d'Epagny, musique de M. Zimmermann.

En France, le genre de pièces qu'on désigne sous le nom d'*Opéra*, se divise en deux genres très distincts : l'un, formé sur le modèle de l'opéra Italien, se compose de morceaux de musique de toute espèce et de récitatifs; c'est celui qu'on a appelé long-temps le *grand-opéra*; l'autre, dans lequel le chant et le dialogue parlé se succèdent alternativement, se nomme l'*opéra-comique*. Les sujets sérieux semblent appartenir particulièrement au premier, et rarement on a pu y introduire le comique avec succès. Par un effet contraire, l'habitude que le public a de voir au théâtre de l'Opéra-Comique des pièces gaies ou de demi-caractère, dans lesquelles le comique est introduit, lui a fait souvent accueillir froidement les sujets purement sérieux. Une seule époque a été favorable aux pièces d'un caractère sévère; ce fut depuis l'aurore de la première révolution, jusqu'au consulat : alors les idées étaient montées aux grandes

choses, les passions ardentes étaient dans tout leur développement, et les événemens étaient trop graves pour qu'on cherchât à rire. Alors *Euphrosine*, *Lodoïska*, *Médée*, *Ariodant*, le *Mont-Saint-Bernard*, les *Deux Journées*, *Montano et Stéphanie*, *Roméo et Juliette*, et une multitude d'autres grandes productions furent applaudies avec enthousiasme; mais le retour d'une situation politique plus calme nous rendit à nos premiers penchans, et le *Prisonnier*, *Adolphe et Clara*, le *Calife*, *Trente et Quarante*, nous ramenèrent à notre goût primitif d'opéra comique.

Cependant la musique vit d'émotions : elle s'était élevée si haut en France pendant le règne de l'opéra sérieux, qu'on voulut essayer du mélange des situations fortement dramatiques avec les bouffonneries de niais de mélodramme. Le goût peut ne pas approuver cette association qui est aujourd'hui tombée dans le plus grand discrédit; mais il n'est pas moins vrai qu'elle est favorable aux inspirations des musiciens, puisqu'elle leur offre les moyens de varier leur style. A cette forme de l'opéra *semi-sérieux*, M. Scribe a fait succéder ce qu'on appelle le *demi-caractère*, c'est-à-dire un genre de pièces qui ne sont ni sérieuses ni comiques, où des situations intéressantes sont indiquées, mais seulement indiquées, afin d'éviter l'ennui du sérieux; où des mots spirituels remplacent les franches balourdises qui provoquent la gaîté; où l'on ne pleure ni ne rit, mais où la curiosité est excitée assez vivement pour assurer le succès des ouvrages. Ce genre a des qualités qui lui sont propres; mais son défaut essentiel est de n'être point musical : car la musique ne peut s'accommoder d'un *mezzo termine* de comique et d'intérêt qui rejette à la fois les passions fortes et la gaîté turbulente. Le musicien de M. Scribe, quoi qu'il fasse, ne peut prétendre à produire de profondes impressions.

Le système adopté par M. Scribe dans la plupart de ses opéras-comiques n'a pas été si heureux dans l'*Enlèvement* que dans

La Neige, *Leicester*, *Le Maçon* et quelques autres ouvrages. Le sujet de cette pièce n'admet guère la plaisanterie. Il s'agit de cette guère civile qui désola long-temps l'Italie par les fureurs de deux partis qu'on désignait sous les noms de *Guelfes* et *Gibelins*. Le prince Corsini et le marquis d'Altamonte sont les chefs de ces deux partis. Dès long-temps leurs familles se haïssent, mais le Gonfalonnier de Florence entreprend de les réconcilier en faisant épouser à Corsini, Léonore, sœur d'Altamonte. Cette jeune fille, élévée dans les préjugés de son temps, ne peut supporter l'idée de devenir la femme d'un Guelfe, et s'enfuit de chez son frère avec son cousin Lorenzo, à qui elle offre sa main. Celui-ci ne sachant où la conduire, accepte l'asyle que lui offre un inconnu dont le généreux secours la soustrait aux poignards de quelques spadassins. Cet inconnu n'est autre que Corsini. Léonore qui avait voulu le fuir, et qui ignore son nom, est touchée des nobles qualités de son cœur, et devient éprise de celui qui lui causait tant d'effroi. A son tour, Corsini se passionne pour la jeune inconnue; mais tous deux gardent le silence sur leur passion. Un incident fait enfin connaître les noms des personnages. Altamonte accuse Corsini de l'enlèvement de sa sœur et jure de s'en venger. Léonore, pour sauver les jours de son hôte, se retire dans un couvent; mais elle désire avoir un dernier entretien avec Corsini et lui donne un rendez-vous. Il y vient, est désarmé par des assassins payés par Altamonte, et ne peut sauver sa vie qu'en devenant l'époux de Léonore. Ne croyant pas être aimé, il s'y refuse d'abord, mais la sœur d'Altamonte le soustrait au fer des assassins par l'aveu de son amour.

Le public a mal accueilli cette fable. Les situations des personnages sont souvent fausses, surtout au troisième acte : aussi est-ce dans cet acte que l'orage est venu fondre sur la pièce. Il n'a pas fallu moins que le mérite de quelques morceaux de musique pour détourner l'attention et conjurer la tempête. Des

coupures adroitement faites à la seconde représentation ont fait marcher l'action avec plus de rapidité et de vraisemblance : il est fâcheux qu'on n'y ait point songé plus tôt.

Je viens de parler de la musique ; elle est le premier ouvrage de M. Zimmerman pour la scène, et lui fait beaucoup d'honneur. Sa facture est telle qu'on devait l'attendre d'un savant harmoniste, et cette facture n'en est pas le seul mérite. La mélodie est franche, naturelle et d'un beau caractère dans plusieurs morceaux. Je citerai particulièrement le trio du premier acte, un duo de deux hommes, un beau finale, deux airs gracieux, chantés par Chollet, et particulièrement le premier, d'un style syllabique, et d'une forme peu commune ; une romance charmante, dont l'instrumentation est neuve, un chœur de spadassins au troisième acte, et un air chanté par madame Pradher, dans lequel se trouve une phrase très belle. Le public a rendu justice au mérite de cette partition, et supporté, en sa faveur, l'ennui que lui causait la pièce.

Ce n'est pas un médiocre tour de force que de parvenir maintenant à charmer l'oreille de l'auditoire avec les élémens d'exécution qui se trouvent au théâtre Ventadour. Une salle sourde qui absorbe les sons au lieu de les répercuter ; un orchestre sans violons, des chanteurs sans voix, des acteurs sans talent, et tout cela sans intention de bien faire : quel ouvrage pourrait résister à de pareilles choses ? L'habilité d'un directeur, si grande qu'on la suppose, ne peut lutter contre des conditions si désavantageuses. On se plaint à l'Opéra-Comique de l'inconstance du public qui s'éloigne de ce spectacle ; mais qu'on considère ce qui s'y trouve, et qu'on dise ce qui pourrait l'y attirer.

Fétis.

— Dimanche, 7 novembre, doit avoir lieu à l'Opéra une représentation au bénéfice de la caisse des pensions, dans laquelle

on entendra, pour la première fois, une nouvelle composition de M. Berlioz, intitulée: *Ouverture de la Tempête* (drame de Shakespeare) pour *orchestre*, *chœurs*, et *deux pianos à quatre mains.* Cette ouverture est divisée en quatre parties liées néanmoins entre elles, et ne formant qu'un seul morceau : le Prologue, la Tempête, l'Action et le Dénouement. Les chœurs en langue italienne sont toujours accompagnés par les deux pianos, quatre violons en sourdine, une petite flûte, une grande flûte et une clarinette. Ils sont à cinq parties sans basses : 1re et 2e Soprano; 1re et 2e Tenor et Contralto. Dans le *prologue*, les Esprits de l'air soumis aux ordres d'Ariel, prédisent à Miranda l'arrivée de son futur amant. Voici la traduction de ce chœur. « Miranda, Miranda, l'époux qui t'est » destiné s'avance, tu vas connaître l'amour; l'aurore d'une » nouvelle vie va se lever pour toi, Miranda !.... »

Immédiatement après, l'orchestre commence la *Tempête* qui jette sur le rivage de l'île enchantée, le vaisseau sur lequel se trouvent le roi de Naples et son fils. (Chœur après la tempête.) « Miranda ! Miranda ! c'est lui, c'est ton amant, sois heureuse, Miranda !... » Dans le morceau d'orchestre suivant, intitulé l'*Action*, le compositeur a cherché à tracer quelques-uns des principaux caractères du drame Shakespearien, La passion timide du jeune Ferdinand, la candeur virginale de Miranda, la brutalité du monstre sauvage Caliban, la majesté menaçante du magicien Prospero et les tendres adieux des esprits de l'air à leur protégée Miranda. Ce dernier chœur est accompagné par les pianos, l'harmonica et les quatre violons, les trois instrumens à vent, et tout le reste des instrumens à cordes *pizzicato* (Dernier chœur, la fin de l'Action.).

« O Miranda, tu pars, il t'emmène, nous ne te verrons plus; » des plaines de l'air, notre patrie, nous chercherons en vain » la brillante et gracieuse fleur que nous admirions sur la

» terre; O Miranda, nous ne te verrons plus! Adieu, adieu, » Miranda! »

Au *Dénouement*, *Prospero*, reconnu duc de Milan, le roi de Naples, Miranda et Ferdinand montent sur le vaisseau royal, au bruit des fanfares et des cris de joie de tout l'équipage.

(Article communiqué.)

— Comme en beaucoup d'autres choses, le gouvernement provisoire des Pays-Bas vient de donner une leçon de principes au gouvernement constitué de la France, sur la législation la plus raisonnable pour ce qui concerne les théâtres. Voici l'arrêté qu'il vient de prendre :

« Le gouvernement provisoire, attendu que la manifestation » publique et libre de la pensée est un droit déjà reconnu, et » qu'il y a lieu de faire disparaître, au théâtre comme ailleurs, » les entraves par lesquelles le pouvoir en gêne l'exercice;

» Sur la proposition de l'administrateur général de la sûreté » publique;

» Arrête :

» Art. 1^er^ Toute personne peut élever un théâtre public, et » y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant » préalablement, lors de l'établissement de son théâtre, la dé- » claration à l'administration municipale des lieux.

» 2. La représentation d'une pièce ne pourra être défen- » due, sauf la responsabilité de l'auteur et des acteurs.

» 3. Les règlemens de police, actuellement existans, seront » revus sans retard; jusqu'alors ils seront provisoirement exé- » cutés, en tant qu'ils ne seront pas contraires au présent » arrêté. »

» 4. Toute composition dramatique d'un auteur belge ou étran- » ger, représentée pour la première fois sur un théâtre de la

» Belgique, ne pourra être représenté sur aucun théâtre » public dans toute l'étendue du territoire belge, sans le consen- » tement formel et par écrit de l'auteur, sous peine de confisca- » tion à son profit du produit total des représentations.

» 5. Les héritiers en ligne directe, descendans des auteurs, » et, à leur défaut, l'épouse survivante, succèdent à la propriété » des ouvrages dramatiques, et conservent les droits qui en dé- » rivent, pendant dix ans après la mort des auteurs. »

« Donné à Bruxelles, le 21 octobre 1830. »

Cette législation fut la nôtre pendant seize ans. Que tarde-t-on à y revenir. On se bat encore à six lieux de Bruxelles, et déjà le gouvernemnt organise des théâtres. En France les combats ont été finis en trois jours, nous sommes constitués depuis trois mois, et nous en sommes encore aux commissions qui ne font rien, ou peu de chose.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Madrid. La nouvelle troupe italienne, sous la direction de Mercadante, a débuté dans cette ville par l'*Ultimo giorno di Pompei*, de Pacini, et *Zadig* et *Astartea* de Vaccai. La cantatrice Adélaïde Tosi a obtenu dans ces deux ouvrages un succès d'enthousiasme; les journalistes espagnols l'appellent *la reine du chant*. La Corri Paltoni, la Lorenzani, Pasini, Trezzini, Inchindi et Cartagenova, sont les autres chanteurs de cette troupe, dont l'ensemble est fort satisfaisant.

Naples. Madame Fodor chante avec succès au théâtre *del Fondo*, dans la *Capriciosa corretta*. On annonce comme prochaine, la reprise d'*Otello* à Saint-Charles; elle y jouera le rôle de *Desdemona*.

Clotilde Tosi, sœur de la cantatrice qui se fait entendre en ce moment à Madrid, a paru il y a quelque temps au *Fondo*, et y a été bien accueillie. Son premier début a eu lieu dans l'opérette de Raimondi, l'*Infanzia accusatrice*.

La nouvelle direction du théâtre *Nuovo*, avait pris l'engagement de donner dans l'année théâtrale, six opéras nouveaux. Les compositeurs de ces opéras devaient être Raimondi, Dionizio Pogliono Gagliardi, Vincenzo Fioravanti, Nicolo Fornasini, Luigi Bordese, et Pietro Maranesi. Néanmoins, la saison ouvrit par l'*Aminta*, ancien opéra de Valentini, qui fut suivi de *I tri Studenti in due case*, musique de *Festa*, chef d'orchestre du théâtre Saint-Charles; ce fut tout ce qu'on eut de nouveau. On parle en ce moment d'un nouvel ouvrage.

Bologne. Le succès du *Pirate* de Bellini, dans la soirée du 2 octobre, a été médiocre. Rubini seul a reçu des applaudissemens unanimes. La direction a résolu de faire succéder *la Donna del Lago* au *Pirate*, et n'attendait pour cela que l'arrivée de la *Mancinelli.*

Milan. Nous aurons cette année denx opéras rivaux, qui paraissent devoir exciter vivement la curiosité publique. Vous connaissez la composition de celui du théâtre *Carcano :* voici pour ce qui concerne *La Scala.* Ce théâtre est maintenant sous la direction de Joseph Crivelli, qui a composé sa troupe comme il suit : *prime donne*, Judith Grisi, Amélie Schütz et Natalie Tassistro; *primi musici,* mesdames Pisaroni Carrara et Frœlich ; *primi Tenori,* Louis Mari, Bonfiglio et Pocchini; *primi bassi,* Louis Maggiorotti et Antoldi ; *seconds rôles*, la Riva Aspesi, Lombardi et Speaghi. Les opéras seront écrits par Generali et Pacini. Ce dernier n'écrira pas expressément pour cette saison, mais son opéra *I Crociati in Tolemaide,* qui doit être représenté, est nouveau pour Milan.

Cassel. A l'occasion du jour de la naissance de la grande Duchesse, un nouvel opéra de Spohr, intitulé l'*Alchimiste*, a été représenté sur notre théâtre. Le sujet de cet ouvrage est tiré de la nouvelle de Washington Irving, intitulé l'*Étudiant de Salamanque.* Nous rendrons compte de cette nouvelle production d'un compositeur justement estimé.

— On parle beaucoup en ce moment de la publication prochaine qui doit être faite à Vienne d'un ouvrage qui aura pour titre: *Etudes dans l'harmonie, le contrepoint et la composition en général,* par Beethoven, tirées de ses manuscrits, et accompagnées de notes par M. le chevalier de Seyfried. Le nom de l'éditeur offre la garantie qu'il ne s'agit point ici d'une de ces opérations mercantiles qui portent ordinairement préjudice à la réputation des artistes célèbres.

Londres. *Le Vampyre*, opéra de Marsehner qui a obtenu beaucoup de succès en Allemagne, avait été représenté au théâtre de l'Opéra Anglais (*English Opera*) la saison dernière, et avait été médiocrement accueilli du public : il vient d'être repris avec plus de faveur au même spectacle, qui a été transporté cette année au petit théâtre *Adelphi*, par suite de l'incendie de *the English Opera house*. Il y a des défauts dans cette musique, et même en assez grand nombre; mais toutefois elle produit de l'effet par l'originalité de son harmonie.

Cet ouvrage a été suivi d'un drame intitulé *the Irish Girl* (La Fille irlandaise), dont la musique a été arrangée par M. Hawes. L'ouverture est tirée d'un opéra de M. Halevy, mais on ne dit point lequel.

La saison a été fort mauvaise pour l'entrepreneur de ce théâtre; ses dépenses étaient considérables, et les recettes fort médiocres, à cause de l'exiguité de la salle. Il s'est décidé à fermer son théâtre le 25 septembre, pour mettre un terme à ses pertes.

— Le Journal de Musique qui se publie à Londres, sous le titre de *the Harmonicon*, annonce que *la Société musicale de Compositions classiques de Paris* se propose de publier un *Dictionnaire biographique des plus célèbres Compositeurs, depuis Handel jusqu'à Rossini*, et que cet ouvrage contiendra les notices de 719 musiciens bohêmes, 701 italiens, 517 allemands, 308 russes, 134 hongrois, 134 français, 128 anglais, 78 grecs, 18 espagnols, 18 danois, 16 suédois, 9 portuguais et 3 turcs! Le correspondant du *the Harmonicon* nous semble avoir abusé étrangement de la confiance qui lui est accordée, ou avoir été lui-même dupe d'une singulière mystification. D'abord il n'y a point à Paris de *Société Musicale de Compositions classiques;* ensuite qu'est-ce que cette bouffonnerie de 134 compositeurs français seulement, depuis le temps de Handel jusqu'à Rossini, c'est-à-dire pendant près de 150 ans (il y en a eu plus de *deux*

mille), et ces 308 Russes, et les 78 Grecs ? On ne comprend point une pareille folie.

— La cent-septième grande fête musicale des chœurs de Glocester, de Worcester et de Hereford, au bénéfice des veuves et orphelins du clergé, a eu lieu à Worcester les 14, 15 et 16 septembre. Dans la première matinée on fit un service à la cathédrale pour le feu roi, où la marche funèbre de *Saül*, par Handel, la *Funéral Anthem* du même compositeur, deux antiennes de Boyce et la Coronation Anthem de Handel furent exécutées. Le soir il y eut un concert où l'on entendit Mme Malibran dans plusieurs morceaux, une symphonie de Haydn et l'ouverture de la *Muette de Portici*, d'Auber. Un autre concert eut lieu le 15; le 16, dans la matinée, un choix de morceaux de Handel, Pergolèse, Jomelli, Haydn, Beethoven, Mozart, Marcello et de plusieurs autres compositeurs, fut exécuté à la cathédrale, et le soir il y eut un troisième et dernier concert. L'exécution des ouvertures et symphonies fut particulièrement bonne.

— Le 3 août dernier, est mort à Windsor C.-F. Horn, organiste de la chapelle du roi d'Angleterre; né en 1762, à Nordhausen, en Saxe, il se livra dès son enfance à la musique, et apprit les élémens de l'harmonie et du contrepoint sous la direction de Shraoter, organiste de sa ville natale. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Londres, et y composa son œuvre premier de sonates; il ne tarda pas à être nommé maître de musique de la reine Charlotte et de toutes les princesses : il a rempli les fonctions jusqu'en 1811. Un deuxième œuvre de sonates, des divertissemens pour musique militaire, douze thêmes avec accompagnemens de violon et violoncelle, et un traité d'accompagnement, furent successivement publiés par lui. En 1823, le roi Georges IV lui confia la place d'organiste de sa chapelle, qu'il a occupée avec distinction. La mort de ce prince l'affecta et causa un dérangement sensible à sa santé;

Toutefois il paraissait se porter beaucoup mieux lorsqu'il se mit au lit le 3 août, à 9 heures et demie du soir. Une heure après, il n'existait plus.

— L'Opéra *Les Portugais à Goa*, vient d'obtenir un brillant succès à Stuttgard. Pour témoigner sa satisfaction à l'auteur, le roi de Wurtemberg a fait remettre une bague en diamant à M. *Benedict*, jeune compositeur de beaucoup de talent, élève du célèbre auteur de *Robin des Bois*, et qui avait composé cet ouvrage à Naples, où il a été représenté au théâtre de Saint-Charles.

ACADÉMIE DE MUSIQUE,

Dirigée par M. Fr. Stœpel.

ORDRE DES COURS.

—

PARTIE VOCALE.

M. Bordogni et Mme Cresp.-Bereyter, professeur-répétiteur de Monsieur Bordogni. — I. Classe de Vocalisation et de chant, pour les dames, les mardi et samedi, depuis midi jusqu'à 2 heures; pour les hommes, les jeudi et dimanche, depuis midi jusqu'à 2 heures; prix: 45 fr. par mois.

M. Giacomelli. — II. Classe de solfége; les lundi, mercredi et vendredi, de 11 heures à midi; prix: 15 fr. par mois.

Mme Cresp-Bereytter. — III. Classe d'enseignement mutuel et d'exécution de morceaux d'ensemble; le lundi, mercredi et vendredi, de midi à 1 heure; prix: 15 fr. par mois.

—

PARTIE INSTRUMENTALE.

PIANO et HARMONIE simultanément.

POUR LES DAMES.

MM. Charles Schunke, François et Auguste Stoepel et Mlles Nebel, Lapp et Plat. — I. Classe élémentaire; les lundi, mercredi et vendredi, de 1 heure à 2 heures et demie.

II. Classe de perfectionnement; les mêmes jours de 2 heures et demie à 4 heures.

III. Classe de perfectionnement, les mêmes jours de 4 heures à 5 heures et demie.

IV. Classe élémentaire, les mardi, jeudi et samedi, de 3 h. à 4 heures et demie.

POUR LES HOMMES.

V. Les mardi, jeudi et samedi, de 8 heures à 9 heures et demie du soir; prix: 30 fr. par mois, 75 fr. par trimestre.

(*Nota.* Le public est admis tous les lundis, de 2 à 4 h.)

HARPE.

Mme Boyer.— Les mardi, jeudi et samedi, de 2 heures et demie à 4 heures; prix : 30 fr. par mois.

VIOLON ET ALTO.

M. Mazas. —I. Classe de leçons particulières, les lundi, mercredi et vendredi, de 9 à 11 heures du matin; prix: 15 fr. par mois.

II. Classe élémentaire, les lundi, mercredi et vendredi, de 7 à 9 heures du soir; prix : 15 fr. par mois.

VIOLONCELLE.

M. Franchomme. — I. Classe de leçons particulières; les lundi, mercredi et vendredi, de 9 heures à 11 heures du matin; prix : 37 fr. par mois.

II. Classe élémentaire, les lundi, mercredi et vendredi, de 7 à 9 heures du soir; prix : 15 fr. par mois.

QUATUOR.

M. Mazas dirigera tous les dimanches, de 10 heures à midi,

des exercices de quatuor, pour lesquels les élèves paieront un supplément de 10 francs par mois. Les amateurs qui voudraient prendre part à ces exercices, y seront admis à raison de 20 fr. par mois.

—

PARTIE THÉORIQUE.

M. Ferdinand Hiller. — I. Cours d'harmonie et de contrepoint, les mardi et Samedi, de 11 heures à midi; prix: 12 fr. par mois.

M. François Stoepel.— II. Cours d'harmonie et d'histoire de la musique, les mardi et samedi, de 7 à 8 heures du soir, prix: 12 fr. par mois.

III. Cours de composition pratique, les mardi et samedi, de 9 à 10 heures du matin; prix 20 fr. par mois.

—

Les élèves de toutes les classes, vocales et instrumentales seront appelés, une fois par mois, à de grandes réunions musicales.

Pour les renseignemens et l'inscription, ainsi que pour les leçons particulières, s'adresser tous les jours, depuis midi jusqu'à 1 heure, à M. François Stoepel, rue de la Chaussée-d'Antin, n. 28.

AVIS.

Charles Lemme, place des Victoires, n. 2, a l'honneur de prévenir le public qu'il vient de diminuer considérablement les prix de ses instrumens, et qu'il les offre aux prix fixes, ci dessous.

A DEUX CORDES.

Piano, 6 octaves, 2 pédales, longueur 4 pieds 6 pouces.	560 fr.
Piano, 6 octaves, 2 pédales, longueur 4 pieds 9 pouces.	600
Piano, 6 octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds.	650
Piano, 6 octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 3 pouces.	700
Piano, 6 $^1/_2$ octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 6 pouces.	800

A TROIS CORDES.

Piano, 6 $^1/_2$ octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 6 pouces.	800
Piano, 6 octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 6 pouces.	900
Piano, 6 $^1/_2$ octaves, 3 pédales, longueur 5 pieds 9 pouces.	1,000
Piano, 6 $^1/_2$ octaves, 3 pédales, longueur 6 pieds	1,100

Tous ces pianos sont à longue table d'harmonie et à échappement libre, en beau bois d'acajou, coins arrondis, à balustres, et estrade en acajou massif richement sculptés, coûtent 200 fr. de plus : on répond pendant dsux années. M. Maresse fils a mis en dépôt chez lui un recueil de 25 contredanses brillantes et originales pour le piano, avec accompagnement de violon et basse, formant cinq quadrilles, terminé par une graude walse. Prix fixe : 8 fr.

BULLETIN D'ANNONCES.

Il pleut, bergère, varié pour violon principal avec accompagnement de deux violons, alto, basse et flûte (*ad libitum*) ou de piano. Dédié à Monsieur J. Clavel, professeur adjoint à l'école royale de musique, etc., etc., par son élève Alexandre Bergerre. Op. 1. Prix : 7 fr. 50.

Paris, Marescot, éditeur de musique.

Rondo algérien pour le piano, dédié à son élève Mlle Eugénie Marie Cremer, par J.-B. Wœts. Op. 98. Prix : 7 fr. 50.

A Paris, chez A. Romagnesi, compositeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Bertini, *Rudiment du pianiste*, ou réunion des exercices les plus indispensables pour acquérir un mécanisme parfait. Op. 84. Prix : 20 fr.

Paris, Pleyel et compagnie.

Con palpiti frequenti, duetto per soprano et tenore, nel Saül del Maëstro Vaccai. Prix : 4 fr. 50 c.

Vieni tuo sposo amante, rondo per contralto nell' Adelaide di Borgogna del maëstro Rossini. — 3 fr. 50.

Premier rondeau pour le piano, par Jules Benedict. Op. 3. — 5 fr.

Non è ver, aria negli arabi nelle Gallie del maëstro Pacini. Cantata del Signor David. — 3 fr. 75.

Premier grand pot-pourri et variations concertantes pour piano et flûte sur deux thêmes de Rossini et un air napolitain, par G. Benedict et T. Bucher. — 6 fr.

Six variations faciles pour le piano sur la Parisienne, par Eugène Savart. Op. 10. — 3 fr. 75.

Paris, Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens, n. 11.

Imprimerie de Selligue, rue des Jeûneurs, n° 14.

VARIÉTÉS.

ANEDDOTI PIACEVOLI E INTERRESSANTI *ouorsi nella vita di Giacomo* GOTIFREDO FERRARI (Anecdotes agréables et intéressantes relatives à la vie de Jacques Godefroi Ferrari, écrites par lui-même).
Londres, 1830. 2 vol. in-12.

—

Ferrari, musicien distingué, compositeur agréable, et bon maître de chant, a vécu à Naples, à Paris et à Londres, dans l'intimité de tous les compositeurs, chanteurs et instrumentistes célèbres, depuis 1780 jusqu'aujourd'hui. Il est homme d'esprit, sait donner du charme au récit de ce qu'il a vu, et sa conversation est intéressante autant par ses souvenirs que par la manière de les exprimer. Ce sont ces mêmes souvenirs dont il vient de composer les deux petits volumes dont nous entreprenons de rendre compte. Il est peu de musiciens de mérite sur qui l'on n'y trouve quelques particularités peu connues ou totalement ignorées.

Nous ne croyons point devoir rapporter ici ce que Ferrari dit de sa famille, de ses premières années, de ses études et de ce qui concerne ses travaux, car nous ne ferions que répéter ce que nous avons déjà dit dans la biographie que nous avons donnée sur ce musicien dans

la *Revue musicale* (tome V, p. 153.) ; nous préférons extraire de son livre les anecdotes qui concernent quelques artistes célèbres, et particulièrement Paisiello dont il fut l'élève favori. Au lieu d'analyser le livre de Ferrari, nous nous bornerons à en traduire quelques passages qui nous ont paru devoir intéresser nos lecteurs. Nous ne prendrons donc point notre conteur dans sa petite ville de Roveredo (Tyrol) ; nous aimons mieux le suivre à Naples, où nous le trouverons dans la société de Latilla et de Paisiello, à Paris et à Londres, où les grands artistes ne manquaient pas vers la fin du dix-huitième siècle, et nous allons le laisser parler lui-même.

« Latilla était fort habile dans l'art du contrepoint ; mais dans ses habitudes c'était un vrai *Lazzarone :* pourvu qu'il eût de quoi acheter un plat de macaroni, il était satisfait. Le prix de ses leçons était d'un *Carlino* (un peu plus de 5 francs) pour un Napolitain, de deux pour un étranger en général, et de trois pour un Anglais. Comme étranger je lui offris deux *Carlini* : Non, non, me dit-il, vous êtes un Tyrolien, et comme *Tyralese* rime avec *Inglese, ergo*, vous devez payer comme votre ami sir Thomas Attwood. Il n'y avait rien à répondre à cet argument, je me résignai à payer, et n'eus qu'à me louer d'avoir trouvé un maître si instruit. Il venait chez moi quatre fois par semaine, et nous passions plusieurs heures ensemble.

» Paisiello me donnait aussi quelques conseils de temps-en-temps ; il corrigeait les airs, duos, etc., que je composais à cette époque ; il me conduisait avec lui à la répétition de tous les opéras, et après la troisième représentation, il me faisait souvent l'honneur de me placer au piano à sa place.

il m'accordait avec une égale bonté la permission d'étudier toutes ses partitions. Cette dernière faveur me fut à la fois utile et défavorable : utile par les excellens modèles qui se trouvaient placés sous mes yeux ; défavorable, parce que je prenais insensiblement quelque chose de la manière de ce grand maître, ce qui me fit considérer à mon entrée dans la carrière musicale, comme une pâle copie d'un noble original.

» Latilla me donnait toujours ses leçons avec un zèle infatigable, et souvent sa conversation me charmait. Un jour je lui adressai la question suivante : Jomelli, Piccini, Sacchini, Guglielmi, Paisiello et Cimarosa furent tous élèves de Durante ; comment se fait-il qu'étudiant sous le même maître, ils se soient formé chacun un style différent? Un maître de contrepoint, me répondit-il, ne peut pas former le style de ses élèves. Les grands hommes dont vous venez de me parler, possédaient chacun un goût, une manière de sentir particulière, qui, en dépit de l'uniformité de leurs études, les a conduits à écrire selon la direction de leur génie. Durante, bien qu'il fût le premier maître de l'école napolitaine, ne peut pas se vanter de les avoir formés, mais seulement de les avoir instruits dans leur art et de les avoir guidés dans la route qu'ils devaient suivre.

» Un autre jour, je lui montrai l'œuvre 2 de Clementi, connu sous le nom de *Sonate à octaves*, que mon ami Attwood m'avait prêtée. Après avoir examiné avec attention le premier allegro, il s'écria : *Voila, en vérité, de délicieuse musique, mais si Clémenti peut exécuter des choses de ce genre, il n'est pas un homme, c'est un dieu, et je n'hésite pas à le proclamer le Durante des pianistes futurs.* Que dirait aujourd'hui Latilla, s'il venait un instant dans ce monde, et qu'il vît cette même sonate exécutée avec facilité, par des femmes et des enfans ? »

En 1786, Ferrari était à Paris, il rapporte de la ma-

nière suivante comment il fut présenté à la reine Marie-Antoinette.

« Madame Campan avait un soir une partie de musique, elle m'engagea à exécuter quelque chose de ma composition ; je me rendis à ses désirs, et je jouai ensuite plusieurs morceaux de Piccini, de Sacchini et de Gluck *a prima vista* ; ce dont elle fut si charmée qu'elle me proposa de me présenter à la reine. Obtenir une audience n'était pas chose facile ; pour parvenir à son but, madame Campan s'y prit de la manière suivante : elle m'invita à dîner seul avec elle et M. Campan, le jeudi suivant, et il fut convenu qu'à l'heure où la reine passait ordinairement dans le corridor, je me mettrais au piano, et que M. Campan prendrait son violon et m'accompagnerait. Ce stratagème réussit complétement. Marie-Antoinette s'arrêta, demanda qui était au piano, et entra chez Mme Campan avec ses dames d'honneur. M. Campan qui avait eu l'honneur de donner des leçons à la reine, s'attendait à être prié par elle de continuer, et moi, j'étais tout tremblant. Heureusement elle ne fit attention ni à son violon, ni à ma sonate ; mais elle fit placer sur le piano la partition *d'il Re Theodoro*, de Paisiello, son auteur favori. Là j'étais parfaitement à mon aise ; je jouai l'ouverture, après laquelle la reine s'assit près de moi, et j'ai l'honneur d'avoir chanté un duo avec elle. Les dames et les messieurs qui nous entouraient se joignirent à nous, et nous exécutâmes les morceaux d'ensemble et les deux finales de ce chef-d'œuvre, qu'eux tous savaient presque par cœur. Je n'étais pas moins familiarisé qu'eux avec cette partition : il n'est donc pas étonnant qu'ils aient trouvé que je les accompagnais d'une manière miraculeuse. La reine toutefois dit à Mme Campan : Votre protégé est un excellent musicien, mais il a le défaut habituel des jeunes gens ; il presse trop les mouvemens. Cette observation était assez juste de la part de Sa Ma-

jesté, qui avait toujours entendu jouer ces mouvemens lentement ; mais à l'âge que j'avais, ma vénération pour Paisiello était telle, que je me serais plutôt fait mettre en pièces que de sacrifier les intentions musicales de mon maître, aux complimens les plus flatteurs ».

La révolution française, et surtout la terreur qui fut à l'ordre du jour en juin 1793, obligèrent Ferrari à quitter la France. Il alla d'abord à Bruxelles, à Spa, puis à Londres, où il écrivit plusieurs ouvrages pour le théâtre.

« Dans le printemps de 1801, je composai un opéra en deux actes intitulé *Il Rinaldo d'Asti*, à la requête particulière de la Banti. Il devait être représenté pour la première fois à son bénéfice. Elle paraissait charmée de la musique, et tout allait à merveille, lorsque Billington lui offrit de chanter avec elle, dans le *Mitridate* de Nazolini. La proposition était tentante : l'amitié fut sacrifiée à l'intérêt, et mon ouvrage fut mis de côté avec la plus grande indifférence. Indigné de ce procédé, je donnai le principal rôle à Vinci sans songer qu'un habit coupé à la taille d'un géant ne pouvait aller bien à un nain. *Rinaldo* n'eut que trois représentations, et je demeurai victime de la cupidité et de l'indélicatesse de Banti.

» Dans le mois de juillet de la même année, je me rendis à Paris. Le but principal de mon voyage était de revoir mes anciens amis et mon cher maître Paisiello qui était alors occupé à écrire *Proserpine*, le plus beau, sinon le plus heureux de ses opéras. Rien ne peut égaler la joie que nous éprouvâmes de nous revoir. Paisiello était alors l'idole de Bonaparte et ce sentiment était réciproque. Le compositeur dînait presque tous les jours chez le premier consul. Cette faveur n'était

cependant pas toujours à l'avantage de Paisiello, car cela le détournait de ses travaux.

» Je savais que mon illustre maître n'aimait pas à recevoir de visites ; cependant je pris la liberté de lui présenter deux personnes qui, j'en étais certain, ne lui déplaisaient pas. C'étaient Viganoni et Michel Kelly. Ces deux chanteurs avaient créé les rôles de *Sandrino* et du Secrétaire dans le *Roi Théodore*. Quand Kelly approcha de la porte de Paisiello, qui était entr'ouverte, il commença à chanter cet air de son rôle, *Queste son lettere scritte in inglese*. Paisiello reconnut aussitôt la voix de son ancien ami ; il se jeta à son cou en s'écriant : *Mon cher Kelly, combien je suis charmé de vous voir!* Comment ! vous n'avez pas oublié cet air que vous aviez d'abord refusé de chanter, à cause que l'accompagnement était trop chargé ? » Se tournant ensuite vers Viganoni, il l'embrassa. » Ah ! mon cher *Sandrino*, lui dit-il, je me rappelle que je n'ai pu parvenir à vous plaire dans cet opéra ; mais ce n'était pas ma faute, j'espère que je fus plus heureux dans l'air *mi perdo si, mi perdo*, que je composai pour vous dans *La Modista raggiratrice*. « Le souvenir de ces vieilles disgraces fit rire Viganoni ; la joie brillait sur la figure de ces trois artistes, et je jouissais moi-même en voyant leur satisfaction. »

En 1814, Ferrari écrivit son opéra séria *l'Eroïna di Raab*, dans lequel madame Catalani et Trammezzani eurent les principaux rôles, et qui obtint beaucoup de succès. L'année suivante, il accompagna sir Thomas Broadwood à Naples. En revenant, il visita Venise et sa ville natale.

« Quels délices j'éprouvai, dit-il, en revoyant Naples, après une absence de vingt-huit ans, et en retrouvant mon bon vieux maître Paisiello, jouissant encore d'une bonne santé, quoique

dans une position bien moins heureuse que celle qu'il avait lorsque je l'avais vu pour la dernière fois ! A notre première entrevue, il me raconta toutes les infortunes qui étaient venues fondre sur lui. L'attachement qu'il portait à Bonaparte et à sa famille fut cause qu'il fut privé de la pension qu'il recevait autrefois de Ferdinand IV. Les circonstances politiques lui avaient également fait perdre celles qu'il recevait de la grande duchesse de Russie et de Napoléon. Il était obligé d'exister avec les modiques appointemens qu'il avait de la Chapelle royale. Combien il était pénible de voir un homme de génie comme Paisiello qui, pendant plus d'un demi-siècle, avait été habitué à vivre avec une sorte de luxe, gêné dans ses vieux jours, et délaissé par la cour, la noblesse, et même par ses amis ! J'étais porteur de deux lettres de recommandation du comte de Worouzow; l'une pour le marquis Circello, ministre d'état, et l'autre pour le comte Morenigo, ambassadeur de Russie. J'en avais encore une autre de la duchesse d'Orléans pour son frère le prince Léopold de Naples. Je pris la liberté de conduire Paisiello avec moi dans l'espoir de lui être utile. Notre première visite fut chez le marquis Circello. Nous fûmes reçus avec une grande politesse; la marquise elle-même vint nous dire un million de belles choses, mais d'invitation pas un mot. Nous quittâmes le palais avec beaucoup de tristesse. De là nous allâmes chez le prince Léopold, qui, après avoir lu la lettre de sa sœur, nous reçut avec la plus grande affabilité. Il me fit les plus gracieuses offres de services, et se tournant vers mon vieil ami : Signor Paisiello, lui dit-il, d'aussi loin que je me rappelle, je me souviens d'avoir entendu parler de votre musique; dites-moi, combien d'ouvrages avez-vous composés ? J'ai composé à peu près cent opéras, répondit Paisiello, mais si je voulais compter les intermèdes, les farces, les ballets, la musique d'église et les morceaux pour la chambre (da Camera), je pourrais bien, je crois, trouver une autre centaine. — Et au-

quel de vos ouvrages donnez-vous la préférence? — Votre Altesse m'adresse une question assez embarrassante; je ne sais trop que choisir, du *Barbiere di Siviglia*, d'*Il Re Teodoro*, ou de *Nina*. » En parlant de *Nina*, je vis des larmes briller dans ses yeux : le prince s'aperçut aussi de l'émotion du vieillard, et lui prenant la main, il s'écria en dialecte vénitien : Oui, voilà le meilleur, mon cher Paisiello, indubitablement le meilleur. » En quittant l'appartement du prince, mon maître me dit avec un soupir : « Je suis bien malheureux, si le prince était roi, il me rendrait bien certainement ma pension. »

» Plus satisfait de notre seconde visite, je me déterminai à en tenter une troisième chez le comte Morenigo.

» Après avoir lu ma lettre, il me dit : « Vous m'êtes recommandé par le comte Woronzow que je considère comme un père, un bienfaiteur, un ami, regardez donc ma maison comme la vôtre; commandez-y comme moi-même » ; et se tournant vers Paisiello, il lui demanda pourquoi il ne l'avait pas vu plutôt. Paisiello répondit qu'étant en disgrâce à la cour, il n'avait pas osé se présenter chez un ambassadeur. — « Ma maison n'a rien de commun avec la cour, réplique le comte; ainsi venez dîner après demain avec moi, vous et votre élève; venez aussi souvent que vous le désirerez, je serai toujours fier de vous recevoir. »

» Je quittai Naples à la fin de janvier 1816. Deux jours auparavant j'allai prendre les commissions de Paisiello, et le jour suivant il m'apporta une lettre qu'il me lut, en réponse à une autre que je lui avais apportée, de Woronzow. Elle contenait le récit de ses souffrances et de ses privations, et se terminait ainsi : *Votre Excellence me dit qu'elle a maintenant soixante ans passés, et qu'elle ne peut me dire où nous nous rencontrerons maintenant; que puis-je lui répondre, moi qui en ai soixante quatre?* — Pauvre homme! la vie est chère à tous, mais principalement aux artistes qui jouissent de leur

gloire : tel était Paisiello. Il désirait cacher son âge à tout le monde ; il aurait voulu se le cacher à lui-même.

« *L'arbor che sue radici ha piu sotterra,*
» *Vivo restar vuol piu sopra la terra.* »

« L'arbre dont les racines s'étendent le plus est celui qui tient le plus fortement à la terre. »

». Paisiello mourut trois mois après ; j'étais chez lord Bristol, donnant une leçon à ses filles, quand sa seigneurie vint à moi, un journal à la main, s'écriant : *Ferrari, Paisiello est mort. — Grand Dieu, est-il possible? il n'y a que trois mois que je l'ai quitté ; il était en parfaite santé, quoique âgé de soixante-quatre ans. — Soixante-quatre ans ! vous vous trompez, lisez ce paragraphe, vous verrez qu'il avait plus de quatre-vingt-quatre ans.* »

Les deux volumes publiés par Ferrari sont remplis d'anecdotes aussi intéressantes que celles qu'on vient de lire. Nous ne doutons pas que la traduction de cet ouvrage n'eût beaucoup de succès, et ne fût agréable non seulement aux musiciens mais aux amateurs nombreux qu'on trouve maintenant dans toutes les parties de la France.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.

Séance publique du 30 octobre.

Il est peu d'institutions plus utiles que celle des pensions accordées par le gouvernement français, pour un certain nombre d'années, aux jeunes artistes qui l'emportent sur leurs rivaux aux concours généraux de musique, de peinture, de sculpture et d'architecture ; car ces pensions assurent l'existence des lauréats, et leur procurent cinq années de cette tranquillité sans laquelle il est difficile de se livrer avec enthousiasme aux travaux des arts.

Cependant le résultat de la munificence du gouvernement n'a pas toujours été ce qu'on devait en attendre : bien des médiocrités ont reçu la récompense du talent naturel : de là, les déclamations contre les concours, contre l'Académie qui les juge, contre les pensions, et tous les projets de réforme qui ne tendent à rien moins qu'à détruire une bonne chose dont on a parfois abusé. Mais quoi ? parce que l'esprit de coterie s'est introduit en quelques circonstances dans les jugemens de l'Académie, parce que tous les triomphateurs n'étaient pas dignes des honneurs du triomphe, on voudrait punir ceux qui peuvent justifier par leurs succès les encouragemens de leur

patrie ? Ce serait non-seulement commettre une injustice, mais faire un mal irréparable à l'avancement des arts. Il vaut mieux perdre quelque argent en récompenses mal placées, que de priver de secours une seule capacité réelle.

Dans la distribution des grands prix de composition musicale, l'Académie s'est montrée assez juste, assez éclairée pour être à l'abri de tout reproche. Le sujet du concours était la cantate de *Sardanapale* : en le traitant, M. Montfort paraît avoir été frappé du caractère de mollesse convenable à la première partie de la cantate, plutôt que de la force qui devait se déployer dans la seconde. Une première ritournelle pleine de suavité, un récitatif simple et un *cantabile* gracieux, bien écrit et bien instrumenté se font remarquer d'abord. Le mouvement suivant sur ces paroles :

Le roi des rois impose l'esclavage;
Son front brillant ne l'acceptera pas,

est moins heureux. Il y a de la monotonie dans le récitatif qui le précède, et un peu trop d'uniformité dans le système de l'instrumentation. Le dernier morceau ne manque pas de vigueur : il est seulement fâcheux que M. Montfort ne l'ait pas terminé par une péroraison plus brillante. En somme, le travail de cet artiste est de bon augure pour l'avenir, et tout présage qu'il justifiera quelque jour la distinction qu'il vient d'obtenir.

M. Hector Berlioz, auquel l'Académie a décerné le premier grand prix, me semble être un de ces artistes que la nature destine à ouvrir de nouvelles routes dans l'art qu'il cultive. Une grande conviction l'anime; les obstacles ne lassent point son courage, le dédain de ceux qui ne comprennent pas ses pensées n'ébranle pas sa résolution; il a aperçu le but, et il se dirige vers lui sans prendre garde à ce qui pourrait l'en détourner.

Le besoin dominant de ce jeune homme est de trouver des effets neufs, et c'est à leur recherche qu'il consacre tous ses efforts. Il le faut avouer ; il est souvent heureux en ce genre, et l'on ne peut douter qu'il n'y fasse beaucoup de découvertes, quand ses idées auront acquis plus de netteté par l'expérience. Son harmonie laisse désirer plus de correction; sa mélodie est quelquefois bien sauvage; mais à force d'écrire, il deviendra plus sévère avec lui-même; et celui qui a trouvé le chant élégant et neuf : *Venez, Bayadères charmantes,* ne sera point dépourvu de mélodie quand il ne la dédaignera pas. Attendons encore quatre ou cinq ans pour connaître et juger M. Berlioz.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Rentrée de Ponchard.

Convaincue enfin de la nécessité d'apporter un prompt remède à la décadence imminente de l'Opéra-Comique, l'administration s'est décidée à rappeler un chanteur dont l'absence causait le plus grand préjudice à son répertoire : chanteur parfait en son genre, et qui, seul, peut faire oublier quelquefois aux spectateurs qu'ils sont dans le théâtre le plus anti-musical qu'il y ait au monde. La rentrée de Ponchard était un jour de fête pour les vrais amateurs de musique. Au lieu des bredouillemens inintelligibles de la plupart de ces messieurs, une prononciation parfaite; au lieu de l'ignorance complète des principes de l'art du chant, une mise de voix excellente, une vocalisation flexible, un goût parfait dans le choix des ornemens, un sentiment exquis d'expression, et de plus, une habilité prodigieuse à déguiser les défauts d'un organe insuffisant; voilà ce

qu'on a admiré lundi dernier dans le rôle de George Brown de la *Dame Blanche*. La musique charmante de cet ouvrage semblait renaître avec de pareils accens : elle qu'on a si maltraitée depuis quelque temps apparaissait telle qu'elle était à son origine. Le premier air, le duo et le trio du premier acte, l'air du second et le duo qui le suit semblaient avoir retrouvé toute leur fraîcheur. C'est surtout dans l'air du second acte que le chanteur a réuni tous ses moyens de séduction, et qu'il a atteint le plus haut degré de son talent.

La présence d'un véritable artiste anime toujours ce qui l'entoure ; on a pu le remarquer dans cette représentation : les autres acteurs chantaient avec plus de soin ; les chœurs et l'orchestre étaient plus attentifs; enfin, l'ensemble et les détails étaient d'un effet beaucoup plus satisfaisant qu'à l'ordinaire.

On parle de la rentrée de Mme Rigaut ; la voix de cette cantatrice avait souffert quelque altération dans les derniers temps; mais il y a de ces sortes de crises qui ne sont que momentanées, surtout à l'âge de Mme Rigaut qui, jeune encore, ne pourrait perdre la voix que par l'effet d'une maladie locale. Si, comme on doit l'espérer, le repos lui a rendu le libre usage de son organe, sa rentrée serait un événement heureux pour l'Opéra-Comique; car, elle aussi a un beau talent, un talent digne de la grande école de Garat.

— On répète en ce moment un opéra en deux actes qui a pour titre : l'*Amazone*; la musique est d'un de nos compositeurs de romances dont les légères productions ont obtenu le plus de succès. Il y a loin d'une romance à un opéra ; mais ce n'est point à dire que l'auteur de l'*Amazone* ne puisse en faire un qui soit bon. Il faut l'entendre avant de le juger.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Il Matrimonio segreto. — Débuts de Lablache.

Une grande renommée est souvent un lourd fardeau; il est rare qu'on la justifie : Lablache vient de se montrer à nous au-dessus de la sienne. Ce n'est pas seulement un chanteur doué d'une voix formidable qu'il adoucit avec beaucoup d'art; c'est aussi un musicien profond qui se joue des difficultés, qui ne porte jamais atteinte à la mesure dans ses lazzis les plus grotesques; c'est enfin un acteur incomparable. Depuis la mort de Molé, personne n'a joué la comédie avec cette finesse, cette intelligence parfaite de la scène et cette vérité de caractère. On oublie l'acteur pour ne voir que le personnage dans cette manière de représenter *Geronimo*. Raffanelli était fort bon dans ce rôle; il savait y éviter l'apparence de la caricature que Barilli s'est plu à lui donner depuis; mais ce n'était point encore ce degré de perfection qu'on admire dans Lablache. Aussi excellent par le jeu de sa physionomie que par sa diction, celui-ci représente à merveille l'incertitude et le malaise qui accompagne la surdité; ses balourdises n'ont rien de trivial, et à côté d'une verve entraînante se trouve un tact parfait et un grand respect des convenances. Dans les morceaux d'ensemble, Lablache ne domine pas seulement par le volume de sa voix, mais par son intelligence musicale; c'est lui qui les dirige et qui leur donne la couleur qu'ils doivent avoir. Je dois ajouter qu'il a le grand mérite de chanter avec une justesse inaltérable; chose fort rare chez les basses dont le volume de voix est considérable.

Le rôle de *Geronimo* n'est point de nature à faire juger Lablache comme chanteur élégant. Nous avons le témoignage de Rossini, qui le proclame *le premier des Assur*; mais d'un au-

tre côté, quelques personnes qui l'ont entendu depuis peu de temps, assurent qu'il a perdu quelque chose de son ancienne facilité de vocalisation. C'est dans le rôle du *Podesta de la Gazza Ladra* que nous pourrons nous faire une opinion de son mérite sous ce rapport : la rentrée de Mme Malibran avait été annoncée comme devant se faire dans cet ouvrage ; mais cette cantatrice a préféré *Othello*, ce qui retarde le plaisir que nous aurons d'entendre Lablache dans un rôle de *Bosso cantate.*

La musique du *Mariage secret* est un chef-d'œuvre d'invention mélodique ; les phrases les plus heureuses s'y succèdent sans cesse ; tout y est fin et spirituel ; mais à l'époque où Cimarosa écrivait, plusieurs parties de l'art n'avaient pas fait encore les progrès que leur ont fait faire plusieurs compositeurs du dix-neuvième siècle, et notamment Beethowen, Weber et Rossini. L'harmonie, par exemple, a peu de variété dans les ouvrages de Cimarosa et de Paisiello, et l'instrumentation y fait peu d'effet. Le mérite principal du *Mariage secret*, consiste donc dans la partie vocale ; de là la nécessité d'en confier l'exécution à des chanteurs habiles ; la médiocrité n'y est pas supportable. Cependant on peut dire que plusieurs rôles de cet opéra sont au-dessous du médiocre dans la nouvelle distribution. Qu'est-ce qu'une demoiselle Corradi pour *Lisetta* ? Qu'est-ce que Mme Rossi pour *Fidalma*? Il suffit de deux *cantatrices*, de cette force pour gâter l'effet des plus beaux morceaux. Le beau trio du premier acte, qui excita l'enthousiasme général quand il fut chanté par Mmes Sontag, Damoreau et Malibran, paraît être un morceau vulgaire dans la bouche de ces dames.

Mme Tadolini a une voix fraîche et pure ; mais le rôle de *Carolina* ne lui est pas favorable. Elle chante juste dans *Ricciardo e Zoraïde* ; mais dans le *Mariage secret* elle est souvent au-dessus du ton, ce qui s'appelle exactement *chanter faux.*

David avait autrefois de la réputation pour le rôle de *Paolino:* il le faut bien avouer, il ne peut plus le chanter maintenant.

Sa voix est trop usée pour ce chant large et soutenu, et cela l'oblige à le broder outre mesure. Il y a de jolies choses dans ses fioritures, mais il ne peut les exécuter qu'à quart de voix, ou crier de toutes ses forces. Ses cris sont souvent des contresens monstrueux, surtout dans le fameux air : *Pria che spunti.* Nous n'avons plus que l'ombre de David.

Zuccelli pourrait avoir plus de verve ; mais, en général, il est bien placé dans le rôle du Comte. Sa voix, sans être volumineuse, est d'une belle qualité, et fait de l'effet dans la plupart des morceaux : il chante d'ailleurs avec goût et fait de jolis traits en plusieurs endroits.

Il y a de l'incertitude dans les mouvemens de plusieurs morceaux ; mais on ne peut en accuser le chef d'orchestre : tout le mal vient du théâtre. David ralentit toujours, et Zuchelli voudrait toujours presser.

FÉTIS.

ÉTABLISSEMENT MUSICAL

DE

M. FRÉDÉRIC MASSIMINO,

Rue des Francs-Bourgeois, au Marais, n° 14, et boulevart Montmartre, n° 14.

M. Massimino a ouvert ses cours de musique dans ses deux établissemens, par une séance publique qui a eu lieu le 14 octobre dernier.

On connaît les succès de ce professeur dans l'enseignement élémentaire, et dans celui du chant; il compte maintenant des élèves parmi les amateurs les plus distingués de Paris. Dans son nouveau prospectus, il s'exprime ainsi :

« L'enseignement collectif est reconnu le plus propre à développer les facultés de l'élève; les rapports ne s'établissent pas seulement entre le maître et l'élève, mais entre tous les élèves ensemble : leur organisation n'étant pas également heureuse, les faibles sont entraînés par les forts et l'instruction a une marche plus rapide. C'est surtout en musique, où l'instinct joue un grand rôle, que ce mode d'enseignement est peut-être le seul qui convient.

» Sans doute les règles sont indispensables; mais, dans l'enseignement, avant de regarder la musique comme un art, il faut la considérer dans ses rapports comme faculté organique de l'homme; dès les premiers pas que fait l'élève dans la carrière musicale, les sons produisent chez lui des sensations

proportionnées à l'irritabilité nerveuse dont il est doué; ces sensations doivent être alimentées par des chants gracieux, simples et bien rythmés, faciles à comprendre et à retenir; les règles se trouvent tout naturellement dans la comparaison des différens chants, et si l'on doit parvenir à faire saisir les rapports qui s'établissent entre les sons, on doit tâcher d'arriver à ces résultats en fatiguant le moins possible l'attention de l'élève dans un travail de calcul qui n'est point de la musique : c'est ainsi qu'on arrivera à former de véritables mnsiciens qui exécuteront avec intelligence et non comme de simples *croque-notes*.

» C'est le but que je me suis constamment proposé, et que je crois avoir atteint entièrement dans mon dernier *Traité de la Musique*, dédié aux élèves de la Maison Royale de la Légion-d'Honneur, à Saint-Denis, fruit d'un travail long et pénible, bâsé sur une pratique de quinze ans d'exercice : ce ne sont plus des idées que je soumets à l'examen d'un public appelé à en subir les épreuves, c'est le résultat de tout ce que l'expérience a constaté de plus utile.

» Ma méthode pour l'enseignement de la musique est adoptée dans la Maison Royale de la Légion-d'Honneur, à Saint-Denis, où j'enseigne un nombre considérable d'élèves à la fois; elle l'est également dans le Collége de Louis-le-Grand, et dans beaucoup des principaux Colléges et Pensions.

» J'ai enfin la satisfaction d'obtenir l'assentiment de la plus grande partie des professeurs établis dans les différentes villes de France et de l'Etranger.

» Le nouvel établissement que je viens de fonder au Marais est vaste, et par conséquent propre à réunir plusieurs branches d'enseignement :

» L'Écriture musicale, le Solfége, la Vocalisation, le Chant, le Piano, l'Harmonie et la Composition.

» Des professeurs du Conservatoire, et d'autres qui jouissent

d'une réputation non moins méritée, sont attachés à l'établissement, et les classes sont disposées de manière à économiser aux élèves le temps et l'argent.

ORDRE ET PRIX DES CLASSES.

PIANO.

Les classes se composent de neuf éléves. — La leçon dure une heure. — Chaque élève reçoit 20 minutes de leçon particulière, et pendant les 40 autres minutes, il exécute avec d'autres élèves des morceaux à plusieurs pianos. — La musique est composée de manière à ce que chaque élève fasse une partie proportionnée à sa force.

Les leçons ont lieu deux fois par semaine, savoir : les mardi, jeudi et samedi, à une heure, boulevard Montmartre, n. 14, et les lundi et jeudi, à midi, rue des Francs-Bourgeois, n. 14, au Marais. — Le prix par mois est de 30 francs.

SOLFÈGE, MÉLODIE, HARMONIE, EXÉCUTION DE MORCEAUX D'ENSEMBLE.

1re DIVISION.

Notions préliminaires;
Dictée et principes.

2me DIVISION.

Solfége, Mélodie, Harmonie et Composition;
Exécution de chœurs et autre morceaux d'ensemble.

On donne à l'établissement des leçons particulières de chant et de piano; les cours ont lieu séparément pour les deux sexes.

Les personnes qui ont l'intention de souscrire pour des cours, sont priées de s'adresser, personnellement, ou par écrit, à M. Massimino, rue des Francs-Bourgeois, n. 14, au Marais; il est chez lui tous les matins jusqu'à onze heures; on s'entendra pour les heures et les jours.

Nota. Les personnes qui se destinent au théâtre ou à l'enseignement pourront stipuler des conditions particulières; on leur offrira toutes les facilités possibles.

Pour les renseignemens, s'adresser à M. Launer, Marchand de musique, boulevart Montmartre, n. 14.

On trouve à la même adresse la Méthode dédiée aux élèves de la Maison Royale de la Légion-d'Honneur, à Saint-Denis, dont le prix est marqué 30 fr., ainsi que les Solféges publiés précédemment, et toutes les autres compositions que M. Massimino a publiées en français et en italien.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS DANS CE VOLUME.

		Pages.
1.	Esquisse de l'histoire des instrumens à cordes pincées.	1
2.	Des chants populaires.	12
3.	Concours de l'*École royale de musique*.	17
4.	Biographie. — Colasse (Pascal). — Clairval (René-André).	22-24
5.	Nouvelles de Paris. — *Opéra-Comique*.	25
6.	Bulletin d'annonces.	31
7.	Des avantages de la liberté d'enseignement appliquée à la musique.	33
8.	Opinions de Luther sur la musique.	40
9.	Du *Conservatoire* et des *Menus-Plaisirs*.	48
10.	Concours du *Conservatoire*.	52
11.	Nouvelles de Paris. *Les Visitandines*.	54
12.	Nouvelles étrangères.	56
13.	Littérature musicale. *Méthode d'harmonie et de composition*.	60
14.	Bulletin d'annonces.	64
15.	Du mécanisme de la voix pendant le chant, par M. le docteur Bennati.	65
16.	Du préjugé qu'on a généralement contre la multiplicité des clés en musique.	76
17.	Nouvelles de Paris.	84

Pages.

18. Anecdotes. 87
19. Bulletin d'analyses. *La Passion* de J.-S. Bach. 89
20. Bulletin d'annonces. 96
21. De la Commision pour la réorganisation des théâtres, de sa mission et de l'importance de ses travaux. 97
22. Pétition présentée au ministre de l'intérieur par les artistes de Paris. 112
23. Langue musicale de M. Sudre. 118
24. Littérature musicale. 125
25. Nouvelles de Paris. 127
26. Bulletin d'annonces. 128
27. Recherches sur la musique ancienne (*suite et fin*). 129
28. Paganini. 137
29. *Variétés.* — *OEuvres posthumes* de C.-M. de Weber. 146
30. Nouvelles étrangères. 152
31. Littérature musicale. 155
32. Publications étrangères. 157
33. Bulletin d'annonces. 159
34. Des différens genres de musique, et de la protection qu'ils réclament. 161
35. *Variétés.* — *OEuvres posthumes* de C.-M. de Weber (*suite et fin*). 174
36. Nouvelles de Paris. — *Suppression de la Chapelle.* 178
37. Nouvelles étrangères. 184
38. Littérature musicale. 187
39. Publications de musique sacrée. 189
40. Bulletin d'annonces. 192
41. Mémoire sur quelques maladies du gosier qui affectent l'organe de la voix, notamment chez les chanteurs, les comédiens, les orateurs et toutes les personnes obligées de parler en public, par Franç. Bennati. 193
42. Nécrologie. — *Champein.* 199
43. Sur les poèmes d'opéras. 202
44. Nouvelles de Paris. — *Théâtre Italien.* — *Opéra.* — *Opéra-Comique.* 208

Pages.

45. Nouvelles des départemens.—*École de musique de Marseille.* 212
46. Biographie. — *Beuda* (*François*). 216
47. Correspondance. 218
48. Institution musicale de M. Stoepel. 223
49. Du sort futur de la musique. 225
50. Histoire de la musique. —*Dissertation de MM. Kiesewetter et Fétis sur le mérite des Néerlandais dans la musique pendant les* 14e, 15e et 16e *siècles.* 230
51. Question de théorie harmonique. — Réponse. 244
52. Anecdotes. 248
53. Nouvelles de Paris. 249
54. Nouvelles étrangères. 252
55. Bulletin d'annonces. 256
56. Histoire de la musique. (IIe *article.*) 257
57. Errata. 270
58. Nouvelles de Paris. 273
59. Publications classiques. 284
60. Bulletin d'annonces. 287
61. Histoire de la musique. 289
62. Chansons du Châtelain de Coucy. 298
63. Nouvelles de Paris.—*Théâtre Italien.*—Première représentation de *Sémiramide.* — *Académie royale de musique.* Première représentation de *le Dieu et la Bayadère.* 304
64. Nouvelles étrangères. 317
65. Bulletin d'annonces. 320
66. Sur l'ancienne musique des chansons du Châtelain de Coucy. 321
67. Variétés. — De l'abolition des privilèges et de l'émancipation des théâtres par M. Etienne Gosse. 330
68. Nouvelles de Paris. — *Théâtre Italien.* — *Académie royale de Musique.* 339
69. Académie de musique dirigée par M. Fr. Stoepel. 345
70. Bulletin d'annonces. 347

Pages.

71. Littérature musicale. — *Grammaire musicale.* 349
72. Nouvelles de Paris. 360
73. *Théâtre Italien.*—Première représentation de *Ricciardo e Zoraïde.* *ibid.*
74. *Opéra-Comique.* — Première représentation de l'*Enlèvement.* 364
75. Nouvelles étrangères. 371
76. Académie de musique. 376
77. Bulletin d'annonces. 380
78. *Variétés. Aneddoti piacevoli,* etc., de Ferrari. 381
79. Nouvelles de Paris.—*Académie royale des Beaux-Arts. Opéra-Comique.—Théâtre royal Italien.* 390
80. Etablissement musical de M. Massimino. 397

FIN DE LA TABLE DES ARTICLES.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

A

Pages.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. Première représentation de *Le Dieu et la Bayadère.* 309, 340
ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE de M. Stoepel. 365, 376
ALBRECHTSBERGER (Méthodes d'harmonie et de composition d') 60
ANECDOTES. 87, 248
ARISTOXÈNE. Notice sur sa vie et ses ouvrages. 122
AUBER (M.). Son opéra *Le Dieu et la Bayadère.* 109

B

BACH (Jean-Sébastien). Son oratorio de *La Passion.* 89
BENDA (François). Sa Biographie. 216
BENNATI (M.). Ses découvertes sur le mécanisme de la voix. 65
— Son mémoire sur les maladies de la voix. 193
BIOGRAPHIE. 22, 24, 122, 216
BULLETIN D'ANALYSES (Oratorio de *La Passion* de Bach.). 89
BULLETIN D'ANNONCES. 31, 64, 96, 128, 192, 256, 287, 320, 311, 380

C

CHAMPEIN (Nécrologie de). 198
CHAPELLE DU ROI (De la suppression de la). 179
CHANTS POPULAIRES (Des). 12
CHORON (M.). Sa traduction des œuvres d'Albrechtsberger. 60
CLAIRVAL (Réné-André). Sa Biographie. 24
CLÉS (Du préjugé qu'on a contre la multiplicité des) en musique. 76

Pages.

Colasse (Pascal). Sa biographie. 22
Commission (De la) pour la réorganisation des théâtres ; de la mission et de l'importance de ses travaux. 97
Concours de l'École royale de Musique. 17, 52
Conservatoire de Musique (Du) et des Menus-Plaisirs. 48
Correspondance. 218, 244
Coucy (Chansons du Châtelain de). 298
— (Sur l'ancienne musique des chansons du Châtelain de) 321

D

David (M.). Ses débuts au Théâtre Italien de Paris. 360
Damoreau (Mme). 309
Différens genres de Musique (Des) *et de la protection qu'ils réclament.* 161

E

École royale de Musique. Ses concours. 17, 52
Enseignement (Avantages de la liberté de l'), appliquée à la musique. 33
Esquisse de l'histoire des instrumens à cordes pincées. 1

F

Ferrari (G.-G.). Ses *Aneddoti piacevoli.* 381
Fêtes musicales de l'Allemagne. 153
— de Worcester. 374
Fétis (F.-J.). Son Mémoire sur les musiciens néerlandais. 230, 257, 289

G

Gosse (M. Étienne) Sa brochure sur l'*Émancipation des Théâtres.* 330
Grammaire Musicale, ou *Méthode analytique et raisonnée pour apprendre et enseigner la lecture de la musique*, par M. P.-L. Aubéry du Boulley. 346

H

Histoire de la musique. 230, 257, 286
Horn (C.-F.) sa nécrologie. 374

Pages.

I

Institution musicale de M. Stoepel. 223
Instrumens a cordes pincées, esquisse de leur histoire. 1

K

Kiesewetter (M.) Son Mémoire sur les musiciens néerlandais. 230, 257, 289.

L

Langue musicale, de M. Sudre. 118
Littérature musicale. 60, 125, 155, 187, 349
Luther (Martin), *sa Lettre sur la Musique.* 40

M

Mécanisme (du) de la voix pendant le chant. 65
Maladies du gosier (Mémoires sur quelques), par M. Bennati. 193
Méthode d'harmonie et de composition, par *J.-Georges Albrechtsberger.* Traduite de l'allemand, par M. *Choron.* 60
Méric-Lalande (Mme), 273, 304
Michel (Mlle). Ses débuts. 360

N

Nécrologie. 199, 374
Nourrit (M. Ad.) 309
Nouvelles de Paris. 25, 54, 84, 127, 178, 108, 249, 273, 304, 330, 360
Nouvelles Étrangères. 56, 152, 184, 252, 317, 371
Nouvelles des départemens. 112

O

Opéra-Comique (théâtre de l'). 25, 283
— Première représentation de *l'Enlèvement.* 364
Opinions de Luther sur la musique. 40

P

Pacini (M.). 273
Paganini. Sa notice écrite par lui-même. 137
Perne (M.). Ses recherches sur la musique ancienne. 129
— Sur la musique des chansons du Châtelain de Coucy. 321

Pages.

Pétition présentée au ministre de l'intérieur par les artistes de Paris. 112
Poèmes d'opéras (des). 202
Publications classiques. 284
Publications étrangères. 157
Publications de musique sacrée. 189

Q

Question de théorie harmonique. 244

R

Recherches sur la musique ancienne. 129
Réorganisation des théâtres (commission de la). 97
Rossini (Gioacchino). 360

S

Schneider (M. Fr.). Son oratorio de Pharao. 284
Sontag (Mlle). 152, 252.
Sort futur de la musique (du). 225
Stoepel (M. Fr.). 223, 345, 376

T

Tadolini (Mme). Ses débuts. 276
Théatre-Italien. 108, 249, 273
— Première représentation de *Sémiramide*. 303, 339
— Première représentation de *Ricciardo e Zoraïde*. 360
Tibaldi (Mlle). Ses débuts. 304

V

Variétés. *OEuvres posthumes de C.-M. de Weber.* 146, 174
— *De l'abolition des privilèges et de l'émancipation des théâtres*, par M. Etienne Gosse. 330

W

Wartel (M.). Ses débuts. 208
Weber (C.-M. de). Ses œuvres posthumes. 146, 174

Z

Zimmerman (M.). Son opéra de l'*Enlévement*. 364

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

REVUE

MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

(13 NOVEMBRE 1830.)

OPUSCULES DE E.-T.-A. HOFFMANN,

RELATIFS A LA MUSIQUE.

Hoffmann, si digne du succès qu'il a obtenu en France, depuis peu de temps, par sa manière originale et piquante, était un musicien distingué. Connu comme compositeur par une messe de *Requiem*, par un opéra intitulé *Undine* et par d'autres productions, il a aussi consacré à l'æsthétique de la musique quelques pages de ses œuvres littéraires, et y a déployé toute sa finesse d'aperçus. Nous croyons que la traduction de ces opuscules pourra être agréable à nos lecteurs, et nous donnerons successivement ces divers morceaux.

Le personnage principal de celui qu'on va lire est cet excellent baron de Bagge, aussi célèbre par la protection qu'il accordait aux artistes que par ses ridicules prétentions comme violoniste. Il nous semble qu'il a été peint de main de maître dans cette esquisse d'Hoffmann.

L'ARCHET DU BARON DE B***.

Je me trouvais à Berlin en 1789 ou 1790, lors du séjour que fit dans cette capitale le baron de B***. A peine âgé de seize ans, je me livrais à l'étude de la musique avec l'ardeur d'un artiste enthousiaste. Le maître d'orchestre Haak, mon digne, mais sévère professeur, était satisfait de moi. Il louait l'aisance de mon jeu, la pureté de mes sons; il me permettait de faire ma partie de violon à l'Opéra, et même dans les concerts de la cour. Ce fut là que j'entendis plusieurs fois Haak s'entretenir avec Duport le jeune, avec Ritter et d'autres grands maîtres des soirées musicales organisées par le baron de B*** avec tant de savoir et de goût, que le roi lui-même ne dédaignait pas d'y faire quelquefois sa partie. Ils parlaient des chefs-d'œuvre de compositeurs anciens et presque oubliés, que l'on n'avait l'occasion d'entendre nulle part, hormis chez le baron, qui, en fait de musique de violon, possédait la collection la plus complète de compositions de tous genres, tant anciennes que nouvelles. Ils parlaient aussi de la cordialité et de la magnificence avec laquelle M. de B*** faisait les honneurs de chez lui, de sa générosité envers les artistes, et ils s'accordaient à dire que son séjour à Berlin était pour eux tous un événement de la plus haute importance.

Ces discours éveillaient ma curiosité; mais elle était à son comble lorsque ces Messieurs se rapprochaient pour causer tout bas. J'entendais qu'il était question du baron et de leçons de musique données par lui : un sourire moqueur errait alors sur les lèvres de Duport, et tous semblaient plaisanter Haak, qui, de son côté, ne se défendait que faiblement, prêt à se laisser entraîner par les rires de ses amis. — Souvent il se tournait brusquement, et saisissait son violon pour donner le signal du concert, en prononçant ces mots assez haut pour être entendu : « Quoi qu'on en dise, c'est un homme admirable! »

Je n'y pus tenir plus long-temps ; au risque d'être éconduit d'une manière un peu brusque, je priai Haak de me présenter, s'il était possible, chez M. de B***, et de me faire assister à ses soirées musicales.

Il me regarda avec de grands yeux; je crus qu'un orage allait fondre sur moi, mais la gravité du professeur se changea tout à coup en un sourire étrange : ce fut toute sa réponse.

Peu de jours après, comme je venais d'exécuter, avec Haak, des duos de violon très-difficiles, il me dit : « Mets ton habit neuf et des bas de soie, et viens me prendre à la maison; je te conduirai chez le baron de B***; il y aura peu de monde ce soir, c'est une bonne occasion pour te présenter. »

Mon cœur palpitait de joie, car, sans m'en expliquer à moi-même la raison, je m'attendais à quelque chose d'extraordinaire.

Nous nous rendîmes chez le baron. Je vis en lui un homme d'un certain âge, d'une taille peu élevée, vêtu d'un costume assez bizarre à l'ancienne mode; il vint au-devant de nous, et serra la main de mon maître avec affection.

Personne ne m'avait encore inspiré une vénération plus profonde, une espèce de sympathie plus douce. L'expression de son visage était la bienveillance même, et l'on voyait briller dans ses yeux ce feu intérieur qui trahit presque toujours l'artiste vraiment pénétré de sa mission. La timidité naturelle avec laquelle je luttais un instant auparavant m'abandonna tout-à-fait.

« Comment vous va, mon brave Haak ? demanda M. de B*** avec une voix pure et sonore? avez-vous bien étudié mon concert? — Nous verrons cela demain. — Ah ! voilà sans doute le jeune virtuose dont vous m'avez parlé? »

Je baissai les yeux avec confusion, je me sentais rougir jusqu'aux oreilles.

Haak me nomma, fit mon éloge, parla de mes dispositions et de mes progrès rapides.

« Ainsi donc, mon enfant, dit le baron en se tournant vers moi, le violon est l'instrument que tu as choisi ; mais as-tu bien fait réflexion que c'est le plus difficile qui ait jamais été inventé ? Le violon, sous une apparence de simplicité, renferme les trésors les plus abondans de l'harmonie. Le violon est un secret qui ne se dévoile qu'à des hommes privilégiés par la nature. — As-tu consulté ton génie ? t'a-t-il révélé ce secret merveilleux ? — D'autres ont cru le posséder, et sont demeurés toute leur vie de pitoyables râcleurs. Je ne voudrais pas, mon enfant, te voir en augmenter le nombre. — Allons, tu nous joueras quelque chose, je te dirai ce que tu peux attendre de toi-même, et tu suivras mon conseil. — Sais-tu ce qui arriva à Charles Stamitz, qui s'imaginait devenir un prodige sur le violon ? je lui dis son fait, il jeta aussitôt l'instrument, prit l'alto et la viole d'amour, et il fit bien; ses larges doigts pouvaient s'y promener à l'aise : il y réussit passablement. — Allons, je t'écouterai, mon enfant. »

C'était, comme je m'en aperçus plus tard, le nom qu'il donnait à toutes les personnes auxquelles il témoignait de l'affection.

Cette première et singulière harangue fit sur moi une vive impression. Je conçus avec inquiétude que, malgré mon enthousiasme, en consacrant ma vie au plus difficile de tous les instruciens, j'avais peut-êtrc entrepris une tâche au-dessus de mes forces.

On se prépara bientôt à exécuter les trois nouveaux quatuors de Haydn, qui venaient d'être gravés.

Mon maître tira son violon de la boîte; mais à peine en avait-il touché les cordes pour donner le ton, que M. de B*** se boucha les oreilles, et s'écria tout hors de lui : « Haak! Haak! au nom du ciel, comment pouvez-vous ainsi gâter votre jeu avec un misérable chaudron criard ? »

Le maître d'orchestre avait un des meilleurs violons que j'eusse entendus de ma vie, un véritable Antonio Stradivari, et rien ne le chagrinait plus que lorsqu'on ne rendait pas à son favori les honneurs dont il le jugeait digne. Combien j'eus donc lieu d'être surpris quand je le vis remettre en souriant son instrument dans la boîte ! Il prévoyait sans doute ce qui allait arriver. Le baron nous quitta vivement, et rentra bientôt après, ayant sur ses bras, comme un enfant qu'on porte au baptême, une caisse couverte de velours écarlate brodé en or.

« Haak ! s'écria-t-il, je veux que vous ayez l'honneur de jouer aujourd'hui sur mon plus vieux et plus bel instrument. C'est un vrai Granuelo ! et auprès de ce grand maître, votre Stradivari n'était qu'un écolier. Tartini (il s'inclina en prononçant ce nom), Tartini ne voulait jouer que sur des violons de Granuelo. Allons, rassemblez toutes vos forces, si vous voulez que le Granuelo consente à vous ouvrir les richesses de son sein. »

Le baron ouvrit la caisse, et je vis un instrument dont la forme attestait l'antiquité. A côté de lui se trouvait un archet qu'à sa courbure démesurée on aurait pris volontiers pour un arc de sauvage. Le baron tira son violon de la caisse avec une précaution qui avait quelque chose de respectueux; il le présenta au maître d'orchestre, qui le reçut d'une manière également solennelle.

« Quant à l'archet, dit M. de B*** avec un sourire, en frappant sur l'épaule de Haak, je ne vous le donne pas : car vous ne sauriez point vous en servir, et de votre vie vous n'acquerrez un bon coup d'archet.

» C'est avec un tel archet, poursuivit-il en le considérant d'un regard inspiré, c'est avec un tel archet que jouait l'immortel Tartini ! Et après lui, il n'y a sur la terre que deux de ses élèves qui soient parvenus à pénétrer le mystère de ce jeu sonore, vigoureux, qui ébranle toutes les fibres de la sensibilité, de ce jeu qui n'est possible qu'avec un tel archet. L'un est Nardini ;

mais aujourd'hui septuagénaire, il ne conserve plus le feu sacré qu'à l'intérieur; l'autre, vous le savez, messieurs, c'est moi. Je demeure donc le seul représentant de l'art du grand Tartini !... Mais, messieurs, commençons. »

Les quatuors d'Haydn furent joués; et, comme on doit le penser, avec une perfection qui ne laissait rien à désirer.

Pendant ce temps, le baron était assis, les yeux fermés et se balançant en mesure. Tout à coup il se lève brusquement, s'approche des musiciens, regarde leurs cahiers en fronçant les sourcils; puis il retourne doucement, doucement à sa place, appuie sa tête sur sa main, soupire, gémit... « Arrêtez, s'écria-t-il au milieu d'un passage plein de mélodie dans l'adagio : pardieu ! c'est du chant de Tartini : mais vous ne l'avez pas compris. Encore une fois, je vous prie. »

Les musiciens répétèrent en souriant le même passage avec une expression plus prononcée, et M. de B*** se mit à pleurer comme un enfant.

Lorsque les quatuors furent finis, le baron s'écria : « C'est un compositeur divin que Haydn ! il pénètre jusqu'à l'âme; mais il ne sait pas écrire pour le violon. Peut-être aussi ne le veut-il pas : car, s'il composait véritablement comme il le faut, comme écrivait Tartini, vous ne pourriez pas le jouer. »

Ce fut mon tour d'exécuter quelques variations que Haak avait faites pour moi.

M. de B*** s'assit à mon côté, et suivit sur le cahier de musique. On peut s'imaginer combien la présence d'un critique aussi sévère oppressait ma poitrine. Je commençai en tremblant; mais bientôt un passage brillant de l'allegro m'enthousiasma; j'oubliai le baron, et je déployai librement tous les moyens qui étaient alors en ma puissance.

Quand j'eus achevé, M. de B*** me frappa sur l'épaule, et me dit en souriant : « Tu peux continuer le violon, mon enfant; à la vérité, tu n'entends rien encore au maniement de l'archet,

mais aussi tu n'as pas goûté jusqu'à présent les leçons d'un maître habile. »

On servit un souper délicieux, auquel nous fîmes honneur en véritables artistes. La conversation devint de plus en plus vive et abondante; elle roula exclusivement sur la musique. Le baron fit preuve d'un goût aussi pur que son instruction était profonde ; les jugemens qu'il portait, précis et ingénieux, prouvaient non-seulement un connaisseur éclairé, mais l'artiste le plus consommé. Ce qui me frappa surtout, c'est une galerie des artistes les plus habiles sur le violon, qu'il fit passer sous nos yeux; je vais essayer d'en présenter les traits principaux que ma mémoire a conservés.

« Corelli, dit le baron, fut le premier qui fraya la route. Ses compositions ne peuvent être jouées qu'à la manière de Tartini, et cela suffit pour attester qu'il connut le génie de son instrument. — Pugnani est un violon passable; il a du son et de l'esprit; mais son coup d'archet a quelque chose de mou dans *l'appoggiamento*. — Que ne m'avait-on pas raconté de Gemianini! Lorsque je l'entendis pour la dernière fois à Paris, il y a trente ans, il jouait comme un somnambule, et ses auditeurs aussi croyaient rêver. Toujours *Tempo rubato* sans style et sans tenue. Ce maudit *Tempo rubato* gâte les meilleurs violons, car il leur fait négliger l'archet. J'exécutai devant lui mes sonates, il reconnut son erreur, et désira avoir de moi quelques leçons, que je lui donnai volontiers; mais l'écolier était déjà trop enfoncé dans sa méthode; il comptait alors soixante-onze ans. — Que Dieu pardonne à Giardini, et ne lui fasse pas expier sa faute dans l'autre monde! C'est lui qui le premier a mordu au fruit défendu, et a fait des pécheurs de tous les artistes qui l'ont suivi. C'est lui qui, le premier, introduisit dans le jeu du violon, des bouffonneries, sous le nom d'agrémens. Il ne songe qu'à sa main gauche, à ses doigts agiles, il ne sait pas que l'âme du chant est dans la main

droite, que c'est elle qui épanche à grands flots les sensations dont le cœur est rempli. Je voudrais qu'auprès de chacun de ces sacriléges, il se trouvât un Jomelli qui l'éveillât de son délire par un bon soufflet, comme le fit en effet Jomelli, lorsqu'un jour, en sa présence, Giardini gâtait une admirable mélodie par ses sautillemens, ses cascades, ses sots trilles et ses pincés. — Lolli se démène comme un fou, c'est un misérable bateleur qui ne saurait jouer un adagio, et que son agilité seule fait admirer par des niais privés de sentiment commé d'intelligence. Je le répète, le véritable art du violon meurt avec Nardini et moi. Le jeune Viotti a des dispositions merveilleuses; tout ce qu'il sait, il me le doit, car il a été mon élève assidu; mais qu'importe, s'il manque de persévérance? Il s'est échappé de mon école. — Quant à Kreutzer, j'ai l'espoir d'en faire quelque chose; il a profité avec soin de mes leçons, et il en profitera lorsqué je serai de retour à Paris. Les concertos que vous étudiez maintenant avec moi, Haak, il les a joués dernièrement et pas mal du tout; cependant ses doigts se refusent toujours à manœuvrer mon archet. — Je ne veux plus que Giarnovich mette le pied chez moi; c'est un fat ignorant qui a l'impertinence de se moquer du grand Tartini, notre maître à tous, et de dédaigner mes conseils. — Je suis curieux de savoir ce que deviendra Rode quand je lui aurai donné mes soins. Cet enfant-là promet beaucoup, et il n'est pas impossible qu'il hérite de mon archet. »

« Il est de ton âge, poursuivit le baron en se tournant vers moi, mais d'une nature plus sérieuse, plus pensive. — Tu m'as l'air un peu étourdi, soit dit sans te fâcher; mais c'est un défaut qui passe de lui-même. — Je fonde sur vous de grandes espérances, Haak : depuis que je vous donne des instructions, vous êtes devenu tout autre. Ne ralentissez pas votre zèle et votre application, et surtout ne manquez aucune leçon, vous savez que cela me fâche »

Ma surprise fut à son comble, et j'attendis avec impatience le moment de demander à mon maître s'il était vrai que le baron eût formé les plus habiles violons de l'époque, et que lui-même reçût de ses leçons ?

Haak me répondit qu'il attachait le plus grand prix aux leçons que M. de B*** avait bien voulu lui offrir, et qu'il me conseillait d'aller un jour lui demander la même faveur. Quant aux autres questions que je lui adressai relativement aux talens du baron, je n'obtins d'autre réponse que celle-ci : « Fais ce que je te dis, et tu verras. »

Le sourire singulier qui accompagnait ces paroles ne m'échappa point, et ne fit que redoubler ma curiosité.

Lorsque je manifestai humblement mon désir à M. de B***, en l'assurant que j'étais animé du plus ardent enthousiasme pour mon art, il me considéra d'abord fixement, puis son regard prit l'expression de la bienveillance : « Mon enfant, dit-il, tu t'adresses à l'unique violon que l'on puisse considérer comme tel aujourd'hui, et cela prouve que tu as le sentiment des arts, que l'idéal de ton instrument s'est révélé à ton esprit. Aussi je te prêterais volontiers mon appui, mais où prendre du temps ? où prendre du temps ? — Haak me donne beaucoup à faire ; et à présent, voilà le jeune Durand qui veut se faire entendre en public, et qui a compris que cela est impossible sans avoir suivi un cours chez moi. — Cependant, après déjeûner.... Oui, après déjeûner, il me reste une heure. — Mon enfant, viens tous les jours à midi précis ; nous ferons de la musique jusqu'à une heure : après cela, vient le tour de Durand. »

Le lendemain j'étais à l'heure fixée auprès du baron, et mon cœur battait vivement.

Il ne me permit pas de donner un coup d'archet sur le violon que j'avais apporté, et me mit entre les mains un vieil instrument d'Antonio Amati. Je n'avais jamais joué sur un pareil violon. Les sons merveilleux qui s'échappaient des cordes

m'enthousiasmèrent. Je répandis des flots d'harmonie; je crois que je jouai mieux que je ne l'avais fait jusqu'alors, mieux peut-être que je ne le fis plus tard bien des fois. Cependant le baron secoua la tête d'un air mécontent, et lorsque j'eus cessé : « Mon enfant, dit-il, mon enfant, il faut oublier tout cela. Premièrement, tu ne sais pas tenir un archet. »

Il m'enseigna comment Tartini voulait qu'on tînt son archet. Je crus d'abord qu'il me serait impossible de produire un son, mais ma surprise fut extrême lorsque, répétant quelques passages sur l'invitation de mon nouveau professeur, je reconnus l'immense avantage que j'avais acquis en peu de minutes.

« A présent, dit M. de B***, nous allons commencer notre leçon. Du courage, mon enfant; prends le sol et soutiens-le aussi long-temps que tu pourras. Surtout sois économe de ton archet; l'archet est pour le violon ce que l'haleine est pour le chanteur. »

Je suivis ses instructions, et je m'aperçus avec joie que je réussissais à tirer de l'instrument un son ferme et plein, que je conduisais du *pianissimo* au *fortissimo*, et que je le ramenais de même au plus bas de l'échelle, avec toute la longueur de mon archet.

« Vois-tu bien, mon enfant, s'écria le baron d'un air de triomphe; tu sais exécuter des passages brillans, faire des cadences à la mode, et tu ne sais pas soutenir un ton comme il faut. Je vais te montrer à présent ce qui s'appelle connaître les ressources de son instrument. »

Il me prit le violon des mains, et appuya son archet sur les cordes, en commençant tout près de la hausse.... les paroles me manquent pour peindre ce que j'entendis alors.

Il se mit à râcler impitoyablement les cordes de son violon, tout à côté du chevalet; c'était des croassemens, des sons criards, des miaulemens aigus.... Il me semblait entendre une

vieille édentée, qui, les lunettes sur le nez, s'efforce de glapir la chanson de sa grand'-mère.

Pendant ce temps-là il levait les yeux au ciel, comme sainte Cécile en extase. Enfin, lorsqu'il eut cessé de martyriser son instrument et mes oreilles, il s'écria avec transport et d'une voix très-émue : « Voilà des sons, voilà des sons ! »

Je ne savais si je rêvais ou si j'étais éveillé. Ma situation était fort pénible? la tentation de rire me pressait-elle, l'aspect de cette figure vénérable et inspirée venait l'étouffer aussitôt. Tout ce qui m'arrivait me semblait avoir quelque chose de si étrange que ma poitrine était resserrée, et que je ne pouvais articuler un seul mot.

» N'est-ce-pas, mon enfant, dit M. de B*** n'est ce pas que cela t'a pénétré jusqu'au fond de l'âme? Tu ne croyais pas qu'il fût possible d'évoquer une voix aussi miraculeuse du sein de ce morceau de bois et de ces quatre misérables cordes. Allons, remets-toi, mon enfaut, et bois un coup. »

Il me servit un verre de Madère et un biscuit, j'eus à peine le courage d'y goûter. En ce moment une heure sonna.

» En voilà assez pour aujourd'hui, dit le baron. va, mon enfant, et reviens demain. Tiens, prends ceci, prends. »

Il me mit dans la main un petit papier, dans lequel était enveloppé un beau ducat de Hollande tout neuf.

Je n'eus rien de plus pressé que de courir chez mon maître, pour lui raconter ce qui s'était passé. Il éclata de rire, et s'écria : » Tu connais maintenant le talent de M. de B***, et tu sais ce que c'est que ses leçons. — Il te regarde comme un commençant, et voilà pourquoi tu ne reçois qu'un ducat par séance. Selon que l'élève augmente de force, au gré du baron, il augmente aussi ses honoraires. Je reçois à présent un louis, et Durand, si je ne me trompe, jusqu'à deux ducats. »

Je ne pus m'empêcher d'exprimer l'opinion qu'il n'était pas

bien de mystifier ainsi ce brave homme, et de lui tirer son argent de sa poche.

« Il faut que tu saches, répondit Haak, que le plus grand bonheur de M. de B*** est d'enseigner ainsi la musique. Si nous nous avisions de mépriser ses leçons, il ne manquerait pas de nous décrier comme de misérables ménétriers ; et le monde voit en lui un juge compétent. Après tout, mettant de côté cette singulière manie de violon, c'est un homme dont le goût et les lumières peuvent être fort utiles, même aux plus grands artistes. Juge maintenant si j'ai tort de tenir à lui malgré sa folie, et d'aller de temps en temps chercher mon louis d'or.— Rends-lui souvent visite, n'écoute pas les bizarreries d'un fou, mais profite des instructions judicieuses d'un profond connaisseur. »

Je suivis le conseil de mon maître : et cependant plus d'une fois il me fut difficile de m'empêcher de rire lorsque le baron, au lieu de jouer sur le manche de son violon, faisait courir ses doigts sur la boîte, et frottait les cordes à tort et à travers avec son archet, assurant qu'il exécutait le plus beau solo de Tartini, et qu'il était le seul au monde capable de le jouer ainsi.

Mais quittait-il l'instrument, sa conversation, riche de connaissances variées, enflammait mon esprit de l'enthousiasme des beaux-arts.

Si j'exécutais, à sa satisfaction, quelque passage d'un de ses concertos, il promenait autour de lui un regard d'orgueil, et s'écriait : « C'est à moi qu'il doit cela, à moi, l'élève du grand Tartini ! »

Ainsi, je puisais agrément et utilité dans ses leçons, et un peu aussi dans ses ducats de Hollande.

E.-T.-A. Hoffmann.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Verhandelingen over de vraag: welke verdiensten Hebben zich de Nenrlenders vooral in de 14e, 15e *en* 16e *eeuw in het vak der Toonkunst Verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlandsche kunstenaars van di en Tijd, die zich naar italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzijkscholen, die zich kort daarna in italien hebben gevormd? Door R.-G. Kiesewetter en F.-J. Fétis* (Dissertations sur la question : « Quel a été le mérite des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles, et quelle influence les artistes de la Néerlande, qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque ?» Par R.-G. Kiesewetter et F.-J. Fétis; couronnées et publiées par la quatrième classe de l'Institut-Royal des sciences, littérature et beaux-arts des Pays-Bas).

Amsterdam, J. Muller et Cie, 1829, 1 vol. in-4°.

—

III e et dernier Article(1).

Les compositeurs Belges nés au seizième siècle, bien qu'ils soient plus rapprochés de nous que ceux du quinzième, sont cependant moins connus des biographes ; aussi considérons-

(1) Voyez la *Revue musicale*, t. IX, pag. 230-243, 257-269.

nous la partie du mémoire de M. Fétis qui les concerne, comme particulièrement intéressante par les détails qu'elle renferme; détails qui ont été ou complétement ignorés des écrivains, ou plus ou moins défigurés. Nous croyons ne pouvoir mieux faire connaître l'importance de cette partie du travail de M. Fétis, qu'en la citant textuellement.

Après avoir parlé d'Adrien Willaert et de l'école de musique qu'il fonda à Venise, M. Fétis arrive à son élève Cyprien Rore, et s'exprime ainsi :

« Je viens de parler de Cyprien Rore : il est au nombre des plus grands artistes qui honorent les Pays-Bas. Né à Malines en 1516, il fut envoyé fort jeune en Italie, et entra dans l'école de son compatriote Willaert. Doué d'un génie rare et d'un profond savoir, sa réputation ne tarda point à s'étendre après qu'il eut fini ses études. Charmé de ses talens, Octave Farnèse l'attira à Parme, en 1546, le fit son maître de chapelle, et lui confia la direction d'une école de musique, d'où sont sortis une foule de compositeurs, de chanteurs et de professeurs distingués. L'admiration des Italiens pour son génie allait si loin, qu'ils ne l'appelaient communément que *il Divino*. Ce grand musicien mourut à Parme, en 1565, à l'âge de 49 ans. Des éditions multipliées de ses œuvres ont été faites à Venise, à Paris et à Anvers; après sa mort, on a réuni tous ses madrigaux sous ce titre : *Del divino Cipriano di Rore tutti i madrigali a quatre voci partiti ed acomodati per sonar d'ogni sorte d'istrumento perfetto. etc,*. In Venezia, 1557, in-folio. Cette belle collection est devenue fort rare.

« Guichardin a placé parmi les grands musiciens du seizième siècle, nés dans les Pays-Bas, Jean Mouton et Verdelot. Le premier, qui fut maître de musique de Francois I^er^, et le premier qui ait porté ce titre à la cour de France, est compté parmi les meilleurs élèves de Josquin-des-Prez. Il était déja avantageusemeut connu dès le temps de Louis XII, car il

avait composé en 1509 un motet pour la naissance de la seconde fille de ce prince, et en 1514 un autre motet sur la mort d'*Anne de Bretagne*. Toutefois, quoiqu'on puisse, à la rigueur, le considérer comme appartenant à l'école néerlandaise, puisqu'il s'y était formé, je ne dois point dissimuler que Glaréan, qui le connut à Paris en 1520, et qui s'entretint souvent avec lui, le range parmi les compositeurs français. A l'égard de Verdelot, il paraît plus certain qu'il était né dans la Belgique ; du moins, aucun témoignage ne s'élève contre celui de Guichardin. Rabelais le range, à la vérité, parmi les musiciens de sa connaissance en France, mais sans lui donner précisément la qualité de Français. Zarlin, Pierre Ponzio, et plusieurs autres auteurs italiens en parlent avec les plus grands éloges, et le citent comme l'un des plus habiles compositeurs du seizième siècle. Il paraît qu'il passa une partie de sa vie en Italie, et qu'il y publia plusieurs œuvres de sa composition. On trouve aussi beaucoup de ses motets et de ses chansons dans les recueils publiés à Paris, à Anvers et à Louvain. Il avait cessé de vivre en 1556.

« Né dans les environs de Gand, vers 1505, Thomas Créquillon, après avoir étudié la musique à la Cathédrale d'Anvers, se plaça aussi par ses talens au rang des plus célèbres compositeurs de la première moitié du seizième siècle. Il fut maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint, et succéda en cette qualité à Nicolas Gombert. A la tête d'un livre de motets à cinq voix qu'il a publié à Augsbourg, en 1549, on trouve une épître dédicatoire qu'il a datée de Ratisbonne, ce qui pourrait faire croire qu'il y occupait quelqu'emploi, ou peut être qu'il y professait la musique. Guichardin le place parmi les musiciens néerlandais qui avaient cessé de vivre en 1556. On a imprimé un grand nombre d'ouvrages, entre autre une messe à six voix, sur la chanson française *Mille regrets*, Anvers, 1556, une collection de motets intitulée *Cantiones sacræ quinque et octo vocum*, Louvain, 1576, et un livre de chansons françaises à quatre,

cinq et six voix. On trouve aussi des motets de Créquillon dans la collection de Paul Galligopei qui a pour titre : *Motetti del labirinto*, Venise, 1554. Les divers recueils de son temps contiennent aussi beaucoup de morceaux de sa composition. Jacques Paix, qui a arrangé pour l'orgue les plus belles pièces de ses contemporains, en a mis quelques-unes de Créquillon dans son livre *Orgel tabulatur Buch*, Lavingen, 1583, in-fol.

« Corneille Canis, Courtois ou Cortois, Sébastien Hollander, de Dordrecht, Gérard du Saulx (à Salice), surnommé Gérard de Turuhout, parce qu'il était né dans ce lieu; Lupus Hellinc, qu'on trouve souvent désigné comme *Lupus Lupi*; et Jossen Junkers, de Rotterdam, complètent la série des musiciens néerlandais qui ont contribué à la gloire de leur pays dans la première moitié du seizième siècle. Le premier (Corneille Canis), s'était fait connaître par une infinité de motets et de chansons, à quatre, cinq et six parties, qu'on trouve répandus dans la plupart des recueils imprimés à Louvain et à Anvers. Burney a inséré dans le troisième volume de son Histoire de la Musique, une chanson à quatre voix, de ce musicien, qui commence par ces mots : *Ta bonne grâce et maintien gracieux ;* elle est purement écrite.

« Courtois, ou Cortois, le moins connu de tous ces maîtres, a cependant composé des motets dont quelques-uns ont été insérés dans les collections de *Pierre Attaignant* (Paris, 1533—1549), et de Adrien Leroy (1555). Quant à Sébastien Hollander, il mérite une place distinguée parmi les plus habiles. Né à Dordrecht, en 1509, il fit ses études musicales à Amsterdam, et devint un si savant musicien, que le duc de Bavière (Albert), voulut en faire son maître de chapelle, et le fixa à la cour de Munich, jusqu'à sa mort, qui arriva en 1562. Gombert, Créquillon et Sébastien Hollander peuvent être considérés comme les chefs de l'école néerlandaise d'Allemagne.

« Gérard Dussaulx (*à Sulice*), naquit aussi au commence-

ment du seizième siècle, à Turuhout, dans la Campine. Glaréan le cite avec éloge, et nous apprend qu'il était prêtre. Malheureusement il ne nous reste aucun morceau de sa composition. Il en est de même de Jossen Junekers, de Rotterdam, qu'Hermann Fink a placé parmi les plus illustres musiciens de son temps (1556). Quant à Lupus Hellinc, qu'il ne faut pas confondre avec Didier Lupi, musicien du même temps, les divers recueils imprimés en Italie et en France nous ont transmis une foule de ses compositions, qui annoncent un talent remarquable. Je citerai entre autres sa messe : *Veni, sponsa Christi*, qui se trouve dans une collection publiée par Gardane, à Venise, en 1547, sous ce titre : *Quinque missarum harmonica diapente, id est quinque voces referens.*

« Il semble qu'il devait appartenir à l'heureuse Néerlande de donner, pendant près de deux siècles des musiciens qui étaient appelés à se placer à la tête de ceux de l'Europe. Claude-le-Jeune, communément appelé *Claudin*, est encore un de ces hommes heureusement nés, que la nature destine au premier rang dès leur naissance. Né à Valenciennes, vers 1528, il étudia la musique de bonne heure, et parvint bientôt à un haut degré d'habileté. Il paraît qu'il passa une partie de sa jeunesse en Hollande, qu'il embrassa la religion réformée, et qu'il mit les psaumes néerlandais en musique, à quatre parties, pour le service des églises de ce pays, comme Goudimel l'avait fait en France sur la poésie de Marot et de Théodore de Bèze. Plus tard, il se rendit en France, où il fut en grande faveur auprès de Henri III et de Henri IV. Ce fut lui qui composa, en 1581, une partie de la musique du ballet que Balthasar de Beaujoyeux avait arrangé pour les noces du duc de Joyeuse, favori de Henri III.

« Le talent supérieur de Claudin a fait renouveler une anecdote semblable à celles que les anciens nous ont transmises, pour prouver la supériorité des effets de leur musique. La voici.

Thomas d'Embry, qui était ami de Claudin, rapporte, dans son Commentaire sur la vie d'Appollonius, que ce grand musicien fit jouer dans une fête de la cour un air animé qui enflamma tellement un gentilhomme de l'assemblée, qu'il mit l'épée à la main, et qu'il voulait à toute force se battre avec le premier venu; alors Claudin fit exécuter un autre air d'un genre plus doux, qui rendit le calme à l'esprit de ce gentilhomme. On sent qu'une histoire semblable ne peut être qu'une métaphore; mais de pareilles exagérations ne se disent point d'un homme ordinaire. On a de Claudin plusieurs livres de *Mélanges, de Chansons et de Psaumes*, à plusieurs parties. Quelques-uns de ses ouvrages n'ont été publiés qu'après sa mort, par ses héritiers.

« Séverin Cornet, autre musicien, né à Valenciennes quelques années plus tard que Claudin, étudia la musique en Italie, comme on le voit par ces vers à sa louange, placés en tête d'un de ses ouvrages :

« Car, hantant l'Italie, il y a sceu choisir,
«Et en a rapporté l'utile théorique
« Richement mariée au doux de sa pratique.

«En 1578, il devint maître des enfans de chœur de la grande église d'Anvers, place qu'il paraît avoir occupée jusqu'à sa mort. Les ouvrages les plus connus de ce musicien sont des *Chansons françaises, à cinq, six et huit parties*, Anvers, Plontin, 1581, in-4°; des Madrigaux, à cinq, six, sept et huit voix, *ibid.*, 1581, in-4°, et des *Cantiones musicæ*, à cinq, six, sept et huit voix, *ibid.*, 1582.

«Le meilleur élève de Séverin Cornet fut Corneille Verdonk né à Turuhout, en 1561. Sa réputation égale celle des plus habiles compositeurs de son temps. C'est à Anvers qu'il passa la plus grande partie de sa vie, d'abord au service de Corneille de Prun, magistrat et trésorier de la ville, et ensuite à celui de

Jean-Charles de Cerdes, gouverneur de Wuhelen et de Cerscamp. A sa mort, arrivée le 4 juillet 1625, il fut inhumé au couvent des Carmélites, et son dernier protecteur lui érigea un tombeau avec une épitaphe honorable.

« Cette seconde partie du seizième siècle, dans laquelle je suis entré, est encore marquée par une immense célébrité néerlandaise. On sent que je veux parler de Roland Lassus, que les Italiens appellent *Orlando di Lasso*. Si l'on ajoutait foi aux paroles du Corio, dans son Histoire de Milan, ce géant musical serait né en Italie; mais le témoignage de tous les biographes et de tous les bibliothécaires, ses contemporains et ses compatriotes (1), prouve évidemment qu'il avait reçu la vie à Mons en Hainaut (2). Quelques auteurs le font naître en 1524, d'autres en 1520; mais l'auteur d'une Notice intéressante sur ce grand musicien croit devoir fixer l'époque de sa naissance en 1530 (3); il a suivi en cela *Quickelberg*, ami intime de Lassus, qui a écrit, en 1566, une Notice succincte sur sa vie.

« Lassus commença ses études dès l'âge de sept ans, mais il en avait quatorze quand on lui enseigna la musique, et quoique cet âge soit déjà fort avancé pour apprendre les élémens d'un art si difficile, il y fit des progrès rapides. Admis comme enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas, il n'y fut pas long-temps sans se faire distinguer par son aptitude et par la beauté de sa voix. Son bel organe lui avait acquis une telle réputation, que deux fois on l'enleva furtivement à ses parens pour l'emmener en Italie. Ferdinand de Gonzague, qui commandait à cette époque

(1) Swertius, Valère André, Locrius, Vinchant, Brasseur, De Thou, etc.

(2) Il est d'ailleurs prouvé qu'une famille de ce nom a habité dans cette ville, antérieurement à la naissance de l'artiste célèbre qui nous occupe. On trouve que Nicaise de Lassus signa en 1391 le *Vidimus* des chartes du Hainaut, données en interprétation de celles de 1200.

(3) Cette notice a été insérée dans les numéros 35 et 57 du journal publié à Mons, en 1825, sous le titre *Le Dragon*.

une armée sous les ordres de Charles-Quint, dans les Pays-Bas, ayant eu occasion d'entendre le jeune virtuose, en fut si charmé, qu'il se l'attacha, et qu'il l'emmena à Milan et ensuite en Sicile. Un séjour de trois ans à Naples lui fournit l'occasion de perfectionner ses études de contrepoint et d'harmonie. Lorsqu'il quitta cette ville, il se rendit à Rome, où il demeura six mois chez l'archevêque de Florence, jusqu'à ce qu'il fût nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, poste qui n'était confié alors qu'aux plus grands musiciens.

« Le désir de revoir les auteurs de ses jours le ramena dans le lieu de sa naissance, en 1558; mais cette ville n'offrant point assez de ressources à son talent, il ne tarda point à s'en éloigner, et il s'attacha à Jules-César Brancaccio, qui l'emmena en Angleterre, où Henri VIII lui fit l'accueil le plus flatteur. Il était décidé à se fixer à la cour de ce prince, quand il fut appelé à Anvers, pour y remplir les fonctions de maître de chapelle. Son talent supérieur comme compositeur, la diversité de ses connaissances, son caractère aimable et sa probité sévère, l'avaient rendu cher aux principaux habitans de cette ville, et tout semblait l'y attacher, quand sa grande réputation détermina le duc Albert de Bavière à lui faire des propositions pour le fixer à sa cour, ainsi que plusieurs artistes néerlandais connus par leurs talens. Roland Lassus se rendit donc à Munich, en 1557, s'y maria l'année suivante, et succéda à Sébastien Hollander, en qualité de maître de chapelle, en 1562. Dans la force de l'âge, jouissant d'un sort heureux et d'une grande célébrité, il ne s'occupa plus alors qu'à multiplier ses productions. Dans les années suivantes, il donna, en effet, des preuves d'une fécondité extraordinaire.

« Ces compositions répandirent de plus en plus son nom et les preuves de son mérite. Plusieurs princes lui firent des propositions magnifiques, pour l'attacher à leur service. Charles IX, roi de France, insista surtout pour lui faire accepter une place

de maître de chapelle à sa cour, avec un traitement considérable. Lassus ne put résister à ses sollicitations; il se mit en route en 1574; mais, ayant appris à Francfort la mort de celui qui l'avait appelé, il retourna à Munich, et s'attacha au duc Guillaume, qui avait succédé à Albert. Ce fut vers ce temps que, charmé de ses talens, l'empereur Maximilien II voulut l'honorer en lui accordant des lettres de noblesse. La fin de la carrière de Lassus fut tranquille, et il passa le reste de ses jours à Munich, où il mourut le 13 juin 1594, à l'âge de soixante-quatre ans, laissant après lui les plus glorieux souvenirs, dit l'auteur de la notice que j'ai citée, et recommandant son nom à la postérité, par la beauté de son génie.

« Les travaux de ce grand artiste sont immenses, et ses ouvrages ont été imprimés dans presque toutes les villes importantes. On en trouve des éditions datées de Munich, d'Augsbourg, de Nuremberg, de Louvain, d'Anvers, de Paris, de Venise, de Florence, de Naples et de Lyon. La plus importante est celle de ses motets, qui a été publiée à Munich, en huit vol. in-fol., sous ce titre : *Magnum opus musicum complectens omnes cantiones, quas motetas vulgò vocant, etc.*, 2—12 *voc.* Une collection complète de ses œuvres existe à la bibliothèque du roi de Bavière, en superbes manuscrits sur vélin, ornés de miniatures, et qui ont été exécutés aux frais de l'électeur Guillaume.

« Le magistrat de Mons, voulant conserver la mémoire d'un artiste qui faisait tant d'honneur à sa ville natale, lui fit ériger un monument dans l'église de Saint-Nicolas, où il avait appris les premiers principes de son art. Au-dessus de sa statue, on lisait l'inscription suivante :

Montigenæ Orlando, quod, eo nascente, renata est
Musica, Montenses hoc posuêre decus.

« Après Roland Lassus, le musicien néerlandais qui a eu

le plus de réputation depuis 1550, jusqu'en 1580, a été Philippe de Mons, appelé ainsi parce qu'il était né dans la capitale du Hainaut, en 1521. On a dit qu'il fut élève de son compatriote; mais cela n'est guère vraisemblable, puisqu'il était son aîné de neuf ans. Il fut d'abord trésorier et chanoine de Cambray; mais ensuite il devint maître de chapelle des empereurs Maximilien II et Rodolphe II. Le nombre de ses ouvrages est très considérable; presque tous furent réimprimés à diverses reprises en Allemagne, en Italie et dans les Pays-Bas. »

C'est de cette manière que M. Fétis a traité tout ce qui concerne les compositeurs belges du seizième siècle. Il a démontré jusqu'à l'évidence que la belle école d'orgue de l'Allemagne a eu pour chef Jean-Pierre Swelinck, de Déventer, et donne des détails curieux sur les écrivains didacticiens des Pays-Bas, parmi lesquels on remarque en première ligue Simon Brabant, de Querca, ou plutôt Van der Eycken, André Pappius, et Pierre Maillart.

D'après ce qu'on a vu dans nos trois articles, il est facile de voir que les travaux de MM. Kiesewetter et Fétis ont éclairé l'un des points les plus intéressans de l'histoire de la musique, et rendu facile la tâche des historiens de cet art qui auront désormais à traiter de la même époque.

F....y

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Otello. — Rentrée de Mme Malibran.

Le retour de Mme Malibran sur la scène du théâtre Favart est salué, depuis trois ans, par l'empressement du public à l'entendre. Aucun obstacle n'arrête le zèle des amateurs. Dès long-temps les avenues de la salle sont assiégées avant que les portes s'ouvrent; les billets sont achetés à tout prix; les places sont emportées d'assaut, et l'heure qui précède l'apparition de la divinité du lieu s'écoule lentement au gré des enthousiastes. Rien de plus significatif que cette faveur populaire. Avant de voir et d'entendre l'artiste qui en jouit, on peut assurer qu'il est doué d'un talent supérieur, quels que puissent être d'ailleurs ses défauts. Tel était Talma, dont quelques vieux critiques blâmaient la diction; telle est Mme Malibran, que le désir de produire de l'effet égare quelquefois. Une âme ardente, des inspirations audacieuses, une intelligence toujours active, font oublier l'incorrection : car l'incorrection ne blesse que le goût, et les qualités que je viens d'énumérer font naître l'émotion. Émouvoir, c'est atteindre le but dans les arts.

Je l'ai déjà dit, l'organe de Mme Malibran souffre du double exercice qu'elle lui fait faire, et comme soprano et comme contralto; tout présage qu'un jour elle sera forcée de se borner à ce dernier régistre; mais son habileté à manier cette grande

étendue est d'un puissant secours à la variété des effets qu'elle imagine. Comme les riches dissipateurs, elle prodigue des trésors qu'elle pourrait épargner pour l'avenir. Jouissons de ses largesses, elle seule pourra les regretter plus tard.

Une vive émotion agitait la cantatrice quand elle apparut sur la scène. L'enthousiasme qu'elle excitait semblait lui inspirer la crainte de ne pas le justifier; mais bientôt elle se remit, et sa brillante imagination lui fournit une multitude de traits originaux et d'intentions dramatiques du plus grand effet. C'est surtout dans le finale du premier acte, dans le trio et dans le finale du second, et dans toute la grande scène du troisième, qu'elle a déployé les ressources de son beau talent, et que ses inspirations hardies ont ému les spectateurs. Il est dommage qu'au milieu de tant de beautés réelles, il se mêle toujours quelque affectation qui ne prend sa source que dans un désir immodéré d'effet, et non dans la manière de sentir de l'artiste.

Jamais *Otello* n'a été joué avec autant d'ensemble. Donzelli est un excellent *Otello;* depuis quelque temps, il chante avec un soin remarquable, sans nuire à son énergie accoutumée. David, dont la voix est trop usée pour chanter la musique de demi-caractère, conserve encore des moyens pour la force dramatique; il a animé le rôle de *Rodrigo*, que nous avions vu représenter à la glace jusqu'ici, et sa réunion à Mme Malibran et à Donzelli a donné au beau trio du second acte une puissance d'effet que nous ne lui connaissions pas.

Il est encore un rôle qui avait toujours été sacrifié au théâtre italien de Paris; c'est celui de *Jago*. Cependant il est important, à cause des deux duos du premier et du second acte. Paganini s'y est montré fort satisfaisant, et a mérité les marques d'approbation qu'il a reçues du public.

L'orchestre fait de grands progrès dans l'ensemble; on y trouve à la fois énergie et fini. En somme, l'exécution d'*Otello* a été digne de ce bel ouvrage.

— Un morceau vraiment remarquable a été exécuté dimanche dernier à l'*Opéra*, dans la représentation au bénéfice de la caisse des pensions. Ce morceau est l'ouverture de *la Tempête*, drame de Shakespeare, par M. Hector Berlioz. J'ai déjà eu occasion de faire remarquer les heureuses facultés dont la nature a doué ce jeune musicien pour la musique d'effet et pour l'invention dans l'instrumentation. Ces facultés se sont développées avec énergie dans le morceau dont il s'agit.

Les dispositions de l'orchestre et des chœurs sont empreintes d'une grande originalité; la plupart des moyens sont nouveaux, les associations de sonorités inusitées, et les voix, employées avec une intelligence rare dans un système tout singulier. Qu'on se rappelle ce que j'ai dit, il y a quatre ans, dans un article *sur les révolutions de l'orchestre*, inséré au premier volume de la *Revue musicale*, sur la nécessité de chercher, dans un système beaucoup plus riche de modifications sonores, une source de variété plus grande dans les effets, et sur les moyens de réaliser cette richesse de sonorité; eh bien! ce que je disais alors, M. Berlioz le met en pratique et le réalise. Son organisation le portait à sentir l'art sous ce point de vue, et le destinait à lui ouvrir des routes nouvelles. Il n'est encore qu'à l'aurore de son talent : ce qu'il fait maintenant, il le devine, et parfois il doit s'égarer; mais quand l'expérience l'aura éclairé, il s'avancera d'un pas ferme dans la nouvelle voie où il s'est jeté.

Deux parties de son ouverture sont particulièrement dignes de fixer l'attention des connaisseurs : l'une est *la Tempête*, qui ne ressemble point à ce qu'on a fait jusqu'ici, et qui est toute neuve d'effets; l'autre est le *chœur des Esprits aériens*. L'exécution de celle-ci n'a pas été irréprochable, et l'effet s'en est ressenti; mais ce qu'on en a entendu suffit pour faire pressentir ce qu'elle serait, étant mieux rendue. Les deux pia-

nos à quatre mains ne me paraissent pas avoir réalisé tout ce que M. Berlioz en attendait.

— Deux nouveautés viennent de paraître chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11, savoir :

1° *Fin ora sol d'Amor,* cavatina nell' opéra *Maria di Brabante,* cantata in Venezia nel gran teatro la Fenice, carnovale 1830, dalla signora *Caradori Allan*, musica del maestro *Alberto Guillion;*

2° *Tre canzonette veneziane,* poesia di Pietro Buratti, musica dello stesso maestro. Prezzo : 5 fr.

Dans ces productions, M. Albert Guillion montre de la facilité d'invention mélodique, et beaucoup de goût dans l'arrangement des paroles et dans la disposition des phrases. Les deux dernières *canzonette* de son recueil sont particulièrement remarquables sous ce double rapport.

Nous saisissons l'occasion de cette publication pour réparer une omission survenue dans l'impression de notre dernier numéro. En y rendant compte de la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, nous avions dit que la scène de *Maria di Brabante,* exécutée par madame Damoreau et M. Garcia, avec des chœurs, avait réussi, et s'était fait remarquer par d'heureux effets, et particulièrement par un bon trio *con cori,* qui la termine; enfin nous avions exprimé notre regret que la partie instrumentale, et surtout le solo de trompette à clés, eussent été rendus d'une manière peu satisfaisante. Malheureusement ce paragraphe est resté oublié dans les casses de l'imprimeur.

— Une messe solennelle, composée par M. Béchem, élève de M. Reicha, a été exécutée dimanche 7 novembre, à Saint-Eustache, par un orchestre composé en partie d'élèves du Conservatoire. Cet ouvrage est en général bien écrit; l'instrumen-

tation est bonne et indique dans l'auteur l'instinct et le sentiment des effets. Nous avons remarqué particulièrement la fugue du *Gloria*, morceau brillant et bien conduit. Nous trouvons cette fugue supérieure à celle du *Credo*, dans laquelle il y a trop de notes. En somme, l'ouvrage de M. Béchem annonce d'heureuses dispositions qui ne peuvent manquer de se développer avec les circonstances favorables que promet le nouveau régime politique. Pour bien juger la composition de ce jeune musicien, nous aurions désiré une meilleure exécution; mais une bonne exécution ne peut résulter de l'amalgame impromptu de symphonistes qui n'ont point le temps de faire de répétitions.

— De nouveaux opéras sont en répétition au théâtre de l'*Opéra-Comique*. Le premier, qui a pour titre *l'Amazone*, ne tardera point à se produire sur la scène. La pièce est attribuée à la plume féconde de M. Scribe; la musique est de M. Amédée de Beauplan, connu par de jolies romances et de charmans nocturnes. L'autre ouvrage est un opéra en trois actes, intitulé *la Fête et le Combat*. Le poème est, dit-on, d'un auteur accoutumé aux succès; la musique est le premier ouvrage dramatique de M. Labarre, déjà célèbre par son beau talent sur la harpe, et qui a révélé l'originalité de ses idées dans de jolies compositions pour son instrument, et dans des pièces fugitives.

PIANO VERTICAL.

Nous avons eu occasion de parler des pianos verticaux de M. Dietz (1) : nous avons dit quelles sont les qualités par les-

(1) Rue Neuve-Saint-Augustin, n° 25.

quelles se recommandent ces instrumens. De nouveaux perfectionnemens qui tendent à en augmenter la solidité viennent d'être introduits dans leur construction, et doivent ajouter au succès qu'ils obtiennent chaque jour. L'amélioration que nous signalons consiste en trois barres de fer placées dans l'intérieur de l'instrument, qui ont l'avantage de conserver invariablement l'accord, sans produire une augmentation dans le poids. Des changemens avantageux ont également été faits dans la forme de ces pianos, et contribuent à leur élégance.

INSTITUTION

DE MUSIQUE CLASSIQUE,

ANCIENNE ET MODERNE, SACRÉE ET PROFANE,

Fondée et dirigée par M. CHORON, *rue de Vaugirard, n° 69.*

Dimanche **21** *novembre* **1830**, *à* **8** *heures du soir.*

CONCERT EXTRAORDINAIRE,

AU PROFIT DES BLESSÉS, VEUVES ET ORPHELINS BELGES.

SANSONE.

ORATORIO, paroles de MILTON, musique de HÆNDEL.

1re PARTIE.

1. *Or sù; oggi godiam,* récitatif. *S'odan le trombe,* chœur des Philistins.
2. *Mira or quel grand uomo,* récitatif. *Notte crudel,* air par M. JANSEN.
3. *Sorgente di fulgor,* chœur d'Israélites.
4. *Infelice destin,* récitatif. *Un di cantai,* air par M. TOUSSAINT.
5. *Grand'è il mio dolor,* récitatif. *Allor vedremo,* chœur d'Israélites.

6. *Non più amico vien*, récitatif dialogué. *Tuo spirto*, chœur d'Israélites.

2e PARTIE.

7. *I miei sospiri*, air par Mlle SACRÉ. *Traggon nel fango*, chœur d'Israélites.

8. *Ma, chi vien* ? récitatif. *A me ti fida*, air par Mlle Élysa MASSY. *A lei ti fida*, chœur des suivantes de Dalila.

9. *Non fià mai*, récitatif. *Lontan di què*, duo par M. JANSEN et Mlle BAIRÈS.

10. *Parti il serpe*, récitatif. *Dio di Giacob*, chœur d'Israélites.

11. *Mira Dagon*, récitatif. *Cantiam balliam*, chœur des prêtres de Dagon.

12. *Lodi al signor del ciel*, double chœur des Israélites et des Philistins.

INTERMÈDE.

LA BATAILLE DE MARIGNAN, gagnée par François Ier, en 1515; chanson militaire, à quatre parties, composée en cette même année par Clément JENNEQUIN.

3e PARTIE.

13. *Col fulmini*, chœur d'Israélites.

14. *Tu strascinar mi vuoi*, récitatif. *Grand'è il signor*, air chanté par M. JANSEN.

15. *L'ispir il ciel*, récitatif. *Dagone trionfò*, air par Mlle NOVELLO, et chœur des Philistins.

16. *Sì, sì, di libertà*, récitatif. *Cielo ! pietà*, chœur des Philistins, écrasés par la chûte du temple.

17. *Dove fuggir*, récitatif. *Piangete, o figli d'Israel*, air et chœur.

18. Marche funèbre.

19. *Sulla tomba*, air et chœur.

20. *Cessi il vestro pianto*, récitatif. *Alziam le voci*, chœur final.

La partition de cet ouvrage, pour piano, avec texte italien, se trouve à l'Institution, ainsi que celle de *Gli Ebrei nel deserio* d'*Atalia* de Hændel, etc.

Le prix du billet d'entrée sera de 5 francs.

S'adresser à l'Institution et chez tous les marchands de musique et d'instrumens, notamment chez M. Pacini, boulevart Italien; M. Romagnési, rue Vivienne; M. Petitbon, rue du Bac; M. Le Roi, successeur de Gaveaux, passage de l'Opéra; M. Launer, boulevart Montmartre; MM. Lemoine, rue de l'Echelle et rue Dauphine; et au Comité belge, rue du Mail, n° 10.

BULLETIN D'ANNONCES.

La Prise d'Alger, pièce héroïque, composée pour la guitare par Ferdinand Carulli. Op. 327. Ornée d'une jolie lithographie. Prix : 4 fr. 50 c.

Le Roi-Citoyen, paroles et musique de Pourquery. Prix : 1 fr. 50 c.

Paris, chez Launer, boulevard Montmartre.

On trouve au magasin de musique de M. Pacini, éditeur des opéras de Rossini, la partition et les morceaux détachés du *Mariage secret.*

La seconde livraison de la troisième année de l'*Abeille musicale* vient de paraître chez A. Romagnési, rue Vivienne, n. 21. Elle se compose de : *Ruisseau, pourquoi murmurez-vous ?* romance de A. Romagnési ; et du *Dernier Adieu*, romance de Neuland. Le prix de ce journal est toujours pour douze livraisons de 16 fr., avec accompagnement de piano, et de 8 fr. avec accompagnement de guitare. Chaque livraison est marquée 4 fr.

Le même éditeur vient de publier *la Parisienne*, arrangée pour piano seul par A. Romagnési. Prix : 3 fr.

Con palpiti frequenti, duetto per soprano et tenore, nel Saül del Maestro Vaccai. Prix : 4 fr. 50 c.

Vieni tuo sposo amante, rondo per contralto nell' Adelaide di Borgogna del maestro Rossini. — 3 fr. 50.

Premier rondeau pour le piano, par Jules Benedict. Op. 3. — 5 fr.

Non è ver, aria negli Arabi nelle Gallie del maestro Pacini. Cantata del Signor David. — 3 fr. 75.

Premier grand pot-pourri et variations concertantes pour piano et flûte sur deux thêmes de Rossini et un air napolitain, par G. Benedict et T. Bucher. — 6 fr.

Six variations faciles pour le piano sur la Parisienne, par Eugène Savart Op. 10. — 3 fr. 75.

Paris, Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

(20 NOVEMBRE 1830.)

OPUSCULES DE E.-T.-A. HOFFMANN (1).

LE CHEVALIER GLUCK.

A Berlin, l'automne offre souvent de beaux jours. Lorsqu'un rayon de soleil vient dissiper les nuages et rendre au ciel son azur, une multitude de promeneurs où l'on voit ensemble l'élégant et le bon bourgeois, l'ecclésiastique et la juive, le professeur et la grisette, la marchande de modes et l'officier, s'acheminent dans les belles allées de tilleuls, vers le Jardin des Plantes.

Bientôt toutes les places sont occupées, le café brûlant mêle sa fumée à celle du cigare, les conversations s'entament, on parle, on crie, sur la paix, sur la guerre, on se dispute pour savoir si les souliers de Mme Bethmann étaient verts ou bleus, et bientôt on ne s'entendrait plus, lorsqu'une harpe désaccordée, deux violons qui n'ont jamais su ce que c'est que l'accord, une flûte étique et un basson catarrheux viennent réclamer le silence.

A quelque distance on voit un endroit peu fréquenté où se trouvent quelques tables toujours désertes. Là on respire un air pur, on est en dehors de la foule qu'on peut observer à loisir, et à l'abri des accords harmonieux de l'orchestre dont je

(1) Ce morceau est extrait du recueil qui a pour titre *Fantasiestucke in Callot's manier* (Pièces de fantaisie dans la manière de Callot). La troisième édition de ce recueil a été publiée à Leipsick, chez Brockhaus, en 1825. 2 vol. in-12.

viens de dire la composition. J'y cours me livrer aux élans de mon imagination vagabonde qui s'exerce sur les arts comme sur les sciences, sur tout ce qui est cher à l'homme.

La foule s'approche de plus en plus, mais un monde fantastique m'entoure; rien ne saurait me distraire, rien, excepté le maudit orchestre dont les rauques accords me déchirent les oreilles avec un aplomb imperturbable. Tous les instrumens jouent sans cesse à l'octave, et semblent se complaire dans leur discordance.

« *Oh l'impitoyable musique !* m'écriai-je enfin, hors de moi... *Abominables octaves ! — Encore un ennemi des octaves,* » (1) marmotte une voix à côté de moi ; je me retourne, et je vois placé à ma table un homme dont le regard est fixé sur moi, et dont à mon tour mes yeux ne peuvent plus se détacher.

Jamais homme n'a produit sur moi, si subitement, une impression aussi profonde. Un nez légèrement courbé, un front ouvert, ombragé de deux sourcils grisonnans, des yeux brillans encore du feu de la jeunesse, (cet homme paraissait avoir plus de 50 ans), une bouche animée d'un léger sourire qui contrastait singulièrement avec le sérieux mélancolique répandu sur le front. Quelques boucles de cheveux gris tombaient derrière de grandes oreilles fort éloignées de la tête. Une large redingote enveloppait un corps fort maigre.

Dès que j'eus fixé les yeux sur mon singulier voisin, il baissa les siens, et continua l'opération dont mon exclamation l'avait sans doute distrait : il humectait avec du vin rouge du tabac renfermé dans une grande tabatière.

La musique avait cessé, et je sentais le besoin d'adresser la parole à mon voisin.

« Il est heureux que l'orchestre ait jugé à propos de se taire,

(1) Hoffmann se sert ici de l'expression pittoresque de *chasseur d'octaves* (*octavenjaeger*).

dis-je pour entamer la conversation, cela devenait insoutenable. » Le vieillard jetta sur moi un regard furtif, et continua à remuer son tabac.

« Il vaut mieux, repris-je encore, se passer de musique que d'en entendre une semblable. N'êtes-vous pas de mon opiuion? — Je ne suis d'aucune opinion, dit-il enfin; vous êtes musicien et connaisseur par profession. — Vous vous trompez; j'ai appris autrefois le piano et l'harmonie comme des choses nécessaires pour une bonne éducation; l'on m'a dit que rien n'était plus mauvais que de faire moduler la basse avec les parties supérieures en octaves consécutives, et je crois avoir reconnu depuis lors la justesse de ce principe. — Vraiment? » reprit mon voisin; il se leva et se dirigea lentement vers les musiciens, en élevant son regard vers le ciel et se frappant de la main le front, comme un homme qui cherche à rappeler un souvenir. Après avoir adressé, avec une espèce d'autorité, quelques mots aux musiciens, il revint, s'assit, et l'on commença l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride.*

Les yeux à moitié fermés et les bras étendus sur la table, mon voisin écouta l'*andante*; son pied gauche, qu'il agitait légèrement, semblait indiquer l'entrée des différentes parties. Tout-à-coup il relève la tête, jette un regard autour de lui; sa main gauche, les doigts écartés comme pour embrasser un accord sur le clavecin, s'étend sur la table, il élève la main droite en l'air; vous auriez dit un maître de chapelle qui indique à son orchestre l'entrée d'un changement de mouvement. Cette main s'abaisse et l'*allegro* commence. Une vive rougeur vient animer les joues tout-à-l'heure pâles encore de mon vieillard; ses sourcils se joignent sur son front ridé; la fureur se peint dans ses yeux: enfin, ses sourcils s'élèvent, un air de volupté se répand sur sa figure, sa respiration s'embarrasse, de larges gouttes d'eau tombent de sa figure, il marque l'entrée du *Tutti*; de la main droite il bat la mesure; de la gauche il

tire son mouchoir et s'essuie. Moi, j'écoutais cette douce mélodie, les gémissemens de la flûte ; puis ces sons progressifs de la basse et du basson qui remplissent le cœur d'un sentiment de douleur indéfinissable, lorsqu'enfin le *Tutti* éclate et confond tout dans son majestueux *unisson.*

L'ouverture était terminée : mon homme ferma les yeux et laissa tomber ses bras, comme exténué. Son flacon de vin était vide, je lui versai un verre de Bourgogne. Il poussa un profond soupir; il semblait sortir d'un songe pénible ; je l'engageai à boire, il ne se fit pas prier, et après avoir vidé son verre d'un seul trait, il s'écria : « *Je suis assez content de l'exécution ; l'orchestre s'est bien soutenu.* — Et cependant, dis-je, ce n'est qu'une faible partie d'un chef-d'œuvre peint de vivantes couleurs. N'est-il pas vrai? — Vous n'êtes pas de Berlin? — Non, je ne suis ici que par intervalle. — Le bourgogne est bon, mais il commence à faire froid. Entrons dans la chambre, nous y finirons la bouteille. — Excellente proposition! je ne vous connais pas, mais en revanche je vous suis inconnu. — Eh! ne nous enquérons point de nos noms; cette connaissance devient souvent un fardeau. Je bois du Bourgogne qui ne me coûte rien ; nous nous trouvons bien ensemble ; contentons-nous de cela. »

Il prononça ces paroles avec une cordiale franchise. Nous entrâmes dans la chambre ; en s'asseyant, il entrouvrit sa redingote, et j'aperçus avec étonnement qu'il portait en dessous un habit brodé, des culottes de velours noir, et une petite épée en argent. Mais il referma aussitôt avec soin sa redingote.

« Pourquoi me demandiez-vous si j'étais de Berlin, repris-je? — Parce que, dans ce cas, j'aurais été obligé de vous quitter. — C'est donc une énigme? — Que vous devinerez bientôt si je vous dis que je suis... que je suis un compositeur! — Je ne comprends pas encore. — En ce cas, excusez mon exclamation; mais je vois que vous ne connaissez ni Berlin, ni les Berlinois. »

A ces mots mon inconnu se leva et se promena avec véhémence dans la chambre; s'approchant ensuite de la fenêtre, il chanta à demi-voix le chœur des prêtresses d'*Iphigénie en Tauride*; il marquait de temps à autre en frappant sur les carreaux, l'entrée des *Tutti*. Je remarquai avec étonnement qu'il variait souvent les mélodies en y introduisant des idées pleines de force et d'originalité.

Je l'écoutais. Quand il eut fini, il revint s'asseoir tranquillement à sa place. Frappé des manières extraordinaires de cet homme, et de la manifestation si singulière d'un rare talent musical, je le contemplais en silence. Il prit la parole.

« N'avez-vous jamais composé? — Je me suis essayé quelquefois; mais ce que j'avais écrit dans le feu de l'inspiration me paraissait pâle et ennuyeux lorsque j'étais de sang-froid, et je l'abandonnais. — Vous avez eu tort : car pouvoir composer est déjà une preuve de talent. Enfant, l'on apprend la musique pour satisfaire à ses parens; mais, insensiblement, l'esprit se façonne à la mélodie. Peut-être le thême à moitié oublié et défiguré de quelque chanson donne-t-il naissance à la première *idée*, et cet *embryon*, secondé de forces étrangères, devient le géant prêt à tout embrasser. — Peut-on indiquer les mille manières qui vous amènent à composer? — C'est une large route, la foule s'y précipite, s'agite, s'écrie : Nous y voilà! Nous touchons au but! Mais une porte défend l'entrée du royaume des songes. Un petit nombre parvient à l'apercevoir, un plus petit encore à la franchir. Des formes fantastiques s'élèvent de tous côtés; mais chacune a son caractère particulier; invisibles sur la large route, elles ne deviennent sensibles qu'en delà de la terrible barrière. Une fois dans ce royaume désiré, on n'en sort plus facilement. Semblable aux jardins d'Armide, des monstres, des prodiges en défendent l'issue; peu d'élus arrivent jusqu'à la fin du songe, dans ce royaume des songes, pour le plus grand nombre, le sommeil est éternel;

mais celui qui jouit du réveil, s'élève; il arrive à la vérité. Là est le moment suprême, le contact avec l'éternel, l'incommensurable. Voyez le soleil! il est la source d'où les accords, semblables à des étoiles tombantes, se précipitent et vous entourent d'un réseau de lumière. Accablé sous ces rayons éblouissans, on reste abîmé sous leur poids, jusqu'à ce qu'enfin Psyché radieuse rejoigne l'astre du jour. »

A ces dernières paroles, il s'était levé avec vivacité; sa main et son regard étaient dirigés vers le ciel. Cependant il se rassit et vida d'un trait son verre. Il s'établit un silence que je ne voulais pas rompre. Enfin, il reprit d'un ton plus tranquille :

« Lorsque j'étais dans le royaume des songes, mille tourmens, mille craintes m'assiégeaient; la nuit, j'étais glacé d'effroi; des monstres se précipitant sur moi, m'entraînaient dans les abîmes de la mer, ou m'élevaient au plus haut des airs; des rayons de lumière perçaient l'obscurité de la nuit: ces rayons étaient des sons qui m'enveloppaient d'une douce clarté! La douleur me réveillait; j'apercevais un grand œil bleu qui était fixé au-dessus d'un orgue; à son regard, les sons se produisaient, formaient des accords divins, tels que je n'en avais jamais imaginé. Les mélodies se précipitaient par torrent, et ce torrent m'entraînait avec lui; j'allais périr, mais l'œil bleu se dirigea sur moi et me soutint sur les vagues écumantes. La nuit étendit de nouveau ses voiles : deux géans parurent : la *tonique* et la *dominante;* ils me transportèrent dans le vague; mais l'œil bleu me dit en souriant : Le désir brûle ton cœur, je le sais; mais la *tierce* se joindra à tes deux guides; tu entendras sa douce voix; tu me reverras, et mes mélodies deviendront les tiennes. »

Il se tut. « Et vous revîtes l'œil bleu, demandai-je? — Oui, je le revis! Long-temps je soupirai dans le royaume des songes : j'étais dans une vallée délicieuse; j'écoutais le doux chant des fleurs. Seul, un tournesol ne mêlait pas sa voix à ce pompeux

concert; son calice abattu était penché vers la terre. Une force irrésistible m'entraîna vers lui; il releva sa tête, le calice s'entr'ouvrit, l'œil bleu parut. Les sons, comme des rayons de lumière, partaient de ma tête et allaient frapper les fleurs; les pétales du tournesol s'agrandissaient insensiblement; l'œil avait disparu, et j'avais pris sa place dans le calice (1). »

A ces mots, il se leva précipitamment et courut hors de la chambre. Je l'attendis en vain pendant long-temps, et je me décidai à retourner à la ville. Déjà j'approchais de la porte de Brandeburg, lorsque je distinguai dans l'obscurité une longue figure... Je reconnus mon original.

« Pour quel motif m'avez-vous quitté si brusquement? — Il faisait trop chaud, et l'*Euphonie* commençait à se faire entendre. — Je ne comprends pas encore. — Tant mieux. — Au contraire : car je désirerais vivement vous comprendre. — Vous n'entendez donc rien? — Rien. — C'est fini maintenant; marchons : je n'aime pas la société. Mais vous ne composez pas, vous n'êtes pas de Berlin? — Je ne puis concevoir votre haine pour les Berlinois. Ici où l'art est apprécié, honoré, je croirais qu'un homme de votre talent doit s'y trouver bien. — Vous vous trompez : pour mon malheur, je suis condamné à errer dans ce désert affreux. — Un désert! à Berlin? — Oui, un désert! Aucune sympathie pour moi! je suis seul. — Mais les artistes? les compositeurs? — Les compositeurs! Ne m'en parlez pas! Pas une idée, pas une! Ils s'évertuent pour en trouver une seule; ils peuvent parler longuement *sur l'art*, mais ils ne sauraient produire! Enfin, faut-il mettre deux pauvres idées au jour, une exécution effrayante de froideur atteste la distance immense qui les sépare du soleil! C'est un travail

(1) Dans tout ce passage, Hoffmann s'est livré sans retenue au délire de son imagination rêveuse; de pareilles idées auront difficilement du succès en France; mais il ne faut pas oublier qu'il écrivait pour des Allemands, dont le goût pour le langage emblématique est connu. (*Note du traducteur.*)

de Laponie. -- Votre jugement me semble trop sévère. Du moins les belles exécutions théâtrales doivent vous satisfaire. — Je m'étais décidé à retourner au théâtre pour y entendre l'opéra de mon jeune ami. — Quel en est donc le titre? — L'univers entier est dans cet opéra! Là, tout a une voix, un son majestueux! *Don Juan!* Mais je ne pus attendre la fin de l'ouverture, jouée *prestissimo*, sans goût, sans expression (1). — S'il faut avouer que les chefs-d'œuvres de Mozart sont impardonnablement négligés, du moins les ouvrages de Gluck sont dignement représentés! — Vous croyez? — Je voulus entendre *Iphigénie en Tauride.* J'entrai dans le théâtre; on jouait l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide.* Il y a erreur, pensai-je; on donne cette dernière pièce. Quel fut mon étonnement d'entendre ensuite l'andante qui commence *Iphigénie en Tauride*, puis vint la tempête. — Tout l'effet est perdu! toute la pièce est perdue! Une mer tranquille; une tempête; les Grecs jetés sur le rivage, voilà l'opéra! Quoi! un compositeur écrit-il une ouverture pour qu'on la joue ou qu'on la supprime à volonté comme un petit solo de trompette? — Je conviens du tort; néanmoins on fait tout pour élever les ouvrages de Gluck. — Oui, oui, » dit-il, et il sourit amèrement. Tout-à-coup il prit sa course, rien ne put le retenir; en un instant il avait disparu, et, pendant plusieurs jours, je le cherchai vainement au Jardin des Plantes.

Plusieurs mois venaient de se passer. Il faisait une soirée froide et pluvieuse, je m'étais trouvé attardé dans un quartier éloigné de la ville et je me hâtais de rejoindre mon logement rue de Frédéric. Je passai à côté du théâtre, une musique bruyante, le son éclatant des trompettes et des timbales me rappela qu'on donnait *l'Armide* de Gluck, j'allais entrer

(1) Il y a ici un anachronisme. *L'homme* que Hoffmann met en scène est mort à Vienne le 15 novembre 1787, et *Don Juan* ne fut composé, à Prague, que dans l'hiver de cette année. (*Note du traducteur.*)

lorsqu'un monologue prononcé près d'une fenêtre où parvenait chaque son produit par l'orchestre, fixa toute mon attention.

» Voilà le roi qui entre... ils jouent la marche... allez donc, les timbales, allez... Ah ! ah ! maestoso... doucement, mes enfants, doucement... ce figurant qui reste là!.. Là, pour la douzième fois, et toujours la dominante... Quand cela finira-t-il ?... Maintenant il fait son compliment... Armide le remercie... encore !.. Je ne ne trompais pas, il manque deux soldats... le récitatif. Quelle puissance infernale m'attache à cette place ! — Le charme est rompu, venez » m'écriai-je; car j'avais reconnu mon individu du Jardin des Plantes ; je le pris par le bras et l'entraînai avec moi. Il me suivit en silence. Déjà nous étions dans la rue de Frédéric, lorsque tout à coup il s'arrêta.

« Je vous connais, dit-il, vous étiez au Jardin des Plantes; nous parlâmes long-temps ensemble... j'ai bu du vin, je me suis échauffé; ensuite l'euphonie se fit entendre pendant deux jours... j'ai beaucoup souffert... c'est fini — Je suis enchanté que le hasard m'ait fait vous rencontrer. Faisons une plus ample connaissance : je demeure près d'ici. — Je ne puis aller chez personne — Non, vous ne m'échapperez plus, je vous suis partout. — Alors vous serez obligé de faire encore avec moi quelques centaines de pas. Mais vous vouliez entrez au théâtre. — Je voulais entendre *Armide*, mais maintenant... — Vous entendrez Armide, venez. »

Il remonta en silence la rue de Frédéric, prit brusquement une rue de traverse; il marchait si vite que je ne le suivais qu'avec peine; enfin il s'arrêta devant une maison de peu d'apparence. Après avoir attendu pendant quelque temps, on vint ouvrir. Nous montâmes à tâtons un escalier tortueux, et nous entrâmes enfin dans une chambre dont mon guide referma soigneusement la porte. J'en entendis ouvrir une seconde, et bientôt mon original parut avec une chandelle allumée. L'ameublement de la chambre fixa le premier mon attention : des chaises

richement décorées, mais fort anciennes; une pendule gothique, uu large miroir; au milieu de la chambre, un petit piano sur lequel on voyait un grand encrier de porcelaine, et quelques mains de papier rayé; cependant une seconde inspection me prouva que depuis long-temps on n'avait pas écrit, car le papier était tout jaune, et une épaisse toile d'araignée enveloppait l'encrier. Mon homme ouvrit une armoire que je n'avais pas encore aperçue, je vis de beaux volumes bien reliés sur lesquels on voyait en lettres d'or : *Orphée*, *Armide*, *Alceste*, *Iphigénie*, etc.

« Vous possédez les œuvres de Gluck, m'écriai-je ! »

Il ne répondit rien, mais un sourire nerveux vint contracter sa figure. Fixant sur moi son regard pénétrant, il prit un volume : c'était Armide. Il s'avance avec vivacité vers le piano. Je m'empressai de l'ouvrir; cette prévenance parut lui faire plaisir. Il ouvrit le volume: figurez-vous mon étonnement : je vis du papier de musique, mais pas une note.

« Je vais jouer l'ouverture, tournez les feuillets et tournez-les à propos. » Je le promis, et il joua avec une rare perfection le majestueux *Tempo di marcia* qui commence l'ouverture ; il s'écartait peu de l'original, mais dans l'Allegro il ne conserva que les idées principales de Gluck; ses variantes pleines de génie me frappèrent d'étonnement. Des modulations nouvelles et ingénieuses reproduisaient le thême toujours sous une forme nouvelle. Son visage était en feu, ses sourcils se joignaient, une colère terrible long-temps comprimée semblait vouloir éclater, mais ses yeux se remplissaient des larmes d'une douleur profonde. Quelquefois il chantait d'une belle voix de ténor le thême qu'il variait sur le piano, et il imitait d'une manière étonnante le son des timbales. Je tournais vivement les pages en suivant ses yeux des miens. L'ouverture était terminée : il tomba épuisé dans son fauteuil; mais bientôt il se ranima, et tournant avec vivacité quelques pages vides :

« Tout cela, dit-il d'une voix étouffée, je l'ai écrit en sortant du royaume des songes, mais je livrai la sainteté aux impurs, et une main glacée frappa ce cœur brûlant... et je fus condamné à errer parmi les impurs... sans forme, afin que personne ne me reconnût jusqu'à ce qu'une seconde fois le tournesol m'élève à l'éternel! Ah! voyons la scène *d'Armide.* »

Et il chanta la scène finale *d'Armide* avec une expression qui pénétra mon cœur; il s'écarta de l'original, mais c'était encore la scène de Gluck avec plus de force; la haine, l'amour, le désespoir, la fureur se peignaient tour à tour dans ses accords déchirans; sa voix semblait celle d'un jeune homme, car elle s'élevait des sons bas et étouffés jusqu'à la force la plus pénétrante.

Tremblant, hors de moi, je me jetai dans ses bras, ayant à peine la force de m'écrier : « Qu'ai-je entendu ! qui êtes-vous? »

Il se leva, me regarda fixement, et disparut avec la chandelle.

Depuis un quart d'heure je l'attendais dans l'obscurité, désespérant de le revoir, je tâchais de m'orienter par la position du piano pour trouver la porte, lorsqu'elle s'ouvrit brusquement, il parut richement habillé, l'épée au côté. Je restai stupéfait; il vint à moi, me prit doucement la main, et souriant d'une manière particulière : « Je suis le chevalier Gluck (1). »

(1) Pour bien saisir l'esprit du morceau qu'on vient de lire, il est nécessaire de savoir qu'à l'époque où les ouvrages de Gluck obtenaient le plus brillant succès à Paris et à Vienne, ce grand musicien eut la douleur de voir son génie méconnu par les habitans de Berlin. La musique classique de l'école de Bach, de Handel et de Graun, avait seule le don de plaire à la cour de Prusse, et le mérite dramatique de l'auteur d'*Iphigénie en Tauride* n'était point encore parvenu à l'émouvoir; ce mérite est maintenant proclamé hautement par tous les hommes sensibles à la musique qui sont répandus sur toute la surface de la Prusse, et particulièrement à Berlin. (*Note du Traducteur.*)

LITTÉRATURE MUSICALE.

L'Art de jouer du violon, de Paganini, appendice à toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à présent, avec un *Traité des sons harmoniques, simples et doubles;* ouvrage dédié aux grands maîtres Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr, par Charles Guhr, directeur et chef d'orchestre du théâtre de Francfort-sur-le-Mein (1).

PREMIER ARTICLE.

Dans le talent d'un artiste original comme Paganini, trois choses se manifestent à la fois : la première est l'invention de ses procédés; la seconde, son adresse à en faire usage; la troisième, son organisation intime, qui lui fait employer son habileté vers un but plus ou moins réel, plus ou moins digne. Celle-ci est la portion individuelle qui naît et meurt avec l'artiste; elle n'est transmissible ni par l'enseignement, ni par l'audition, et l'on s'efforce en vain de l'imiter : les copies ne sont que des caricatures. Il est heureux qu'il en soit ainsi; car, sans cette puissance de l'individualité, tous les violonistes habiles, par exemple, auraient la même manière, et l'ennui naîtrait bientôt de l'uniformité. Mais, par cela même que la partie vivifiante du talent d'exécution ne peut se transmettre ni même s'analyser, elle ne survit point à l'artiste, et ne laisse aucune trace après sa mort. Toutes les formules admiratives des contemporains ne sauraient

(1) Paris, chez les fils de B. Schott, rue de la Chaussée-d'Antin, n. 10.

en donner d'idée; on y croit, mais sans savoir précisément de quoi il s'agit. Si les violonistes qui ont vécu depuis Corelli jusqu'à Viotti n'avaient point écrit, on ne saurait précisément en quoi consistaient les différences de leur style, ni quels furent les progrès qu'ils firent faire à l'art.

Quant à l'habileté de l'artiste à exécuter certaines choses, abstraction faite de l'expression et du style, elle ne peut pas plus être expliquée; car elle peut être aussi le fruit d'une disposition particulière; mais il est un moyen connu d'y atteindre : il consiste dans l'exercice habituel des difficultés. Mais, pour que cet exercice soit fructueux, il faut s'y livrer avec les procédés de l'inventeur : or, jamais talent d'exécution ne fut combiné avec plus de soin, et ne se composa de plus d'artifices et de procédés que celui de Paganini. Ces artifices, ces procédés sont des acquisitions dont l'art lui est redevable, car ils offrent de grandes ressources pour la variété des effets; c'est donc un service réel que M. Guhr a rendu aux violonistes et à l'art de jouer du violon, que de publier les observations qu'un séjour de Paganini à Francfort, pendant plus de huit mois, lui a permis de faire. Que si l'on était en doute sur l'authenticité des procédés de la méthode de Paganini, indiqués et développés par ce professeur, il suffirait de rappeler que M. Guhr est aussi recommandable par son caractère que par son talent, et qu'il est éloigné de toute espèce de charlatanisme. Il est d'ailleurs une circonstance qui prouve qu'il a frappé juste, c'est la menace d'un procès que vient de lui faire Paganini pour avoir divulgué ses secrets. Convaincu qu'une pareille publication ne peut que diminuer le prestige attaché à ses tours de force, le célèbre artiste, qui s'est toujours refusé aux moindres explications qu'on lui demandait, et qui répondait sans cesse : *Ognuno a suoi segreti* (chacun a ses secrets), n'a pu voir qu'avec chagrin que le mécanisme de la portion de son jeu la plus brillante eût été divulguée, et l'importance qu'il y a attachée prouve que

M. Guhr a bien observé. On verra en effet, par la suite de cette analyse, et surtout par l'examen de son ouvrage, qu'il a fait preuve d'une rare perspicacité.

La manière de Paganini a si peu de rapport avec celle des autres violonistes, disons plus, avec la musique en général, qu'elle semble être un art à part, en l'état actuel des choses : aussi n'est-il lui-même que lorsqu'il joue sa propre musique. Voici ce que dit à cet égard M. Guhr, dans le chapitre où il traite de l'exécution de cet artiste étonnant.

« Tout ce qu'il y a de verve, d'inspiration, d'originalité dans » le jeu de Paganini, vient de son organisation intime. Les sen- » sations et les mouvemens qu'il veut exciter dans le cœur des » autres sont les siens propres. Sa vie est empreinte avec force » dans les tons de sa mélodie; nous y trouvons toujours son » *moi*, son individualité. Le chagrin qu'il ressent, le désir qui » traverse son existence, la joie qui fait palpiter son cœur, la » passion qui précipite les battemens de son pouls, s'épanchent » sur son exécution; et, tandis que le poète met sous nos yeux, » dans ses images, le monde extérieur idéalisé, Paganini oublie » le monde entier, et sa vie renaît dans sa musique telle qu'elle » fut, ou flétrie par la douleur, ou effleurée par le plaisir. Qui » connaît son exécution le connaît; elle est toujours l'image » de l'artiste lui-même; et, comme le chagrin, la souffrance » profonde, la douleur, ont dominé dans sa vie, l'accent » de la plainte, de la mélancolie et de la tristesse domine dans » son jeu. Voilà pourquoi Paganini est si inférieur à lui-même » quand il exécute les compositions des autres maîtres, d'un » Rode, d'un Viotti. Alors il faut qu'il suive une trace étran- » gère, qu'il se dépouille de son individualité, et qu'il revête » l'esprit d'un autre, ce qui ne lui réussit pas. Autant son ima- » gination est active, brûlante, lorsqu'il exprime poétiquement » ses passions et ses sensations, autant il est gêné quand il s'ef- » force de sortir de lui-même. Dans l'exécution de compositions

» qui ne sont pas les siennes, on l'entend toujours dominer ; il » y joint ses propres idées jusqu'à parodier, pour ainsi dire, » celles d'autrui. Lorsqu'il joue les quatuors de Béethoven et de » Mozart, bien qu'enchaîné par leur génie puissant, il ne peut se » dépouiller de son *moi ;* ses idées percent au travers de celles » de ces grands maîtres, et, entraîné par sa prodigieuse faci- » lité, il a besoin de veiller sur lui pour ne pas y mêler quelques » tours de force. »

Ce langage sincère justifie l'opinion que je m'étais formée de la nature du talent de Paganini, malgré les assertions contraires, et démontre l'erreur de quelques enthousiastes peu judicieux, qui affirment que ce violoniste prodigieux joue le quatuor avec autant de supériorité que ses propres concertos. De pareilles choses sont incompatibles. C'est dans son art particulier qu'il faut étudier et admirer Paganini, et non comme rival de Baillot dans la musique sévère. Il a fait assez en son genre pour mériter sa haute réputation; lui chercher d'autres qualités, ce serait méconnaître les siennes. Quant à l'usage qu'on pourra faire un jour de ses découvertes dans la musique proprement dite, c'est une question à part qu'il ne serait peut-être pas possible de résoudre maintenant.

« Paganini se distingue principalement des autres violonistes, dit M. Guhr : 1° par la manière dont il accorde son instrument ; 2° par un maniement d'archet qui lui est propre ; 3° par le mélange et la liaison des sons produits par l'archet avec le pizzicato de la main gauche ; 4° par l'emploi des sons harmoniques, doubles ou simples ; 5° par son exécution sur la corde du *sol ;* 6° par ses incroyables tours de force. Aucun violoniste ne s'aventure autant que lui. »

L'objet de *l'Art de jouer du violon, de Paganini,* est tracé dans cette division ; et c'est en effet au développement de chacune de ces choses que M. Guhr s'est borné dans son livre. Voici

ce qu'il dit concernant la manière de monter le violon de cet artiste.

« La manière de jouer de Paganini exige des cordes *faibles* par les raisons suivantes :

» 1° Parce qu'il emploie fréquemment les tons les plus aigus dont les autres violonistes font un usage très-rare ;

» 2° Parce que les sons harmoniques, surtout les artificiels, parlent mieux sur des cordes faibles dans les positions élevées ;

» 3° Parce que, si les cordes étaient plus fortes, le 2e doigt, le 3e et le 4e n'auraient pas assez de vigueur dans le *pizzicato* de la main gauche pour les maîtriser convenablement :

» 4° Tantôt il accorde les quatre cordes un demi-ton plus haut, tantôt c'est le *sol* qu'il fait monter d'une tierce mineure. Il faut pour cela que toute la monture soit faible, car les cordes fortes ne supporteraient pas cette tension exagérée sans devenir dures et criardes, ce qui nuirait à l'exécution.

» Outre qu'on tire des sons plus nourris d'un violon monté avec des cordes fortes, les cordes faibles ont encore cet inconvénient, surtout dans les temps humides, que le *mi* est très-exposé à siffler. Cet accident est souvent arrivé à Paganini, et a toujours eu une fâcheuse influence sur la hardiesse de son exécution.

» Une condition essentielle de sa manière de monter l'instrument, relative aux sons harmoniques, est que les cordes soient bien proportionnées entre elles, ou, en d'autres termes, que les quintes soient parfaitement justes ; sans cela, plusieurs sons harmoniques doubles seraient impraticables.

» Avant de faire filer la corde *sol*, Paganini a la précaution, qu'on ne saurait trop recommander, de la monter sur un violon dans le ton auquel elle est destinée ; en *sol*, par exemple, si elle doit être employée pour ce ton. Il a le même soin pour la corde qu'il veut monter en *la* bémol et en *si* bémol. Dans ce

dernier cas, la corde est plus faible et le son plus fin que dans les deux premiers.

» D'après ce que je viens de dire, on conçoit facilement que Paganini, lorsqu'il joue en public, change son *sol* suivant le besoin, et que, grâce à la précaution indiquée ci-dessus, cette corde tient toujours bien l'accord. Son adresse à accorder ou à désaccorder au milieu d'un morceau est un conte.

» Il fait entourer ses *sols* d'un fil faible, mais très serré; il ne les tord jamais, ce qui leur nuirait; cependant, quand la corde est recouverte, il la tire fortement entre le doigt indicateur et le pouce, de manière que l'ongle de celui-ci râcle légèrement le fil, ce qui fait qu'elle parle ensuite plus facilement, et perd de la dureté qu'elle a toujours dans le commencement. »

C'est avec ce soin minutieux que M. Guhr explique tout ce qui tient non-seulement aux préliminaires du jeu de Paganini, mais à son mécanisme même. Dans l'un de ses paragraphes, on voit que le chevalet de ce virtuose est moins convexe que celui des autres violonistes, surtout vers la chanterelle, ce qui lui permet de toucher trois cordes à la fois dans le haut.

Les personnes qui ont entendu Paganini et qui ont essayé de donner une idée de la variété qu'il met dans l'accord de son violon, en ont parlé si diversement qu'il était difficile de s'en former une opinion. C'est que les secrets d'un homme si habile ne sont pas aisés à deviner; il n'a pas fallu moins que l'ardente curiosité de M. Guhr et ses observations patientes, pour y réussir. Lui-même s'y était trompé d'abord, et dans un article qu'il avait inséré dans un journal allemand, il avait émis quelques erreurs qu'il a rectifiées dans le paragraphe qu'on vient de lire.

Dans le paragraphe 7, qui a pour objet d'expliquer la magie de l'accord de Paganini, M. Guhr insiste surtout sur les effets brillans de sonorité que ce virtuose tire de ce moyen si simple. Il cite particulièrement son premier concerto en *mi* bémol,

une des compositions les plus remarquables qu'on ait faites pour le violon, dit-il. La première fois que Paganini joua ce morceau à Francfort,il avait accordé son instrument un demi-ton plus haut, suivant son habitude, c'est-à-dire que ses quatre cordes sonnaient *la* bémol, *mi* bémol, *si* bémol et *fa*. Il en résultait qu'en jouant en *re*, il semblait jouer en *mi* bémol, mais avec bien plus d'éclat et de brillant qu'il n'aurait pu le faire s'il eût joué réellement dans ce dernier ton avec un violon accordé suivant la méthode ordinaire. « Comme il accorde son violon » sans bruit, dit M. Guhr, nous fûmes très-étonnés d'entendre » vibrer avec tant d'éclat, même dans les positions les plus éle- » vées, les sons sourds et voilés de la gamme de *mi* bémol. »

A la suite de ce passage on trouve dans ce paragraphe le début du concerto dont il s'agit, et plusieurs traits qui semblent autant d'énigmes inexplicables quand on ignore la supercherie de l'accord.

A en croire quelques critiques, Paganini serait beaucoup moins remarquable sous le rapport du maniement de son archet; ce n'est point l'opinion de M. Guhr. « Il maîtrise complétement, dit-il, son archet sur tous les points de sa longueur, et dans tous les degrés de force, de faiblesse et d'étendue du son. Par ces nuances variées, il donne à ses mélodies chantantes une douceur que les paroles ne sauraient exprimer. »

Paganini a deux ou trois manières absolument neuves de jeter et de fouetter l'archet sur les cordes, de telle sorte qu'il produit des effets absolument inconnus. M. Guhr donne des analyses fort détaillées du mécanisme de ces procédés d'exécution, et en offre des exemples dans un grand nombre de passages notés. Le *staccato*, par lequel Paganini s'était rendu célèbre en France, lors même qu'on n'y connaissait pas encore toute la portée de son talent, le *staccato* que ce virtuose exécute de beaucoup de manières différentes, est particulièrement l'objet des recherches de M. Guhr. FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Sémiramis. — Madame Malibran.

La représentation du *Barbier de Séville*, plusieurs fois annoncée et toujours remise par suite d'une indisposition de Lablache, a jeté de l'embarras dans la marche de l'administration, qui éprouve surtout le besoin de varier son répertoire. En attendant le moment où elle pourrait montrer au public la réunion de l'excellent acteur et de la meilleure de ses cantatrices, elle a conçu l'heureuse idée de faire entendre dans *Sémiramis* Mad. Meric-Lalande et Mad. Malibran. Un nombreux auditoire a démontré qu'elle ne s'est pas trompée dans ses calculs.

Bien que le costume de Madame de Malibran ne fût ni des plus exacts, ni des plus réguliers, elle n'en parut pas moins un fort gentil *Arsace*, dès qu'elle entra en scène; toutefois, qeulque plaisir qu'il y eût à la voir, la curiosité était surtout excitée par le désir de l'entendre dans un rôle où la voix de contralto devait dominer presque saus mélanges de ses sons voilés de soprano. Il faut le dire, dans ses premieres scènes du premier acte, elle a surpassé tout ce qu'on attendait d'elle, et c'est beaucoup dire. Jamais elle ne fut plus en verve; jamais elle ne mit plus de charme dans les traits qui sont suceptibles de grâce. Dans sa cavatine et dans les deux duos qui la suivent, sa voix fit entendro les plus beaux sons dans les cordes graves;

c'était bien un véritable contralto, non de la même espèce que celui de Madame Pisaroni; ce n'était point la même énergie d'organe; mais les sons étaient onctueux et pénétrans. Une multitude de choses charmantes d'invention furent jetées par elle dans cette cavatine si difficile, et firent naître l'enthousiasme dans l'assemblée. Il y eut aussi des traits fort heureux dans le duo avec *Assur* et dans le suivant avec *Sémiramis*. Je n'ai aperçu de négligence que dans quelques passages du finale, et particulièrement dans le serment. Le contralto doit guider les autres chanteurs dans ce morceau. Madame Pisaroni produisait beaucoup d'effet en le rythmant avec force; ce rythme a manqué complétement dans l'exécution de mardi dernier.

Dominée par une émotion extraordinaire, Madame Méric-Lalande n'a point chanté d'abord d'une manière aussi satisfaisante que dans les premières représentations où elle a joué *Sémiramis*; mais elle a repris ses avantages dans le premier duo avec *Arsace* et le reste du rôle a été fort bien chanté.

L'exécution générale des morceaux d'ensemble, des chœurs, et même de l'ouverture n'est point à l'abri de tout reproche; je crois que le mal est venu en partie de l'orchestre. Le chef de cet orchestre prend en général les mouvemens avec rapidité, afin d'obtenir plus de chaleur et de brillant; mais l'articulation des paroles est toujours un grand obstacle à cette rapidité pour les masses vocales. Il en résulte un défaut d'ensemble inévitable, car les voix ralentissent, et l'orchestre fait des efforts pour conserver son premier mouvement. La rapidité exagérée nuit d'ailleurs au caractère de la musique: par exemple, le dernier mouvement du finale du premier acte est absolument sans effet dans la vitesse où il a été pris; il en est de même de l'ouverture qui, par l'accélération de vitesse qu'on lui a donnée jusqu'à la fin, a perdu la plus grande partie de son éclat.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de *l'Amazone*, opéra en 2 actes, paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Amédée de Beauplan.

Le public a été étrangement surpris, je dis presque attrapé, lorsqu'il a vu représenter lundi à l'Opéra-Comique, sous le titre de *l'Amazone*, un vaudeville joué il y a quelques années au théâtre de la rue de Chartres. *Le Petit Dragon de Vincennz*, c'était ainsi que s'appelait ce vaudeville, dut son succès au jeu spirituel de Madame Perrin, car il est assez difficile de se prêter volontiers aux invraisemblances multipliées que commandait le sujet. Dans cette nouvelle apparition, il fallait chercher un rôle principal, la seule actrice du théâtre Ventadour dont le talent convient à ce genre d'ouvrages: au lieu de le confier à madame Pradher, les auteurs ont fait tomber leur choix sur madame Casimir. Peut-être allez-vous penser qu'il fallait une cantatrice, point, car le musicien a peu de chose à faire dans un vaudeville. Quoi qu'il en soit, je vais dire en peu de mots, ce que j'ai retenu de la pièce *nouvelle*.

« Mlle *Elvina* est une jeune personne dont l'éducation a été tant soit peu négligée, car elle a remplacé l'aiguille par le fusil, et la grammaire par un fleuret. Elevée en l'absence de son père par un vieux trompette de hussards, on pense bien qu'elle a dû prendre des allures tout-à-fait masculines; aussi fait-elle le désespoir de son père qui voudrait lui voir un caractère et des goûts plus conformes à son sexe. En vain a-t-il employé prières, menaces, rien n'a pu changer les manières cavalières de son Elvina.

Pour y parvenir, il se fait enfermer dans une prison d'état par un ami, sous la prévention d'avoir favorisé l'évasion d'un prisonnier. C'est Elvina qui s'est rendue coupable du crime,

mais en vain proteste-t-elle de l'innocence de son père, en vain s'accuse-t-elle elle-même, on ne l'écoute seulement pas. Désolée de ne pouvoir adoucir la captivité de l'auteur de ses jours, puisqu'elle ne sait même pas lire, Elvina déclare qu'elle est décidée à se corriger, et tout s'explique. Le prisonnier qui s'était évade s'appelle M. Alfred, il est neveu du gouverneur de la prison, et devient l'époux de notre jeune amazone, dont il s'est épris on ne sait trop comment.

Nous avons peu de chose à dire de la musique, qui n'est pas de nature à soutenir le poëme. M. de Beauplan a été souvent mieux inspiré dans ses pièces fugitives qu'en écrivant cet opéra. L'exécution a été plus mauvaise que de coutume, ce n'est pas peu dire : la pièce a été froidement écoutée, bien qu'elle n'ait pas trouvé de forte opposition.

— *Les Trois Catherines*, drame lyrique, qui a été représenté jeudi dernier au théâtre des Nouveautés, n'a pas eu tout le succès qu'on pouvait en espérer, mais se relevera vraisemblablement aux représentations suivantes. On regrette qu'il n'y ait pas plus d'art dans la facture de quelques parties de ce drame. Cependant il ne méritait pas l'acharnement avec lequel l'ont attaqué quelques spectateurs, qui ont fait preuve d'ignorance et de prévention, en sifflant une multitude de faits historiques.

La musique, qui est de MM. Ad. Adam et Gide, renferme beaucoup de choses fort agréables que nous analyserons dans notre prochain numéro.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

CONCERTS D'ÉMULATION.

Il est une sensation bien vive dont peu de personnes peuvent se défendre, lorsque, jeunes encore, elles livrent au public leur premier ouvrage. Pour moi, je n'oublierai jamais le jour où je me vis *imprimé* pour la première fois, ce fut un des plaisirs les plus réels que j'aie goûtés. Que ce soit enfantillage, vanité, tout ce qu'il vous plaira, j'étais dans un ravissement que j'aurais peine à dire; je lisais, je relisais la bienheureuse feuille, je la montrais avec orgueil, et je me persuadai, avec une importance toute comique, que tout un monde fixait les yeux sur moi; je me crus une autorité; quelle n'est pas la joie d'un jeune musicien, lorsque, devant un public ami, il entend exécuter sa première composition par un orchestre qui, durant un quart-d'heure, lui appartient. Il est si troublé, si hors de lui, le pauvre jeune homme, qu'à peine entend-il les fausses notes, les rentrées manquées, les *couacs* d'instrumens à vent. Tout lui semble bon, à lui qui s'entend pour la première fois : il interroge avec anxiété un public dont la sévérité l'effraye, et lorsque des applaudissemens bienveillans ont accueilli le dernier coup d'archet, tâtez-lui le pouls, il a la fièvre.

Les concerts d'émulation du Conservatoire ont cela d'utile qu'ils accoutument l'oreille des jeunes musiciens aux effets de l'orchestre, et leur apprennent à juger du mérite de leurs propres compositions. Et l'espoir du succès, et la soif des applaudissemens, tout cela ne suffit-il pas pour entretenir l'ardeur

des esprits bouillans et pour animer les plus indifférens.

L'ouverture de M. Elwart décèle une grande inexpérience des effets et des proportions. Le début en est satisfaisant, mais peu à peu les phrases sont plus retrécies, et la confusion devient le résultat nécessaire d'un plan mal tracé. Une autre fois, sans doute, M. Elwart sera plus heureux; mais j'ai dû lui dire la vérité. Le morceau de même genre, composé par M. Lecarpentier, m'a plu davantage, il est mieux conduit et renferme des phrases agréables.

M. Millault a fait exécuter, à ce concert, la scène de *Sardanapale* qu'il avait composée pour le concours de l'Académie des beaux-arts. Le premier air est gracieux, la mélodie en est heureuse, et l'instrumentation bien disposée; le second est moins bien réuni : M. Millault me semble s'être trompé dans ce morceau qui ne produit pas l'effet qu'on doit en attendre. Dans un *O salutaris* ! de M. Lagrave, on a remarqué la bonne disposition des voix et de l'orchestre. Voilà pour la composition. Quant à l'exécution de ces divers morceaux, elle n'a pas été aussi satisfaisante qu'on pouvait le désirer; les instrumens à vent n'étaient point d'accord, et les violons eux-mêmes n'ont pas toujours joué fort juste. Ce sont là des fautes qu'avec plus de soin il serait facile d'éviter.

Mlle Lagrave a fort bien exécuté un morceau de Kalkbrenner; cette demoiselle possède une exécution brillante, et lorsqu'elle se sera défait d'un peu de sècheresse qui nuit encore à son jeu, elle pourra prendre une place distinguée parmi les dames pianistes. Dans un air varié de Berriot, M. Dugelais a fait preuve de talent et de goût. Je lui conseille toutefois de travailler le coup d'archet *staccato* qu'il exécute très-imparfaitement. M. Triebert a bien joué un solo de haut-bois. La voix de M. Derivis est sourde dans les notes élevées, et sa vocalisation est défectueuse : quant à M. Cambon, il chante assez bien une romance, et doit s'en tenir à ces morceaux faciles, car ses moyens

ne lui permettent pas d'aborder une musique d'un genre plus sérieux et plus large.

Après d'heureux débuts à l'*Opéra*, M. Wartel a cessé de se montrer à ce théâtre; c'est un tort de l'administration de ne pas utiliser le talent de ce jeune homme qui pourrait rendre des services. Il a fort bien dit un chant patriotique intitulé *La Française*, dont la musique a été composée par M. Ad. Vogel.

Les heureux résultats obtenus par les jeunes artistes du Conservatoire depuis l'établissement des concerts d'émulation, doivent les engager à maintenir une institution qui ne saurait leur être que d'un avantage précieux.

E. F.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Théatre de rouen. Les progrès des Français pour le goût de la musique sont remarquables dans la plupart des villes des départemens. Autrefois la contexture de la pièce était l'objet intéressant dans un opéra pour la plupart des spectateurs; la musique n'était qu'un accessoire; aujourd'hui c'est cette même musique qui attire l'attention, et le poëme a perdu la plus grande partie de son importance. Qu'on en juge par le succès qu'obtient en ce moment au théâtre de Rouen *l'Italienne à Alger*, traduite par M. Castil-Blaze. Certes la pièce Italienne est un chef-d'œuvre de stupidité; le traducteur s'est borné à la rendre littéralement. Ce n'est donc pas cette pièce qui peut attirer le public; il ne se rend au théâtre que pour entendre la musique, et il l'applaudit avec transport. Il est vrai que l'exécution est pour beaucoup dans le succès. Madame Ponchard, qui jouit de toute la faveur publique, et qui a confiance dans ses forces, chante avec un rare talent le premier rôle de femme. Sa voix a pris de la douceur sans perdre de son éclat; ses ornemens sont de bon goût, enfin son exécution est parfaitement satisfaisante. Serda n'est point mal placé dans le pacha, le tenor Andrieux s'acquitte avec soin de son rôle; les chœurs sont bons, et l'orchestre, dirigé avec beaucoup d'intelligence et de goût par M. Schaffner, rend la plupart des morceaux avec verve et chaleur.

Qu'on ne s'y trompe point; ces progrès de la province ne sont pas indifférens pour Paris. Autrefois, l'Opéra et l'Opéra-Comique se recrutaient de sujets tirés des grandes villes de France; depuis que l'opéra avait été chassé par le vaudeville et le mélodrame, ce moyen de recrutement avait cessé; ne doutons pas qu'il ne se reproduise bientôt, si l'administration sait donner aux entreprises de province les encouragemens nécessaires.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

BERLIN, 10 NOVEMBRE. — On a donné ici le 18 octobre, à l'occasion du mariage du prince Albert, fils du roi, avec la princesse Marianne des Pays-Bas, la première représentation d'*André Hofer,* opéra parodié de Rossini. La musique n'est autre que celle de *Guillaume Tell,* et il a fallu des explications pour comprendre pourquoi les Prussiens ont préféré *arranger* plutôt mal que bien ce bel ouvrage en faveur du héros tyrolien, au détriment du héros de la liberté suisse. La première raison est que cet arrangement avait déjà été fait en Angleterre, et que les ouvriers poètes n'ont plus qu'à traduire; la seconde, que, l'ouvrage étant destiné, non pas seulement aux Prussiens, auxquels le gouvernement accorde d'assez bonne grâce la jouissance d'œuvres libérales, mais bien à une solennité de cour, *André Hofer* était toujours de meilleur goût qu'un rude fondateur des libertés suisses; la troisième raison enfin, est que les Allemands, enthousiastes avec assez de raison, du chef-d'œuvre de Schiller, auraient vu avec peine la mutilation qui en a été faite. La susceptibilité est grande, sans doute, surtout quand il s'agit de musique, mais c'est sur ce sentiment qu'on s'est appuyé pour justifier un caprice voisin de l'absurde. Quoi qu'il en soit, Rossini, sacrifié cette fois par une transformation qui ne lui a été rien moins que favorable, et par une exécution dont il ne se serait pas loué, a en outre été vertement tancé par les pédans nébuleux qui parlent musique dans quelques journaux de cette ville. On lui a de nouveau reproché de manquer

de système; on lui accorde quelques jolies pensées, mais pas de profondeur, ni d'idée régulatrice. Grâce aux malheureuses circonstances, les journalistes à système ont presque paru avoir raison, et les Berlinois en sont encore à connaître un des plus beaux ouvrages de Rossini.

— M. Bernard Klein vient de faire exécuter ici son oratorio de *David*. Il paraît que c'est le commencement d'une série de musique sacrée, dont nous ne pouvons que nous réjouir. On ne reprochera pas à M. Klein de manquer de système, car il subordonne très visiblement son travail à une idée bien fixe, qui lui sert de point de départ. Son œuvre est fort belle et conçue dans un style grandiose; mais on y sent l'étude et la recherche de la manière des anciens maîtres. Le retour et l'affection d'un certain ordre de formes y jettent d'ailleurs un peu de monotonie, et ses mélodies sont parfois trop sévèrement déclamatoires. L'exécution a été généralement bonne, surtout dans les solos.

— Mlle de Belleville a donné le 5 un concert dans lequel elle a déployé une merveilleuse facilité sur le piano. Rien de plus net, de plus précis que son exécution. Au surplus, sa manière n'est pas plus grande que celle des pianistes modernes.

— Mlle Sontag est revenue de Russie. Son intention était de se rendre en Hollande pour y donner quelques concerts avant de se retirer entièrement; mais il est probable que les circonstances politiques l'auront fait changer d'avis.

Hambourg, 4 novembre. — Un spéculateur a conçu l'idée d'engager une troupe de cors russes, et de la faire voyager en Europe, où l'on ne connaît que par ouï-dire ce genre de musique. Cette troupe, composée de vingt-deux personnes, est en effet arrivée ici, et a donné le 28 octobre, dans la salle d'Apollon, un concert qui avait attiré beaucoup de monde. Rien de plus curieux et de plus étrange que cette exécution.

On savait d'avance que chacun de ces singuliers symphonistes n'est ni violoniste, ni flûtiste, mais bien *fa*, ou *ré*, ou *si*, selon le degré de la gamme au service constant duquel son maître a voulu l'attacher. Chacun d'eux est en effet pourvu d'un cor qui ne rend qu'un ton naturel et deux ou trois artificiels, au moyen de clés. On devrait croire qu'une exécution dont les élémens sont ainsi morcelés, ne pourrait guère s'appliquer qu'à des morceaux lents et d'un mouvement commode : il n'en est rien. On a entendu, à la surprise générale, des ouvertures entières et des variations fort compliquées, rendues avec une précision et une rapidité remarquables, et dans lesquelles aucune nuance n'était oubliée. L'effet général est beau et même grandiose. Les virtuoses jouent aussi des *Dudotschkis*, sorte de flûte de roseau, d'un genre fort doux, et chantent avec un égal succès leurs airs nationaux. La troupe a l'intention de se rendre à Londres.

Mlle Sontag vient d'arriver en cette ville.

Francfort, 11 novembre. — Paganini est toujours ici, et vient de donner un concert qu'on dit être le dernier, avant son départ pour Paris. En attendant, un M. *Just*, acteur du théâtre de Breslau, qui singe à merveille le virtuose italien, est venu, avec une parade de circonstance, réjouir au mieux les bons habitans de Francfort. Paganini, qui assistait à l'une des représentations de cette parodie de son jeu et de sa personne, en a ri le premier de la meilleure grâce du monde. Voici ce que nous lisons à ce sujet dans le *Journal de Francfort :*

Nicolo Zaganini, ou le grand Virtuose, tableau burlesque avec ballet. — La curiosité publique était vivement excitée par l'attente d'une pièce où l'on avait mis en scène le plus grand artiste de notre siècle, et dont l'à-propos était rendu encore plus piquant par la présence momentanée de Paganini au milieu de nous.

Harmonica, par la grâce de *Foë*, souveraine de je ne sais quelle portion de la Chine, a convoqué sa cour pour s'entendre avec elle sur les apprêts d'une fête musicale qu'elle veut faire célébrer dans ses états. Elle consulte à ce sujet son fou de cour, qui paraît cumuler les fonctions de chambellan et de grand-maître des cérémonies, et échange avec lui quelques phrases qui ont provoqué à plusieurs reprises l'hilarité des assistans; *Léponio*, c'est son nom, reçoit en outre de sa maîtresse l'ordre de lui amener pieds et poings liés, s'il est nécessaire, le nommé *Nicolo Zaganini*, célèbre violiniste, dont la réputation a volé d'un pôle à l'autre, et fait naître dans le cœur de la jeune *Harmonica* une passion irrésistible. Aussitôt dit, aussitôt fait. *Zaganini* s'avance sur la scène, et la ressemblance de ce Sosie est si frappante, l'acteur s'est grimé avec tant d'art, il a copié et il sait si bien son *Paganini* par cœur, qu'une triple salve d'applaudissemens, accompagnés d'un rire fou, éclate aussitôt dans la salle. Le musicien s'approche de la rampe, salue le public avec sa grâce accoutumée, sourit agréablement à la foule ébahie, relève ses manches, et entr'ouvre le collet de son habit, y pose son instrument, penche négligemment sa tête sur son épaule, et après avoir promené ses regards sur l'orchestre, il donne le signal en abaissant son archet. Aussitôt les gammes chromatiques, les fusées, les cadences, les *pizzicato*, les tours de force se succèdent à l'infini : en un mot, tout ce qui caractérise le talent si éminemment original du virtuose est admirablement parodié. Bientôt la sueur inonde son visage, il tire lentement son mouchoir, confie son archet à sa main gauche, et de la droite essuie les gouttes qui ruissèlent de son front. La princesse ne peut résister à tant de merveilles; elle se pâme sur son trône, laisse échapper par intervalles des cris d'attendrissement, et finit par s'aller jeter dans les bras de l'heureux astiste, qui la presse tendrement sur son violon. Un tonnerre d'applaudissemens se fait alors entendre, et, après une

danse chinoise qui fait honneur au talent chorégraphique du directeur des ballets, la pièce finit en queue de rat, au milieu des éclats de rire universels, et des cris de « *heraus Zaganini!* » Nous le répétons, la ressemblance est complète, c'est un *fac simile* des plus parfaits. La chevelure longue et demi-bouclée de l'artiste, ses yeux pleins de feu, ses joues caves, la pâleur de son teint, sa mouche au menton, sa barbe épaisse, sa démarche sur la scène, son maintien, sa pantomime pendant l'exécution, sa manière de faire la révérence au public, les bras tendus en avant et le violon sous l'épaule, tout est copié avec une fidélité surprenante : c'est la nature prise sur le fait.

COURS D'HARMONIE,

PAR LE CHEVALIER J. CATRUFO.

L'étude de l'harmonie, si nécessaire pour les personnes qui s'adonnent à l'étude du piano, du chant, et même à celle des instrumens, dans un moment où l'art musical se propage avec rapidité et succès, se trouve cependant être la partie de la musique la plus négligée. Des méthodes volumineuses, pour la plupart difficiles à étudier, ont rebuté une partie des artistes qui ne se destinent point à la composition, et ont jeté le découragement parmi les amateurs. M. Fétis, dans sa *Revue musicale*, a suffisamment démontré l'utilité de cette étude pour les personnes qui désirent cultiver la musique avec fruit.

Ces considérations m'ont décidé à ouvrir un Cours d'harmonie gradué et mis à la portée de tout le monde, et qui, j'ose l'espérer, procurera les résultats les plus avantageux.

Ce Cours est ouvert depuis le jour de la Toussaint, et sera fermé fin avril 1831.

Les jours de leçons pour les dames sont les lundis, mercredis et vendredis, de 10 à 11 heures du matin.

Les mardis, jeudis et samedis, de 9 à 10 heures du matin, sont consacrés aux leçons pour les hommes.

Le prix de l'abonnement est de 25 fr. par mois, le trimestre payable d'avance.

Tous les jours, après le Cours, M. Catrufo reçoit des élèves particuliers pour le chant, jusqu'à midi.

La classe se tient rue Royale, Porte-Saint-Honoré, n° 8.

(27 NOVEMBRE 1830.)

OPUSCULES DE E.-T.-A. HOFFMANN (1).

KREISLERIANA (1).

D'où vient-il? — Tout le monde l'ignore. — Quels étaient ses parens? — Personne ne le sait. — Il est élève?... — D'un bon maître, car il joue parfaitement. Il a de l'esprit, a reçu une bonne éducation, et l'on est forcé de lui reconnaître du talent en musique. — Et il a été véritablement maître de chapelle, ajoutent les diplomatiques personnes auxquelles il avait montré son diplôme délivré par la direction du théâtre royal de..... Lui, Jean Kreisler, maître de chapelle, a perdu sa place à ce théâtre, parce qu'il s'était refusé à mettre en musique un opéra du poète de la cour. Il est vrai que quelquefois aussi, à table d'hôte, il avait parlé avec mépris du *primo uomo;* et puis parfois,... ses éloges élevaient au dessus de la *prima donna* une jeune personne à laquelle il avait enseigné le chant. Cependant il aurait pu conserver son titre de maître de chapelle et même rentrer dans sa place, s'il avait voulu retracter quelques assertions risibles, telles que « *La véritable musique italienne n'existe plus ;* » s'il avait voulu reconnaître le mérite du poète de la cour, qui était au dire général, un second Métastase. Ses amis crurent enfin découvrir que la nature avait,

(1) Dans ce morceau, Hoffmann a peint un musicien imaginaire; il n'en est aucun du nom de Kreisler qui se soit fait connaître comme compositeur.

(*Note du traducteur.*)

dans son organisation, tenté un nouveau système, et que l'essai n'avait pas réussi, puisqu'à une âme sensible, à une imagination brûlante, elle n'avait uni que peu de phlegme, et avait ainsi troublé l'équilibre qui doit nécessairement exister dans un artiste pour qu'il puisse vivre dans le monde, et produire des ouvrages tels qu'il les faut pour plaire à ce monde.

Quoi qu'il en soit, Jean fut balotté par ses rêveries et ses révélations intérieures, comme sur une mer éternellement agitée, et il semblait chercher en vain le port, où il devait trouver le repos et le contentement, sans lesquels un artiste ne saurait inventer. Ses amis ne purent jamais obtenir de lui qu'il écrivît une composition, ou bien qu'il ne l'anéantît pas, une fois qu'elle était écrite. Quelquefois, la nuit, dans un moment d'exaltation il écrivait, il éveillait l'ami qui demeurait à côté de lui, lui jouait avec inspiration ce qu'il venait d'écrire avec une rapidité incroyable; il versait des larmes de joie sur son ouvrage, il se regardait comme l'homme le plus heureux de l'univers, et le lendemain, le chef-d'œuvre était dans le feu.

Le chant produisait sur lui un effet difficile à décrire; son imagination exaltée le transportait alors dans des régions où l'on ne pouvait le suivre sans danger. Il passait souvent des heures entières au piano; là, il variait les plus jolis thêmes, les transformaient en morceaux de science ou en brillantes fantaisies. Avait-il réussi? Pendant plusieurs jours il était heureux, et sa conversation était animée par une douce ironie.

Tout à coup, Jean disparut, sans qu'on sût ni comment, ni pourquoi. Alors on se souvint que souvent il avait donné des preuves de distractions singulières et d'une sorte d'aliénation mentale; on se rappela qu'on l'avait vu sortir en chantant de chez lui, avec deux chapeaux enfoncés l'un par dessus l'autre, ou bien, avec deux pattes à régler passées dans son haut-de-chausse en guise d'épées. Après beaucoup de vaines tentatives pour

le découvrir, et lorsque ses amis s'occupaient à recueillir sa petite succession musicale et littéraire, parut Mlle de B... qui déclara qu'elle seule avait le droit de posséder cette petite succession de son maître et de son ami; que du reste elle ne croyait nullement perdu. Les amis lui abandonnèrent de bon gré tout ce qu'ils avaient trouvé, et Mlle de B... ayant aperçu sur le revers de quelques feuilles de musique quelques réflexions écrites au crayon dans un moment de loisir, cette écolière fidèle de l'infortuné Jean permit à un ami d'en prendre copie et de les communiquer au public.

Tribulations musicales du maître de chapelle Jean Kreisler.

Le concert de société.

Ils sont tous partis! — J'aurais pu m'en apercevoir à leurs chuchotemens, à leurs accès de toux, à leurs trépignemens; on aurait dit un essaim d'abeilles qui désertent une ruche.

Théophile m'a donné de nouvelles bougies, et a placé une bouteille de Bourgogne sur le piano. Impossible de jouer d'avantage; je suis exténué! la faute en est à mon vieux ami qui est là, sur le pupître; nouveau Faust, ce Méphistophélès m'a encore une fois enlevé si haut, que j'ai oublié à mes pieds, la petite humanité; cependant elle faisait assez de bruit pour se faire entendre. — La maudite soirée! mais maintenant je me trouve mieux. — J'ai pourtant pendant l'exécution tiré mon crayon, et page 63, griffonné quelques remarques de la main droite, tandis que la gauche continuait à produire un torrent de sons. Je continue sur le revers de la feuille, sur cette page vide, mais j'abandonne les chiffres, les notes et les sons, et, semblable au convalescent qui ne peut assez rappeler ses souffrances, je vais décrire le supplice infernal de cette soirée.

Je n'écris pas pour moi seul; tous ceux qui se délecteront avec mon exemplaire des *variations pour piano de Jean Sébastien Bach*, trouveront à la fin de la 30me variation, mes remarques, et guidés par le gros *verte*, que je vais écrire après avoir terminé ma complainte, ils tourneront le feuillet et liront.

Ceux-là me comprendront de suite, car ils sauront que M. le conseiller privé Rœderlein a ici une maison charmante, qu'il a deux demoiselles dont le monde élégant ne parle qu'avec enthousiasme; deux demoiselles qui dansent comme les déesses, qui parlent le français comme les anges, qui jouent, chantent et dessinent comme les Muses. Le conseiller privé Rœderlein est riche, il a les meilleurs vins, les mets les plus délicats; et celui qui ne s'amuse pas à son thé, n'a ni esprit, ni goût, ni amour pour l'art. Car ici, l'art n'est pas négligé; entre le thé, le punch, le vin, les glaces, etc., on présente aussi un peu de musique, et, grâce à ses introducteurs, le beau monde la traite avec bienveillance. Tel est l'ordre établi : lorsque chaque convive a eu le temps de s'humecter d'un certain nombre de tasses de thé et que le punch et les glaces ont deux fois fait le tour de l'assemblée, les laquais avancent les tables de jeu pour la portion la plus solide de la société, qui préfère les cartes à la musique. A ce signal, la jeunesse s'élance vers les demoiselles Rœderlein; il s'élève un tumulte épouvantable à travers lequel on distingue à peine ces mots : Belles demoiselles, ne nous refusez pas la jouissance d'applaudir à votre talent divin. — Oh ! chante quelque chose ma bonne ! — Impossible, le rhume... le dernier bal... rien de prêt... — Oh ! je vous en prie, je vous en supplie. — Nous vous en prions. — Pendant ce temps, Théophile avait ouvert le piano et placé sur le pupitre le cahier de musique bien connu. On entend d'une table de jeu une voix de maman qui s'écrie : « Chantez donc, mes enfans. » Ici commence mon rôle, je me place au piano, et les deux demoiselles Rœderlein sont amenées en triomphe. Mais alors

s'élève une nouvelle difficulté : laquelle commencera ? — « *Tu sais, chère Nanette, combien je suis timide* ! — *Le suis-je donc moins que toi, chère Marie* ? — *Je chante si mal* ! — *Commence donc, ma chère.* — Il me vient une idée, (elle me vient dans toutes les occasions semblables) je propose à ces demoiselle de débuter par un duo ; mon moyen de conciliation est vivement applaudi, et enfin l'on se décide à feuilleter la cahier. On trouve, *par hasard*, le morceau de papier qu'on a eu soin d'y insérer, et l'éternel *Dolce Bel anima* commence. — En vérité le talent des demoiselles Rœderlein n'est pas des plus minces ; il n'y a que cinq ans et trois mois que je donne des leçons dans la maison ; dans ce court espace de temps, mademoiselle Nanette est parvenue au point, qu'après avoir entendu un morceau une dixaine de fois au théâtre, et l'avoir étudié tout au plus le même nombre à son piano, elle l'exécute si bien qu'on dévine tout d'abord quel doit être le morceau chanté ! Mademoiselle Marie n'a besoin que de huit auditions et de huit répétitions, et, si le plus souvent elle chante un quart de ton plus bas que le piano, on ne s'en aperçoit pas à l'aspect de cette jolie figure et de ces lèvres de roses.

Après le duo, triple salve d'applaudissemens. Puis se succèdent alternativement les airs, les duetti, les romances, et je martelle l'accompagnement avec une rare intrépidité pour la millième fois. Pendant l'exécution, la conseillère de finances Eberlein avait donné à entendre, par son fredonnement et son léger accompagnement : *et moi aussi, je chante.* Mademoiselle Nanette s'écrie : Mais, chère conseillère, il faut que vous nous fassiez entendre votre voix divine. Nouveau tumulte. Ella a un rhume... elle ne sait rien par cœur... Théophile apporte une brassée de musique. D'abord elle choisit un grand air, puis un autre, puis un troisième ; dans ma terreur, je propose la romance « Une fleur de la prairie (*Ein feilchen auf der viese*) ; » mais elle tient aux grands morceaux : elle veux se distinguer,

et s'arrête à l'air de Constance. — Va ! crie, miaule, soupire, gémis; j'ai pris le *fortissimo*, et mes oreilles te défient. — O Satan ! Satan ! quel esprit infernal as-tu logé dans ce gosier qui surpasse, qui surmonte, qui étouffe tous mes accords ? Quatre cordes ont cassé, un marteau est mis hors de service ; les oreilles me tintent, la tête me tourne, tous mes nerfs sont agités, tout mon être est anéanti.

Après ce qu'on venait d'entendre, les applaudissemens n'eurent point de bornes ; quelqu'un fit la remarque que la conseillère et Mozart m'avaient mis hors de moi. — Je souris, les yeux baissés, de l'air le plus niais, et je n'eus pas la force de dire un mot. On résolut de se livrer à des excès musicaux ; d'exécuter des morceaux d'ensemble, des finales, des chœurs. Le chanoine Kratzer est connu pour une superbe basse-taille ; cela suffit. A l'instant tout fut organisé pour le premier chœur de *Titus* : l'exécution fut admirable. Le chanoine, placé à côté de moi, me tonnait la basse dans les oreilles ; on aurait dit qu'il chantait dans la cathédrale avec timbales et trompettes obligées. Il attaquait admirablement la note; malheureusement il prit le temps de moitié trop lentement ; mais, inébranlable dans son allure, il eut le mérite de rester, durant tout le morceau, d'une demi-mesure en arrière. Les autres virtuoses montrèrent un goût décidé pour l'ancienne musique grecque, qui, privée d'harmonie, n'admettait que l'*unisson ;* ils chantèrent tous la première partie, en l'embellissant, toutefois, de quelques variations occasionnées par de petites différences d'intonation d'un quart de ton.

Cette bruyante harmonie produisit un effet dramatique, et fit naître une sorte de terreur qui s'étendit jusqu'aux tables de jeu et fit cesser, pour un moment, la mélodramatique participation qu'on prenait à la musique par les exclamations : « Ah ! j'aimais ! — Quarante-huit ! — Je fus assez heureux ! — Je passe ! — Dix levées ! — Les peines de l'amour ! — J'in-

vite !... etc. Enfin, nous arrivâmes au bout du cahier; je le fermai et me levai. Mais M. le baron, antique ténor, s'approcha de moi : *Oh ! mon cher maître de chapelle, vous devez improviser dans la perfection ; improvisez donc un peu, un peu seulement, je vous en prie.* Je réponds sèchement que mon imagination était stérile. Tandis que je m'efforçais de changer le sujet de la conversation, un génie infernal, sous la forme d'un élégant en habit brodé, déterre, sous mon chapeau, les variations de Bach; il les prend pour des petits airs variés, tels que *nel con piu non mi sento*, ou *ah! vous dirai-je maman*, et charmé de sa découverte, il m'apporte le cahier en triomphe. Je m'excuse; toute la société fond sur moi. *Écoutez donc*, dis-je, *et mourrez d'ennui.*

Je me mis au piano : à la troisième variation, plusieurs dames, suivies de toutes les têtes à la Titus, s'éloignèrent. Les demoiselles Roderlein, par égard pour leur maître, endurèrent la corvée jusqu'au n° 12 ; le n° 15 mit en fuite mon élégant. Par un excès de politesse, M. le baron resta jusqu'au n° 30 ; mais il but la plus grande partie du punch que Théophile avait placé pour moi sur le piano. J'allais heureusement terminer, mais ce n° 30, ce thême m'emporte malgré moi. Mes feuillets in-4° devinrent tout-à-coup des in-folios, où ce thême était reproduit, varié, imité de mille manières. Les notes s'animaient, me transportaient; un feu électrique passait de mes doigts sur la touche; l'esprit dont il découlait dominait mes pensées; une vapeur épaisse remplissait la chambre, et la lumière des bougies devenait de plus en plus sombre ; de temps à autre apparaissait un nez, des yeux, mais bientôt ils avaient disparu.— De là vint que je restai seul avec mon Sébastien Bach, servi par Théophile comme par un *spiritu familiari.* — Je bois ! — Devrait-il être permis d'infliger à un honnête musicien les souffrances que j'ai endurées aujourd'hui, que j'endure si souvent! En vérité, il n'y a point d'art dont on abuse davantage que de la musique.

Maintenant je pourrais rentrer chez moi et achever ma nouvelle sonate ; mais onze heures n'ont pas sonné et il fait une belle nuit d'été. Je parierais que chez mon voisin, le grand Veneur, les jeunes filles sont à la fenêtre et répètent, d'une voix perçante, quelque strophe amoureuse. Vis-à-vis, une flûte aux poumons du neveu de Rameau, s'évertue pour tirer quelques sons, et le voisin fait sur son cor des expériences acoustiques. La meute nombreuse des environs se met en mouvement, et le chat de mon hôte, animé par cet harmonieux duo, vient à ma fenêtre (car il est bien entendu que mon laboratoire pratico-musical est placé sous le toit) exprimer son tourment, en gammes chromatiques, à la chate dont il est épris depuis le mois de mars. Mais onze heures ont sonné ; le calme s'établit, et j'écris pour profiter du papier blanc et du Bourgogne qui me restent encore.

Il existe, je crois, une ancienne loi qui défend aux ouvriers bruyans de s'établir dans le voisinage d'un savant : ne devrait-on pas protéger les malheureux compositeurs qui, pour endormir la parque inhumaine, sont tenus d'être inspirés ? Que dirait un peintre auquel, tandis que son pinceau reproduit le beau idéal, on n'offrirait que des monstres épouvantables ? En fermant les yeux il pourrait, au moins dans son imagination, terminer son chef-d'œuvre ; mais ce sabbat infernal laisse dans les oreilles la ouate inutile. Les uns chantent, un autre joue du cor, un troisième de la flûte : au diable les plus sublimes idées!

La page est remplie. Je veux seulement, sur le titre, faire remarquer pourquoi, cent fois, j'ai résolu de me soustraire à la tyrannie du conseiller privé, et cent fois oublié mon serment. Sachez donc que la nièce charmante de Rœderlein m'attache à la maison par des liens que l'art a resserrés. Celui qui une seule fois a eu le bonheur d'entendre chanter par Mlle Amélie, la scène finale de l'*Armide* de Gluck, ou la grande scène de *Donna Anna* dans l'opéra de *Don Juan*, celui-là, dis-je, comprendra qu'une heure passée avec elle au piano, verse un

baume divin sur les blessures de la journée. Cependant Rœderlein qui ne croit pas plus aux jouissances de l'âme qu'à la mesure, regarde Amélie comme entièrement inutile pour la société. En effet, on ne saurait la faire chanter dans un *Thé*, tandis qu'à des gens du commun, à de simples musiciens, elle prodigue tout son talent. Ses sons vibrans, soutenus, qui me transportent dans le ciel, elle les a, dit Rœderlein, dérobés au rossignol, créature privée de raison, qui vit dans les bois, et que l'homme, le roi de la création, ne doit pas chercher à imiter. Amélie pousse si loin l'oubli des convenances, que souvent, lorsqu'au piano elle exécute les sonates de Beethoven ou de Mozart, que les amateurs du thé et du whist cherchent vainement à comprendre, elle se fait accompagner sur le violon par Théophile.

Voici mon dernier verre de Bourgogne. Théophile mouche les bougies, et paraît s'étonner de me voir si long-temps tenir la plume. — Théophile a seize ans; — c'est un talent profond, admirable. — Lorsque Rode était ici, Théophile restait dans l'antichambre, l'oreille collée contre la porte du salon; il jouait durant toutes les nuits. Entr'autres choses, je lui ai donné les sonates de Corelli. Dans le grenier, parmi les souris, il s'est évertué sur le vieux clavecin, et enfin, avec la permission de Rœderlein, a transporté l'instrument dans sa petite chambre. Loin de toi, brave Théophile, cette ignoble livrée! laisse-moi développer ton beau talent, ton profond sentiment de l'art, et dans quelques années je te presserai dans mes bras; j'y presserai un véritable artiste.

Théophile était derrière moi; j'avais parlé haut; — il essuya quelques larmes; — je lui pressai silencieusement la main, et nous montâmes pour jouer les sonates de Corelli.

CORRESPONDANCE.

SUR UN INSTRUMENT A CORDES DE NOUVELLE INVENTION.

A M. Fétis, directeur de la REVUE MUSICALE.

MONSIEUR,

Le quatuor d'instrumens à cordes, composé de deux violons, un alto et une basse, ne représente point un ensemble de corps sonores décroissans d'une manière régulière de l'aigu au grave et réciproquement. Les deux violons montés au même diapason ont la même portée, la même voix, et affectent l'oreille à peu près de la même façon que pourrait le faire un seul instrument joué à double corde. L'alto, auquel une 2e corde filée permet de descendre cinq tons plus bas que le violon, possède un timbre plus grave, une voix particulière, et commence fort bien l'échelle descendante; mais entre l'alto et la basse, dont les diapasons se trouvent à un octave l'un de l'autre, l'oreille et la raison cherchaient un instrument qui partageât cet intervalle, et dont le timbre plus doux que celui du violoncelle, plus grave que celui de l'alto, rendît à celui-ci les mêmes services que lui-même rend au violon, et évitât à la basse la difficulté des traits exécutés avec l'emploi du pouce sur la chanterelle. Cette lacune si bien sentie par toutes les oreilles musicales, si bien indiquée par le raisonnement, semble devoir être parfaitement remplie par l'instrument que je propose, et que j'appelle *contr'alto*, parce qu'il remplit un emploi analogue à celui des voix humaines auxquelles on a donné le même nom. Cet instrument est exécuté

sur le même patron que les violons, les altos et les basses, mais dans des proportions telles, que l'ensemble de ses dimensions est à celles du violon, comme les dimensions du violoncelle sont à celles de l'alto. Par suite de cette première idée, j'ai monté le nouvel instrument de quatre cordes qui donnent l'octave grave des cordes à vide du violon, comme celles de la basse donnent l'octave grave des cordes à vides de l'alto.

Tel est l'instrument que j'ai imaginé et fait exécuter sous mes yeux. Voici maintenant l'objet qu'il me paraît devoir remplir.

Dans le quatuor, on pourra, à l'avenir, remplacer le 2^{e} violon par un alto; la partie écrite pour la quinte sera exécutée par le *contr'alto*, et le compositeur disposera pour elle de cinq tons graves au-dessous de la portée ordinaire de la viole. Il pourra faire exécuter par le nouvel instrument une partie des traits élevés que le violoncelle exécute souvent avec difficulté et qu'une corde aiguë qu'il possède de plus que la basse permet au contr'alto de rendre sans peine. Ajouterai-je qu'en mariant les notes graves du contr'alto avec celles de la basse, le compositeur pourra prêter au quatuor quelques effets du quintette à deux violoncelles, et qu'en alternant certains traits entre le violon et le contr'alto qui tous deux ont la même portée, il doublera les ressources qu'offrait un jeu analogue entre la violoncelle et la quinte.

Dans le quintette et le sextuor, rien ne s'opposera à l'emploi de deux violons. Mais le contr'alto remplacera d'une manière fort avantageuse le second alto, partie souvent perdue pour l'oreille, et qui a fait tomber en désuétude ce genre de combinaison instrumentale. Il diminuera l'intensité des sons graves que donnent les deux violoncelles, au grand préjudice des parties élevées, inconvénient que d'habiles compositeurs n'ont sauvé, le plus souvent, qu'en faisant perdre au violoncelle son véritable caractère, et qu'a tellement apprécié le génie mu-

sical de M. Onslow, que dans les derniers quintettes que nous devons à ce brillant émule des Mozart et des Beethoven, il semble avoir provoqué l'invention du contr'alto en écrivant une partie importante sous le nom d'*Alto violoncelle.*

Mais je ne doute pas que l'emploi le plus heureux du nouvel instrument ne soit réservé à la symphonie. M. Onslow est d'avis (et j'ai entendu la même opinion sortir de la bouche de Méhul), que les seconds violons sont souvent déplacés dans la musique à grand orchestre; n'est-ce donc pas, à la vérité, assez de douze violons, dont le diapason élevé et le timbre criard dominent toutes les masses harmoniques, sans y joindre douze autres violons dont les récits se confondent avec ceux des premiers, ou dont les batteries et les accompagnemens se perdent dans la partie secondaire de l'orchestre? Mieux vaudrait, suivant les autorités importantes que je viens de citer, faire exécuter les parties de second violon par des altos dont la voix particulière fournirait des effets plus caractérisés, dont la portée offrirait plus de ressources au compositeur, et j'ajoute qu'alors les contr'altos viendraient naturellement remplir la partie indispensable des violes; mais que là ne se bornerait point le rôle important qui leur semble destiné. Quel compositeur n'a pas souvent renoncé à écrire des traits ou des chants dans un diapason moyen, inférieur à celui du violon, ou plus élevé que celui du violoncelle, parce qu'il n'avait, pour les rendre, que le timbre obscur et voilé des altos, ou qu'il redoutait la difficulté des unissons sur la chanterelle des basses. Ces deux inconvéniens seront sauvés par l'emploi du contr'alto dont le timbre a plus de force, d'intensité que celui des violes, et qui permettra d'exécuter sur sa chanterelle, en bas du manche, les traits auxquels la basse ne peut atteindre qu'avec difficulté et en démanchant. Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble que la découverte d'un instrument qui peut se prêter à toutes les variétés de la mélodie, et dont le timbre à la fois éclatant et

grave possède un caractère qui lui est propre, est déjà une bonne fortune pour les compositeurs, et leur présente une source d'effets nouveaux dont, à coup sûr, ils tireront le plus heureux parti dans l'intérêt de l'art musical.

Le *contr'alto* exécuté avec soin, sur mes indications, par un luthier de province, n'est sans doute pas sorti parfait des mains de son auteur; il subira, je le pense, d'heureuses modications dans celles des habiles luthiers de la capitale. Les rapports entres différentes parties qui le composent seront l'objet de recherches nouvelles, et l'amèneront bientôt au même point de perfection que les instrumens auxquels il doit se réunir. Il faudra aussi déterminer sa tenue, son doigté, et les autres règles relatives à l'exécution. Jusqu'ici, j'ai joué le contr'alto comme la basse : en rapprochant les doigts de la main gauche comme pour l'alto, on les ouvre d'avantage que pour jouer du violon. C'est aux artistes de profession à tirer du nouvel instrument tout le parti que leur talent, leur génie saura leur inspirer. Je me borne au faible honneur d'avoir ouvert cette nouvelle route que d'autres, peut-être, parcourront avec gloire. J'applaudirai du moins à leurs succès que j'appelle de tous mes vœux.

Agréez, etc.

C... P.

LITTÉRATURE MUSICALE.

L'Art de jouer du violon, de Paganini; appendice à toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à présent, avec un *Traité des sons harmoniques, simples et doubles;* ouvrage dédié aux grands maîtres Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr, par Charles Guhr, directeur et chef d'orchestre du théâtre de Francfort-sur-le-Mein.

Paris, chez les fils de B. Schott, rue de la Chaussée-d'Antin, n° 10.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.

Dans un paragraphe *sur le mélange que fait Paganini des sons produits par l'archet avec le pizzicato de la main gauche*, M. Guhr remarque que ce moyen d'effet fut fréquent dans l'ancienne école italienne, particulièrement au temps de Mestrino; mais que les écoles françaises et allemandes l'avaient dédaigné et laissé tomber dans l'oubli. Paganini, en faisant revivre cet effet, y a ajouté des découvertes comme dans toutes les parties de son art, et y a multiplié les difficultés. Ces difficultés consistent à faire sonner avec force et netteté les cordes *re* et *sol;* la ténuité des cordes de Paganini lui permet de faire, à cet égard, ce qu'il serait difficile d'exécuter sur des violons montés d'une manière plus énergique. M. Guhr a donné, sur cet objet, quelques détails de mécanisme et des exemples curieux.

L'emploi des sons harmoniques est une des parties les plus

remarquables du jeu de Paganini; il en a fait même la source la plus féconde de ses effets par la manière heureuse de les mélanger avec les sons naturels.

Dès long-temps, les sons harmoniques ont été découverts et employés par les violonistes; toutefois, les chefs d'école, tels que Tartini, Pugnani, Viotti, Gaviniès, Rode et Baillot les ont négligés parce qu'ils les considéraient plutôt comme des moyens artificiels et faciles que comme des ressources dignes de l'objet élevé de l'art. La largeur du style et l'élévation des idées ne leur paraissaient pas devoir s'allier à des effets qui, tels qu'on les pratiquait alors, n'exigeaient qu'une certaine habitude, et des cordes de bonne qualité. Ce n'est point ainsi que Paganini a considéré l'art de jouer du violon. Bien plus désireux de varier les effets de son instrument que de s'élever par les moyens ordinaires à une grande hauteur de style, tels qu'il en concevait l'emploi, les sons harmoniques ne devaient plus être ce moyen facile auquel les violonistes de troisième force avaient en recours autrefois pour dissimuler les petites proportions de leur talent, en y cherchant des ressources; il en comprit toute l'étendue, et y introduisit des difficultés qui auraient effrayé tout autre que lui; car il ne se borna point aux sons harmoniques simples, employés d'une manière uniforme; il imagina les harmoniques doubles, les combinaisons des uns et des autres avec les sons naturels, les effets de corde pincée, et sut tirer de tout cela des nouveautés non moins remarquables par les découvertes de l'artiste que par son adresse dans la pratique.

M. Guhr, après avoir montré que l'exécution de certains passages est beaucoup plus facile par les sons harmoniques que par les naturels, ou même qu'ils seraient impossibles par ceux-ci, s'exprime ainsi : « Après ce qu'on vient de voir, il est étonnant qu'on ait autant négligé des sons harmoniques dans ces « derniers temps; toutefois il ne faut point dissimuler que les

» difficultés qu'il faut vaincre, et la peine qu'il faut se donner » pour les obtenir, ont pu effrayer les artistes. Pourtant ces » difficultés ne sont pas aussi grandes qu'on l'imagine. Dans » les sons harmoniques simples, la manière de les produire ne » diffère de celle d'obtenir des sons ordinaires qu'en ce que » les doigts touchent légèrement les cordes, au lieu de les pres- » ser avec force. Pour les sons harmoniques doubles la difficulté » est plus grande, parce qu'on a souvent besoin de quatre doigts » pour obtenir deux sons. Une observation essentielle pour le » doigté des sons harmoniques est qu'ils doivent toujours être » pris un peu plus haut que les sons ordinaires; car, pour les » premiers, la corde n'est touchée qu'à peine avec l'extrémité » arrondie du doigt, tandis que pour les autres, elle est pressée » fortement de toute la largeur du doigt, ce qui augmente la » tension. Mais cette difficulté même a son avantage, en ce » qu'elle exerce la main gauche à saisir les mouvemens les plus » délicats du doigté; ce qui est essentiel quand on joue en sons » ordinaires, dans les positions les plus élevées, à l'extrémité » du manche.»

M. Guhr divise son traité des sons harmoniques en *sons harmoniques naturels; sons harmoniques artificiels, c'est-à-dire produits avec deux doigts appliqués, l'un avec force, l'autre légèrement; sons harmoniques naturels doubles, et sons harmoniques artificiels doubles.* Il désigne sous le nom de *sons harmoniques naturels* ceux qui sont donnés par les divisions proportionnelles de la corde. Cette espèce de sons harmoniques était à peu près la seule qui fût connue avant les découvertes de Paganini. Ses effets sont bornés, et c'est sans doute pour ce motif que les sons harmoniques étaient peu estimés des violonistes de la grande école, malgré la qualité séduisante de leur timbre. La découverte des sons harmoniques artificiels a beaucoup étendu les ressources de ce genre de sons. Ceux-ci sont beaucoup plus difficiles que les premiers, car ils ne peuvent

se produire que par l'action de deux doigts, dont l'un appuie avec force la tonique quelconque des harmoniques que l'on veut produire, et l'autre marque légèrement les divisions de ces harmoniques. Cette double action de force et de légèreté qui contrarie la disposition naturelle des organes, et les écarts que doivent faire quelquefois les doigts sont les principales difficultés qu'on rencontre dans la production de ces sons. Il n'est point d'intonation aiguë qui ne se puisse obtenir par la réunion de ce procédé avec les sons harmoniques naturels.

Après avoir expliqué le mécanisme et la position de chaque son harmonique naturel et artificiel, M. Guhr donne des exemples des gammes de ces sons dans tous les tons. Les gammes en sons harmoniques naturels ne peuvent se faire que dans les tons de *sol*, de *ré* et de *la*, parce que les cordes *sol*, *ré*, *la*, *mi* ne fournissent que les harmoniques de ces gammes. Les gammes en sons harmoniques artificiels sont plus nombreuses. Par le moyen de ces sons les gammes mineures sont praticables, et les gammes en *si* bémol, *si* majeur, *si* mineur, *mi* bémol, *la* bémol et autres sont également exécutables. Enfin, il est possible de faire entendre des gammes chromatiques en sons harmoniques.

Les sons harmoniques doubles sont hérissés de difficultés, et demandent une grande habitude dans l'art de les produire. On a vu qu'ils se divisent en *naturels*, et *artificiels*, comme les sons simples. Les sons harmoniques doubles naturels n'offrent qu'un petit nombre d'accords dans les tons de *ré*, de *la*, et quelques intervalles isolés dans d'autres tons. Les sons harmoniques doubles artificiels offrent les moyens de faire entendre dans beaucoup de tons des suites de tierces, de quartes, de quintes, de sixtes et d'octaves. M. Guhr présente dans cette section de son ouvrage, toutes les instructions nécessaires pour le doigté et le maniement d'archet dans la production de ces sons, et termine ses préceptes par des exemples de gammes

doigtées de tous les intervalles et dans tous les sons. Il termine par deux morceaux doigtés entièrement en sons harmoniques.

Je regrette que M. Guhr n'ait pas plus étendu le paragraphe qui a pour titre : *De la liaison des sons harmoniques avec les sons ordinaires.* Après avoir dit que les passages dans lesquels Paganini enchaîne les sons harmoniques produisent l'effet le plus entraînant, il se borne à offrir quelques exemples de ces passages. Il me semble qu'il aurait été nécessaire d'étendre le nombre de ces exemples et de les accompagner de remarques sur les positions de main, et les détails du mécanisme propres à les exécuter.

Tous les musiciens savent par tradition que Paganini exécute des morceaux entiers sur la corde *sol* : M. Guhr a consacré un chapitre de son ouvrage à l'explication de ce genre de difficulté. Le jugement qu'il en porte est remarquable. Voici comment il s'exprime :

« Pour exécuter des morceaux entiers sur la corde *sol*, » Paganini, comme nous l'avons déjà fait remarquer, la hausse » d'une tierce mineure au *si* bémol, ou même d'une tierce ma- » jeure au *si* bécarre, et emploie une corde beaucoup plus fine. » Les compositions faites pour être exécutées ainsi, ont ordi- » nairement la forme de pots-pourris : elles commencent par » un récitatif, après lequel viennent quelques thêmes de diffé- » rens genres, et se terminent par des variations.

« Il faut certainement beaucoup d'exercice pour jouer cette » espèce de composition ; cependant l'étude n'en est pas, à » beaucoup près, comme chacun peut s'en convaincre, aussi » difficile qu'on se le figure. Paganini est devenu célèbre parmi » les connaisseurs et le vulgaire des amateurs par son exécution » sur la corde *sol*. Est-ce à juste titre ? Je laisse la réponse à » mes lecteurs, quand ils se seront suffisamment exercés à ce » genre d'exécution ; car on ne peut nier que Paganini ne cher-

» che souvent à surprendre l'oreille par des difficultés appa-
» rentes qui, lorsqu'elles sont expliquées, peuvent être jouées
» par un médiocre violon. »

Après cet exorde, M. Guhr donne le doigté des gammes depuis le son le plus grave de la corde jusqu'aux plus aigus, et il termine par la prière de *Moïse*, morceau favori de Paganini, et quelques traits rapides doigtés pour être joués sur la quatrième corde.

Le chapitre treizième de l'ouvrage de M. Guhr est relatif à ce qu'il nomme *les tours de force de Paganini*. C'est dans ce chapitre qu'il redresse une erreur généralement répandue, savoir, que la main de Paganini est démesurement grande : « La
» main de Paganini, dit-il, n'est rien moins que grande; mais
» il a appris, comme les pianistes qui, dès l'enfance, exercent
» leur main à une grande extension, à l'étendre au point de
» lui faire embrasser trois octaves. » M. Gurh offre en effet des exemples de cette extension prodigieuse où l'artiste frappe d'un seul coup d'archet quatre *ut* à l'octave, ou quatre *re* ou quatre *mi* bémols, en se servant des quatre cordes, sur lesquelles il pose le premier, le second, le troisième et le quatrième doigt. Dans vingt-neuf exemples tirés des compositions de Paganini, on trouve des difficultés telles quelles ont de quoi étonner l'imagination la plus hardie, et font concevoir une haute idée de l'habileté de l'artiste capable de les exécuter. Ces exemples sont suivis d'une introduction avec variations sur le thême *nel cor piu non mi sento*, par Paganini, avec toutes les indications de doigté, de position, de cordes pincées, et de sons harmoniques, et d'un duo à violon seul, du même artiste, où la première partie est à sons soutenus, et la seconde à sons pincés.

Après avoir parcouru ce répertoire de tours de force et d'effets de tous genres, on conçoit sans peine l'enthousiasme que doit exciter en public celui qui les a imaginés et qui les exécute avec tant d'habileté. Que le goût ait quelquefois à murmurer

contre l'abus de ces choses, que la critique sévère fasse entendre le reproche de charlatanisme, c'est ce que les hommes rassemblés, qu'on nomme *le public*, n'examinent point. Si les tours de force ne parlent point à l'âme, ils étonnent l'imagination, et cela suffit pour obtenir de grands succès. D'ailleurs, tout fait présumer que Paganini juge lui-même sainement la valeur de ces mêmes tours de force, et qu'il ne les considère que comme des moyens de plaire à la multitude. Il connaît bien ses auditeurs, et les sert selon leur goût. Quand il veut jouer pour les connaisseurs, il rentre dans le domaine de la véritable musique. Voici ce que dit à ce sujet M. Guhr.

« Quand on a entendu Paganini, jouant ses trois grands » concertos en *si* bémol mineur, en *mi* et en *mi* bémol majeur, » et surtout ce dernier, on est forcé de convenir qu'il a puisé » ses inspirations, comme les autres grands maîtres, à la source » la plus belle, la plus pure et la plus sublime; là, on n'entend » aucun trait insignifiant; la passion s'exprime dans le langage » le plus beau, le plus riche et le plus noble; chaque son, » chaque trait, chaque articulation, chaque accent, renferme » le sens le plus net et le plus profond, dont l'expression » vraie et féconde agit sur tous les auditeurs, et par sa haute » poésie, par les manières dont elle est rendue, les jette dans » l'admiration et le ravissement.

» Si l'on pouvait en dire autant de tout ce que Paganini exé- » cute, il serait inimitable; mais il faut avouer qu'il oublie » souvent le rôle d'artiste, et ne se montre plus que comme » une espèce de *sorcier musical*. Si Paganini trouvait des imi- » tateurs sur ce point, l'art en souffrirait beaucoup, et c'est là » ce qui justifie la sévérité de la critique. Heureusement Rode, » Baillot, Kreutzer, Sphor et d'autres grands maîtres ont ré- » pandu des germes si précieux, et ont tellement fécondé » le terrain, qu'il ne sera pas difficile de distinguer le bon » grain de l'ivraie. Mais, cependant, rendez justice à Paganini

» dans ce qu'il a de bien, cherchez à le saisir dans ce qui lui est » propre; appropriez-vous son mécanisme, en évitant ce qu'il » a d'exagéré, etc., etc. »

Ce passage, et plusieurs autres que j'ai eu occasion de rapporter, montre l'esprit de sagesse qui a présidé à la rédaction de l'ouvrage de M. Guhr. Sans excès d'enthousiasme, sans prévention défavorable, ce digne professeur a examiné ce qui pouvait être utile aux progrès de l'art de jouer du violon dans les découvertes de Paganini, et s'est borné à en faire un exposé simple et didactique; ce service sera apprécié par les vrais artistes dépourvus de préjugés et prêts à adopter ce qui est bon, de quelque part qu'il vienne. Sans les recherches de M. Guhr, sans les observations qu'on doit à sa perspicacité et à sa minutieuse patience, les nouveaux moyens d'effet inventés par le virtuose se seraient peut-être perdus, et leur auteur aurait passé dans l'histoire de l'art comme un brillant météore qui ne laisse après lui qu'une légère trace de lumière. Honneur donc à M. Guhr, qui, comme il le dit au titre de son livre, a complété toutes les méthodes existantes sur l'art de jouer du violon, sans se passionner pour des choses qui ne sont que l'accessoire de la musique, mais qui peuvent être un accessoire fort utile.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRES.

On sait que depuis plus de dix ans des réclamations s'élèvent de toutes parts contre le privilége qui s'opposait à l'établissement d'un second théâtre d'opéra-comique. La révolution de 1830 a donné une force nouvelle à ces réclamations, et l'on assure que la commission instituée par M. Guizot, pour régler tout ce qui est relatif à la législation des théâtres, a adopté le principe de la liberté, sauf les garanties à offrir par les entrepreneurs. Un projet de loi sera présenté aux chambres pour régler cet objet; mais en attendant son adoption, les administrateurs du *théâtre des Nouveautés* ont cru devoir prendre l'initiative en faisant représenter le drame lyrique des *Trois Catherines*, auquel il ne manque pour être un opéra véritable que quelques morceaux de musique de plus. Ces administrateurs ont sans doute admis en principe que la liberté des théâtres ayant été déclarée par la loi du 13 janvier 1791, n'a point dû cesser par l'effet du décret impérial du 8 août 1807, par cela seul qu'un décret ne peut abroger une loi. Cette opinion élève une question de droit qui ne doit point trouver place ici; nous nous bornerons à féliciter les entrepreneurs du théâtre des Nouveautés sur le succès de leur premier essai, et nous les engageons à se hâter de faire des dispositions pour donner à leur personnel la composition convenable à l'exécution des productions musicales. Leur orchestre est bon, et fort supérieur à ce-

lui de l'Opéra-Comique; mais des chanteurs et quelques choristes de plus sont nécessaires pour jouer l'opéra proprement dit.

Nous venons de dire que l'essai du drame lyrique des *Trois Catherines* a été heureux. Toutefois, la première représentation a été fort orageuse, et ce n'est que dans les soirées suivantes que le succès s'est consolidé. Quelques défauts de facture dans le poème, et surtout bon nombre de siffleurs à gages, ont d'abord compromis ce succès; mais par la suite, des corrections ont été faites à l'ouvrage, et le public impartial est seul resté dans la salle.

Il y a du mérite dans la musique; plusieurs morceaux ont mérité d'être applaudis, autant par la forme agréable de la mélodie que par une facture élégante. Nous avons remarqué particulièrement un trio et des chœurs. A propos de chœurs, il y en a trois de suite dans le premier acte : c'est trop; la variété dans le genre des morceaux est indispensable pour obtenir de l'effet. Nous avons aussi remarqué de jolies choses dans l'ouverture. MM. Adam et Gide, auteurs de la musique des *Trois Catherines*, ont fait preuve de talent dans cet ouvrage, et nous paraissent avoir préludé d'une manière heureuse à des succès plus importans.

— La curiosité dès amateurs, vivement excitée par l'annonce du *Barbier de Séville*, chanté par Mme Malibran, Lablache et Donzelli, n'a point été satisfaite comme on semblait devoir l'espérer. Le rôle de Rosine n'est point un de ceux dans lesquels Mme Malibran réussit le mieux, bien qu'elle aime à le chanter. La multitude d'ornemens dont elle *accable* les mélodies de Rossini en fait disparaître entièrement le caractère, et les transforme en exercices d'instrumens. La facilité d'invention de ces ornemens est un écueil quand le goût n'en règle pas l'usage. Nous avons déjà fait observer à Mme Malibran que

plusieurs traits qu'elle introduit dans la cavatine ne sont point dans l'harmonie : le public ne l'entend point, dit-elle ; a la bonne heure; mais il faut instruire le public par de bonnes choses quand on a tout ce qu'il faut pour y réussir.

Figaro est un type français dont le caractère principal est la vivacité, Pellegrini, dont le physique et la démarche rappellaient assez Dazincourt, qui avait créé ce personnage au théâtre français, y était bien placé. Depuis lors, Galli y a paru trop lourd; Lablache le joue en acteur habile, mais peut-être veut-il y mettre trop de profondeur; d'ailleurs sa stature est un grand obstacle à la légèreté nécessaire à ce rôle. Il n'a point produit l'effet qu'il espérait; son grand talent de musicien s'est manifesté d'une manière brillante en plusieurs endroits; mais soit que sa voix ne fût pas encore rétablie de l'indisposition qu'il avait éprouvée, soit qu'une vocalisation facile ne soit pas un des caractères de son talent, il a paru esquiver avec adresse les difficultés plutôt que les vaincre.

Donzelli est un chanteur fort estimable dans les rôles qui exigent de l'énergie; mais l'élégance et la légèreté lui manquent pour celui du comte *Almaviva*.

— C'est le jeudi 2 décembre que recommenceront les cours de chant français et italien de M. Panseron, professeur du Conservatoire. Il ne sera admis que six élèves à chaque classe. On peut se faire inscrire chez lui tous les matins avant midi. Les classes auront lieu, pour les dames, les lundi et jeudi, et, pour les hommes, les mardi et vendredi. Les classes commenceront à dix heures, et finiront à midi. Le prix est de 25 francs par mois.

Les classes auront lieu chez lui, boulevard Italien, n. 11.

— La distribution des prix du conservatoire de musique aura lieu dimanche prochain, 28 novembre, à une heure précise; elle sera suivie d'un concert dirigé par M. Tilmant.

— MM. Mazas et Bertini donneront dimanche, 5 décembre, une soirée musicale dans les salons de MM. Pleyel et Comp^e^, rue Cadet, n° 9. Le prix d'entrée est de 6 francs. On trouvera des billets chez tous les marchands de musique.

Le talent connu et justement estimé des deux artistes habiles qui donnent cette soirée, ne peut manquer d'y attirer une société nombreuse d'amateurs. Pianiste distingué, M. Bertini joint à son talent d'exécution le mérite d'avoir composé de bons ouvrages pour le piano, et particulièrement un recueil d'études d'un très-bon style. M. Mazas a obtenu de brillans succès comme violoniste et comme compositeur pour son instrument, dans de longs voyages en différentes parties de l'Europe. Son jeu, plein de hardiesse et de nouveauté, se distingue surtout par l'énergie. Sa manière de jouer de l'alto est aussi d'un genre piquant et nouveau. Il se fera entendre, dans cette soirée, sur ce dernier instrument et sur le violon.

— La *Gazza Ladra* sera représentée ce soir au Théâtre-Italien. Mme Malibran remplit le rôle de *Ninetta*, Lablache celui du *Podesta*; David remplace Bordogni dans le rôle de *Gianetto*.

—M. Hector Berlioz donnera, dimanche, 5 décembre, dans la grande salle du conservatoire, un concert dans lequel on entendra divers morceaux de sa composition. L'orchestre, composé d'un nombre d'exécutions plus considérable que celui des concerts du conservatoire, sera dirigé par M. Habeneck. On peut se procurer des billets d'entrée chez tous les marchands de musique.

Le but principal de M. Berlioz, en donnant ce concert, est d'y faire entendre une symphonie qu'il a composée sur un nouveau plan. Elle a pour titre : *Episode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties.* Le sujet de cet ouvrage est une sorte de roman que M. Berlioz a imaginé, et qu'il a cru devoir faire imprimer pour faciliter l'intelligence de sa

composition. C'est peut-être se tromper sur l'objet de l'art que de vouloir s'appliquer à peindre des faits matériels ou à exprimer des abstractions, et c'est déjà une preuve de son insuffisance pour ces choses que d'avoir recours à des explications de ses effets; toutefois, M. Berlioz avait un exemple d'une entreprise analogue dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven; seulement il a cru trouver dans la musique instrumentale plus de ressources que ce grand musicien ne lui en avait attribué. Nous n'insisterons donc pas sur notre opinion avant d'avoir entendu l'ouvrage de M. Berlioz, et nous nous bornerons à donner ici son programme qui est vraiment curieux.

EPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE,

SYMPHONIE FANTASTIQUE EN 5 PARTIES, PAR HECTOR BERLIOZ.

PROGRAMME.

Le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique dont il motive le caractère et l'expression.

RÊVERIES. — PASSIONS.

Première Partie.

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdûment épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que

liée à une *pensée musicale,* dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé.

Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double *idée fixe.* Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier *allegro.* Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvemens de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, etc., est le sujet du premier morceau.

UN BAL.

Deuxième Partie.

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu *du tumulte d'une fête,* dans la paisible contemplation des beautés de la nature; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

SCÈNE AUX CHAMPS.

Troisième Partie.

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement; il espère bientôt n'être plus seul... Mais si elle le trompait!.... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur troublées par quelques noirs pressentimens, forment le sujet de l'*adagio.* A la fin, l'un des pâtres

reprend le ranz des vaches; l'autre ne répond plus.... Bruit éloigné du tonnerre...., Solitude..... *Silence*.....

MARCHE DU SUPPLICE.

Quatrième Partie.

Ayant acquis la certitude que, non-seulement celle qu'il adore ne répond pas à son amour, mais qu'elle est incapable de le comprendre, et que, de plus, elle en est indigne, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, ne lui procure qu'un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à *sa propre exécution*. Le cortége s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyans. A la fin de la marche, les quatre premières mesures de *l'idée fixe* reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

SONGE D'UNE NUIT DU SABBAT.

Cinquième Partie.

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissemens, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque : c'est *elle* qui vient au sabbat..... Rugissement de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ*, *ronde du Sabbat*. La ronde du sabbat et le dies iræ *ensemble*.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Jousse. *Music epitomized, a class Book, in question and Answer, etc* (La musique abrégée, expliquant toute la science, depuis les premiers rudimens jusqu'aux principes de l'harmonie). Prix : 5 sh. 6 p. (7 fr. 50 c.)

Rodwell. (G.-H.) *The First rudiments of harmony, With a Scort Account of all instruments employed in an orchestra.* (Les premiers principes de l'harmonie avec une explication abrégée de tous les instrumens employés dans un orchestre.) Prix : 8 sl. 6 p. (11 fr. 20 c.)

Londres, Goulding et Dalmaine, 20 Soho square.

Crotch (W.) *Five hundred questions and answers intinded for those persons studiyng the elements of music and thorong bass.* (Cinq cents questions et réponses, à l'usage des personnes qui étudient les élémens de la musique et de l'harmonie.) Prix : 3 sl. 6 p. (4 fr. 60 c.)

Londres, à l'institution royale harmonique, Regent street.

BULLETIN D'ANNONCES.

Scène et air français, dédiés à Mme Damoreau-Cinti par Mlle Loïsa Puget. Prix : 3 fr. 75 c.

Contredanses nouvelles composées pour le piano, et dédiées à Mme Damoreau-Cinti par Mlle Loïsa Puget. Prix : 3 fr.

Paris, chez Launer, boulevard Montmartre.

Trois quadrilles de contredanses tirées de *la Chatte blanche*, du théâtre des Nouveautés, arrangés par Adam et Casimir. Chaque, 3 fr. 75 c.

Recueil de walses allemandes. Prix : 6 fr.

Paris, chez Pleyel, boulevard Montmartre.

Pauvre Petit ! romance par E. Savart. Prix : 2 fr.

Rondeau à la Paganini sur les motifs de son premier concerto par Lickl, pour le piano. Op. 31. Prix : 3 fr. 25.

Cavatina nell'opera Bianca di Messina de Vaccai per soprano : Deh ! m'inspira. Prix : 3 fr.

Finora sol d'amor, cavatina per soprano nella Maria di Brabante, del maestro Alberto Guillion. Prix : 3 fr. 75 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

La Terpsichore parisienne, recueil de deux quadrilles nouveaux, composés et arrangés pour le piano par A. Romagnési. Prix : 6 fr.

Paris, chez Romagnési, rue Vivienne, n. 21.

Collection complète des œuvres composées pour le piano-forte par C.-M. de Weber, et dédiées par l'éditeur à S. A. R. Louis X, grand duc de Hesse. Cinquième livraison.

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

Trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à son ami Georges Onslow, et composé par Aug. de Sayve. Prix : 6 fr.

Deuxième trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à Mme Delanoue, et composé par Aug. de Sayve. Prix : 9 fr.

Paris, chez Zetter et comp., rue du Faubourg-Poissonnière, n. 3.

Qnatuor pour deux violons, alto et violoncelle, dédié à M. Jules de Sayve, par Aug. de Sayve. Prix : 6 fr.

Paris, chez Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, n. 123.

Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, dédié à M. Curie, et composé par Aug. de Sayve. Prix : 6 fr.

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

Quintetto pour deux violons, alto et deux violoncelles, dédié à M. Bastide d'Isar, et composé par Aug. de Sayve. Prix : 9 fr.

Paris, chez M. Schlesinger, rue Richelieu.

Ch. Guhr. L'Art de jouer du violon, de Paganini ; appendice à toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à présent, avec un Traité des sons harmoniques simples et doubles. Ouvrage dédié aux grands maîtres Rode, Kreutzer, Baillot et Spohr. Prix : 18 fr.

Karr H. Mélange sur les motifs de Mathilde de Sabran, pour le piano. Prix : 4 fr. 50 c.

Idem. Fantaisie sur la cavatine de Mathilde de Sabran, pour le piano. Prix : 4 fr. 50 c.

Idem. Variations pour le piano, à quatre mains, sur la dernière pensée musicale de Ch. M. de Wéber. Prix : 4 fr. 50 c.

Idem. Fantaisie et variations pour le piano, à quatre mains, sur la valse célèbre *le Désir*, de L. Van Beethoven. Prix : 4 fr. 50 c.

Koch Ch. Introduction et rondeau brillant pour le piano. Op. 29. Prix : 4 fr. 50 c.

Kuffner J. Grande valse sur *la Marseillaise* et *la Parisienne*, pour le piano. Prix : 2 fr.

Paris, chez les fils de B. Schott. En dépôt, chez C. Heu, rue de la Chaussée-d'Antin, n. 10.

Hummel, J. N. Op. 113. Grand concerto (en la b.), pour piano avec accompagnement d'orchestre. Prix : 24 fr.

Idem. Op. 114. Septuor militaire pour piano, flûte, clarinette, trompette, violon, violoncelle et contre-basse. Prix : 15 fr.

Idem. Op. 114. Le même en quintette (par l'auteur) , pour piano , violon, alto , violoncelle et contre-basse. Prix : 15. fr.

Idem. Op. 114. Le même avec les parties de septuor et quintette réunies Prix : 20 fr.

Idem. Op. 115. Variations brillantes sur une tyrolienne avec accompagnement d'orchestre. Prix : 15 fr.

Idem. Op 115. Les mêmes avec accompagnement de quatuor. Prix : 10 fr.

Idem. Op. 115. Les mêmes pour piano seul. Prix : 7 fr. 50 c.

Idem. Op. 116. *Le cor enchanté d'Obéron* , grande fantaisie caractéristique pour piano avec accompagnement d'orchestre. Prix : 18 fr.

Idem. Op. 116. Le même avec accompagnement de quatuor. Prix : 12 fr.

Idem. Op. 116. Le même pour piano seul. Prix : 7 fr. 50 c.

Idem. Op. 117. Ronde de société pour piano avec accompagnement d'orchestre. Prix : 12 fr.

Idem. Op 117. Le même pour piano seul. Prix : 7 fr. 50 c.

Schwencke Ch. Op. 29. nos 1 , 2 , 3. Trois quatuors concertans ponr 2 violons, alto et violoncelle. Prix : 7 fr. 50 c. chaque.

Paris , chez A. Farrenc , éditeur . rue J.-J. Rousseau , no 12.

(4 DÉCEMBRE 1830.)

OPUSCULES DE E.-T.-A. HOFFMANN.

KREISLERIANA.

SUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DE BEETHOVEN.

Sous le nom de musique, considérée comme art particulier et indépendant, devrait-on entendre autre chose que la musique instrumentale, qui, pure de tout mélange, de tout secours étranger, libre des entraves de la poésie, peut seule exprimer le *propre* de l'art? Elle est le plus romantique de tous les arts; elle est seule romantique, car l'infini est sa limite. La lyre d'Orphée vit tomber devant elle les portes de l'enfer. La musique ouvre à l'homme un royaume inconnu, un monde qui n'a plus rien de commun avec le monde sensuel qui l'entoure, un monde où il abandonne tous les sentimens déterminés, définis, pour se livrer à d'inexprimables sensations.

Avez-vous seulement supposé l'existence de cette propriété, vous, pauvres compositeurs de musique instrumentale qui travaillez laborieusement à exprimer un sentiment donné, un événement même. Comment donc avez-vous pensé à traiter plastiquement l'art le plus opposé à la plastique? Vos *levers du soleil*, vos *tempêtes*, vos *batailles des trois empereurs*, sont d'étranges peintures payées d'un juste oubli.

Dans le chant, où la poésie exprime une affection particulière,

la musique, par sa force magique, produit le même effet que cet élixir dont quelques gouttes transformaient en doux nectar la boisson la plus amère. La musique prend toutes les formes : l'amour, la haine, la colère, le désespoir; et ce sont ces sensations terrestres elles-mêmes qui nous transportent bien loin de la terre dans le domaine de l'infini.

Tellement puissant est le charme de la musique, qu'il brise toutes les entraves qu'on pourrait lui imposer.

Certes ce n'est pas le développement des moyens d'exécution (le perfectionnement des instrumens, l'habileté des exécutans), mais une connaissance approfondie du caractère de l'art qui a conduit nos compositeurs à porter la musique instrumentale au point où elle est parvenue.

Mozart et Haydn, créateurs de la musique instrumentale actuelle, nous la firent connaître dans tout son éclat : celui qui les comprit, les contempla avec amour, qui se pénétra de leur esprit, ce fut Beethoven ! Les compositions instrumentales de ces trois maîtres respirent le même air romantique inhérent au sentiment de la musique, de ses propriétés, de sa mission; néanmoins chacun a son caractère particulier. L'expression d'un esprit enfantin et jovial domine les ouvrages de Haydn : ses symphonies nous transportent dans de vertes campagnes, au milieu d'hommes heureux. De jeunes garçons, de jeunes filles vous entourent de leurs danses joyeuses ; des enfans, le sourire à la bouche, cachés par des buissons de roses, s'agacent avec des fleurs; une vie d'amour, de bonheur, une jeunesse éternelle ; là, point de chagrins, point de souffrances; seulement un doux désir pour l'*être bien-aimé* qui apparaît bien loin, entouré des derniers rayons du soleil couchant; il n'avance pas, il ne recule pas; autant que lui dure le jour, car il est le soleil qui embrase les bois et les campagnes.

Mozart nous entraîne dans les abîmes du royaume de l'ima-

gination. La crainte s'empare de nous, mais elle est sans souffrances. Des voix divines expriment la douleur et l'amour, et des formes, des ombres, nous entraînent au milieu des sphères à travers les nuages (écoutez la symphonie de Mozart en *mi* bémol, connue sous le nom du *Chant du Cygne*).

La musique instrumentale de Beethoven nous ouvre aussi les portes de l'incommensurable, de l'infini. Là, des rayons ardens se projettent dans une nuit obscure; des ombres gigantesques errent çà et là, nous entourent, nous pressent.

Bien rare est le goût romantique, plus rare encore le talent: de là, le petit nombre de ceux qui peuvent faire vibrer la lyre dont le son nous ouvre les domaines du romantisme.

Haydn, restant sur la terre, envisage le côté romantique de la vie humaine; la foule peut le mesurer, l'embrasser.

Mozart se lance dans le surhumain, le merveilleux.

La musique de Beethoven éveille la crainte, la terreur, la douleur; enfin, ce sentiment indéfinissable qui est l'essence du romantisme.

Il est donc un véritable compositeur romantique; doit-on s'étonner alors s'il a moins bien réussi dans la musique vocale qui proscrit l'idéal, et n'exprime par des mots que des sentimens déterminés.

Le puissant génie de Beethoven accable le peuple musical; en vain celui-ci voudrait s'y soustraire; mais les aristarques sensés, à la tournure élégante, assurent, et on peut les en croire sur parole, ces gens de poids et de raison, que ce bon Beethoven a une imagination riche et féconde, mais qu'il ne sait pas s'arrêter (1). Il ne connaît ni le choix, ni l'arrangement des idées,

(1) Hoffmann, esprit libre, capricieux, et le moins disposé à se soumettre aux règles du goût, devait juger ainsi les critiques de Beethoven.

(*Note du traducteur.*)

et, d'après la méthode des grands génies, il couche sur le papier tout ce qui lui passe par la tête dans le feu de l'inspiration. Mais que diriez-vous si l'on vous prouvait que le lien léger et délié qui unit les compositions de Beethoven échappe à votre perçante perspicacité; que c'est vous qui ne comprenez pas la langue du grand maître, et que la porte du sanctuaire vous est fermée? Indépendant du pouvoir des sons, Beethoven commande en maître absolu. Combien de fois les critiques esthétiques accusèrent-ils Shakespeare de manquer de liaison, d'unité dans ses idées, tandis qu'une vue plus exercée y découvre un arbre plein de vigueur, couvert de feuilles, de fruits et de fleurs? Ce n'est qu'en pénétrant dans les compositions instrumentales de Beethoven qu'on peut apprécier ces conceptions profondes que le génie fait naître et que l'étude épure.

Où pourrait-on mieux reconnaître ces vérités que dans l'admirable symphonie en *ut* mineur? Avec quelle puissance irrésistible cette étonnante composition entraîne l'auditeur! Quoi de plus simple que le thême de deux mesures du premier allegro? que cet unisson qui n'indique pas même le ton à l'auditeur? Le caractère inquiet, agité de cette phrase fait encore ressortir le thême mélodieux près duquel elle est placée. Une poitrine oppressée par la terreur va se soulager en cris déchirans; mais une divinité bienfaisante paraît, et vient dissiper cette nuit obscure (voyez le joli thême qui commence par un solo de cor en *mi* bémol). Encore une fois, quoi de plus simple que le thême sur lequel le grand maître élève son chef-d'œuvre tout entier? Mais les phrases incidentes qui viennent se grouper avec un air parfait autour de cet embryon développent de plus en plus le caractère de l'allegro, que le thême n'avait fait qu'indiquer.

Toutes les phrases sont courtes, de deux ou trois mesures, et passent continuellement des instrumens à vent aux instrumens à cordes. Avec de pareils élémens, on devrait croire qu'il

n'est résulté qu'une œuvre décousue et sans caractère, tandis que de cet arrangement des parties, de ces répétitions fréquentes de phrases et d'accords partiels, ressort un intérêt qui est porté jusqu'au plus haut degré. A part les parties de contre-point qui témoignent d'une profonde connaissance de l'art, les phrases incidentes, les variations et les imitations amenées sur le thême principal démontrent avec quel génie le grand maître a embrassé le *tout* dans son esprit, et travaillé jusqu'aux plus petits détails.

Ce thême de l'andante *con moto* en *la* bémol, ne croirait-on pas une voix divine qui remplit notre cœur d'espérance et d'amour? Mais ici encore apparaît à travers les nuages le génie terrible qui nous a frappés d'effroi dans l'allegro, et bientôt il a dispersé les formes attrayantes qui nous environnaient.

Que dirai-je du menuet? Ecoutez ces modulations si neuves et cadencées sur l'accord dominant, qui, répétées en mineur par la basse, deviennent la tonique du thême suivant. N'éprouvez-vous pas une inquiétude vague, un pressentiment indéfini? Mais tout à coup, comme un soleil éclatant, apparaît le thême final répété par tout l'orchestre. Quelles ingénieuses combinaisons de contrepoint! Qu'on traite cette admirable composition de rapsodie bien conduite, mais jusqu'au dernier accord, et même après, l'auditeur ne peut se soustraire à une émotion profonde, à une impression indéfinissable de joie et de douleur. L'arrangement des phrases, leur exécution, l'instrumentation, tout concourt à un même point; mais c'est principalement de la ressemblance qui règne entre les différens thêmes que naît cette unité, sans laquelle on ne saurait maintenir l'auditeur dans une même disposition, un seul sentiment. Cette ressemblance ressort souvent de l'union de deux phrases; alors on la sent facilement; mais quelquefois elle se manifeste plus secrètement : l'esprit seul peut la saisir, et telle est préci-

sément la liaison qui unit l'allegro au menuet, liaison admirablement sentie par le maître.

O Beethoven ! quelle vive impression tes compositions pour le piano ont faite sur moi ! Combien tout ce qui n'est pas l'œuvre de ton génie, de Mozart, ou de Bach, me paraît faible et décoloré ! Avec quel plaisir j'accueille ton œuvre 70e, ces deux trios admirables que j'ai joués tant de fois ! Semblable à celui qui, égaré dans les allées fleuries d'un jardin délicieux, erre, environné de parfums, sans pouvoir franchir ce labyrinthe enchanté, ni briser les guirlandes qui l'enlacent, je pénètre de plus en plus dans les douces sinuosités de ton ouvrage. Tes accords, délicieux comme la voix des Syrènes, m'attirent d'une force irrésistible. La femme charmante, devant le piano de laquelle je suis encore, et sur lequel j'écris, m'a prouvé, en jouant à mon intention, à moi Kreisler, maître de chapelle, ton premier trio, que les productions de *l'esprit* sont seules à admirer.

Je viens de répéter de mémoire quelques-uns des passages les plus remarquables des deux trios ! Cela est incontestable; le piano est l'instrument le plus favorable à l'harmonie, mais non à la mélodie. Toute l'expression dont l'instrument est susceptible ne donne pas à la mélodie cette vie dont l'anime l'archet ou le souffle. Le virtuose lutte en vain contre le désavantage du mécanisme qui fait vibrer et résonner les cordes au moyen d'une impression étrangère. D'un autre côté, quel instrument (excepté la harpe) embrasse mieux que le piano dans ses accords, le royaume de l'harmonie, reproduit ses trésors sous des formes plus variées et plus pompeuses!

L'imagination a-t-elle conçu un vaste tableau, avec des groupes majestueux, de vifs éclats de lumière, des ombres épaisses, les doigts vont le reproduire sur le piano avec d'éclatantes couleurs. La partition complète, ce livre enchanté qui renferme

tous les trésors de l'harmonie, qui représente le chœur majestueux de tous les instrumens, est vivifiée sur le piano par les mains du maître, et l'on ne saurait mieux comparer une telle œuvre bien exécutée qu'à la gravure, représentation fidèle d'un beau tableau.

Le piano est l'instrument de l'improvisation, de la partition, des sonates, celui des trios, des quatuors, des quintette, qui, écrits dans le véritable style, c'est-à-dire, à quatre ou cinq parties, sont le domaine de l'harmonie, et excluent les passages brillans exécutés par un instrument séparé.

Je témoigne donc hautement mon aversion pour tous les concertos de piano. (Ceux de Mozart et de Beethoven sont plutôt des symphonies avec piano obligé.) Dans ces concertos, tout est dans les traits difficiles et dans l'expression de la mélodie, et le meilleur pianiste essaie en vain de reproduire sur le meilleur instrument ce qui n'est qu'un jeu pour le violoniste.

Après un majestueux *tutti* d'instrumens à cordes et à vent, combien le solo de piano paraît maigre ! l'on admire l'agilité des doigts, mais d'émotion, point.

Le génie de Beethoven est sérieux, sombre et plein de feu. La musique instrumentale, lorsqu'elle doit agir par elle-même, et lorsqu'elle est étrangère à toute action dramatique, doit repousser toutes les bouffonneries insignifiantes, les fades lazzis. Sa voix doit reporter notre âme vers une vie de délices et d'espérance ; car son langage est plus puissant que celui qui ne saurait exprimer que les joies usées de la terre. Le caractère de la musique de Beethoven bannit tous ces passages où les deux mains semblent courir l'une après l'autre ; ces sauts, ces caprices, ces notes perchées au ciel dont toutes les compositions modernes abondent. Si l'on ne considère que les difficultés de doigté, les compositions de Beethoven n'ont que peu de mérite ; car un pianiste, quelque peu exercé, les exécute sans peine ; cependant plus d'un prétendu virtuose a rejeté le

cahier en s'écriant : « Cela est inexécutable !... Ce passage est ingrat. » Pour exécuter dignement les compositions de Beethoven, il faut les comprendre, se pénétrer de l'esprit du maître; arrière celui pour qui la musique n'est qu'un passe-temps, un attrait d'un moment ! Arrière ! Le véritable artiste méprise, rejette toutes considérations personnelles, tout désir d'applaudissement vulgaire; son seul désir, son espoir est de reproduire dans tout leur éclat les images que renferme la conception du maître; c'est par elles qu'il cherche à pénétrer dans le cœur de l'homme et à transporter son imagination bien loin, bien loin de ce monde !

NÉCROLOGIE.

L'art musical vient d'être frappé d'une perte douloureuse dans la personne de Monsieur Catel, membre de l'institut, chevalier de la Légion-d'Honneur, ancien inspecteur des études du conservatoire de musique et l'un des compositeurs les plus distingués de l'école française. Une maladie inflammatoire l'a enlevé à ses nombreux amis le 29 novembre dernier, à l'âge de cinquante-huit ans.

Né à l'Aigle, au mois de juin 1773, M. Catel (Charles-Simon) vint fort jeune à Paris, et se livra de bonne heure à son goût passionné pour la musique. Sacchini, à qui il avait été recommandé, le fit entrer à l'école royale de chant et de déclamation qui avait été fondée en 1784 par M. de La Ferté, intendant des menus-plaisirs. Il y étudia le piano sous la direction de Gobert, et Gossec, qui le prit en affection, lui donna des leçons d'harmonie et de composition. En peu de temps il devint habile dans l'accompagnement et dans les diverses parties de l'art d'écrire, et dès 1787 il fut fait accompagnateur et professeur adjoint à la même école. En 1790, l'administration de l'opéra le nomma accompagnateur de ce grand établissement. Il conserva cet emploi jusqu'en 1802, époque où des fonctions plus importantes ne lui permirent plus d'en remplir les devoirs. Ce fut dans cette même année, 1790, que le corps de musique de la garde nationale fut formé par les soins de M. Sarrette, qui depuis fonda le conservatoire de musique, et qui en fut le directeur. L'étroite amitié qui l'unissait déjà à Catel le détermina à

lui fournir les moyens de faire connaître son talent en l'attachant à ce corps de musique en qualité de professeur adjoint de son maître Gossec. Catel s'acquitta des obligations de cet emploi en écrivant un grand nombre de marches et de pas redoublés qui furent généralement adoptés par tous les régimens français pendant les guerres de la révolution. La première production qui signala le talent de Catel pour les grandes compositions, fut un *De profundis* à grand orchestre, exécuté en 1792, à l'occasion des honneurs funèbres que la garde nationale parisienne rendit à son major général Gouvion.

La nécessité de faire entendre la musique dans les fêtes nationales, l'insuffisance et l'inconvénient des instrumens à cordes pour ce genre d'exécution, déterminèrent M. Catel à composer des symphonies pour les seuls instrumens à vent, et des chœurs à grand orchestre, dont l'exécution n'exigeait aucun instrument à cordes. Le premier essai d'une composition de cette espèce se fit aux Thuileries, le 11 messidor an II, dans l'hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus, dont le poète Lebrun avait fait les vers.

En l'an III de la république, époque de l'organisation du Conservatoire de musique, Catel fut nommé professeur d'*harmonie*. A peine cet établissement fut-il consolidé, que les vues des habiles professeurs qu'on y avait réunis se tournèrent vers les ouvrages élémentaires destinés à l'enseignement; cette branche de la littérature musicale, comme toutes les autres, était dans un état déplorable en France. MM. Chérubini, Méhul, Gossec, Catel et plusieurs autres musiciens distingués, résolurent de suppléer à ce qui nous manquait à cet égard, et rédigèrent cette collection de traités méthodiques pour toutes les parties de la musique élémentaire qui sera à jamais le monument le plus solide de la gloire du conservatoire. Les rêveries de Rameau sur la théorie de l'harmonie, adoptées jusqu'alors généralement en France, et repoussées dans le reste de l'Europe,

avaient substitué, à la pratique si simple des écoles d'Italie, le système monstrueux de la basse fondamentale, dont le moindre défaut était d'être en opposition avec les usages de la pratique, et le sentiment harmonieux de l'oreille. Catel entreprit de ramener la théorie de l'harmonie à de simples analogies d'emploi des intervalles; divisant les accords en *naturels* et *artificiels*, il rangea parmi les naturels tous ceux que l'oreille admet sans préparation; quant aux accords artificiels, il les considérait comme provenant des premiers, au moyen du retard d'une ou de plusieurs consonnances. Cette théorie n'était pas absolument nouvelle, puisque ce n'était que le développement systématique des méthodes d'accompagnement pratiquées depuis long-temps dans les écoles d'Italie; d'ailleurs Kirnberger (*Grundsætze des Generalbass als erste Linien der composition*, Berlin, 1781, in-4°) et Turk (*Anweisung zum Generalbasspielen*) avaient posé précédemment les bases de cette théorie; mais à l'époque où M. Catel proposa son système, leurs ouvrages étaient inconnus en France, en sorte que le mérite de l'invention lui reste. L'ouvrage de M. Catel ayant été unanimement adopté pour l'instruction des élèves du Conservatoire, fut publié en l'an X, sous le titre de *Traité d'harmonie*. Paris, in-fol°. Ce fut pendant près de vingt ans le seul guide des professeurs de cette science. Depuis lors on a ajouté de nouveaux perfectionnemens à cette théorie, en démontrant que toutes les combinaisons harmoniques possibles dérivent de l'accord parfait et de celui de septième dominante, au moyen de trois modifications, savoir: le retard d'un intervalle, par la prolongation d'un autre, la substitution d'un intervalle à un autre; l'altération des intervalles par des signes accidentels d'intonation; et que ces modifications sont uniformes dans tous les cas de renversement, et identiques avec les harmonies naturelles; mais ces perfectionnemens n'ôtent rien au mérite des découvertes de Catel.

Une quatrième place d'inspecteur du conservatoire fut créée en 1810 et M. Catel fut appelé à en remplir les fonctions; mais, l'administration de cet établissement ayant changé en 1814, son amitié vive et dévouée pour M. Sarrette le détermina à prendre sa retraite, et depuis lors il a refusé tous les emplois qui lui ont été offerts, excepté sa nomination de membre de l'institut, en 1815. Il fut fait chevalier de la Légion-d'Honneur en 1824.

Comme compositeur dramatique, Catel occupe une des places les plus honorables parmi les artistes français : ses ouvrages se distinguent surtout par un chant suave et un style très pur. Il a donné à l'opéra : *Sémiramis,* en 3 actes, (an X); *Les Bayadères,* en 3 actes (1810), *Zirphile et fleur de Myrte*, 2 actes (1818); *Alexandre chez Apelles,* ballet en deux actes; à l'Opéra-Comique : *l'Auberge de Bagnières,* en 3 actes, charmant ouvrage dans lequel les formes italiennes sont unies de la manière la plus heureuse avec l'expression dramatique française; *Les Artistes par occasion,* en un acte, où l'on trouve un trio excellent; *Les Aubergistes de qualité*, en 3 actes; *Le premier en date,* en un acte; *Wallace,* en 3 actes, et *L'Officier enlevé* en un acte. Une couleur locale admirable, les mélodies les plus séduisantes et une grande force dramatique auraient dû procurer un succès de vogue à la partition de *Wallace*; mais à l'époque où cet ouvrage fut représenté, le goût de la musique n'était point encore assez développé en France pour que le mérite d'une partition fît oublier les défauts de la pièce.

La collection des pièces de musique à l'usage des fêtes nationales contient les morceaux suivans composés par M. Catel : 1°. Ouverture pour instrumens à vent, exécutée dans le temple de la Raison, an II de la république; 2°. Marches militaires et pas de manœuvres; 3°. Stances chantées à la fête des élèves pour la fabrication des canons, poudres et sal-

pêtres; 4°. Marche militaire; 5°. Symphonie militaire, marche, hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus; 6° Le chant du départ, hymne de guerre; 7°. La bataille de Fleurus, chœur; 8°. Chant du banquet de la fête de la victoire; 9°. Hymne à l'égalité, paroles de Chenier; 10°. Ouverture en *ut* à l'usage militaire; 11°. Symphonie en *fa*, idem, 12°; Ouverture en *fa*, idem. On a aussi de M. Catel : 3 quintettis pour deux violons, deux altos et basse, œuvre Ire, Paris 1797; 3 idem, œuvre II, ibid. 3 quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, Paris, 1796, 6 sonates faciles pour le piano, Paris, 1799; enfin le Recueil des Chansons et Romances civiques, Paris, 1796, contient quelques morceaux de sa composition. Il a eu une grande part à la formation des *solfèges du conservatoire*, dont il a publié une deuxième édition en 1815, avec une exposition méthodique des principes de la musique.

Quels qu'aient été les talens de Catel, ils ne furent qu'une faible partie de ses titres à la vénération de tous ceux qui le connurent. A l'esprit le plus juste et le plus fin, au don d'observation le plus pénétrant, il joignait la probité la plus sévère et toutes les qualités de l'âme la plus pure. Pendant quarante ans, son amitié, sa reconnaissance pour M. Sarrette, qui l'avait secondé de tout son pouvoir dès le début de sa carrière, ne se démentit pas un instant, et sa bienveillance pour les jeunes musiciens qui réclamèrent ses conseils et sa protection, ne connut pas de bornes. Si de pareils titres ne conduisent pas seuls à l'immortalité, ils sont du moins le plus beau cortége du talent.

Rien ne prouve mieux le respect qu'inspirait le talent et le caractère de Catel, que les regrets vifs et sincères qui ont éclaté à ses funérailles parmi tous les artistes, et même parmi ceux qui ne l'avaient pas connu; car sa renommée d'homme de bien était établie de telle sorte que chacun croyait perdre un ami, un guide sûr, un protecteur. Non seulement tout ce que Paris

renferme de musiciens distingués s'est empressé de lui rendre les derniers devoirs; on remarquait aussi à cette triste cérémonie beaucoup de gens de lettres, de membres des diverses académies, d'élèves du Conservatoire et de citoyens de toutes les classes. Un détachement de la garnison de Paris escortait le convoi qui, parti à midi de la maison mortuaire, s'est acheminée vers l'église Bonne-Nouvelle. Là, un service funèbre a été chanté par des artistes de l'ancienne chapelle du roi, de l'Opéra et du Conservatoire. Ce service consista en un *Dies iræ* et un *De Profundis*, fort bien exécutés en *faux bourdon*, un *Pie Jesu*, à quatre voix, composé par M. Panseron, et des fragmens d'une messe de *Requiem* de M. Plantade. A deux heures, le cortège a repris sa marche vers le cimetière de l'Est.

Arrivé près du lieu de la sépulture, on voyait tous les yeux baignés de larmes, et le silence le plus religieux n'était interrompu que par des sanglots, quand M. Berton, au nom de l'Académie des Beaux-Arts, M. Cherubini, comme directeur du Conservatoire et ami de Catel, M. de Jouy, au nom de l'académie française, et M. Fétis, comme professeur et au nom des anciens élèves du conservatoire, ont lu plusieurs discours qui ont porté au plus haut degré l'émotion dont chacun était pénétré.

Nous croyons que nos lecteurs nous sauront gré de reproduire ici ces expressions improvisées des regrets les plus sincères et les mieux mérités.

DISCOURS DE M. BERTON.

Messieurs,

A peine deux automnes se sont écoulés, que nous revenons en ces tristes lieux rendre à l'élève les honneurs funèbres que naguères nous y vînmes aussi rendre à son illustre maître. Dans ce trop court espace, la mort, l'impitoyable mort les a frappés tous

deux ! Mais du moins sa faux meurtrière a respecté jusqu'au terme le plus reculé d'une glorieuse carrière les jours de Gossec, tandis qu'au contraire l'aveugle vient de nous ravir, dans la force de l'âge, un ami sûr, un artiste célèbre, un collègue justement chéri ; *Catel* enfin n'est plus !

Nous n'entreprendrons pas d'énumérer ici ces titres qui ont si puissamment concouru à asseoir la glorieuse renommée dont ses œuvres jouissent et jouiront à jamais dans le monde musical. Prononcer le nom de l'auteur de *Sémiramis*, des *Bayadères*, de l'*Auberge de Bagnières*, des *Artistes par occasion*, de *Wallace*, du *Traité d'Harmonie*, etc., etc., suffit à sa gloire, et l'éloge est complet, lorsqu'on a nommé *Catel*.

Ce qui nous appartient particulièrement, comme à ses collègues à l'Institut, comme à ses confrères au Conservatoire, c'est de rendre, en ce moment solennel, un hommage éclatant et sincère à toutes les vertus sociales qui nous le font si vivement et si douloureusement regretter. Fils respectueux et tendre, ami sincère et dévoué, camarade franc et loyal, appréciateur de ses émules comme des talens naissans, tel était Catel. Toute sa vie s'écoula doucement : les goûts les plus simples, les plus modestes, en faisaient le charme. Il la passait alternativement entre la culture des arts et celle des fleurs. L'ambition n'eut jamais d'empire sur son âme ; et ce qu'il eut d'honneurs en ce bas monde vint toujours le chercher, sans que jamais il y eût songé ; c'est de lui que l'on pouvait dire :

« Sans vanité, sans fiel, sans petites humeurs,
» La douceur de ses chants peint celle de ses mœurs. »

Adieu, Catel, adieu, notre ami, notre cher camarade ! repose en paix ; repose du sommeil de l'honnête homme. Que cette terre te soit légère : du séjour éthéré, vois nos pleurs, entends nos regrets. Que ton âme s'élève avec confiance au sein de l'Éternel.

—

Après ce discours, M. Cherubini s'est exprimé en ces termes :

Lorsque la mort enlève à la société et aux arts un homme de talent, dont la carrière a été poussée jusqu'à un âge très-avancé, on doit sans doute le regretter et s'en affliger ; mais quand une fin prématurée frappe dans la force de l'âge celui qui possède un talent distingué, et qui est doué d'ailleurs de vertus morales qui caractérisent le meilleur des hommes, on doit le regretter, et le pleurer davantage : tel est M. Catel, notre aimé confrère, dont nous déplorons la perte.

Sa carrière musicale, remarquable par les ouvrages qu'il a composés, dignes de servir de modèles aux jeunes compositeurs, sont à coup sûr des titres qui font honneur à son siècle et qui ne seront point oubliés ; mais ce qui honorera le plus sa mémoire, ce sont les qualités de son cœur et de son caractère. Il est impossible de pousser plus loin qu'il ne l'a fait, sans calcul et sans ostentation, l'attachement pour ses amis et les sentimens de reconnaissance qu'il a constamment conservés particulièrement pour l'un d'entre eux, duquel il ne s'est jamais séparé, de cet ami qui l'avait recueilli et assisté dans sa jeunesse, et qui, comme en agirait un père à l'égard de son propre fils, lui a ouvert l'honorable carrière musicale qu'il a parcourue, et dans laquelle il s'est toujours dignement conduit ; car, modeste pour son compte, admirant le talent de ses rivaux, jamais il n'a été dominé par un sentiment de jalousie pour leurs succès.

Après avoir payé un juste tribut au talent et aux excellentes qualités de notre cher confrère, il ne me reste plus qu'à adresser mes derniers adieux à mon ancien ami.

Adieu donc, Catel ! Je ne te verrai plus, mais ne t'oublierai jamais ! Je me rappellerai sans cesse les douces relations que nous avons eues ensemble, cimentées par l'amitié inaltérable que tu m'avais inspirée et que je t'avais vouée ! Adieu, pour la dernière fois, mon bien-aimé Catel ! l'instant n'est peut-être pas éloigné où j'irai te rejoindre (1) !

(1) Espérons que cette triste prédiction ne se réalisera pas, et que nous conserverons long-temps encore le grand artiste que la France est fière d'avoir adopté. (*Note du Rédacteur.*)

DISCOURS DE M. DE JOUY.

Quand un savant, un littérateur, un artiste célèbre succombe à la fin de sa carrière, les arts déposent silencieusement un laurier sur sa tombe; mais quand la mort frappe avant l'âge un des hommes les plus remarquables de sa profession, un citoyen éminemment vertueux, un ami de son pays, qui travailla pour sa gloire et ne déserta jamais sa cause; ce ne sont plus seulement les admirateurs de l'art qu'il cultiva avec succès, ce sont les amis de la patrie qui se pressent autour de sa tombe. Tel fut Charles-Simon Catel; tel est le concours des citoyens qu'un devoir pieux rassemble dans cette triste enceinte.

Au moment douloureux d'une éternelle séparation, je ne vous entretiendrai pas, Messieurs, des droits de notre illustre confrère à la renommée durable qu'il a acquise par ses travaux; je ne vous parlerai pas des brillantes compositions musicales dont il a enrichi nos deux scènes lyriques, où il compte ses ouvrages par ses succès; je ne vous dirai pas que ce grand musicien, non moins habile dans la théorie que dans la pratique de son art, est l'auteur d'un traité d'harmonie qui a fait école en Europe, et de plusieurs ouvrages élémentaires adoptés en France pour l'enseignement de toutes les parties de l'art musical; je n'insisterai pas sur l'éloge de ses talens dès long-temps connus, et chaque jour appréciés davantage. C'est son noble cœur, c'est son grand caractère que je veux offrir à votre admiration.

Quelque carrière qu'eût embrassée Catel, la gloire nationale eût été le but et l'objet de ses travaux. La première production qui signala son génie naissant fut un chant de mort, un *De profundis* à grand orchestre, à l'occasion des honneurs funèbres que la garde nationale parisienne rendit à son major-général, ami et compagnon d'armes de notre grand La Fayette, à ce brave général Gouvion, mort au champ d'honneur, en 1792, dans la première campagne de la révolution. La nécessité de propager au loin les sons de la musique dans les fêtes nationales, et l'insuffisance des instrumens à corde pour y parvenir, avaient déterminé Catel à n'employer dans cette circonstance que les instrumens à

vent. Le premier essai de ce genre de composition se fit aux Tuileries le 11 messidor an 2, dans l'hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus; l'illustre Lebrun en avait composé les vers. La gloire et la liberté avaient également bien inspiré le poète et le musicien. Le même enthousiasme accueillit partout ce beau chant national que les soldats français ont fait tant de fois entendre à leurs ennemis avant la victoire.

Mais c'est de vertus surtout qu'il faut parler aux vivans en présence des morts. Disons le donc. Jamais homme à grand talent ne poussa aussi loin que Catel le désintéressement et la modestie. Étranger à toute autre ambition qu'à celle d'honorer son art et sa patrie, il passa ses dernières années dans une retraite profonde, où il n'eut que l'amitié pour confidente des vertus simples et sublimes dont il fut le modèle.

Dors en paix, maître de la lyre, homme de bien, excellent fils, vertueux citoyen, ami incomparable. La mort ne nous enlève que ton ombre; la meilleure partie de toi-même, ton esprit, ton âme, ton exemple nous restent. Nos regrets te suivent sous cette terre où tu vas disparaître et où tes amis, fidèles à ta mémoire, reviendront puiser des inspirations de liberté, d'honneur et de vertu.

DISCOURS PRONONCÉ PAR M. FÉTIS.

Messieurs,

L'artiste modeste, l'homme de bien, dont la tombe est sous nos yeux, n'a point joui pendant sa vie de ces brillantes renommées qui devraient être le partage du vrai talent; mais si les applaudissemens du vulgaire ont manqué aux travaux de Catel, votre admiration, votre estime l'ont vengé de l'indifférence de ses compatriotes, et les savans critiques de l'Allemagne, cette terre classique de l'harmonie, ont joint leurs éloges aux vôtres pour honorer l'auteur des *Bayadères*, de *Wallace* et de *Sémiramis*. Eh! qui mérita mieux que Catel ces suffrages éclairés des hommes de goût? Qui eut plus de grâce, plus de suavité dans ses mélodies?

Qui sut mettre plus d'élégance dans les formes dramatiques? Qui eut une sensibilité plus vraie, une simplicité plus touchante? Mais quoi? ennemi de tout charlatanisme, aimant son art avec conviction, le cultivant avec conscience, il ne voulut point sacrifier aux fantaisies de la mode, dédaigna les succès faciles de l'imitation, et, semblable au poète de l'antiquité dont parle Athénée, ne chanta que pour les Muses et ses amis.

C'est à nous surtout, nous, ses élèves et ses successeurs, qui avons profité de ses découvertes dans la science de l'harmonie, et qui transmettons sa doctrine dans l'école où sa bienveillante sévérité prépara notre avenir; c'est à nous qu'il appartient de proclamer le mérite de Catel, et de dire ce qu'il fit pour les progrès de son art. Un système faux, une école vicieuse régnaient en France, et menaçaient d'y anéantir les traditions de la science véritable. L'instinct heureux de Catel, plus encore que les qualités didactiques de son esprit, lui fit trouver la source du mal, et préparer le remède dans ce traité de l'harmonie qui sera longtemps un des titres de sa gloire. Les sciences, qui ne s'arrêtent pas dans leur marche, feront encore de grands pas dans la route des découvertes, et tout porte à croire que celle des accords ne sera pas plus stationnaire que les autres; mais les harmonistes n'oublieront jamais que les fondemens de la théorie la plus simple ont été posés dans ce *Traité de l'harmonie*, devenu le manuel de toutes les écoles de l'Europe.

Le talent, si grand qu'il soit, n'est honorable que lorsqu'il s'allie aux qualités de l'honnête homme. Vous le savez, Messieurs, cette alliance ne fut jamais plus intime que dans le cœur de Catel. Il faut avoir connu cette âme candide et pure pour comprendre tout ce qu'il méritait de respect et de vénération. Étranger à l'intrigue, à l'envie, à toutes les faiblesses enfin dont les talens les plus élevés ne savent pas toujours se défendre, Catel eut pour la jeunesse une bienveillance douce et paternelle, lui prêta souvent le secours de ses conseils et de ses efforts, et ranima son courage abattu par les revers. O Catel! ce tombeau qui va se fermer sur toi ne te séparera pas tout à fait de nous; tu vivras dans notre

mémoire ; et quand nous voudrons faire l'éloge le plus complet d'un digne artiste, nous le comparerons à toi.

—

Au moment où nous terminons cette notice, nous recevons la lettre suivante de M. Baillot, où l'on trouve un digne hommage rendu à la mémoire de Catel. Il appartenait à un artiste célèbre et à un honnête homme de parler ainsi de celui qui a réuni tant de vertus à tant de mérite.

Mon cher monsieur Fétis,

Après avoir mêlé mes vifs et profonds regrets à ceux des nombreux amis de notre bon Catel, au moment solennel où la terre, bénie par tant de larmes sincères, allait se refermer pour jamais sur lui, j'éprouvais, moi son ami et son ancien élève, le besoin de laisser parler mon cœur plein de reconnaissance et de vénération pour lui; mais qu'ajouter à cette unanimité de larmes dont il a été l'objet! Quelle oraison funèbre! MM. Berton, Jouy, Cherubini et vous-même avez été d'ailleurs les dignes interprètes de notre douleur en la partageant; vos louanges plaintives s'accordaient si bien ensemble qu'elles se confondaient dans un seul et même son. Je n'en sens pas moins le désir de rendre un hommage particulier à la mémoire de l'excellent homme que nous regrettons, à ses rares talens, à sa droiture, à sa bonté constante, à cette justesse, à cette élévation de sentimens qui a tellement dominé dans ses actions comme dans ses ouvrages, que son noble caractère et ses œuvres doivent être également revendiqués par la patrie comme faisant partie de la gloire nationale qui lui fut toujours si chère! En effet, l'école française a perdu en lui un de ses fondateurs, l'état un estimable citoyen, la musique un véritable artiste, l'amitié son modèle, et la France enfin, un homme digne d'elle et des

beaux jours de l'antiquité. Qui pourrait en douter, n'aurait connu ni sa vie ni sa mort ! Ses amis, témoins de l'une et de l'autre, devaient rendre hommage à la vérité; ils ont besoin de cette consolation qui, toutefois, ne sera pas la seule après le spectacle touchant et religieux de ce matin, où tant de regrets étaient une conséquence de tant de vertus, et où la rigueur de la mort était adoucie par l'espérance que laisse toujours après elle la vie de l'homme de bien.

BAILLOT.

Ce 30 novembre 1830.

NOUVELLES DE PARIS.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

DISTRIBUTION DES PRIX. — CONCERT.

On sait qu'un discours est l'accompagnement obligé des distributions de prix, les héros de la fête y trouvent une récompense, les vaincus une consolation; tous enfin des encouragemens. Tel est du moins le but que se propose l'orateur qui, pour l'ordinaire, n'épargne à personne les épithètes les plus flatteuses, et dit toutes sortes de choses, n'oubliant justement que celles qui seraient utiles. C'était M. Sosthènes de Larochefoucault qui se chargeait de prendre la parole dans les solennités du Conservatoire; mais M. Sosthène a cessé ses fonctions, et on ne lui a point encore donné de successeur. Grand embarras! — Et le discours; qui le prononcera? Il faudrait une autorité quelconque; mais on en manque. Toutes réflexions faites, on n'a pas trouvé de meilleur moyen que de renvoyer à l'an prochain le discours de cette année.

La distribution des prix s'est donc faite sans préambule aucun, au milieu de bruyantes acclamations; et, après que les noms des vainqueurs eurent été proclamés à haute et intelligible voix, on a donné un concert dans lequel se sont fait entendre les élèves couronnés aux derniers concours.

Un air varié pour le piano exécuté par MM. Parent et Potier n'a produit que peu d'effet. Il ne faut pas moins qu'un talent

supérieur pour lutter sur le piano contre l'impression qu'a laissée un orchestre nombreux; et ce n'est pas seulement aux doigts encore un peu faibles des deux jeunes lauréats qu'il faut s'en prendre; c'est une conséquence nécessaire de la nature de l'instrument. Mlle de Crésieux ne manque pas de talent, mais elle n'a pas été plus heureuse que les jeunes gens dont je viens de parler; la même froideur produite par la même cause s'est manifestée dans le public. Il n'en a point été de même de M. Allart qui, dans un air varié pour le violon, a reçu plusieurs fois de longs applaudissemens. Bien que fort jeune encore, M. Allart possède un talent distingué; à la vigueur, à l'aplomb, il joint un sentiment musical qui doit le bien servir dans les études qui lui restent encore à faire. M. Urbain tire du cor une belle qualité de son, et quoiqu'une émotion visible ait nui au développement d'une partie de ses moyens, il est facile de voir que ce jeune homme aura un jour beaucoup de talent.

Mlle Michel est une jeune et belle personne, qui, à ces qualités tout agréables, en joint d'autres plus importantes pour une cantatrice. Cette demoiselle à de la méthode, et paraît douée d'une intelligence musicale peu ordinaire; les succès qu'elle vient d'obtenir au théâtre italien prouvent assez que ce n'est plus une élève. Nous n'avons pas les mêmes éloges à donner à Mlle Alvarez, ni à Mlle Dulcken, qui ont toutes deux faiblement chanté. Mlle Alvarez n'est pas musicienne et n'a point le sentiment de la mesure.

L'orchestre a mal accompagné la plupart des morceaux cela est d'autant plus singulier qu'il avait été remarquable sous ce rapport l'année dernière.

Nous ignorons pourquoi l'on a supprimé les trombones dans l'ouverture de *La Flûte enchantée;* ils y sont indispensables.

Nous ne terminerons pas cet article sans faire remarquer que nos prévisions sur les fautes de l'ancienne administration sous laquelle le Conservatoire était placé se réalisent. L'une des

attributions principales de cet établissement est de former des chanteurs pour recruter le personnel de nos théâtres lyriques, dont l'état est déplorable; mais, au mépris des vives reclamations de M. Chérubini, directeur du Conservatoire, tous les maîtres de chant français en ont été chassés, pour être remplacés par des professeurs italiens. Qu'en est il résulté? Que dans le concert dont nous rendons compte il n'a été chanté qu'en langue italienne, et que tous ces jeunes artistes sont par le fait destinés aux théâtres de l'Italie. Déjà Mlle Michel est engagée à l'un de ces théâtres et va quitter la France; nous n'en sauverons aucun, si la nouvelle administration ne vient mettre un terme à cet abus monstrueux.

E. F.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

La Gazza Ladra. — Mme Malibran. — Lablache. — David. — Mlle Michel.

La perfection est rare : on pourrait presque dire qu'elle s'est rencontrée dans la représentation de *La Gazza Ladra* qui a été donnée le 30 novembre dernier. Le rôle de *Ninetta* est un de ceux que Mme Malibran joue et chante le mieux. Sa verve entraînante, sa prodigieuse facilité d'improvisation, et cette volonté nerveuse qui forment les caractères principaux de son talent, reçoivent dans ce rôle tout le développement possible; mais jamais ces qualités ne produisirent plus d'effet que dans la représentation dont il s'agit, quoique sa voix parût être atteinte au commencement d'un léger enrouement. L'enthousiasme du public n'a pu se contenir après que la toile eut été

baissée, et l'admirable cantatrice fut obligée de se rendre aux vœux des spectateurs en reparaissant sur la scène.

A l'exception de Zucchelli qui jouait autrefois le rôle de *Fernando*, les autres personnages n'ont pas toujours été représentés d'une manière satisfaisante; mais, mardi dernier, rien ne manquait à l'ensemble. Lablache, acteur excellent, a été chanteur parfait dans le *Podesta*. Sa voix formidable, qu'il manie avec une habilité rare, n'a point été un obstacle à l'élégance de son chant, et pour la première fois il s'est fait admirer à Paris sous le rapport de la vocalisation. On ne peut rien concevoir de plus parfait que la manière dont il a chanté sa cavatine et la grande scène du second acte. Quant au trio du premier, la réunion de ce grand musicien, de Mme Malibran et de Zucchelli, en a fait en quelque sorte un morceau nouveau.

L'inégalité du talent de David s'est montrée d'une manière frappante dans cette représentation. Au dessous du médiocre dans presque tout le premier acte, il a été admirable dans le second. Dans son duo avec Mme Malibran, il s'est si bien identifié aux impressions de cette virtuose, sa chaleur a été si entraînante, ses inspirations si heureuses, que le délire de l'assemblée fut au comble. Cinq ou six salves d'applaudissemens et des cris d'admiration ont témoigné hautement de la satisfaction publique. Zucchelli chante toujours avec mollesse; mais sa voix est belle et sa vocalisation facile.

Mlle Michel est un peu gauche dans le rôle de Pippo, mais elle y chante fort bien, particulièrement dans le charmant duo du second acte. Cette jeune personne est destinée à se faire une brillante réputation, surtout si elle continue d'étudier avec persévérance. Le travail seul pourra donner du timbre aux sons du médium de sa voix, qui sont maintenant un peu sourds.

L'ensemble de l'exécution a été généralement satisfaisant sous le rapport des chœurs et de l'orchestre.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de *Joséphine*, ou *le retour de Wagram;* musique de M. Adam, paroles de MM. Gabriel et Delaboullaie.

Nous sommes à la *Malmaison*: une fête brillante s'organise par les soins de Joséphine pour recevoir Napoléon qui doit entrer, le lendemain, en triomphe à Paris. L'Impératrice a reçu une lettre de son époux qui veut à son retour, lui dit-il, *accomplir un grand acte de famille, nécessaire au bonheur de la France;* Joséphine ne comprend pas le sens de ces mots. Cependant Eugène a devancé l'empereur de quelques heures; il est dans les bras de sa mère. En ce moment on annonce le duc de Vicence, chargé par Napoléon d'une communication importante auprès d'Eugène. Lorsqu'ils sont seuls, le duc apprend à ce dernier qu'en récompense de ses grands services, Napoléon vient de le nommer vice-roi d'Italie. Mais redoutant les troubles qui pourraient déchirer la France après lui, s'il mourait sans héritier de son nom, il a résolu de contracter une nouvelle alliance, tout en conservant à l'impératrice les apanages de son rang. Cette nouvelle doit être un coup de foudre pour Joséphine; cependant Eugène promet de la lui annoncer. On devine le désespoir de l'impératrice: Napoléon arrive, Joséhine se jette à ses pieds: *Quel trésor je vais perdre!* dit-il, et la toile baisse.

On voit par cette courte analyse que les auteurs de *Joséphine* ont traité légèrement un sujet grave, qui avait besoin des plus grands développemens. Cependant des détails fort agréables et les souvenirs du public ont concouru au succès de l'ouvrage. Il y a de grands désavantages à traiter une époque si vaste et si rapprochée de nous; les souvenirs sont encore trop récentes, la

copie semble bien faible à qui a vu l'original. Il faudra quelques années encore avant que cette grande figure de Napoléon puisse être mise sur la scène sans paraître mesquine et rapetissée. Habillez un mannequin des bottes et du chapeau du vainqueur d'Austerlitz, vous produirez de l'effet; mais qu'il ne parle pas, vous détruiriez l'enchantement. Le caractère si intéressant de Joséphine n'est que légèrement effleuré dans la pièce nouvelle, et les mêmes causes que nous venons d'indiquer ont empêché qu'il ne produisît l'effet qu'on en attendait. Nos pères ont connu tous ces personnages: si vous les trompez, ils le verront bien; et nous qui nous sommes créé des figures idéales, malheur à vous, si vous ne les donnez pas telles que nous les avons imaginées.

La promptitude avec laquelle cette petite pièce a été apprise et jouée doit faire excuser ce qu'il y a d'un peu négligé dans le poème et dans la musique. Cette dernière partie de l'ouvrage est de M. Adam et a été composée pendant les répétitions. Quelques phrases gracieuses, un orchestre élégant, voilà ce que l'on trouve dans cette œuvre, un peu trop Rossinienne.

Pourquoi les acteurs se croient-ils obligés de prendre un ton emphatique lorsqu'ils ont à représenter des personnages historiques? C'étaient cependant des hommes qui parlaient comme parlent des hommes. Génot est assez bien grimé dans le rôle de Napoléon; c'est de tous les acteurs de cette pièce le plus ressemblant, c'est aussi celui qui parle le moins.

La pièce a réussi.

— Il paraît décidé que l'opéra de M. Meyerbeer, intitulé *Robert le diable*, sera le premier ouvrage représenté à l'Académie royale de musique. La partition vient, dit-on, d'être livrée à la copie. Nous avons la satisfaction de voir que notre persévérance à attaquer les vices de l'administration de ce théâtre, commence à porter ses fruits. D'utiles réformes vont

être faites dans le régime scandaleux de cette administration, et nous savons positivement qu'elles sont dues à nos vives réclamations.

— Un opéra comique en un acte, ayant pour titre *l'Auberge de l'Aigle Noir*, est prêt à être représenté au théâtre Ventadour, et succédera à celui qui a été joué pour la première fois jeudi dernier. La pièce est de M. Moreau, et la musique a été composée par M. Halevy.

Cet ouvrage suivi de la *Fête et le combat*, opéra en 3 actes de MM. Planard et Labarre.

Cinq opéras nouveaux, représentés en moins de deux mois, prouvent l'activité de M. Singier. Il est fâcheux que tant d'efforts ne puissent améliorer la situation de l'Opéra-Comique; mais une troupe délabrée, un vice général d'exécution musicale et les souffrances de l'état social, sont des maux auxquels M. Singier ne peut porter de remède pour le moment.

— Encore une perte douloureuse dont la musique française est frappée! Nous recevons à l'instant la triste nouvelle de la mort du célèbre violoniste Rode, décédé à Bordeaux, après une maladie longue et douloureuse. Nous nous hâterons de recueillir des renseignemens sur ce funeste événement, et de les communiquer à nos lecteurs.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Milan. Après un long silence, Pavisi vient de rentrer dans la carrière de la composition dramatique par un opéra nouveau qu'il a écrit pour le théâtre de la *Canobbiana*. Cet ouvrage a pour titre *La donna bianca d'Avenello*. Le libretto est de M. Rossi. Certes, l'expérience ne manquait ni au poète ni au musicien; mais l'expérience n'est pas toujours ce qui procure les succès au théâtre. Il faut avant tout de la fraîcheur dans les idées, de la chaleur, du mouvement, et tout cela paraît avoir manqué dans la nouvelle partition de l'auteur de *Ser Marcantonio*. Beaucoup de suppressions et de changemens ont été faits à la deuxième représentation, et d'autres encore à la troisième; mais ces remèdes tardifs n'ont pu rendre la vie à un ouvrage frappé de mort dès la première soirée. On cite cependant la *stretta* de l'introduction, un trio et l'adagio d'un *quintetto* comme renfermant des passages agréables; c'est bien peu pour un grand opéra.

Parmi les chanteurs de cet ouvrage, on cite avec éloges Mariette Albini, La Corradi, Pantanelli, Vincenzo Galli et Badiali.

Naples. Quelques opéras nouveaux ont paru depuis quelque temps sur les théâtres de cette capitale, la plupart n'ont pas été bien accueillis ou n'ont eu que des succès de peu d'importance. Une *Léonilda*, musique d'un maestrino *Salvoni*, a laissé les spectateurs dans la plus parfaite tranquillité pendant le cours de la représentation. Personne ne s'est soucié de sa-

voir le nom du compositeur, qui n'a été révélé que par des amis indiscrets.

I Pazzi per Progetto est une farce qui a procuré à la Boccabadati et à Tamburini l'occasion de montrer leur talent en quelques morceaux; mais les applaudissemens n'ont été que pour les chanteurs, et l'œuvre du compositeur n'a excité que fort peu d'intérêt.

Le maestro Fabrizzi, élève de Zingarelli, a été plus heureux avec son *Blondello,* opéra qu'il a écrit pour le théâtre *Nuovo.* On trouve, dit-on, dans sa musique du brillant, du goût et de l'intelligence, et sans être un chef-d'œuvre de nouveauté, la partition de *Blondello* donne des espérances pour l'avenir du jeune musicien.

Mme Fodor n'a obtenu qu'un succès médiocre dans le rôle de *Desdemona;* cette cantatrice, quoi qu'en aient dit certains journaux d'Italie, n'a point retrouvé sa voix sous le beau ciel de Naples. Son organe n'est point sans doute dans le délâbrement où il était en France, mais il a perdu le charme de sonorité qu'il avait autrefois, et Mme Fodor n'est plus aujourd'hui qu'une cantatrice du second ordre.

Nous avons peu de détails sur les autres théâtres lyriques de l'Italie; mais l'ouverture prochaine de la saison nous procurera bientôt les moyens de satisfaire la curiosité de nos lecteurs.

BULLETIN D'ANNONCES.

La Brabançonne, chantée au grand théâtre de Bruxelles, musique de F. Campenhaut. Prix : 2 fr. Au profit des blessés belges.

J'attends votre retour, romance, par Mlle Eucharis Pacini. Prix : 2 fr.

Babet, chansonnette, dédiée à Mme Méric-Lalande, par Vaccai. Prix : 2 r.

L'Ame du Purgatoire, paroles de Casimir Delavigne, musique de Niedermeyer. Prix : 3 fr.

Come mai calmar le pene, cavatina cantata del signor David, nell' Amazilia del maëstro Pacini. Prix : 3 fr. 75 c.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

Troisième livraison de la troisième année de l'*Abeille musicale*, journal de chant, composé de 24 romances ou nocturnes des meilleurs auteurs. Cette livraison contient : *Le Page comme on en voit peu*, chansonnette de A. Romagnesi, et *Suivons le cours de l'eau*, chansonnette de M. Adam.

Prix de la souscription pour l'année : 16 fr. avec accompagnement de piano, et 8 fr. avec accompagnement de guitare.

Paris, chez Romagnési, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Les lettres doivent être affranchies.

Romberg B^{d}. Op. 50. Cantabile et thême varié pour violoncelle, avec accompagnement de quatuor ou piano-forte (pièce facile). Prix : 7 fr. 50 c.

Idem. Op. 51. Concertino pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre ou piano-forte. Prix : 9 fr.

Idem. Op. 52. Quatrième collection d'airs russes variés pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre ou piano. Prix : 9 fr.

Idem. Le même avec accompagnement de piano seulement. Prix : 6 fr.

KULHEAU F. Op. 103. Grand quatuor brillant pour 4 flûtes. Prix : 7 fr. 50 c.

Idem. Op 104. Variations brillantes pour flûte sur un air écossais, avec accompagnement de piano. Prix : 5 fr.

Idem. Op. 105. Variations brillantes pour flûte, avec accompagnement de piano, sur un air irlandais. Prix : 5 fr.

BEETHOVEN(L. VAN). Collection de ses œuvres pour le piano, avec ou sans accompagnement. 19e livraison ; elle contient l'œuvre 56, grand concerto pour piano, violon et violoncelle, concertant avec accompagnement d'orchestre. Prix : 24 fr.

(Prix de chaque livraison pour MM. les Souscripteurs : 8 fr. net.)

Paris, chez A. Farrenc, éditeur de musique, rue J.-J. Rousseau, n° 12.

(11 DÉCEMBRE 1830.)

VARIÉTÉS.

DE L'INFLUENCE

DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE SUR LES RÉVOLUTIONS DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE.

Tout le monde avoue que la musique est par sa nature un art vague; mais les opinions diffèrent sur les avantages ou les inconvéniens de ce caractère dominant. Les uns, partisans déclarés des idées et des passions déterminées, le considèrent comme un défaut, et font consister le mérite principal du compositeur à l'atténuer; les autres, au contraire, y trouvent le principe de sa puissance, et veulent que l'artiste, au lieu de le combattre, profite des ressources sans bornes que lui offre ce principe dominant de son art. Mon but n'est point d'examiner ici la question en elle-même, ni de me prononcer pour l'une ou l'autre de ces deux opinions, mais de faire voir quels ont été les résultats de la domination momentanée de l'une ou de l'autre.

Le principe vague de la musique réside dans la musique instrumentale, ou plus généralement dans les combinaisons de cet art, abstraction faite de la parole; car l'adjonction de celle-ci aux accens de la mélodie a pour effet de changer immédiatement l'objet de la musique, en fixant l'attention sur le sens poétique. Mais le développement de la puissance instrumentale a dû suivre la lenteur des progrès dans la découverte des moyens

de sonorité, dans l'habileté des instrumentistes, et dans l'éducation musicale des populations; tandis que l'union de la parole au chant, procédant par des moyens bien plus simples, et rendant la perception bien plus facile, a rencontré moins d'obstacles, et s'est trouvée tout d'abord en rapport avec les idées reçues : de là, la domination de la parole chantée dès les premiers temps de l'art, et l'état secondaire de la musique instrumentale; de là, cet axiôme généralement adopté que la musique a pour objet l'expression de la parole.

Je viens de dire que la domination de la parole chantée s'établit dès les premiers temps de l'art; je me trompe : après la découverte de l'harmonie, toute l'attention se tourna vers le mécanisme de la combinaison des sons, et, bien que des paroles sacrées ou profanes fussent toujours jointes à ces combinaisons, il paraît évident par tous les monumens de l'art que, jusqu'à la fin du seizième siècle, elles ne tinrent qu'une place secondaire dans la musique; mais, dès les premiers essais du drame lyrique, les idées changèrent, le sens poétique domina le sens musical, et le principe d'imitation prit la place du principe vague.

Le principe d'imitation, ou, comme on l'appelle plus communément, d'*expression*, est de deux sortes; l'un, général, l'autre, particulier. L'expression générale est celle de certains sentimens, de certains mouvemens passionnés, réalisés par la parole et rendus sensibles par les accens de la musique : celle-là est essentiellement dramatique, et son développement, plus ou moins rigoureux, se retrouve dans tous les opéras de toutes les écoles, depuis qu'on a commencé à faire usage de la musique pour la scène. Dans ce genre d'expression, le musicien ne prend des paroles que le sens général, monte son imagination à l'unisson des sentimens ou des mouvemens passionnés indiqués dans la situation, et, selon qu'il en est plus ou moins ému, les exprime avec plus ou moins de bonheur.

L'expression particulière de la parole est plus minutieuse; elle s'attache au sens d'une phrase, d'un mot même; beaucoup de musiciens l'ont portée jusqu'à la puérilité, voulant exprimer ou plutôt imiter jusqu'aux choses matérielles. Dans ce système, la musique se dénature autant que possible pour se rapprocher de la diction simple, et plus on l'assimile à cette diction, plus on croit avoir approché du but de l'art. C'est particulièrement dans la musique française du dernier siècle que domine ce système qui a eu autrefois beaucoup de partisans.

Que l'expression soit générale ou particulière, elle a toujours pour but de particulariser les idées du musicien, de réaliser des sentimens ou des images. Ce sont les accens de l'amour, de la haine, de la colère, de la douleur, du plaisir, de la joie et de la tristesse; c'est le lever du soleil, le soir d'un beau jour, la tempête, le chalumeau des bergers ou l'éclat d'une marche guerrière; en un mot, ce sont des idées déterminées qui s'éloignent plus ou moins de l'objet et des moyens primitifs de l'art.

La musique instrumentale proprement dite est indépendante de tout cela. Dire ce que Haydn, Mozart, Beethoven se sont proposé de peindre ou d'exprimer dans leurs admirables quatuors, quintettis, sonates ou symphonies, ne serait pas facile. Ce ne sont pas seulement des combinaisons agréables de sons, ayant pour objet de chatouiller l'oreille, et pourtant ce sont encore moins des peintures d'événemens, de sensations ou d'images déterminées qui renferment l'imagination dans un certain cercle d'idées. Dans la prodigieuse quantité de sensations excitées par la multitude de traits gracieux, énergiques, calmes ou passionnés qu'on trouve dans les œuvres de ces grands artistes, il n'en est aucune qui soit susceptible d'analyse. En écoutant cette musique, l'âme est émue; mais quelle est la nature de son émotion? Voilà ce qu'il est impossible de discerner; et remarquez que ces émotions, dont l'âme est agitée,

loin d'être atténuées par la manière vague dont elles se produisent, n'en sont que plus vives. Souvent portées jusqu'au plus haut degré d'exaltation, elles restent toujours inexplicables, et n'offrent quelques traits de ressemblance qu'avec ces agitations vagues d'un premier amour, qui font battre le cœur d'un adolescent.

En remontant aux anciennes compositions instrumentales dans lesquelles la classification et le retour des idées sont plus méthodiques, plus régulières que dans les productions du génie de Beethoven, on éprouve aujourd'hui des sensations bien moins vives qu'à l'audition de ces dernières: peut-être ne sommes-nous plus aptes à juger de l'effet qu'elles ont dû produire à l'époque où elles ont été entendues pour la première fois. Par cela même que les émotions excitées par la musique instrumentale sont d'une nature indéterminée, on ne peut indiquer les conditions nécessaires à la production de ces émotions, si ce n'est la nouveauté des idées, la passion, la fantaisie et la convenance harmonique et mélodique. L'émotion est d'autant plus forte qu'elle est inattendue : voilà le principe; tout inventeur, même dans l'origine de l'art, a donc pu en faire naître, et ce qui nous paraît maintenant insignifiant, a dû faire beaucoup d'effet à une époque quelconque. C'est une observation qu'il ne faut pas perdre de vue quand on veut juger du mérite comparatif d'un ouvrage ancien.

Mais dans le jugement absolu qu'on porte d'une œuvre de musique, à l'égard de l'état actuel de nos connaissances, d'autres considérations se présentent. Ainsi le développement des ressources instrumentales a fourni, par une progression constante, des moyens d'effet et de coloris qui n'existaient pas auparavant. Plus ces moyens se multiplient, plus l'homme de génie y puise des moyens de variété : de là vient que les sensations développées en nous par les symphonies de Beethoven ont quelque chose de plus actif, de plus mordant que celles qui résultent

de l'audition des symphonies de Haydn, bien que nous ne soyons pas plus émus par les premières que ne l'étaient les contemporains des autres.

Jusqu'à l'époque où Jean Sébastien Bach écrivit son oratorio de la *Passion*, et quelques autres grands ouvrages, la musique dramatique et la musique instrumentale s'avancèrent par des routes différentes, l'une dans la carrière de l'expression déterminée et de l'imitation, l'autre dans l'expression vague, et dans la production des sensations nerveuses; mais ce grand homme comprit la possibilité de réunir, jusqu'à certain point, les qualités propres de l'une et de l'autre musique, et réalisa sa grande pensée de la manière la plus heureuse dans quelques morceaux de ses admirables compositions. Toutefois, n'écrivant que pour lui, il ne prit point le soin de faire connaître ses découvertes en ce genre; peut-être alors ne les eût-on pas comprises; car Bach avait devancé son siècle. Mozart vint après lui; Mozart! ce génie merveilleux! ce génie d'idéalité musicale, conçut à son tour ce qu'il y avait d'émotions sans la réunion de l'expression dramatique au coloris instrumental. Mille combinaisons, inventées par lui, ajoutèrent un charme inexprimable à des mélodies charmantes, à de beaux accens dramatiques. Sans négliger absolument l'expression particulière de la parole, il comprit que l'expression générale a beaucoup plus de force, et que celle-ci est surtout susceptible de s'accroître par le secours de l'expression vague instrumentale, bien plus favorable au coloris que l'autre. De cette grande pensée, qui changeait en quelque sorte la nature de l'art, sont nés *le Mariage de Figaro*, *Don Juan* et *la Flûte enchantée*, devenus les modèles de l'école moderne. Cherubini, Méhul, Boieldieu, Spontini, ont développé le système de Mozart, et y ont ajouté de nouvelles combinaisons.

Guidé par une heureuse organisation musicale, Rossini, bien qu'élevé dans l'école italienne, sentit qu'il était né pour

continuer la révolution opérée par Mozart et par les grands musiciens que je viens de nommer, et comme eux, sans nuire à la mélodie, fit dominer l'expression instrumentale dans sa musique dramatique. De là, cette couleur romantique qu'on remarque dans ses beaux ouvrages; des effets neufs furent introduits par lui dans l'instrumentation, et ajoutèrent beaucoup de force à l'expression positive. Malheureusement la précipitation qu'il mit à écrire la plupart de ses partitions lui ont fait réduire quelquefois en formules ce qu'il n'aurait dû chercher que dans son inspiration.

Un homme, d'un génie mélancolique et hardi, Weber, en qui le sentiment instrumental prédominait, est venu encore ajouter à l'importance de l'expression vague dans les opéras de *Freyschütz* et d'*Oberon*. Ses moyens neufs ont agrandi le domaine de cette expression; mais, dans ses compositions, l'expression particulière de la parole a presque disparu. S'arrêtera-t-on dans cette route ? Je ne le pense pas; l'expression instrumentale me paraît destinée à prendre chaque jour plus d'importance sur la scène.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

GRÉTRY, (André-Ernest-Modeste), né à Liége, le 21 février 1741, reçut le jour d'un musicien pauvre, qui était violoniste à la collégiale de Saint-Denis. Une constitution faible, que divers accidens graves ébranlèrent encore, semblait le rendre peu propre au travail, et ne lui promettre qu'une existence courte et valétudinaire; cependant il vécut long-temps, fut rarement malade, et produisit un grand nombre d'ouvrages.

Dans son enfance, on ne lui connaissait guère d'autres éducation musicale que celle qu'on recevait dans les maîtrises de cathédrales; aussi, fut-il placé à la collégiale, comme enfant de chœur, à l'âge de six ans. Cette condition était fort pénible autrefois, parce que les maîtres de musique, nourris dans les préjugés d'une éducation despotique, croyaient ne pouvoir user de trop de sévérité envers leurs élèves: mais dans la maîtrise de Liége, l'existence d'un enfant de chœur était un supplice continuel. Il est intéressant d'entendre Grétry faire lui-même le récit des tourmens qu'il endura pendant cinq années sous le pouvoir stupide d'un barbare. « Quoique né d'un tempérament » fort délicat, dit-il, les peines physiques n'ont jamais diminué » mon courage, et mes forces semblent s'augmenter avec le be- » soin qui les fait naître. Le moral, au contraire, est chez moi » très susceptible, et toutes mes puissances physiques sont » anéanties quand mon cœur est oppressé.

» Je faisais six voyages par jour, environ d'un mille, pour me

» rendre aux trois offices. J'eusse fait ce trajet avec joie; mais » j'avais vu punir rigoureusement la moindre négligence, même » involontaire, et la crainte de subir un pareil traitement me » rendait mes devoirs insupportables : ce que je craignais arriva. » Un jour que la pendule de mon père s'était arrêtée, j'arrivai » trop tard aux matines, qui se chantaient entre cinq et six » heures du matin. Je fus puni pour la première fois : on me fit » tenir deux heures à genoux au milieu de la classe. Que de mau- » vaises nuits je passai ensuite ! Cent fois le sommeil fermait mes » yeux, et cent fois la frayeur m'éveillait. Je prenais enfin mon » parti; et sans consulter l'heure, ni le temps, je me mettais en » route souvent dès trois heures du matin, à travers les neiges et » les frimats : j'allais m'asseoir à la porte de l'église, tenant sur » mes genoux ma petite lanterne, à laquelle je réchauffais mes » doigts. Je m'endormais alors plus tranquillement : j'étais sûr » qu'on ne pourrait ouvrir la porte sans m'éveiller.

» L'heure de la leçon offrait un champ vaste aux cruautés du » maître de musique : il nous faisait chanter chacun à notre tour, » et à la moindre faute, assommait de sang-froid le plus jeune » comme le plus âgé. Il inventait des tortures dont lui seul pou- » vait s'amuser, Tantôt il nous mettait à genoux sur un gros » bâton court et rond, et au plus léger mouvement nous faisions » la culbute. Je l'ai vu affubler la tête d'un enfant de six ans d'une » vieille et énorme perruque, l'accrocher en cet état contre la » muraille, à plusieurs pieds de terre, et là il le forçait à coups de » verges de chanter sa musique qu'il tenait d'une main, et de » battre la mesure de l'autre. Ce pauvre enfant, quoique très » joli de figure, ressemblait à une chauve-souris clouée contre » un mur, et perçant l'air de ses cris. C'était toujours en notre » présence qu'il accablait de coups le premier qui avait trans- » gressé ses lois barbares. De pareilles scènes, qui étaient jour- » nalières, nous faisaient tous frémir; mais ce que nous redou- » tions le plus, c'était de voir terrasser le malheureux sous ses

» coups redoublés ; car alors nous étions sûrs de le voir s'emparer » d'une seconde, d'une troisième, d'une quatrième victime, » coupable ou non, qui devenaient tour à tour la proie de sa fé- » rocité; c'était là sa manie. Il croyait nous consoler l'un par » l'autre en nous rendant tous malheureux. Et lorsqu'il n'en- » tendait plus que soupirs et sanglots, il croyait avoir bien rem- » pli ses devoirs. » (*Essais sur la musique*, tom. 1, p. 8—10.)

Une sévérité excessive et déraisonnable de la part des maîtres n'est pas propre à hâter les progrès des élèves; aussi ceux de Grétry furent-ils très lents. On le crut incapable d'apprendre la musique, et son père fut obligé de le retirer de la maîtrise pour le confier aux soins d'un professeur habile, nommé Leclerc, qui depuis fut maître de musique à la cathédrale de Strasbourg. Celui-ci était aussi doux que le premier était brutal; et Grétry ne tarda pas à être bon lecteur. Mais l'arrivée à Liége d'une troupe de chanteurs italiens qui jouait les opéras de Pergolèse, de Buranello, etc., fut l'événement qui contribua le plus à développer en lui l'instinct de la musique; c'est en assistant aux représentations de ces ouvrages qu'il prit un goût passionné pour l'art dans lequel il s'est fait une si grande réputation.

Comme tous ceux que la nature a destinés à être compositeurs, Grétry commença à écrire presque dès l'enfance, et sans avoir appris les premiers élémens de la composition; ses premiers ouvrages furent un motet à quatre parties, et une espèce de fugue instrumentale, qu'il fit en suivant pas-à-pas une autre fugue dont il retourna le sujet. Ces premières productions parurent des merveilles aux amis de sa famille; mais le fruit le plus avantageux qu'il en retira fût qu'on sentit la nécessité de lui donner un maître d'harmonie. Renekins, organiste de la collégiale lui en enseigna les principes, et peu de temps après, le maître de chapelle de Saint-Paul, Moreau, commenca à lui donner des leçons de contrepoint. Mais déjà il était trop tard pour

qu'il pût donner à ses études l'attention nécessaire; la fermentation de son imagination y mettait un obstacle invincible. « Je » n'eus pas assez de patience pour m'en tenir à mes leçons de » composition, dit-il; j'avais mille idées de musique dans la tête, » et le besoin d'en faire usage était trop vif pour que je pusse y » résister. Je fis six symphonies; elles furent exécutées dans notre » ville avec succès. » Cette histoire est celle de tous les musiciens qui ont entrepris l'étude de leur art dans l'âge des passions, et lorsque le besoin de produire se faisait sentir; elle explique les causes de l'ignorance où Grétry est resté toute sa vie des procédés de l'art d'écrire la musique, et son peu d'aptitude à s'en instruire.

Un chanoine de la cathédrale de Liége avait suggéré au jeune compositeur la pensée d'aller à Rome. Le désir de s'instruire n'était peut-être pas le motif le plus puissant pour l'engager à faire le voyage. L'attrait d'un pays nouveau, le besoin d'agitation qu'on sent à dix-huit ans, et la persuasion qu'on est appelé à de hautes destinées occupent surtout à cet âge; quoi qu'il en soit, il fallait pour entreprendre ce voyage obtenir des secours du chapitre, car les parens de Grétry n'étaient pas riches. Une messe qu'il fit exécuter décida les chanoines à lui accorder ce qu'il désirait, et il partit en 1759, pour la capitale du monde chrétien. Arrivé dans cette ville, il y fit choix de Casali pour maître de contrepoint, et étudia quatre ou cinq ans sous sa direction; mais sa manière d'écrire l'harmonie dans ses ouvrages de théâtre, et son embarras visible en parlant de cette science dans ses *Essais sur la musique*, prouvent que son temps fut assez mal employé. Ce n'était pas à être harmoniste qu'il était destiné : son génie le portait surtout à la musique dramatique, et à l'expression des paroles.

Il avait composé quelques scènes italiennes et des symphonies qui furent entendues avec plaisir, et qui lui procurèrent un engagement pour le petit théâtre d'Alberti, à Rome. L'intermède

qu'il écrivit était intitulé ; *les Vendangeuses ;* il eut du succès. Ce premier pas était de bon augure, et présageait au jeune musicien la brillante carrière qu'il a parcourue depuis. Ce fut peu de temps après cet essai que le hasard lui révéla le genre auquel il était appelé. Un secrétaire de la légation française lui avait prêté la partition de *Rose et Colas.* Charmé par la musique naturelle et grâcieuse de Monsigny, et par le genre de l'ouvrage, Grétry sentit tout-à-coup sa véritable vocation : l'opéra-comique français devint sa passion. Il vit que Paris pouvait seul lui offrir les moyens de se faire une réputation, et il partit de Rome avec le pressentiment des succès qui l'attendaient.

Grétry quitta Rome au mois de janvier 1767, après y avoir passé neuf ans, et se dirigea sur Genève. Il s'y arrêta dans l'intention de voir Voltaire et d'en obtenir un poème d'opéra-comique. Quoique bien accueilli par ce grand homme, il n'en obtint qu'une promesse vague pour un temps éloigné. Il y avait alors momentanément à Genève un opéra-comique français ; Grétry voulut y essayer son talent pour ce genre, et refit la musique d'*Isabelle et Gertrude.* L'ouvrage fut joué avec succès et eut six représentations, ce qui est beaucoup pour une petite ville comme Genève. La nécessité de pourvoir à son existence l'obligeait à donner des leçons ; les femmes les plus distinguées de la ville voulurent l'avoir pour maître, en sorte qu'il jouissait d'une certaine aisance. Mais, près d'une année s'était écoulée ainsi sans aucun résultat pour sa gloire ; il avait vingt-huit ans et n'était pas encore connu : Voltaire lui conseilla d'aller directement au but et de se rendre à Paris, seul endroit, disait-il, où l'on peut aller promptement à l'immortalité. Il suivit ce conseil et arriva bientôt dans la grande ville, plein d'espérances et d'illusions qui ne tardèrent pas à être dissipées.

Ce qu'il y a de plus difficile pour un musicien qui veut travailler pour le théâtre, et qui n'est pas connu, c'est d'inspirer assez de confiance à quelque poète pour qu'il veuille hasarder

le sort d'une pièce entre ses mains. Près de deux années furent perdues par Grétry en sollicitations infructueuses. Enfin, du Rozoy, dont le nom était aussi ignoré que le sien, écrivit pour lui *les Mariages samnites*, ouvrage en trois actes, destiné pour l'Opéra-Comique, mais qu'on trouva d'un genre trop noble pour ce spectacle, et qu'on fut obligé d'arranger pour l'Opéra. Après bien des délais, on indiqua la première répétition. « C'est ici, dit le compositeur, qu'il faudrait une plume exer-» cée pour décrire ce que j'entrevis de fâcheux sur la mine » des musiciens rassemblés; un froid glacial régnait partout : » si je voulais, pendant l'exécution, ranimer de ma voix ou de » mes gestes cette masse indolente, j'entendais rire à mes cô-» tés, et l'on ne m'écoutait pas. » Ce fut encore pis le soir où la Cour s'était rassemblée chez le prince de Conti pour entendre l'ouvrage avec l'orchestre : tout alla au plus mal, et chacun sortit persuadé que Grétry n'était point appelé à composer de la musique dramatique. Heureusement le comte de Creutz, envoyé de Suède, ne partagea pas l'opinion générale; il prit l'auteur des *Mariages samnites* sous sa protection, et obtint de Marmontel qu'il lui confiât la petite comédie du *Huron*. La pièce réussit complètement, et le lendemain, des poètes vinrent offrir leurs ouvrages à Grétry.

La mélodie des airs du *Huron* est agréable et facile, et déjà l'on y remarque le talent naturel de l'auteur pour l'expression des paroles; mais le peu d'élégance des formes musicales y est d'autant plus frappante que cet auteur arrivait d'Italie où il avait passé neuf ou dix ans, à l'époque où Piccinni, Jomelli, Majo et Galuppi produisaient des modèles de perfection en ce genre. On ne vit pas alors tout ce que Grétry pourrait faire par la suite; mais on put juger de ce qui lui manquerait toujours.

Quelques mois après le *Huron* parût *Lucile*, où l'on trouvait un quatuor (*où peut-on être mieux qu'au sein de sa fa-*

mille?) que tout le monde connaît, et qui est le seul morceau qu'on en ait pu retenir; mais *Le tableau parlant*, qui fut donné presque dans le même temps (en 1770), a survécu à toutes les révolutions que la musique a subies depuis lors, et plaça, dès ce moment, Grétry au premier rang des compositeurs français. Malgré les conditions de cette coupe de comédie lyrique, où les airs se succèdent sans interruption, et où l'on en trouve même plusieurs dans la même scène; malgré la maigre instrumentation et les formes vieillies qu'on rencontre dans celle-ci, on l'écoute encore avec plaisir parce que les mélodies en sont charmantes, naturelles et expressives. Rien de plus gracieux que le *cantabile* du duo de Colombine et de Pierrot : ce morceau serait un chef-d'œuvre si la modulation en était plus variée, et si Grétry n'avait maladroitement parcouru deux fois la même série de tons, au lieu de transporter la réponse du motif principal à la dominante.

Trois autres opéras, *Sylvain*, *les deux Avares* et *l'Amitié à l'épreuve* furent composés par Grétry dans cette même année (1770). On a beaucoup vanté le premier dans la nouveauté : le duo *Dans le sein d'un père*, a eu surtout grand nombre d'admirateurs; néanmoins, cet ouvrage m'a toujours paru languissant, et des moins remarquables de l'auteur. Le duo même, quoiqu'on y trouve une assez belle phrase, manque de plan, et n'est pas écrit dans la portée naturelle des voix. Le *Sylvain* est l'une des compositions de Grétry qui ont le plus vieilli; elle n'est plus jouée que pour des débuts, et le public y éprouve toujours beaucoup d'ennui. On ne joue plus *les Deux Avares*, parce que le genre de l'ouvrage n'est plus de mise; mais on y trouve un duo du meilleur comique : c'est celui : *Prendre ainsi cet or ces bijoux*. Le chœur des janissaires : *Ah! qu'il est bon! qu'il est divin!* est aussi d'un bon effet. *L'Amitié à l'épreuve* n'a point réussi; néanmoins, la musique en est fort bonne, et l'une des mieux écrites de l'auteur.

Le succès de *Zémire et Azor*, qu'on joua dans l'automne de 1771, fut éclatant. L'imagination de Grétry s'y montra dans toute sa fraîcheur; et jamais il n'avait été plus riche de motifs heureux que dans cet ouvrage. Rien de plus élégant que l'air *Les esprits dont il nous fait peur*, rien de plus suave que le rondo *Du moment qu'on aime*. Malgré les progrès de la musique, de pareilles inspirations ne peuvent cesser d'être belles, ni d'intéresser les artistes dépouillés de préjugés. Il y a aussi une foule de phrases charmantes dans l'*Ami de la maison* : c'est un tour de force que d'avoir pu intéresser, par la musique, dans une comédie aussi froide et aussi longue que cette pièce. En voulant répéter cet espèce de défi dans *le Magnifique*, Grétry fut moins heureux. On a donné souvent des éloges à la scène de la rose; mais j'avoue que cette scène m'a toujours semblé longue et ennuyeuse.

Il n'en est pas de même de la *Rosière de Salenci*, jouée en 1774; là tout est frais, élégant, dramatique. On connaît l'air *Ma barque légère*; l'ouvrage fourmille de traits aussi heureux. *La Fausse magie* est une de ces mauvaises pièces que Marmontel a écrites pour Grétry : il s'en attribuait à peu près tout le succès, et ne s'apercevait pas qu'elles ne devaient leur existence qu'à la musique. Le génie du musicien pour qui il travaillait avait précisément les qualités nécessaires pour donner du prix à des paroles qui n'auraient pas été supportables avec d'autre musique. C'est l'esprit de Grétry bien plus que celui de Marmontel qui a soutenu *la Fausse magie*. Combien de fois on est retourné entendre le duo *Quoi! c'est vous qu'elle préfère!* sans ce duo et quelques motifs heureux, personne n'aurait eu le courage de voir la pièce.

Grétry n'était pas né pour la tragédie lyrique. Il ne manquait cependant pas de force d'expression; mais il ne pouvait soutenir un ton élevé pendant trois ou cinq actes. *Céphale et Procris*, qu'il donna au mois de mai 1775, *Andromaque*, jouée en 1780,

Aspasie et Denis le Tyran, tous représentés sans succès à l'Opéra, en sont la preuve. Le duo *Donne-la-moi dans nos adieux* est cependant célèbre ; on y trouve quelques belles phrases, mais le morceau est mal disposé pour les voix, et généralement mal écrit.

Cependant la renommée de Grétry s'augmentait à chaque production de sa plume ; *le jugement de* Midas (1778), *l'Amant jaloux* (même année), *les Évènemens imprévus* (1779), *Aucassin et Nicolette* (même année), *l'Épreuve villageoise* (1784), et surtout *Richard Cœur-de-Lion* (1785), mirent le comble à sa gloire, et dès-lors il n'eut plus de rivaux en France pour l'opéra-comique. Ces ouvrages sont si connus qu'il est inutile de s'étendre sur leur mérite. Quant aux défauts que les musiciens peuvent y trouver, ils prennent en partie leur source dans le goût français de l'époque où leur auteur commença à travailler, et dans les moyens d'exécution dont il pouvait disposer.

La Caravane du Caire, *Panurge et Anacréon chez Polycrate* introduisirent à l'Opéra le genre de demi-caractère et même le genre bouffe ; car *Panurge* n'est qu'un opéra-bouffon. Grétry était plus apte à traiter ces deux styles que celui de la tragédie ; aussi réussit-il complètement : peu d'ouvrages ont été joués aussi souvent que ceux qui viennent d'être nommés.

Au milieu des succès dont l'auteur de tant de productions voyait couronner ses travaux, un nouveau genre de musique, créé par Méhul et par M. Cherubini, s'était introduit sur la scène de l'Opéra-Comique. Cette musique, plus forte d'harmonie, plus riche d'instrumentation, et beaucoup plus énergique que celle de Grétry, devint tout-à-coup à la mode au commencement de la révolution, et fit oublier, pendant plusieurs années, *le Tableau parlant*, *l'Amant jaloux* et *la Fausse magie*. Il n'y a point d'auteur qui se résigne de bonne grâce à

l'oubli du public : Grétry fut très sensible à cette sorte de disgrâce, à laquelle il n'était pas préparé. Il n'aimait pas la musique nouvelle; mais il regrettait que des études plus fortes ne l'eussent pas mis en état de lutter avec ses nouveaux adversaires : toutefois, comme on ne se rend jamais complétement justice sur ce qui touche l'amour-propre, il ne se considéra pas comme vaincu, et voulut rentrer dans la carrière en imitant, autant qu'il le pouvait, un genre qu'il dédaignait au fond de l'âme. C'est à ses efforts qu'on dut *Pierre-le-Grand*, *Lisette*, *Guillaume Tell* et *Élisca*. Quoiqu'on trouve dans ces ouvrages des traces de son ancienne manière, on aperçoit facilement que leur auteur se tourmente pour être autre que la nature l'avait fait. Les mélodies n'ont plus d'abandon, le naturel ni la verve qui distinguent les œuvres de la jeunesse de Grétry : en un mot, il n'est plus qu'imitateur inhabile au lieu d'inventeur qu'il était. Il paraît l'avoir enfin senti, car il cessa de travailler, et se retira du monde musical.

La musique de Grétry était à peu près oubliée, lorsque le célèbre acteur Elleviou entreprit de la remettre à la mode, et de la subtituer aux grandes conceptions harmoniques alors en vogue, qui n'étaient pas de nature à faire briller ses facultés personnelles. Le talent dont il fit preuve dans *Richard*, dans *l'Ami de la maison*, dans *le Tableau parlant* et dans *Zémire et Azor*, fut tel que l'on ne voulut plus voir que ces ouvrages qui étaient neufs pour une partie du public. Depuis lors les œuvres de Grétry n'ont cessé de plaire au public français, jusqu'à la nouvelle révolution qui, dans ce dernier temps, s'est opérée dans la musique dramatique; les effets de celle-ci ont été de rendre les spectateurs plus instruits de ce qui concerne l'harmonie et les effets de l'orchestre, et conséquemment plus exigeans sous ces rapports. Rien ne pouvait nuire davantage à la musique de Grétry; car ces parties de l'art musical sont

précisément le côté faible de ses ouvrages. Aussi affecte-t-on aujourd'hui un injuste dédain pour les productions d'un homme de génie, qui s'est illustré par d'autres qualités, non moins précieuses, la mélodie et l'expression juste de la parole.

Je n'ai point parlé de *Matroco*, de *Colinette à la Cour*, de *l'Embarras des richesses*, du *Comte d'Albert*, du *Rival confident*, des *Méprises par ressemblance*, du *Prisonnier anglais*, d'*Amphitryon*, *etc.*, dans lesquels on retrouve quelquefois le musicien spirituel, mais qui n'ont rien ajouté à la réputation de leur auteur.

J'ai dit que la musique de Grétry brille surtout par le chant et l'expression des paroles; malheureusement toute qualité exagérée peut devenir un défaut : c'est ce qui arriva dans sa musique. En s'occupant trop des détails il négligeait l'effet des masses; aussi sa musique, bonne pour les Français, n'a-t-elle pas réussi chez les étrangers. Les nombreuses observations qu'il a faites sur ses propres ouvrages prouvent qu'il était bien moins occupé des formes musicales que du soin de rendre avec justesse un mot qui lui paraissait important : on en peut juger par ce qu'il dit d'un air de *l'Amant jaloux*. « L'endroit » qui me paraît le mieux saisi dans l'air suivant : *Plus de sœur, » plus de frère*, est la suspension après ces vers :

« Mais si quelque confidente,
» Malicieuse impertinente,
» Cherchait à tromper mon attente...

» Les deux notes suivantes que fait l'orchestre en montant par » semi-tons, expriment la mine que fait *Lopez* : j'aurais pu lui » faire chanter ces deux notes sur une exclamation *oh*! mais » le silence est plus élégant. M. Méhul disait de ces détails, que » *c'est de l'esprit et non de la musique.* »

Ce qui a pu contribuer à empêcher Grétry de suivre les pro-

grès de l'art dans l'effet musical, c'est le dédain qu'il avait pour toute autre musique que la sienne, dédain qu'il ne prenait même pas la peine de dissimuler. Un de ses amis entrait chez lui en fredonnant un motif : « Qu'est-ce que cela ? demanda-t-» il. — C'est, lui répondit son ami, un rondo de cet opéra que » nous avons vu l'autre jour dans votre loge. — Ah ! oui, je » m'en souviens ; ce jour où nous sommes arrivés trop tôt à » *Richard* ! »

Il avait été l'objet des faveurs de l'ancienne cour et jouissait de beaucoup d'avantages et de pensions ; les événemens de la révolution les lui firent perdre ainsi qu'une partie de ses économies qu'il avait placées sur l'état. Plus tard, Bonaparte lui fit une pension de six mille francs, et le revenu considérable de ses pièces lui rendit l'aisance qu'il avait perdue. Il avait été marié et avait eu plusieurs enfans ; mais il survécut à toute sa famille. L'une de ses filles a écrit la musique de deux petits opéras, *le Mariage d'Antonio* et *Louis et Toinette* : le premier a eu quelque succès.

Grétry avait fait l'acquisition de l'*Ermitage* de J.-J. Rousseau, à Monmorency, où il passa les dernières années de sa vie, et où il est mort le 24 septembre 1813. Son corps fut rapporté à Paris, et des obsèques magnifiques auxquelles assistèrent tous les artistes et tous les gens de lettres distingués, lui furent faites le 27 du même mois.

LITTÉRATURE MUSICALE.

L'Harmonie au commencement du dix-neuvième siècle, et Méthode pour l'étudier, par D. Jelensperger, professeur de composition au Conservatoire de Paris. Prix : in-fol., 25 fr., grand in-8°, 15 fr.
Paris, Zetter et Cie, rue du Helder, n° 25,

—

Le titre de cet ouvrage est piquant et contribuera sans doute à son succès : car c'est surtout de l'harmonie telle qu'elle est au dix-neuvième siècle que la génération présente a besoin. Mais, dira-t-on, l'harmonie d'un siècle n'est donc pas celle d'un autre? Si elle est si variable, quelle certitude peut-il y avoir dans ses principes, et qu'est-ce donc que cette pureté de style dont parlent tous les puristes et les érudits? Ceci demande quelques explications.

L'harmonie considérée comme le résultat de tous les faits résultans de l'association simultanée des sons, ne saurait être stationnaire; car des accords, sinon nouveaux, au moins plus communément employés, se produisent à mesure qu'on s'enhardit, et que l'art étend ses limites. L'harmonie du dix-neuvième siècle n'est donc pas plus celle du dix-septième, que la chimie de Gay-Lussac et de Thénard n'est celle de Lemery. Il régnait autrefois parmi les musiciens une sorte de timidité sur l'emploi des dissonnances qui condamnait celles-ci à n'apparaître dans la musique que de loin en loin; alors le système

instrumental était soumis aux conditions de la musique des voix; aujourd'hui c'est le contraire, une hardiesse sans bornes se manifeste dans la combinaison des sons; l'oreille s'aguerrit, et loin de soumettre les instrumens au régime des voix, ce sont celles-ci qu'on façonne à l'allure dégagée des instrumens. C'est donc un autre art; mais cet art a aussi ses convenances, ses règles, ses analogies, ses antipathies. Tout cela forme l'ensemble de cette science que M. Jelensperger nomme l'*harmonie du dix-neuvième siècle*.

L'harmonie n'est pas seulement le tableau des résultats de l'association des sons, c'est aussi le système de la classification de ces faits. Or, les principes de cette classification sont variables, parce que les accords sont susceptibles d'être considérés sous plusieurs aspects. De là, la multiplicité des systèmes et des méthodes qui, sans rien changer au fond de l'harmonie, se bornaient à classer les associations de sons d'après tel caractère dominant, à l'exclusion de tel autre, comme les ornitologues classent les oiseaux en raison de la conformation des becs, des pieds, ou de toute autre partie extérieure.

Un fait est donc positif dans le titre du livre de M. Jelensperger; il se propose d'y enseigner ce que c'est que l'harmonie en l'état où elle se trouve maintenant; mais il reste à examiner si la classification des accords y est faite d'après quelque système connu, ou si, guidé par quelque considération nouvelle, il en a établi la génération d'après ses idées propres.

C'est en effet une méthode nouvelle que celle de M. Jelensperger. Sans s'occuper le moins du monde de l'origine ni de la nature des accords, il les divise simplement en accords de trois, de quatre et de cinq sons. Tout accord de trois notes est considéré comme consonnant; tout accord de quatre ou de cinq est dissonnant; dans ce système, l'expression d'*accord parfait* a disparu pour être remplacée par celles d'*accord majeur*, *accord mineur*, *accord diminué*, et *accord aug-*

menté, en raison de la nature de la tierce ou de la quinte. J'ignore ce qui a pu déterminer M. Jelensperger à considérer l'accord de tierce et quinte augmentée comme un accord naturel, appartenant au troisième degré du mode mineur; mais je note le fait comme étant remarquable. S'il s'éloigne des théories connues par cette classification, il s'en rapproche par le renversement qu'il admet pour tous les accords fondamentaux.

Suivant, à l'égard des accords de quatre notes, la même méthode que pour ceux de trois, M. Jelensperger suppose l'emploi d'un accord de septième sur chaque note de la gamme dans les deux modes, par l'addition d'une tierce au-dessus de chaque accord consonnant. De cette façon, il supprime l'analogie, la prolongation, la substitution, les combinaisons de ces deux circonstances harmoniques, et présente comme existant immédiatement l'accord de *septième majeure* sur la tonique et le quatrième degré, l'accord de *septième mineure* avec *tierce majeure* sur le cinquième, l'accord de *septième mineure* avec *tierce mineure* sur le second, le troisième et le sixième : l'accord de *septième majeure* avec *quinte diminuée* sur la note sensible du mode majeur et sur le second degré du mode mineur; l'accord de *septième majeure* avec *tierce mineure* sur la tonique du mode mineur; l'accord de *septième majeure* avec *quinte augmentée* sur le troisième degré du même mode, et l'accord de *septième diminuée* sur la note sensible de ce mode. La considération de la préparation disparaît aussi dans ce système comme condition d'existence de la plupart de ces accords. M. Jelensperger n'en parle que long-temps après, et seulement comme une circonstance de l'enchaînement des accords.

Par une singularité dont j'ai cherché en vain le principe dans le livre que j'examine, M. Jelensperger, qui a admis la considération du renversement des accords consonnans, n'en parle pas dans l'exposé des accords dissonnans, et n'en dit un mot que

long-temps après s'être servi de ses résultats, et sans faire connaître quelles en sont les conséquences immédiates.

Dans sa nomenclature des accords de cinq notes, M. Jelensperger n'a parlé que des accords de neuvième majeure et mineure. Il en est d'autres qu'il n'aurait pu expliquer méthodiquement par son système, et qu'il a été obligé de rejetter dans le second livre de son ouvrage, qui traite *des notes accidentelles*. C'est aussi dans ce livre qu'il a placé les retards de consonnances et les anticipations; mais les altérations, qui, dans le même système, auraient dû y être également renvoyées, forment un article à part dans le premier livre.

La manière de chiffrer, la plupart des termes d'art et beaucoup d'autres choses, ne ressemblent point, dans le livre de M. Jelensperger, à ce qu'on trouve ailleurs, ce qui peut n'être pas un mal; pourtant il est à regretter qu'en expliquant son système des chiffres, il n'ait pas dit un mot de la méthode généralement adoptée, car, quiconque n'aurait étudié que son livre, serait hors d'état d'accompagner la musique chiffrée par le système ordinaire.

Il est facile de voir, par ce qui vient d'être dit, que le système de M. Jelensperger n'est qu'une considération particulière de la formation des accords, qui a pour objet d'admettre l'existence d'un certain nombre d'entre eux comme absolue, et cela par une supposition à peu près semblable à celle des anciens systèmes de Rameaux, de Rousseau et de quelques autres. Ce système, assez ingénieux en quelques parties, a le défaut de manquer de simplicité, d'analogie, et de substituer la méthode des cas particuliers à la méthode générale et si féconde des deux accords parfaits et de septième dominante, modifiés par les lois du renversement, de la substitution, de la prolongation, de l'altération et de l'anticipation. FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

Le concert que M. Berlioz a donné dimanche dernier dans la grande salle du Conservatoire, avait attiré grand nombre d'amateurs, d'artistes et de curieux. Ce jeune musicien, poussé par son instinct vers une route nouvelle, a de nombreux partisans parmi la jeunesse, toujours avide de nouveautés. Plusieurs morceaux annoncés au programme étaient déjà connus; mais la symphonie fantastique de la seconde partie excitait vivement la curiosité par son sujet, et c'est sur elle que s'est concentrée toute l'attention.

C'est une composition fort extraordinaire que cette symphonie; le génie des effets neufs s'y manifeste de la manière la plus évidente, et deux parties (*le Bal* et *la marche du supplice*), annoncent une imagination vaste; enfin, on y trouve une physionomie individuelle, prononcée en dehors des formes ordinaires de l'art; mais, en général, cette musique excite plutôt l'étonnement que le plaisir; elle manque de charme, et tout en faisant reconnaître dans son auteur une grande capacité, elle laisse le regret qu'il ne l'emploie pas d'une manière plus conforme au but de l'art. Au reste, il le faut dire, il y a des progrès incontestables dans les travaux de M. Berlioz; pour s'en convaincre, il suffit de comparer l'ouverture des *Francs-Juges* aux deux morceaux que je viens de citer. Espérons qu'il sentira de plus en plus la nécessité de charmer l'oreille en même temps qu'il étonne l'imagination. Sans ces deux conditions, il est difficile de se faire une réputation durable.

— Une indisposition prolongée de Mme Malibran a retardé la deuxième représentation de la *Gazza Ladra*. L'administration du théâtre Italien a mis à profit ce retard pour faire jouer l'*Ultimo Giorno di Pompei*, en y faisant remplacer Zucchelli par Lablache et Donzelli par David. La belle figure dramatique de Lablache, son jeu, la beauté de sa voix et la pureté de son chant ont produit dans cet ouvrage le plus bel effet, particulièrement dans le duo *Squarciami il cor, o barbaro :* ce morceau, le meilleur de l'opéra, a excité le plus vif enthousiasme. Mme Méric-Lalande y a fait preuve aussi d'un talent fort distingué. David, assez mal disposé dans la première partie de la représentation, s'est remis dans un air qu'il a substitué au duo *Io la Vedro fra palpita*, et il y a mérité les applaudissemens de l'assemblée.

L'introduction a été exécutée avec beaucoup d'ensemble et d'effet; mais dans tout le reste de la représentation les choristes ont chanté horriblement faux.

— Le concert qui devait être donné dimanche dernier par MM. Bertini et Mazas, dans les salons de M. Pleyel, rue Cadet, n. 9, est remis à lundi prochain, 13 de ce mois. M. Bertini y fera entendre un concerto inédit et des études; M. Mazas, une fantaisie pastorale, intitulée *le Retour du Printemps*, pour violon, une élégie pour alto, et *une Folie* pour violon et piano.

Les billets qui avaient été distribués pour le 5 seront admis à ce concert.

— M. Catrufo vient d'ouvrir un cours de chant et de vocalisation, rue Royale, n°8. Le cours des dames a lieu les lundi et jeudi, de 9 heures à midi; celui des hommes, les mardi et samedi, aux mêmes heures.

Le prix est de 20 fr. par mois; il n'est admis que deux élèves par heure.

—Le 4 de ce mois, M. Sallentin (François-Alexandre), ancien professeur de hautbois du Conservatoire, est décédé à Paris, à l'âge de soixante-seize ans. En 1780, il débuta au concert spirituel par un concerto de Rozetti, et l'année suivante il y obtint de grands succès dans deux concertos de Dimmler. Ce fut vers le même temps qu'il entra à l'orchestre de l'Opéra. A la formation du Conservatoire, il fut nommé professeur de cet établissement, où il a formé d'excellens élèves, parmi lesquels M. Vogt s'est placé en première ligne. Elève de Besozzi, Sallentin avait appris de ce maître habile à tirer une qualité de sons très pure de son instrument, et il jouait les difficultés avec beaucoup de netteté; mais son style manquait d'élégance.

—M. Pleyel, chef de la manufacture de pianos et de harpes connus sous ce nom, a eu l'honneur de présenter au roi et à la famille royale un grand piano construit d'après un principe nouveau découvert par cet artiste. Sa Majesté, après avoir témoigné son étonnement et sa satisfaction sur l'intensité et la pureté des sons de cet instrument, a félicité M. Pleyel sur le beau résultat de ses travaux. Nous rendrons compte, dans un article spécial, de la découverte dont il s'agit.

—M. Pixis, qui vient de faire un voyage en Allemagne, est de retour à Paris, depuis quelques jours. De cours séjours qu'il a fait à Manheim et à Francfort, ont fourni aux amateurs de ces deux villes l'occasion de témoigner à cet artiste distingué l'estime qu'ils ont pour ses talens. Dans une soirée de la cour de Manheim, il a eu l'honneur de jouer des pièces à quatre mains avec une des princesses, qui lui a témoigné sa satisfaction en lui faisant remettre une riche épingle en diamans.

—Le bruit d'un changement dans l'administration de l'Opéra-Comique se répand depuis quelques jours, et l'on assure que par suite de négociations M. Singier quitterait la direction,

qui serait confiée à M. de Pixérécourt. Dans le cas où les choses se passeraient ainsi, de grands changemens seraient faits non-seulement dans le personnel, mais même dans les dispositions intérieures de la salle, qui sont maintenant reconnues pour être très défavorables à l'effet acoustique. Ces réparations, et la recomposition de la troupe, des chœurs et de l'orchestre, obligeraient à fermer le théâtre pendant un mois ou six semaines.

— La première représentation de *La Langue musicale*, opéra-comique en un acte, qui portait originairement le titre de l'*Auberge de l'Aigle noir*, aura lieu ce soir. La musique est de M. Halevy.

— La notice que nous préparons sur le célèbre violoniste Rode paraîtra dans la prochaine livraison.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin. Les préparatifs faits pour les débuts des demoiselles *Elsler*, premières danseuses du théâtre de la cour de Vienne, avaient retardé la représentation d'un opéra de M. F.-P. Schmidt, qu'on avait annoncé depuis quelques semaines. M. Schmidt, auquel la famille du célèbre poète allemand *Romer*, mort sur le champ d'honneur en 1813, avait confié le manuscrit d'un opéra, *Alfred*, terminé (comme nous croyons) peu de temps avant sa mort, s'occupait depuis long-temps de la composition de cette œuvre dramatique. On voit que le jeune poète, peu accoutumé aux formes dramatiques, a négligé de varier son sujet, par des incidens d'une nature moins sérieuse, de sorte que son poème a une teinte un peu lugubre, qui ne convient ni au public de Paris ni à celui de Berlin. On connaît l'histoire du roi guerrier, qui, se glissant, sous le déguisement d'un ménestrel, dans le camp des Danois, réussit à s'informer de leur position, les surprend, et les chasse de l'Angleterre. Les détails militaires qui forment à peu près tout le contenu de cet opéra, ont forcé le compositeur à se servir presque continuellement de tous les instrumens à vent, ce qui donne une grande uniformité, et presque de la monotonie à sa composition. Une romance avec accompagnement de harpe, très bien chantée par M. *Bader* (Alfred). Un air avec chœur au second acte, chanté par mademoiselle *de Schatzel* (Elwina, fiancée d'Alfred), avec une grande perfection et beaucoup de

verve, et le final du second acte ont paru fixer l'attention du public dans lequel le compositeur compte beaucoup d'amis. Dans le final dont je viens de parler, le compositeur a introduit très à propos l'air national anglais *rule Britannia*, accompagné du chœur et chanté par M. Bader. L'orchestre s'est montré digne de sa réputation, et a très habilement exécuté, sous la direction de M. Scheider, l'ouverture, qui réussirait peut-être aussi comme morceau de concert. L'auteur y a introduit un solo de harpe qui fait allusion au déguisement du roi Alfred, et à son apparition parmi les Danois. Cet ouvrage a été représenté pour la première fois, le 28 de ce mois.

— On écrit de Francfort ce qui suit sur quelques concerts :

« Nous avons donné un premier concert composé du *Requiem* de Mozart, du *Kyrie* et du *Gloria* de la dernière messe de Beethoven. Ces deux derniers morceaux ont obtenu un grand succès.

» Au concert prochain la *Fête d'Alexandre* de Naeldel et le *Gloria* de la messe en *si* mineur de Bach, feront les frais de la soirée. Le *Gloria* nous coûte beaucoup de peines, mais on les supporte avec amour et persévérance. Anitallo a charmé tout le monde, c'est un morceau qu'on ne saurait assez entendre.

» Le troisième concert ne contiendra que des morceaux de musique vocale; Vittoria, Palestrina, Haydn, Cherubini et enfin Séb. Bach, le rempliront, je crois, dignement.

» *La passion* formera le quatrième concert.

» Nous avons ici une société de quatuors composée de Hermann, Hartmann, un frère du premier, et Pape. Les deux premiers, et principalement Hartmann, sont des violonistes distingués.

» Symroch vient de publier deux cahiers de cantates de Bach, je vous les recommande. »

— Nous tirons du journal de Francfort quelques détails sur les soirées de quatuors dont il vient d'être parlé.

Une société plus nombreuse que d'ordinaire assistait à la troisième soirée de quatuors des frères Hermann, Hartmann et Pape (le 14 novembre). Des salves d'applaudissemens ont accueilli chaque morceau de ces beaux quatuors dont l'exécution fut aussi belle que les chefs-d'œuvre de Mozart, de Haydn et de Beetoven sont admirables.

La soirée fut ouverte par une des compositions de Haydn, où se développe le plus largement son génie pur et correct, le quatuor en *si* bémol. La légèreté, la force, la fraîcheur et l'expression de ce morceau, rendront toujours Haydn inimitable. La richesse des idées, la variété d'expression, l'originalité des mélodies, tout concourt à rendre cettte belle œuvre aussi admirable dans ses parties que dans son ensemble.

L'exécution de ce quatuor, qu'on ne saurait trop louer, fut, surtout vers la fin, portée au plus haut point de perfection, une exactitude, un ensemble étonnans, ont fait encore ressortir ce beau final où l'allegretto devient successivement *piu allegro* et *piu presto*, et avec une mesure de plus en plus précipitée, pas un seizième de croche ne fut négligé. Le quatuor en *ut* majeur de Mozart succéda à celui de Haydn. Ce morceau composé en 1785 nous fait connaître Mozart dans toute la profondeur de son génie. Quel lien unit les différentes parties ! Quelle pureté d'harmonie ! Quelles modulations naturelles et cependant originales ! Quelle noblesse ! Quel feu de sentimens ! Quelle force et quelle audace d'exécution ! Comme elle coule facilement, cette harmonie.

L'exécution de ce morceau fut celle qui pouvait le mieux en faire sentir toutes les beautés ; les habiles virtuoses avaient compris Mozart, pénétré son génie.

Le quatuor en *mi* bémol A. 59 de Beethoven a terminé la soirée. Quelles expressions pourraient peindre la beauté de cette composition ! Génie tout puissant, Beethoven dépasse les dernières limites de l'art, nous transporte des miracles du romantisme, réunit les points les plus extrêmes, et s'élève d'une force gigantesque, d'un vol assuré, dans le vague immense de l'imagination.

Après ce que nous avons déjà dit de l'exécution, nous croyons suffisant d'ajouter que c'est elle qui nous a dévoilé les beautés de ces admirables compositions, et fait connaître les chefs-d'œuvre de nos plus grands maîtres.

BULLETIN D'ANNONCES.

Album dédié à Mme Malibran, orné de son portrait, de six jolies lithographies, et de six romances avec accompagnement de piano, très-bien relié et doré. Prix : 5 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

On trouve aussi toutes les partitions italiennes de Rossini et d'autres compositeurs, très-bien reliées, pour offrir pour étrennes.

POUR PARAÎTRE LE 15 DÉCEMBRE 1830 :

Hommage aux Dames, Album de romances et nocturnes nouveaux, paroles de M. A. Bétourné, musique de MM. Adam, Boieldieu, Halevy, Lafont, Meyerbeer, Paër et Spontini; sixième année; orné de douze lithographies de MM. Bellangé, Charlet et Jaime, et du portrait de M. Spontini.

Contenu de l'Album :

A. Adam, Avec nous venez danser, chansonnette.
Boïeldieu, l'Ange des premiers amours, nocturne à 2 voix.
Halevy, l'Aubade, nocturne.
Du même, le Chasseur des Alpes, ballade.
Lafont, le Vieux Tambour, romance.
Meyerbeer, Grand-Mère, nocturne à 2 voix (soprano et contre alto).
Du même, le Vœu pendant l'orage.
Paer, l'Odalisque, romance.
Du même, les Joyeux Passagers, barcarolle.
Spontini, l'Heureux Gondolier, barcarolle.
Du même, Salut, vertes campagnes, nocturne à 2 voix.
Du même, la petite Sorcière, chansonnette.

Prix : 15 fr. net; relié tranche dorée, et avec accompagnement de guitare, net 10 fr.

Deuxième année de *La Mélodie*, journal de chant.

Ce Journal paraît le 1er et le 15 de chaque mois. et chaque numéro contient deux morceaux, tels que romances, nocturnes, chansonnettes, etc., composés

par les auteurs les plus distingués en ce genre, parmi lesquels nous citerons : MM. Andrade, A. de Beauplan, Berton fils, Bruguière, Lafont, L'huillier, Panseron, Ch. Plantade, Romagnesi, Rouget de Lisle (auteur de *La Marseillaise*), M. Strunz (auteur du *Borysthène*), etc.

A ces noms les plus recommandables, nous ajouterons ceux de compositeurs d'opéras : MM. Boieldieu, Meyerbeer, Paër, Spontini, Adam, Halevy, etc., dont les productions trouveront place dans notre journal.

Le prix de l'abonnement se paye d'avance; pour recevoir le Journal, franc de port, en province, il faut ajouter 2 fr. pour piano, et 1 fr. pour guitare, pour l'année.

Les 12 Romances ou nocturnes contenus dans l'*Hommage aux Dames*, seront livrés aux abonnés de *La Mélodie* dans les 4 premiers mois de l'année.

Le prix de l'abonnement de *La Mélodie* est fixée ainsi qu'il suit, savoir:

Avec Piano : 25 fr. pour un an, 15 fr. pour six mois, 9 fr. pour trois mois.

Avec Guitare : 15 fr. pour un an, 8 fr. pour six mois, 5 fr. pour trois mois.

Chaque année contiendra 48 romances, nocturnes, chansonnettes, etc., ornés de lithographies de nos meilleurs artistes, et rien ne sera négligé pour l'exécution typographique.

A Paris, chez Maurice Schlesinger, rue Richelieu, n. 97.

(18 Décembre 1830.)

OPUSCULES DE E.-T.-A. HOFFMANN.

DON JUAN.

Un vacarme épouvantable vient me tirer du doux sommeil dans lequel j'étais plongé. On s'agite, on crie; le spectacle commence. Les basses mugissent, les timbales résonnent, le hautbois soutient un *la* bien pur, les violons s'accordent. Je me frotte les yeux. Le diable est-il déchaîné? Non, je suis dans ma chambre, dans l'hôtel où je suis arrivé hier au soir, harassé de fatigue. Mais j'aperçois le cordon de la sonnette; je le tire avec violence : le garçon paraît.

« Au nom du ciel, que signifie cette musique qui m'étourdit, là à mes oreilles? Aurions-nous un concert dans la maison?

— Votre Excellence (la veille, à la table d'hôte, j'avais demandé du champagne), Votre Excellence ne sait peut-être pas encore que cet hôtel communique avec le théâtre. Cette petite porte conduit dans un corridor où se trouve le N° 23, c'est-à-dire la loge des étrangers.

— Quoi! le théâtre?... la loge des étrangers?...

— Oui, la petite loge des étrangers, pour deux, trois personnes au plus, destinée aux hommes de distinction, tout près de la scène, tapisserie verte. Si Votre Excellence désire... nous donnons aujourd'hui *Don Juan*, du célèbre M. Mozart, de

Vienne ; nous porterons sur le compte le prix d'entrée... un thaler 8 gros. »

Il avait déjà ouvert la porte, et au nom de *don Juan*, j'étais dans le corridor,

Le théâtre était, vu l'importance du lieu, grand, décoré avec goût, et très bien éclairé. Loges, parterre, tout était plein. Les premiers accords de l'ouverture me donnèrent la douce certitude qu'un orchestre parfait allait dignement reproduire le chef-d'œuvre, et me permettre d'en savourer toutes les beautés. Pourvu que les chanteurs répondent aux instrumentistes !

Le terrible *regno all'pianto* de l'andante vient glacer mon cœur, l'effroi croissait par degrés, mais voilà que résonnent les fanfares de la septième mesure de l'allegro. J'aperçois à travers d'épaisses ténèbres, de noirs démons; leurs griffes enflammées sont prêtes à saisir les malheureux mortels qui dans leur gaîté innocente dansent sur l'abîme, dont un faible réseau les sépare. La nature humaine combat une force surnaturelle; mais enfin l'orage s'apaise. La toile se lève et *Leporello* enveloppé de son grand manteau, s'avance dans l'ombre d'une nuit obscure, près du pavillon : *Notte e giorno faticar.* Ainsi c'est en italien *Ah che piacere* ! Don Juan se précipite, donna Anna retient l'insensé par son manteau. Quel aspect ! Elle pourrait être plus grande, plus élancée, plus majestueuse, mais quelle tête ! Voyez ces yeux où se peignent en traits de feu, l'amour, la colère, la haine, le désespoir; quel torrent de flammes ! il vous brûle, il vous consume ! et ces cheveux, dont les boucles noires se dessinent avec tant de grâce sur un cou d'albâtre ! Voyez ce peignoir blanc dont les plis indiscrets trahissent les charmes qu'ils doivent cacher ! Mon cœur bat à coups redoublés. Et maintenant ! Quelle voix ! *Non sperar se non m'uccidi.* Tels que les brillans éclairs qui fendent les nues et percent l'obscurité, ces sons divins dominent la voix bruyante des instru-

mens ! En vain don Juan veut fuir, eh, le veut-il ? Que ne repousse-t-il donc d'une main puissante cette faible femme ! Son crime le rend-il immobile ? Le combat de l'amour contre la raison suspend-t-il ses sens, lui ravit-il la force et le courage ? Imprudent vieillard ! qui, la nuit, vas provoquer le jeune homme plein de force, tu as payé de la vie ta folle témérité. Don Juan et Leporello commencent le récitatif.

Don Juan rejette son manteau, il est là avec un habit de velours rouge brodé d'argent. Qu'il est majestueux ! quelle mâle beauté anime son visage ! son nez est bien fait, ses yeux jettent un éclat qui vous traverse; par un jeu particulier des muscles de son front, au dessus des sourcils, sa figure, par momens, et sans rien perdre de sa beauté, prend un air infernal qui fait naître l'épouvante, on croirait Méphistophélès. Il a donc la force magique du serpent à sonnettes ? La femme que ses yeux ont fixée, entraînée par une force invincible, s'attache à lui et s'acharne elle-même à consommer sa ruine. Autour de lui, maigre et sec, sautille Leporello avec une veste blanche rayée de rouge, un petit manteau rouge et un chapeau blanc à plumes rouges, ses traits expriment tour à tour la bonté et la ruse, la cupidité et l'audace. Ses noirs sourcils contrastent singulièrement avec sa barbe et ses favoris grisonnans. On le devinerait, le vieux renard est le digne soutient de don Juan. Ils ont heureusement franchi le mur. Des torches. Dona Anna paraît suivie de don Ottavio, un joli jeune homme, bien pomponné, bien arrangé, de vingt-et-un ans au plus. Au premier bruit qu'il a certainement entendu, il aurait pu se précipiter et sauver le vieillard, mais auparavant il fallait bien donner un coup d'œil à la toilette, et ensuite se hasarder ainsi la nuit, c'est désagréable. « *Ma qual mai s'offre, ô dei, spectacolo funesto agli occhi miei* ! » C'est plus que du désespoir dans ces sons déchirans du récitatif et du duo !

Mais voici venir la longue donna Elvira. Une grande beauté

brilla jadis sur son visage; quelques restes se retrouvent encore : *tu nodo d'inganni*, et le compatissant Leporello remarque finement : *parla come un libro stampato*, lorsque je crus entendre quelqu'un derrière moi. On avait pu facilement ouvrir la porte de la loge et se glisser à mes côtés : — ce fut pour moi un coup de poignard. J'étais si heureux de me trouver seul dans cette loge, de pouvoir goûter à mon aise ce chef-d'œuvre si dignement reproduit, de l'embrasser, de l'étreindre, de m'identifier avec lui; un seul mot m'aurait bien péniblement tiré de ce doux transport. Je résolus de ne pas m'occuper de mon voisin, et, tout entier à la contemplation, d'éviter son regard, sa parole. Je lui tournai donc le dos, et la tête appuyée sur la main je ne changeai pas la direction de mes regards. Le reste de la représentation répondit au début. La jolie et vive Zerlina console de son mieux le bon Masetto. Don Juan, dans son terible air : *Fin che dal vino*, dégagea librement son cœur; les muscles du front jouèrent encore plus que de coutume. — Les masques paraissent. Leur trio est une prière qui s'élève vers le ciel comme les purs rayons de la lumière. Bientôt se fait entendre le doux cliquetis des verres, les masques, les paysans attirés par la fête de don Juan se livrent à de joyeux transports. Voilà le *trio* que la vengeance amène. La danse commence; Zerlina est sauvée, et dans l'éclatant final, don Juan l'épée à la main va courageusement attaquer ses ennemis bientôt; il fait tomber à ses pieds l'élégante épée du jeune amant, le reste fuit épouvanté; rien ne résiste à ses coups, tel le fier Roland disperse comme un vil troupeau l'armée du tyran Cymort.

Déjà plusieurs fois j'avais cru sentir une haleine brûlante, entendre le doux froissement d'une robe de soie, je soupçonnais la présence d'une femme, mais plongé dans le monde poétique où m'avait lancé l'opéra, je ne songeai seulement pas à détourner la tête. La toile se baisse, je veux alors considérer ma voisine. — Non ! — Les paroles me manquent. — Puissances du ciel,

qu'ai-je vu ? Donna Anna, avec le même costume qu'elle venait de porter sur la scène; elle dirigeait sur moi son œil expressif, son regard brûlant. — Je restai interdit, un léger sourire, un peu ironique (je crus l'apercevoir) vint effleurer ses lèvres, je compris la sotte figure que je faisais. Il fallait parler, mais l'étonnement, j'allais presque dire la peur, glaçait ma langue. Enfin je m'écriai, mais involontairement : « *Est-il possible? est-ce vous que je vois?* Elle me répondit aussitôt dans le plus pur Toscan, que si je ne comprenais ni ne parlais l'Italien, elle ne pourrait avoir le plaisir de ma conversation, cette langue étant la seule qu'elle entendît. — Jamais harmonie ne fut plus douce que ces paroles. La conversation anima encore ses yeux bleus, chaque éclair qu'ils lançaient était un torrent de feu qui me consumait; qui aurait pu compter les battemens de mon pouls? toutes mes fibres tremblaient. — C'était donna Anna. — Avec quel plaisir je transcrirais ici jusqu'au dernier mot de l'intéressant dialogue qui s'établit alors entre la signora et moi, mais à mesure que je veux traduire ses expressions animées, les mots me paraissent fades et plats.

Elle parla de Don Juan, de son rôle, et alors seulement je sentis toute la profondeur du chef-d'œuvre. A mesure qu'elle parlait, un monde nouveau s'ouvrait devant moi ; des figures fantastiques le remplissaient, mais je les distinguais clairement.

La musique était sa vie, disait-elle, et souvent, ce que l'esprit se refuse à concevoir, la langue à exprimer, une douce harmonie le lui faisait saisir. Oui, je le sens, s'écria-t-elle, et ses yeux s'animaient, sa voix s'élevait, je le sens ; mais tout reste froid, mort autour de moi, et tandis qu'une salve d'applaudissemens salue une roulade ou une cadence exécutées, un froid mortel vient glacer ce cœur brûlant. — Mais toi, tu me comprends ; car je sais que le royaume merveilleux de l'harmonie ne t'est pas inconnu.

« — Quoi ! femme étonnante, admirable, toi, tu me connaîtrais. »

« — Dans le rôle de... de ton dernier opéra, n'est-ce pas ton cœur qui exhalait le délire de l'amour ? — Oui, je t'ai compris ! ton être s'est développé à moi dans ton chant ! — Oui (ici elle prononça mon prénom), je *t'ai* chanté, car tes mélodies sont *moi.* »

La cloche du théâtre se fit entendre, une pâleur subite vint décolorer le visage de donna Anna ; elle porta la main à son cœur, comme saisie d'une douleur profonde, et murmurant tout bas : « Malheureuse *Anna !* l'heure fatale approche. » — Elle avait disparu.

Le premier acte m'avait charmé ; mais après cette singulière aventure la musique opéra sur moi avec une nouvelle force. — Dans les scènes de donna Anna il me semblait qu'une haleine douce, brûlante, me plongeait dans une volupté inexprimable ; mes yeux se fermaient involontairement ; un baiser, comme un son long-temps soutenu, venait consumer mes lèvres.

Le gai final commence, *Gia la mensa é preparata !* — Don Juan, assis entre deux jeunes filles, fait sauter les bouchons. On était dans une petite chambre ; une grande fenêtre gothique laissait apercevoir une nuit sombre. Déjà, lorsque Elvire rappelle à l'infidèle ses sermens oubliés, de longs éclairs sillonnaient la nuit de leur lueur blafarde ; déjà on entend le sourd mugissement de l'orage qui s'approche. Il éclate : les jeunes filles fuient épouvantées, et aux accords terribles des puissances infernales apparaît le colosse de marbre, auprès duquel Don Juan est là comme un pygmée. La terre tremble sous les pas du géant. — A travers la tempête, la foudre, les hurlemens des démons s'échappent, le terrible *ho !* — l'heure est venue, la statue disparaît, une vapeur épaisse remplit la chambre, des montres épouvantables sortent de tous côtés et entourent Don Juan ; quelquefois on l'aperçoit, le malheureux !

les tourmens de l'enfer le déchirent, il se tord ; mille foudres éclatent. — Don Juan, les esprits infernaux, tout a disparu ; Leporello gît inanimé dans un coin. — Avec quel plaisir on revoit ces figures d'hommes ! ils cherchent en vain Don Juan, les puissances souterraines l'ont arraché à la vengeance humaine. Donna Anna s'avance ! Quelle pâleur mortelle couvre ses joues, son œil est éteint, sa voix tremblante ; mais combien en est plus piquant ce petit duo où l'élégant amant que le ciel vient de délivrer heureusement du métier de vengeur, discute déjà les apprêts du mariage.

Le chœur fugué termine le chef-d'œuvre, et je me sauve dans ma chambre : le garçon m'appelle à la table d'hôte, je le suis machinalement. La société était brillante et la conversation roulait naturellement sur *Don Juan*. On loua unanimement les Italiens et l'expression de leur jeu ; mais quelques réflexions jetées ça et là me prouvèrent qu'aucun des commentateurs ne comprenait le roi des opéras. Don Ottavio avait plu généralement, mais quelqu'un trouva donna Anna trop passionnée. L'on doit, disait-il, se modérer sur le théâtre, et éviter les trop fortes émotions. Là-dessus mon homme prit une prise de tabac et regarda complaisamment son voisin ; celui-ci fit remarquer que donna Anna était une fort jolie femme, mais trop recherchée dans sa toilette ! Un autre fredonna doucement *Fin che dal vino*. Une dame avoua qu'elle n'avait pas été entièrement satisfaite de Don Juan. Cet italien est trop sérieux, trop sombre ; il n'a pas saisi le caractère gai et frivole de ce rôle. — La grande explosion fut fort approuvée. Fatigué de ce bavardage, je me sauvai chez moi.

Que cette chambre est petite ! que l'air qu'on y respire est lourd ! j'étouffe ! — A minuit je crus entendre ta voix, mon

cher Théodore! Tu prononçais distinctement mon nom, il me semblait voir remuer la petite porte de la tapisserie.

Pourquoi ne reverrais-je pas encore une fois le théâtre de mon bonheur? Qui sait si je ne t'y trouverai pas; et elle qui remplit toute mon existence! J'y transporterai facilement cette petite table, deux lumières, une écritoire. — Le garçon apporte le punch que je lui ai commandé; il me cherche. La chambre est vide, la porte ouverte, il entre dans la loge, et me regarde d'un air étonné. Doit-il en croire ses yeux? Je lui fais signe, il dépose la spiritueuse liqueur sur la table, et s'éloigne en se retournant.

Je me penche sur le bord de la loge, j'examine cette salle maintenant déserte, éclairée par la lumière pâle des deux bougies, son architecture se reproduit en reflets, en ombres, en reliefs magiques. Un souffle léger qui traverse la salle agite la toile. — Si tout à coup cette toile s'élevait, si *donna Anna*, agitée par les génies célestes, venait animer cette solitude? — Donna Anna! m'écriai-je involontairement. Le son se prolonge et se perd dans ce vide immense, mais les instrumens ont frémi, un son indéfinissable s'élève en vibrant, il semble répéter le nom chéri. — Je ne puis me défendre d'une émotion extraordinaire, tous mes nerfs tremblent.

Je crois avoir compris, mon cher Théodore, le véritable sens du chef-dœuvre, pénétré son esprit. — Le poète seul comprend le poète. Si l'on ne considère que superficiellement le poème de don Juan, l'on comprend à peine comment il a pu inspirer à Mozart une pareille musique. Un bon vivant qui aime le vin et les femmes par dessus toutes choses, qui, dans un accès de folle gaîté, invite à un joyeux repas, comme représentant le viellard qu'il a tué en défendant sa vie, une statue de pierre, en vérité je ne vois rien là dedans de bien romantique. Un pareil fou ne doit pas faire envie à l'enfer, ne mérite pas que tous les esprits infernaux se mettent en émoi; que l'homme de

pierre, vivifié par un souffle impur, descende de cheval pour inviter le pécheur à la pénitence; qu'enfin le diable, puisqu'il faut l'appeler par son nom, envoie ses plus fermes appuis pour effectuer le transport du jeune homme dans son royaume. — Don Juan est l'enfant chéri de la nature; elle le combla de ses dons, le doua de tout ce qui élève l'homme, le rapproche le plus de la divinité, de tout ce qui le destine à vaincre et à régner. Un corps gracieux et robuste, un visage où brille le feu du génie et de l'inspiration, une imagination brûlante qui se trouve trop resserrée sur la terre, un esprit profond, une raison puissante. Telle est la suite terrible de la faute de notre premier père, l'homme poussé par sa nature divine prend l'essor mais bientôt il est arrêté, les pièges l'entourent, son ennemi le presse, il chancelle. Ici s'engage le combat du ciel contre l'enfer. — Don Juan animé des forces de la jeunesse, s'élance dans la carrière, mais bientôt un feu brûlant coule dans ses veines, la terre ne lui suffit plus, ses joies ne font plus battre son cœur: la vie le tue.

Rien sur la terre ne pénètre mieux que l'amour dans tous les replis de la nature humaine; c'est lui dont la force puissante remue jusqu'aux premiers élémens de notre existence. Pourquoi don Juan n'espérerait-il donc pas trouver dans les douceurs de l'amour un remède au feu qui déchire sa poitrine? Il croit par la volupté réaliser sur la terre ce bonheur céleste qui n'est dans notre âme qu'un pressentiment divin. Volant de beauté en beauté! s'enivrant de leurs charmes, épuisant la coupe des voluptés, bientôt don Juan reste insensible aux joies de la terre; il espère encore trouver ce beau idéal vers lequel s'élance son imagination; mais hélas l'espérance même lui est ravie; alors il voue haine et mépris à l'humanité entière: il poursuivra par un autre route cette ombre fugitive qu'il ne peut atteindre. Cette douce possession de la femme ne sera plus un

bonheur, mais l'instrument d'une haine aveugle contre la nature et son créateur. Dans son mépris pour les espérances humaines au dessus desquelles il s'est élevé, pour les hommes qui espèrent y trouver l'accomplissement de ces désirs dont une nature ennemie et jalouse unit le germe dans notre cœur, don Juan veut affronter sa destinée, s'abandonner à cette force mystérieuse qui l'entraîne dans une route inconnue. — Une faible femme séduite et délaissée, le bonheur de deux amans détruit sont autant de victoires pour cette puissance terrible qui l'élève au dessus de la vie, de la nature, du créateur. La séduction d'Anna, les circonstances qui l'accompagnent, sont pour don Juan le terme de sa carrière.

La nature dans sa libéralité a opposé à don Juan la belle donna Anna; de même que don Juan était primitivement un homme resplendissant de force et de beauté; elle, est une femme divine, sur qui l'enfer ne peut rien : toute la puissance infernale n'a pu que l'entraîner au péché des sens. Le crime est consommé, le ciel reprend ses droits, et l'heure de la vengeance approche. Don Juan invite à son joyeux festin l'esprit du vieillard; l'ombre, que l'aspect d'un homme déchu émeut vient l'exhorter au repentir; mais son cœur est tellement endurci, déchiré, que la voie du ciel reste impuissante, et ne saurait faire naître un rayon d'espérance.

Je vais maintenant, mon cher Théodore, te peindre le combat de ces deux natures, tel que la musique seule, sans égard au texte, me l'a fait concevoir.

Donna Anna semble envoyée du ciel pour découvrir à don Juan cette nature divine de l'amour qu'il a méconnu, pour l'arracher au désespoir qui le précipite à sa ruine; mais il est trop tard, don Juan ne connaît plus qu'un désir, celui de la séduction. Elle a succombé, le feu d'une volupté surhumaine, un feu infernal brûle son être et rend toute résistance vaine. Lui

seul, don Juan seul put allumer en elle ce délire voluptueux avec lequel elle le reçut dans ses bras. Mais le crime est consommé, l'ingrat s'éloigne, alors la conscience du crime vient assiéger le cœur de la malheureuse. Son père mourant sous les coups de don Juan, son union avec le froid don Ottavio qu'elle a cru pouvoir aimer, cet amour brûlant allumé par la volupté et maintenant combattu par la haine : tout se réunit pour déchirer son cœur. La mort de don Juan seule peut rendre le repos à cette âme martyre, et ce repos est la mort. Sans relâche elle excite son fiancé à la vengeance; elle-même poursuit le meurtrier, et sa mort du moins semble la contenter. Mais elle repousse le joyeux fiancé: *Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor;* et cette année elle n'y survivra pas.

Avec quels traits de feu les accords déchirans du récitatif gravaient ces sentimens dans mon âme! Cette scène de donna Anna, et du second acte, *Crudele*, qui paraît ne se rapporter qu'à don Ottavio, combien elle est profonde! Quel jeu dans ces paroles échappées peut-être au poète : *forse un giorno il cielo ancora sentira pieta di me!*

Deux heures sonnent. Une chaleur électrique, un souffle divin me frappe! je respire les doux parfums de l'Italie, que je sentis hier pour la première fois; l'harmonie seule pourrait exprimer ce que j'éprouve; l'air est agité, les cordes du piano ont frémi dans l'orchestre! Ciel! plus douce que les sons divins d'une harpe éolienne, la voix d'Anna parvient jusqu'à moi : *Non mi dir bell' idol mio.* Fuis loin de moi, vérité, triste reine du monde; venez, illusions fécondes, embellir encore quelques instans de mon existence.

LA TABLE D'HÔTE.

L'homme à la tabatière, frappant sur le couvercle : C'est en vérité dommage; nous allons être privés pendant long-temps d'un bon opéra !

Un mulâtre : Oui ! Oui ! je l'avais prédit. Le rôle de donna Anna la fatiguait trop. Hier on l'aurait crue folle. Elle resta sans connaissance pendant tout l'entr'acte, et à la fin elle eut même des attaques de nerfs.

Un personnage insignifiant : En vérité ?

Le mulâtre : Certainement ; hier on eut grande peine à la transporter hors le théâtre.

Moi : Ciel ! que dites-vous ? Ces attaques de nerfs ne sont, je l'espère, pas dangereuses ? Nous reverrons bientôt la signora ?

L'homme à la tabatière prenant une prise : Difficilement ; car la signora est morte ce matin à deux heures précises.

NÉCROLOGIE.

RODE.

Il est des noms qui parlent vivement à l'imagination dès qu'ils sont prononcés, et qui réveillent de brillans souvenirs, même parmi ceux qui n'en ont puisés que dans la tradition : tel est le nom de Rode. Le son le plus pur, l'archet le plus suave, le goût le plus délicat et l'exécution la plus correcte, telles étaient les qualités de ce violoniste célèbre, tels furent ses titres à l'admiration de ses contemporains. Malheureusement la France a peu joui de ses talens; des voyages fréquens, de longs séjours dans les pays étrangers, ont rendu fort rares les occasions qu'on eut de l'entendre à Paris, et la position aisée où le mit un mariage avantageux le fit disparaître trop tôt du monde musical. Depuis près de quarante ans, la renommée de Rode est affermie; pourtant la plupart des artistes qui le citent avec respect ne l'ont point entendu : que serait-ce si son talent magique se fût révélé à eux dans tout le charme de la jeunesse?

Né à Bordeaux, le 26 février 1774, Pierre Rode montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique et pour le violon. Un maître assez médiocre lui donna les premières notions de son art. Arrivé à Paris en 1787, il fut présenté à Viotti, qui l'accueillit avec le plus tendre intérêt, et qui entreprit de perfectionner son talent par ses leçons. En 1790, ce grand artiste le fit débuter au théâtre de Monsieur, dans l'entr'acte d'un opéra italien. Rode y joua le 13e concerto de son maître. Dans la même année, Rode fut attaché à l'excellent orchestre du théâtre Feydeau, en qualité de chef des

seconds violons. Ce fut à cette époque qu'il exécuta au théâtre Feydeau, pendant les concerts de la semaine sainte, les 3e, 13e, 14e, 17e et 18e concertos de Viotti. La beauté de cette dernière composition fut vivement sentie; l'artiste et l'auteur eurent une part égale au triomphe que le public lui décerna, en manifestant le désir de l'entendre dans trois concerts consécutifs. Il conserva cette place jusqu'en 1796, et ne la quitta que pour entreprendre dans cette année un voyage en Hollande et à Hambourg, avec le célèbre chanteur Garat. De Hambourg Rode se rendit à Berlin, où il joua chez Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse. De retour à Hambourg, Rode s'y embarqua pour se rendre à Bordeaux; mais une tempête le jeta sur les côtes d'Angleterre. Si près de Viotti, il voulut le revoir, et partit pour Londres. Le désir de s'y faire entendre en public l'occupait beaucoup; mais sa qualité de Français était alors un obstacle au succès qu'il voulait obtenir. Il crut l'écarter en donnant un concert au bénéfice des veuves et des orphelins; mais il ne put réunir qu'un auditoire fort peu nombreux. Bientôt il se dégoûta d'un peuple qui n'avait pas su mieux apprécier son talent que celui de son illustre maître, et il retourna de nouveau à Hambourg, d'où il revint en France par la Hollande et les Pays-Bas, donnant partout des concerts qui augmentaient chaque jour sa renommée.

Lorsque Rode arriva à Paris, le Conservatoire venait d'être établi par un décret de la Convention; il y fut attaché en qualité de professeur de violon, mais il ne s'arrêta pas long-temps en cette ville, et bientôt il partit pour l'Espagne, après s'être fait entendre avec un succès éclatant aux fameux concerts de Feydeau. Arrivé à Madrid, Rode s'y lia avec Boccherini, qui, par amitié pour lui, écrivit l'instrumentation de plusieurs de ses concertos, et particulièrement du sixième, en *si* bémol. De retour à Paris en 1800, il fut attaché comme violon solo de la musique particulière du premier consul. Cette époque fut la

plus brillante de son talent et de ses succès. Parmi les artistes et les amateurs qui assistèrent alors aux concerts donnés à l'Opéra par la célèbre cantatrice Grassini, il n'en est point qui ne se rappelle l'effet prodigieux qu'il produisit dans son septième concerto, qu'il y faisait entendre pour la première fois.

Cédant à des propositions avantageuses qui lui étaient faites par la cour de Russie, Rode partit en 1803 pour Saint-Pétersbourg avec son ami Boïeldieu. Arrivé dans cette capitale, l'empereur Alexandre le nomma premier violon de sa musique, sans autres fonctions que celles de se faire entendre dans les concerts et dans ceux du théâtre impérial. Son début à la cour produisit une sensation difficile à décrire. Ses succès ne firent que s'accroître pendant les cinq années qu'il passa en Russie.

Rode reparut à Paris dans un concert qu'il donna à l'Odéon, vers la fin de 1808. Malgré ses longs voyages, le souvenir de son beau talent était trop récent pour qu'on laissât échapper l'occasion de l'entendre; aussi y eut-il à ce concert une affluence extraordinaire de curieux et d'amateurs véritables. Il faut le dire, l'attente de ce nombreux auditoire ne fut pas entièrement remplie. C'était toujours la même pureté de sons, la même élégance d'archet, le même goût; mais l'éclat et la verve du style avaient diminué depuis les concerts de Mme Grassini. Il paraît que Rode fut blessé de n'être plus applaudi avec le même enthousiasme qu'autrefois, car ce fut la dernière fois qu'il joua dans un concert public. Ses amis seuls eurent encore le plaisir de l'entendre, et ce plaisir était bien vif, car rien n'était plus séduisant que ses quatuors exécutés par lui, et accompagnés par Baillot et Lamarre.

Fatigué du silence auquel il s'était condamné et avide de succès, il partit de nouveau pour l'Allemagne en 1811, et parcourut l'Autriche, la Hongrie, la Styrie, la Bohême, la Bavière et la Suisse. Ce fut pendant ce voyage, et lorsque Rode était à Vienne, que Beethoven écrivit pour lui la délicieuse romance

pour le violon que M. Baillot a fait entendre avec tant de succès dans les concerts du Conservatoire.

En 1814, Rode se fixa à Berlin. A son arrivée dans cette ville, il donna un concert au bénéfice des indigens; depuis lors il a vécu dans la retraite, au sein de sa famille. Quelques affaires, des arrangemens de fortune le retenaient loin de sa patrie; dès qu'il les eut terminés, il alla s'établir à Bordeaux, qu'il n'a plus quitté, si ce n'est pour un voyage à Paris, en 1818.

Fatal voyage! il a hâté la mort de cet artiste si justement célèbre. Depuis plus de douze ans, la publication de quelques ouvrages étaient les seules relations qu'il eut conservées avec le public : ses amis seuls avaient le privilége de l'entendre, et, par une illusion de l'amitié, se persuadaient qu'il n'avait rien perdu de son talent; lui-même le croyait. L'habitude de n'entendre que lui, et conséquemment l'absence de moyens de comparaison, avaient fini par éteindre cette vive émulation qui conserve et agrandit le talent, même dans la jeunesse. Rode conçut le projet de reparaître sur la scène musicale, et vint à Paris chercher avidemment les occasions de se faire entendre dans les salons, comme aurait pu le faire un jeune homme dont la réputation est à faire. Ce fut d'abord une fête pour ses anciens admirateurs; mais bientôt ce fut avec effroi qu'ils virent compromettre un si beau nom et un talent si réel. L'intonation, jadis si pure et si belle, était devenue douteuse; l'archet était timide comme les doigts, et l'artiste ne se livrait plus qu'avec précaution aux élans de son imagination. Il était facile de voir que, malgré ses illusions, Rode n'avait plus en lui-même sa confiance d'autrefois; ot l'on sait quelle est la puissance de cette confiance que les hommes à talent tirent du sentiment de leur supériorité : si elle est ébranlée, tout disparaît avec elle. Pleins de respect pour une grande renommée, les artistes applaudirent encore aux derniers efforts

d'un talent de premier ordre, mais comme s'ils remplissaient un devoir, et sans enthousiasme. Rode sentit la différence de ces applaudissemens avec ceux qu'il recevait autrefois; alors, une affreuse lumière vint frapper son esprit, et, pour la première fois, il comprit qu'il n'était plus lui-même. Le coup fut d'autant plus sensible qu'il était inattendu; il partit de Paris le cœur navré de douleur; l'échec qu'il venait de recevoir devint la pensée de tous ses instans, et altéra sa santé. Une révolution subite s'opéra dans sa constitution vers la fin de 1829, et bientôt il fut frappé d'une atteinte de paralysie qui mit dans l'inertie une partie du corps, et qui même attaqua le cerveau. Depuis lors, il n'est plus sorti d'un état de la ngueurqui a fini par consumer sa vie, et le 25 novembre 1830, il a cessé d'exister.

Malgré la susceptibilité d'artiste dont il a donné de si tristes preuves à la fin de sa vie, Rode n'avait point d'orgueil, même dans le temps où son talent était le modèle du fini le plus précieux, réuni à la chaleur la plus entraînante. Ne parlant jamais de lui, admirant sincèrement tous les talens réels, aimant passionnément le beau, en quelque genre que ce fût, il ne connut point les jalousies ni l'esprit d'intrigue, malheureusement trop ordinaires dans la carrière des arts. Une amitié vive l'unissait à Baillot, son rival en talent, et l'attachement que ces deux grands artistes s'étaient voué ne se démentit pas un instant. C'était une chose touchante que de voir le soin qu'ils apportaient à augmenter les succès de l'un par l'autre. Rode devait-il se faire entendre quelque part? Baillot se réduisait au rôle de simple accompagnateur; quand venait le tour de Baillot, Rode lui rendait le même service. On se rappelle encore une cérémonie du Conservatoire, où Baillot fit entendre un de ses trios, accompagné par Rode et Lamarre; la perfection ne fut jamais poussée plus loin; mais ce qui n'était pas moins admirable, c'était le dévoûment que ces trois grands artistes témoignaient l'un pour l'autre.

Comme compositeur pour son instrument, Rode mérite d'occuper une place distinguée. Son éducation musicale avait été négligée sous le rapport de l'art d'écrire, et d'abord il fut obligé d'avoir recours à ses amis pour instrumenter ses concertos; mais ses mélodies ont une suavité remarquable, le plan de ses compositions est bien conçu, et ses traits ont de l'originalité. Ses concertos ont été joués par tous les violonistes, et sont connus de tout le monde; Paganini même les exécute souvent dans ses concerts. Ses quatuors, qui se composent d'une partie brillante de premier violon, avec accompagnement d'un second violon, alto et basse, ont eu aussi du succès, surtout quand ils étaient joués par lui. Voici la liste de ses ouvrages aussi complète que nous avons pu nous la procurer :

Concertos. *Premier*, en *ré* mineur. Paris, Janet et Cotelle. *Deuxième*, en *mi*. Paris, même adresse. *Troisième*, en *sol* mineur. Paris, Leduc. *Quatrième*, en *la*. Paris, Janet et Cotelle. *Cinquième*, en *ré*. Paris, même adresse. *Sixième*, en *si* bémol. Paris, même adresse. *Septième*, en *la* mineur. Paris, Frey. *Huitième*, en *mi* mineur. Paris, même adresse. *Neuvième*, en *ut*. Paris, même adresse. *Dixième* (Souvenir aux amis de Stalgen), en *si* mineur. Paris, même adresse. Quatuors. Quatuors pour deux violons, alto et basse, nos 1, 2, 3, 4, en *mi* bémol, en *fa*, en *ré* et en *sol*. Paris, Frey. Airs variés, à grand orchestre, nos 1, 2, 3. Paris, Frey. *Idem*, en quatuors, nos 1, 2, 3, 4. Paris, Frey. N° 5, avec deux violons, alto et basse, ou piano. Offenbach, André. Duos. Trois duos pour deux violons, livre 1er. Paris, Leduc. Trois *idem*, liv. 2e. Paris, Frey. Trois *idem*, œuvre 22e. Berlin, Liscke. Quelques morceaux détachés, tels que *andante*, *rondo*, etc., etc. Rode a pris part à la rédaction de la *Méthode de violon* du Conservatoire.

LITTÉRATURE MUSICALE.

SUR L'HARMONIE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE, DE M. JELENSPERGER.

M. Jelensperger m'a fait parvenir quelques objections relatives à l'analyse que j'ai donnée de son livre sur l'*Harmonie au dix-neuvième siècle*, dans le dernier numéro de la *Revue musicale*. Elles ont pour objet des omissions et des inexactitudes ; je vais examiner les unes et réparer les autres.

« M. Fétis, dit M. Jelensperger, a omis tout-à fait la partie » de mon ouvrage qui doit être regardée nécessairement comme » la plus importante ; c'est celle qui est annoncée sur le titre » par : *et Méthode pour l'étudier*, et qui est gravée dans le cou- » rant de l'ouvrage en plus petits caractères. L'amalgame de » cette partie pratique avec la partie théorique présente des » difficultés qui, à ce que je sache, n'ont point encore été sur- » montées. »

Pour faire comprendre en quoi consiste l'objection de M. Jelensperger, il est nécessaire que je donne ici un exemple de la manière dont est traitée dans son livre cette partie qu'il considère comme *la plus importante*. Il s'agit d'indiquer à l'élève la manière d'écrire, ou comme dit M. Jelensperger, de *réaliser* l'harmonie en accords consonnans sur une basse donnée.

« TRAVAIL. — 1° Faire une accolade de trois parties ; écrire sur » la partie inférieure les quatre petits exemples précédens, et » ceux des fig. 4 et 5 ci-dessous. Toutes les notes de ces exemples » sont des fondamentales d'accords de trois notes ; mettre dans les

» deux autres parties la tierce et la quinte de ces accords. Il est » indifférent que la tierce ou la quinte soit tour à tour dans » l'une de ces deux parties supérieures. Pour les clés, on peut » choisir entre les fig. 1, 2 ou 3. Indiquer dans tout ce travail, » au-dessous des notes de la basse, le degré de la gamme, et au- » dessus, l'espèce de l'accord, etc., etc. »

Il est évident que, dans toute la partie de son livre traitée de cette manière, M. Jelensperger a voulu écrire la leçon du professeur. Cette leçon est, comme il le dit fort bien, la chose la plus importante de l'étude de l'harmonie; mais peut-elle être écrite de manière à être suffisante, et à dispenser des leçons orales? Peut-elle enfin conduire à apprendre seul et sans maître cette partie de la science musicale? Ce serait se faire illusion que de le croire. Autre chose est de comprendre le mécanisme de l'harmonie ou de parvenir à l'écrire correctement. Les difficultés varient en raison de la diversité des intelligences et ne sauraient être prévues dans un livre. Le maître est donc indispensable : or, il paraît inutile d'écrire imparfaitement le détail des leçons qu'il donnera mieux en parlant à ses élèves. De cette vérité reconnue par la plupart des harmonistes, est venu l'usage de n'indiquer que d'une manière générale le travail à opérer sur les accords, réservant les détails aux leçons orales. Je crois donc qu'en considérant comme la plus importante de son ouvrage la partie qui a pour but la pratique, M. Jelensperger s'est trompé, et que cette idée est l'origine du désordre qui règne dans la multitude de renvois, dont le moindre inconvénient est de rompre l'ordre logique et progressif.

M. Jelensperger ajoute dans la note qui m'a été remise : « Le » développement de la *réalisation* et de l'*enchaînement* des ac- » cords, surtout lorsqu'il s'agit d'y intercaler le travail des » élèves, est bien plus difficile pour le théoricien que l'invention » d'une *classification* d'accords. Cependant M. Fétis ne parle

» que de cette dernière. » Je viens de dire quelle est mon opinion sur l'intercalation de ces détails dans un livre sur l'harmonie; ma réponse est applicable à ceci. Toutefois, je dois dire que M. Jelensperger a fait preuve de sagacité dans cette partie de son ouvrage, bien qu'il n'ait pu y éviter un certain désordre.

« Mon système des notes accidentelles, qui m'appartient ab» solument, dit M. Jelensperger, serait-il donc, puisqu'il n'en » est pas dit un mot, entièrement au-dessous de la critique? » Ce système des notes accidentelles est la conséquence inévitable de la classification générale adoptée par l'auteur de l'*Harmonie au 19e siècle*. Il ne peut y avoir de notes accidentelles que dans l'altération momentanée d'une ou de plusieurs notes des accords, dans la prolongation qui introduit dans ces mêmes accords des notes étrangères à leur constitution, dans les notes de passage, ou mélodiques ou harmoniques, et dans les *anticipations*; le mécanisme simple de toutes ces modifications des deux accords primitifs *parfait* et de septième dominante, n'ayant pu trouver place dans la distribution d'accords de trois, de quatre et de cinq notes, tel que l'a imaginé M. Jelensperger, il a fallu en concevoir l'emploi dans l'harmonie comme il l'a fait dans la seconde partie de son livre. M. Jelensperger m'objecte que, considérant les altérations comme des notes réelles, il n'a pas dû les renvoyer au deuxième livre; Je persiste à croire que c'est une anomalie de son système, dans lequel il y aurait plus d'ordre, si ce renvoi eût été fait. Quant aux anticipations dont M. Jelensperger n'a point parlé, comme il me le fait remarquer, et qu'il ne croit point utiles pour expliquer le système de l'harmonie, je pourrais lui citer une multitude de cas qui n'ont point d'autre origine; mais cette discussion m'entraînerait trop loin.

M. Jelensperger dit dans sa note qu'il n'a parlé du renversement des accords consonnans que dans le chapitre de *la réalisation*, et qu'il en a fait de même à l'égard des accords dissonans. Cela est vrai; mais il ne s'est pas aperçu que, dans les

exemples qu'il donne de l'emploi des accords consonnans, il n'a placé que des notes fondamentales, ce qui était conforme à l'ordre des choses, tandis qu'il emploie les dérivés dans ses exemples sur l'usage des accords dissonnans, avant d'avoir dit un mot de la réalisation. Il est vrai qu'il existe un renvoi à la page 73, où ces choses sont expliquées; mais les renvois sont précisément ce qui me semble défectueux dans le livre de M. Jelensperger. Je ne connais point de cas qui puisse obliger à rompre l'ordre logique.

M. Jelensperger me fait remarquer qu'il y a à la fin de son livre un chapitre sur la manière ordinaire de chiffrer les accords, et qui n'a point de rapport avec les chiffres de son système. Cette partie de son livre m'avait en effet échappé par la multitude de renvois qui m'avait fait ouvrir le livre à beaucoup d'endroits différens, pour trouver l'enchaînement des faits.

Malgré les critiques auxquelles je viens de me livrer, il n'est pas moins certain qu'on trouve dans l'ouvrage de M. Jelensperger beaucoup de choses ingénieuses, des observations utiles et du savoir.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de *la Langue musicale*, opéra en un acte, musique de M. Halevy, paroles de M. Saintine.

Si la foule ne se rencontre plus au théâtre de la rue Monsigny, si vous trouvez place sur ses banquettes à quelqu'heure que vous vous présentiez, ce n'est pas que des embarras financiers empêchent la représentation d'ouvrages importans, ou que l'administration manque d'une certaine activité. Les directeurs de ce théâtre ont de l'argent, beaucoup d'argent, et le grand nombre des ouvrages représentés depuis peu de temps, prouve qu'on y travaille. Pourquoi donc le public montre-t-il une telle indifférence? Pourquoi? Écoutez cet orchestre, ces chanteurs, ce *tout* enfin contre lequel on s'élève en vain depuis quelques années, et vous comprendrez sa froideur. Un grand mouvement s'est fait dans la musique : ce mouvement imprimé par le théâtre Italien, l'Opéra l'a suivi presque malgré lui; seul entre tous, l'Opéra-Comique s'est efforcé d'y résister, et semble avoir voulu, par son opiniâtreté, constater les progrès qu'ont fait les théâtres qu'il appelait autrefois ses rivaux. Ce sont là de ces faits d'une vérité banale, mais qu'il est bon de redire, afin que la nouvelle administration n'en ignore.

L'ouvrage représenté samedi dernier mérite une attention particulière; car c'est une concession faite aux convenances

musicales, un sacrifice d'amour-propre du poète : c'est chose assez rare pour qu'on n'omette pas de le rapporter. La partition est d'un jeune compositeur qui a obtenu des succès honorables, et qui compte plusieurs ouvrages au répertoire du théâtre de l'Opéra-Comique.

Quelle puissante ressource pour les romanciers d'autrefois s'ils l'avaient su trouver ! quel parti n'eussent-ils pas tiré d'une correspondance musicale. Nul doute que les facteurs d'instrumens n'y eussent prodigieusement gagné; car il n'est pas une jeune fille à la tête tant soit peu romanesque, qui n'eût voulu essayer ce moyen de communication. La mode s'en fût établie dès le temps des vertugadins. Mais ne voilà-t-il pas que je parle de vertugadins à propos du théâtre de l'Opéra-Comique? C'est presque une épigramme qu'un tel rapprochement.

Un jeune officier qui a nom *Gustave*, est éperdûment amoureux d'une cousine, qui, de son côté, n'est pas restée insensible. Tout irait donc le mieux du monde, si le père de la jeune personne n'avait, en homme mal élevé, fermé sa porte à son neveu, sous le plus léger prétexte. Notre jeune homme, au désespoir de se voir éconduit d'une manière aussi brutale, s'est retiré dans un hôtel à Berlin, où il se désespère, lorsque son oncle, appelé à la cour, descend dans le même hôtel avec la jeune cousine. De là cette correspondance en langue musicale, qui est le sujet de la pièce. Le jeune homme est reconnu pour avoir sauvé la vie de l'héritier de la couronne, et reçoit le grade de colonel. Tout s'explique, l'oncle pardonne, et les jeunes gens se marient.

La musique est la partie importante de cet opéra; ce qui est assez rare parmi nous. M. Halevy a profité en homme habile de la donnée du poème. Il y a du brillant et de l'effet dans la plupart des morceaux de sa partition. La mélodie, généralement gracieuse et de bon goût, ne nous a paru avoir d'autre défaut que d'être souvent interrompue par des changemens de mouve-

ment. Au reste, ce défaut n'existe que pour les musiciens qui aimeraient à entendre développer un peu plus des motifs heureux. Quant au public, cette variété qui anime la scène lui plaît toujours. Un duo chanté par Chollet et Ponchard, et qui se termine en trio, un quatuor et un quintette nous ont semblé particulièrement remarquables; nous leur reprocherons seulement un peu de longueur. L'instrumentation est brillante et le paraîtrait davantage, si l'orchestre était plus soigneux. En somme cette production ne peut qu'ajouter à la réputation de M. Halevy.

L'ouvrage chanté par Chollet, Ponchard, Boulard, Féréol et Mlle Prévost, est bien monté. Il a eu beaucoup de succès.

E. F.

SOIRÉE MUSICALE DE MM. BERTINI ET MAZAS.

Une société plus choisie que nombreuse, attirée par la réputation de MM. Mazas et Bertini, a écouté avec l'attention la plus flatteuse les nouvelles productions que ces deux artistes ont offertes au public dans leur soirée de lundi dernier, 13 décembre. M. Bertini a ouvert la séance par un nouveau *sextuor* de sa composition. Le premier *allegro*, plein de verve et d'une mélodie gracieuse, est suivi d'un andante en forme de marche religieuse. Ce morceau, peut-être un peu long dans son ensemble, a de l'originalité dans le rhythme. Un chant de *violoncelle*, fort bien rendu par M. Franchomme, aurait été entendu deux fois avec plaisir, aux dépens du motif principal, trop souvent répété. L'originalité du *presto* final tient un peu de la bizarrerie, mais ce n'est point un mal par le temps qui court. En résumé ce *sextuor* est une nouvelle preuve du talent très-remarquable de M. Bertini comme compositeur. Quelques-unes

de ses *études* pour piano, qui n'ont rien de la sécheresse du genre, ont été exécutées par l'auteur avec une délicatesse et une grace parfaites.

M. Mazas a fait entendre une fantaisie, *le Retour du printemps*, dans laquelle il a su éviter la forme banale des *solos* de violon. Des sons harmoniques adroitement ménagés dans l'introduction y produisent un charmant effet. Quelques jolies variations sont interrompues par un *orage* après lequel la danse des bergers semble se ranimer dans un mouvement plus vif et plus léger. Une *élégie* pour l'alto, d'un chant plus grave et non moins gracieux, a captivé toute l'attention de l'auditoire. Cet artiste a parfaitement compris les ressources de l'instrument sur lequel il a su se créer un genre. Écartant toutes les difficultés arides, c'est toujours le chant et l'expression qui dominent dans son jeu. Le son de son alto a une grande suavité et participe souvent de la voix hnmaine. Nous dirons en passant que cette qualité précieuse du son, moyen plus sûr de plaire que toutes les difficultés vaincues, nous semble trop souvent négligée par nos jeunes violonistes.

Le concert s'est terminé par *une folie* pour *violon* et *piano*; cette composition de M. Mazas, d'une piquante originalité, semble avoir été faite pour déployer toutes les combinaisons de l'archet; il a été rendu par l'auteur avec chaleur et légèreté.

Deux airs chantés par M^me^ *Boulanger Kunzé* ont fait une agréable diversion à la partie instrumentale; le second surtout, charmante composition de M. Paër.

— Le *Barbier de Séville*, malgré les deux cents représentations qu'il a eues au théâtre italien, a encore le pouvoir d'attirer la foule quand il est chanté par les acteurs aimés du public. Mardi dernier la plus brillante assemblée s'était réunie pour entendre Mme Méric-Lalande dans le rôle de Rosine, et Lablache dans celui de Figaro. Bien que vivement émue d'une

crainte dont son talent devrait la défendre, Mme Méric-Lalande a bien chanté cette musique légère qui lui est moins familière que le genre sérieux. Dans le duo avec Lablache et dans la plupart des morceaux d'ensemble, cette cantatrice a mérité les applaudissemens du public difficile devant lequel elle chantait. Il nous semble que l'administration devrait employer le temps où Mme Malibran est éloignée de la scène pour monter quelques-uns des grands ouvrages où Mme Méric-Lalande a obtenu de beaux succès en Italie : elle y trouverait à la fois l'occasion de faire briller une femme d'un talent réel, et de varier son répertoire.

Lablache nous a paru fort supérieur dans cette représentation du *Barbier de Séville*, à ce qu'il avait été dans les premières ; son jeu y a pris plus de légèreté, et sa belle voix s'y est fait entendre avec plus d'aisance et de facilité.

— Parmi les musiciens qui se sont portés candidats pour la place vacante dans la section de musique de l'Institut, on cite MM. Spontini, Paër, Reicha, Hérold et Fétis. Il est vraisemblable que la nomination à cette place n'aura lieu que le 8 janvier 1831.

— On annonce comme très-prochaine la première représentation de *la Fête et le Combat*, opéra-comique en trois actes, de MM. Planard et Labarre. Toutefois il est présumable que cette nouveauté ne sera point donnée avant le 1^er^ janvier.

— M^me^ Damoreau dont le beau talent fait les délices des habitués de l'opéra, vient d'être sérieusement malade d'une fluxion de poitrine ; bien qu'elle soit en convalescence, on assure qu'elle a fait prévenir le directeur de l'Académie royale de musique qu'elle ne pourra chanter que dans un temps fort éloigné. Ce fâcheux événement jettera sans doute de l'embarras dans le répertoire de ce théâtre, et retardera les répétitions de l'opéra de M. Meyerbeer.

— La sixième année de l'Album de romances et de nocturnes nouveaux, publié par M. Maurice Schlesinger, sous le titre de *Hommage aux Dames*, vient de paraître. Ce recueil, orné du portrait de M. Spontini, et de douze lithographies, contient des morceaux de MM. Adam, Boieldieu, Halevy, Lafont, Meyerbeer, Paër et Spontini. Un pareil choix d'auteurs doit procurer à cet album un succès de vogue.

— Un joli recueil vient d'être mis en vente chez M. Duverger père, rue Rameau, n° 6, sous le titre de *Chansonnier des gardes nationaux*, recueil de poésies, *cantates et couplets, avec la musique, suivi des notices biographiques de Louis-Philippe Ier, roi des Français, et du général Lafayette*, Troisième édition. Prix : 2 fr. 50 c.

Ce recueil, imprimé par les soins de M. E. Duverger, et par ses procédés pour l'impression de la musique, est ce qui a été fait de mieux en ce genre. Nous avons promis de donner une notice sur l'importance de la découverte de ce typographe distingué; nous espérons avoir réuni sous peu les documens nécessaires pour cette notice.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Deux oratorios de la Passion à grands chœurs et à grand orchestre qui peuvent s'exécuter aussi durant les messes basses, composés par Lesueur, surintendant de la musique du Roi, etc., etc., avec accompagnement séparé de piano, ou orgue, par MM. Alexandre Piccini et Elwart. Prix 50 fr.

Paris, au magasin de musique et d'instrumens de J. Frey, artiste de l'Académie royale de musique, place des Victoires, n° 8.

Les deux ouvrages compris dans cette publication forment la quatrième livraison des œuvres de musique religieuse de M. Lesueur. Leur caractère est grave, solennel et gracieux à la fois. La manière de M. Lesueur, c'est-à-dire, cette teinte d'originalité et de sentiment individuel qui se remarque dans toutes ses productions, n'est point affaiblie dans celle-ci : tout y est empreint des couleurs de l'écriture; la simplicité y domine; mais cette simplicité est grande et forte.

Les deux oratorios sont propres aux temps du carême, de la semaine sainte, des fêtes du saint-sacrement, de la sainte croix, de l'avent, etc., et particulièrement aux fêtes et cérémonies les plus sérieuses de l'année. Le premier est à la fois prophétique et historique sur la passion; son texte est tiré de la bible et des hymnes de l'église. Le second, où se trouvent renfermées les invocations des litanies, convient, comme le

premier, à toutes les communions chrétiennes. Le caractère de celui-ci a moins de grandeur que le premier, parce que le texte est moins élevé de style; mais la mélodie en est plus douce, plus mélancolique, plus pénétrante. Le premier morceau (*Kyrie eleison*) a quelque chose du style de Marcello : on y trouve, comme dans les psaumes de ce grand musicien, des traits où toutes les voix de la même espèce se réunissent à l'unisson dans les phrases nobles, touchantes, et produisent un grand effet, sans développement de grands moyens d'instrumens. Le second morceau (*Ab irâ tuâ libera nos*) est un air de Soprano d'un chant suave et fort expressif. En un mot, toute cette composition fait le plus grand honneur au talent de M. Lesueur.

Nous saisissons l'occasion de cette annonce pour faire connaître à nos lecteurs que les diverses compositions religieuses de M. Lesueur ont été exécutées avec le plus grand succès à Vienne, à Varsovie, à Stockolm, à Londres et dans les principales villes de France. Elles forment, avec les ouvrages de M. Cherubini, un répertoire précieux pour les églises catholiques.

Une messe solennelle de M. Lesueur, formant la cinquième livraison de sa collection, est maintenant sous presse et sera publiée sous peu de temps.

BULLETIN D'ANNONCES.

Cavatina per soprano nella Nitocri del maestro Mercadante. 3 fr. 75 c.

Pauvre Petit, romance de Savart. 1 fr. 50 c.

La même, pour guitare. 1 fr.

Deux rondos pour le piano, par Savart. Op. 13. 4 fr. 50 c.

Numme eterno, preghiera nell Isola disabitata del maestro Mandanici sop. 2 fr.

The sun Flower, chanson anglaise de Stevenson. 2 fr.

Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n. 11.

Etrennes lyriques pour 1831, 10e année. Ce recueil est composé de douze chansonnettes ou nocturnes, de MM. A. Romagnési, Ch. Plantade, F. Berton, Lagoanère et Grast, ornés de jolies lithographies. Il mérite, par l'heureux choix des sujets, de fixer l'attention des amateurs de romances, et de faire suite à la jolie collection d'Albums de M. Romagnési.

Prix, avec accompagnement de piano et relié en papier maroquiné et doré sur tranche, 12 fr. sans remise; avec accompagnement de guitare, également relié et doré, 9 fr.

Le même éditeur vient de publier :

La Terpsychore parisienne, recueil contenant deux quadrilles de contredanses, de A. Romagnési, arrangés pour la harpe par Mme Baudiot, élève de M. Labarre.

Les amateurs de harpe sauront gré à Mme Baudiot d'avoir arrangé avec une simplicité gracieuse pour cet instrument, ce qui est fort rare, des contredanses remplies de jolis motifs. Prix : 6 fr.

M. A. Romagnési fait paraître en même temps deux nouveaux quadrilles de contredanses pour la guitare, par Napoléon Coste. Op. 5.

Un recueil de contredanses pour guitare, surtout élégantes et faciles, manquait également dans le commerce de la musique. Les amateurs de cet instrument auront lieu d'être satisfaits de cette nouvelle production de M. Coste.

Prix, format ordinaire de guitare : 3 fr. 75 c.

Paris, chez Romagnési, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Berbiguier, op. 102. Dixième livraison de sonates, dédiées à Vern. Prix : 12 fr. Paris, chez Janet et Cotelle.

Paer. *La Marseillaise*, variée pour piano. 6 fr.

Du même. *La Marseillaise*, variée pour harpe et piano. 7 fr. 50 c.

Walkiers. *La Marseillaise*, variée pour la flûte, avec accompagnement d'orchestre ou de piano. Prix avec orchestre, 12 fr.; avec piano, 7 fr. 50 c.

Du même. *Le Ranz de vache d'Appenzel*, de Meyerbeer, varié pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou de piano. 10 fr.

J. Muller. Sixième fantaisie pour clarinette, avec accompagnement de piano, sur un thême de *L'Ultimo Giorno di Pompeja*. 6 fr.

Payer J. *La Parisienne*, variée pour piano. 6 fr.

Rouget de Lisle (auteur de *la Marseillaise*). *Roland à Ronceveaux*, romance avec accompagnement de piano. 2 fr.

La même avec guitare. 1 fr.

Du même. *La Blanche Marguerite*, romance, avec accompagnement de piano. 2 fr.

La même, avec guitare. 1 fr.

A Paris, chez Maurice Schlesinger, rue Richelieu, n. 97.

(25 DÉCEMBRE 1830.)

SUR L'INDUSTRIE MUSICALE.

S'il était nécessaire de démontrer l'utilité de la musique et des spectacles dans un grand Etat, leur influence sur le bonheur des peuples et la direction morale de ceux-ci, il ne pourrait se rencontrer de circonstances plus favorables pour soutenir une pareille thèse que celles où une nation, ayant reconquis sa liberté et toute émue encore des efforts qu'il lui aurait fallu faire pour briser ses chaînes, resterait dans une disposition de défiance et d'irritabilité, comme il arrive toujours après une révolution semblable. Que ferait alors un gouvernement fort de ses institutions libérales et de sa bonne foi, mais gêné dans sa marche par des exigences populaires trop impatientes? Ne pouvant accorder d'abord tout ce qu'on lui demanderait, il chercherait à calmer les passions et à détourner l'attention générale sur des objets moins graves, analogues à l'organisation du peuple, et conformes à l'état actuel de sa civilisation, à ses goûts ou à ses intérêts. Rien ne lui serait plus utile, pour atteindre ce but, que de favoriser le développement de l'industrie et la prospérité des arts; car l'industrie procure l'aisance à laquelle tous les hommes aspirent, et les arts, les plaisirs les plus purs et peut-être les plus vifs qu'on puisse goûter.

Mais les arts ainsi que l'industrie ne prospèrent qu'autant que les circonstances et les institutions les favorisent. J'ai démontré,

dans mes articles sur *la Statistique musicale* (*Revue musicale*, tome 6, pages 121—129), que l'établissement du Conservatoire et des autres écoles de musique ont augmenté le nombre des professeurs et des amateurs de musique dans la proportion de 1 à 80, et ont porté l'art musical en France à un point d'élévation où il ne semblait pas pouvoir arriver. Par les motifs que je viens de dire, le gouvernement français est donc intéressé à maintenir ces établissemens, à les protéger et à augmenter, plutôt que de diminuer, la quotité des fonds qui leur a été allouée jusqu'ici au budget des dépenses. Cependant plusieurs hommes d'état, et particulièrement les députés des départemens émettent souvent une opinion contraire à cette nécessité, et pensent que le gouvernement doit encourager l'industrie, mais non les arts qui, disent-ils, doivent vivre d'eux-mêmes. Dans cette opinion, l'influence morale des arts, et particulièrement de la musique, est comptée pour rien; l'industrie seule est l'objet de la sollicitude des hommes d'État dont je viens de parler. Eh bien! soit: écartons cette influence qui ne peut guère être démontrée à ceux qui ne la sentent pas, et faisons voir que, sous le rapport industriel même, la musique mérite que le gouvernement sacrifie quelque argent à sa prospérité, qu'elle intéresse le sort d'une portion considérable de la population, et qu'elle produit à l'état plus qu'elle ne coûte.

C'est une vérité triviale que l'industrie se développe en raison des facilités qu'elle trouve à placer ses produits, ou, en d'autres termes, qu'elle prend de l'extension en proportion du nombre des consommateurs et de leurs besoins. Or, l'industrie musicale se compose de la fabrication des instrumens et de ses accessoires, ainsi que de la gravure, de l'impression, du commerce de musique et de tout ce qui s'y rapporte. Il n'est donc pas nécessaire de faire remarquer que ces deux genres de fabrication sont dans un état d'autant plus florissant que le nombre des amateurs et des artistes est plus considérable, et que

le goût de la musique devient plus vif et plus général par le perfectionnement des méthodes qui facilitent l'étude de l'art, par les occasions d'entendre les productions de cet art, qui se multiplient avec les artistes, enfin par les avantages qui résultent de sa culture pour un grand nombre d'individus.

J'entreprends de démontrer, 1° qu'il est du devoir du gouvernement d'encourager les grands établissemens qui ont pour but de perfectionner l'art musical et d'en propager le goût, tels que les écoles et les théâtres lyriques; 2° que l'industrie qui résulte de l'état plus ou moins florissant de la musique se subdivise en une multitude d'industries particulières dans lesquelles une partie notable de la population trouve son existence; 3° que ces industries paient au gouvernement plus qu'il n'accorde aux grands établissemens de musique; 4° que le pays en retire beaucoup d'avantages indirects.

Mon travail se subdivisera comme il suit : 1° Exposé des divers genres d'industrie et de leurs produits; 2° avantages qu'en retire directement le gouvernement; 3° avantages qui en résultent pour le pays.

Les divers genres d'industrie dont j'aurai à parler peuvent se diviser en *industrie musicale directe*, et en *industrie et commerce accessoire*.

L'industrie directe renferme les professions suivantes :

1. Fabricans de pianos.
2. *Idem* de caisses pour *idem* pour pianos.
3. *Idem* de claviers.
4. *Idem* de mécaniques de pianos.
5. *Idem* de chevilles d'acier et de clés à accorder.
6. *Idem* de cordes d'acier et de cuivre.
7. Facteurs de harpes.
8. Fabricans de mécaniques de harpes.
9. Doreurs et vernisseurs.

10. Facteurs d'orgues d'église, de chambre, à cylindres et de serinettes.

11. Accordeurs.

12. Luthiers, fabricans de violons, de basses, de contre-basses, de guitares, etc.

13. Luthiers, raccommodeurs d'instrumens.

14. Facteurs d'instrumens à vent en bois.

15. Fabricans de clés de cuivre et d'argent pour les instrumens.

16. Facteurs d'instrumens de cuivre.

17. Fabricans et marchands de triangles, crotales ou chapeaux-chinois, cymbales.

18. *Idem* de timbales, caisses roulantes et grosses caisses.

19. Fabricans d'instrumens de fantaisie, tels que harmonicas, boîtes à musique, sonneries à cylindres pour les pendules, etc.

20. *Idem* de chevilles, queues et chevalets d'instrumens à archet.

21. *Idem* d'archets.

22. Préparateurs de crins pour archets.

23. Fabricans d'étuis de violons, basses, guitares, harpes, etc.

24. Boyaudiers et fabricans de cordes pour les instrumens.

25. Fabricans de colophane.

26. Fondeurs de planches pour la gravure de la musique.

27. Graveurs en caractères d'acier et fabricans d'outils pour la gravure.

28. Graveurs de musique.

29. Graveurs de titres au burin.

30. Imprimeurs de musique.

31. Editeurs et marchands de musique.

32. Fabricans de papier pour l'impression de la musique.

33. Régleurs de papier de musique.

34. Copistes.

L'industrie et le commerce accessoire de la fabrication de la musique se compose des parties suivantes :

35. Marchands de bois indigènes et étrangers.

36. Marchands d'ivoire.

37. Scieurs de placage à la mécanique.

38. Peaussiers et maroquiniers.

39. Marchands de drap.

40. Fabricans de colle.

41. Marchands de fer, acier, cuivre et autres métaux.

42. Batteurs d'or.

43. Fabricans de vernis.

44. Tourneurs pour les pieds d'instrumens.

45. Planeurs d'étain pour les tuyaux d'orgues.

46. Parcheminiers pour les peaux préparées de timbales, grosses caisses, etc.

47. Gaîniers pour les étuis d'instrumens à vent en bois et en cuivre.

48. Emballeurs.

49. Imprimeurs lithographes et dessinateurs.

50. Ebénistes pour les pupîtres.

51. Ferblantiers (pour les boîtes à cordes de harpes).

52. Serruriers pour les mécaniques de pédales, pour les serrures de pianos et autres.

53. Tréfileurs en fer et en cuivre pour les pointes de clavier, de chevalet et autres.

54. Tabletiers.

55. Quincailliers pour les charnières, fiches, vis, clous, outils de tous genres.

56. Ornemens de bronze pour les pianos.

57. Fabricans de presses pour les imprimeurs.

58. Fabricans d'encre d'imprimerie.

—

INDUSTRIE DIRECTE.

FABRICATION DES INSTRUMENS.

Instrumens à clavier.

Jusqu'en 1778, il n'y eut pas de facteurs de pianos en France, tous les instrumens de cette espèce étaient importés de l'Allemagne ou de l'Angleterre. Ce fut dans cette année que M. Sébastein Erard commença à fabriquer à Paris quelques petits pianos à cinq octaves, d'abord d'après le systême de Sybermann, et ensuite avec des perfectionnemens de son invention. Il n'y avait eu jusque là que quelques facteurs de clavecins. Pendant plusieurs années, M. Erard fut le seul fabricant de pianos qu'il y eût en France ; mais vers 1785 Systermans et Zimmermann vinrent s'établir à Paris, et fabriquèrent des instrumens qui furent toujours considérés comme inférieurs à ceux d'Erard. Les produits de cette fabrication furent d'abord peu considérables ; en 1790, ils n'étaient que d'environ *cent trente* pianos par an, et les troubles de la révolution n'ont pas permis d'augmenter beaucoup ce nombre jusqu'en 1795, époque de la formation du Conservatoire ; mais dès lors ce genre d'industrie prit un développement toujours croissant. Plusieurs facteurs nouveaux, parmi lesquels on remarqnait Freudenthaler père, qui eut quelque réputation pour les pianos à queue, s'établirent à Paris et même dans quelques villes de département ; la maison Erard donna beaucoup d'extension à ses ateliers, et la production de pianos français s'éleva rapidement à *mille* environ par an.

Les communications avec l'Angleterre ayant été rétablies à la paix d'Amiens, quelques grands pianos de Tomkinson et de Broodwood furent introduits en France, et servirent de modèles pour ce genre de fabrication. Cependant les instrumens

construits dans ce système n'eurent pas d'abord beaucoup de succès à Paris, parce que leur mécanisme lourd et dur semblait trop désavantageux aux pianistes. Les pianos carrés continuèrent à jouir de la vogue, et chaque jour il s'établit de nouveaux fabricans de ces instrumens. Peu à peu les grands pianos ont pris plus de faveur, et l'on a construit aussi des pianos verticaux, obliques, droits, et de plusieurs autres formes. Aujourd'hui le nombre des facteurs de pianos, en y comprenant les ouvriers qui travaillent pour leur compte, s'élève à *trois cent vingt* environ, à Paris, et à cent trente-neuf dans les départemens. Parmi ceux-ci, le plus grand nombre se compose d'accordeurs qui font des réparations aux instrumens anciens. Quelques uns des facteurs de Paris emploient dans les temps ordinaires jusqu'à quatre-vingts ouvriers, mais d'autres n'en ont qu'un ou deux; supposons dix ouvriers par fabrique pour terme moyen nous trouverons que *trois mille cinq cent vingt personnes* environ sont occupées dans la capitale à la fabrication directe des pianos.

Mais ce n'est pas tout. On a vu dans le tableau précédent qu'il y a des fabricans de caisses, de claviers, de mécaniques, des tourneurs pour les pieds, des serruriers pour les mouvemens de pédales, etc, etc.; c'est qu'à mesure que la fabrication s'est développée, il a fallu la diviser, afin de la rendre moins coûteuse. Dans quelques fabriques très importantes seulement on confectionne tout ce qui a quelque rapport à la construction des pianos; celles qui emploient moins d'ouvriers font faire dans des manufactures particulières les claviers, les mécaniques, les pieds, et diverses autres parties de leurs instrumens, d'après des modèles qu'ils fournissent. Les plus petits fabricans achètent leurs caisses toutes façonnées. Les fabriques de caisses de claviers, de mécaniques, et d'autres objets accessoires, emploient aussi un certain nombre d'ouvriers. Il en est de même des fabricans de chevilles d'acier, des scieurs de

placage, des fabricans de cordes métalliques, des serruriers, des tourneurs, des tréfileurs, des fabricans d'ornemens de bronze, des emballeurs pour l'expédition des instrumens, et de plusieurs autres parties accessoires : enfin, les facteurs des départemens occupent aussi des ouvriers en nombre plus ou moins considérable, mais qui offre un terme moyen de *trois ouvriers* par fabrique. Si l'on y joint les simples accordeurs, qui sont en France au nombre de quinze cents environ, on trouvera que près de *six mille* personnes sont occupées à la confection, à la réparation et à l'entretien des pianos.

Outre ces individus, dont la destination est spéciale, il y en a un certain nombre qui peuvent être considérés comme tirant leur existence, au moins en partie, de la fabrication des pianos. Par exemple, il se confectionne en France environ *huit mille pianos* chaque année, et cinq cents à peu près reçoivent des réparations; or chaque piano consomme une peau de daim; c'est donc *huit* ou *neuf* mille peaux de cette espèce qui sont employées dans ce genre de fabrication, non compris les maroquins, peaux de buffles et autres. La confection de ces peaux occupe un certain nombre d'ouvriers, et leur consommation n'est pas sans intérêt pour le commerce. Il en est de même de la colle forte. *Dix livres* de colle, ou à peu près sont employées dans la fabrication d'un piano ordinaire; plus de *cent mille livres* de cette denrée entrent donc dans ce genre de fabrication et de la réparation des instrumens. L'article seul des charnières de cuivre est d'une certaine importance; il s'en consomme environ cinq mille douzaines. Enfin les vis de toute espèce sont aussi un objet de grande consommation dans la fabrication des pianos. On pourrait pousser plus loin ces détails; mais ce qui vient d'en être dit suffit pour démontrer que ce genre d'industrie mérite d'être pris en considération.

La fabrication de huit mille pianos de toutes formes, et la réparation d'à peu-près cinq cents instrumens de la même es-

pèce coûte environ *dix millions* de francs, qui produisent soixante quinze pour cent de bénéfice partagés entre les fabricans, les marchands et les professeurs. Le mouvement de fonds occasionné par cette industrie est donc d'environ *vingt-sept millions cinq cent mille francs;* à quoi il faut ajouter le produit de la location des instrumens, produit considérable, surtout avec les étrangers.

Quelle que soit l'importance des produits de la fabrication des pianos, ils augmenteront encore beaucoup. Depuis 1790 ils se sont élevés dans la proportion de 1 à 60; si la musique continue à recevoir l'impulsion que lui ont donnée les écoles publiques, nul doute que ces produits ne soient doublés et même triplés avant dix ans. Tout porte à croire que quelque jour un piano se trouvera dans toutes les familles comme un meuble nécessaire. D'ailleurs, bien que déjà nos exportations en ce genre soient considérables, elles le seraient bien davantage si les fabricans n'avaient pas expédié dans les deux Amériques des instrumens de rebut qui n'ont pu supporter le transport sur mer, et qui ont perdu notre renommée dans ces vastes contrées. Aujourd'hui ce sont les produits anglais qu'on y préfère. Nos facteurs d'instrumens ont fini par reconnaître la faute qu'ils avaient faite, et ce qu'on expédie maintenant est de qualité supérieure.

La fabrication des cordes d'acier est un objet important dans ce qui concerne la facture des pianos. Autrefois les manufactures de Nuremberg étaient les seules qu'il y eût en Europe, mais elles ont dû céder à la supériorité de celles de Berlin. Les Anglais ont ensuite perfectionné ce genre de fabrication qui nous a été inconnu presque jusqu'à ce jour; mais enfin la fabrication des pianos a pris tant d'extension en France depuis quelques années qu'on a songé à affranchir notre industrie du tribut qu'elle payait à l'étranger, et qu'une fabrique de cordes métalliques a été établie à Paris par M. Rousset. Ses produits,

quoique inférieurs encore à ceux de l'Angleterre égalent déjà en bonté ceux de Berlin, et ses progrès sont si rapides qu'il est permis d'espérer que les cordes françaises ne le céderont bientôt point aux meilleures des manufactures étrangères. Malheureusement les aciers français n'ont point encore acquis l'homogénéité ni le liant des aciers anglais, en sorte que jusqu'à ce jour M. Rousset s'est vu forcé de passer à la filière des métaux étrangers. Cet objet mériterait de fixer l'attention du gouvernement et des savans métallurgistes. La consommation des cordes métalliques pourra devenir par la suite assez considérable pour alimenter plusieurs manufactures.

La construction des orgues se divise en facture d'orgues d'église ou de cabinet, et en facture d'orgues à cylindres et de serinettes. La première ne peut guère être considérée comme une industrie. L'orgue est une machine immense, compliquée et délicate, qui exige dans les moindres détails de sa construction, l'œil, l'intelligence et les soins d'un artiste; en sorte qu'il est impossible d'en faire un objet de manufacture, quoiqu'il y ait en France beaucoup de facteurs uniquement occupés à en construire. Les matériaux qui entrent dans la facture ne l'orgue sont très-divers; il y entre particulièrement une grande quantité d'étain et de plomb pour les tuyaux. Les facteurs et ouvriers employés à la construction et à la réparation des orgues, à Paris, et dans les départemens, sont au nombre de quatre cents environ.

La fabrication des orgues à cylindres et des serinettes est une industrie véritable; elle occupe une partie des populations du département des Vosges, et particulièrement des communes de Mirecourt, de Châtenois, de Sauville, et de plusieurs autres villages des environs de Neufchâteau et d'Epinal. On verra plus loin que la plupart des hommes et des enfans de ces communes sont aussi fort occupés de la fabrication des instrumens à cordes, tels que les violons, basses et guitares.

Plus de deux mille serinettes, grandes et petites, et plus de cinq cents orgues à cylindres, appelées vulgairement *orgues de Barbarie*, sont expédiés chaque année des lieux qui viennent d'être nommés, leur prix peu élevé les ferait rechercher davantage si les paysans par qui ces instrumens sont fabriqués avaient des notions plus précises des principes de leur état; mais ils ne travaillent que par routine et par imitation de ce qu'ils ont vu faire depuis leur enfance. De là l'infériorité de leurs produits à l'égard des orgues de Nuremberg connues sous le nom d'*orgues d'Allemagne*. Il serait possible d'établir, à Mirecourt, chef-lieu de toute cette fabrication, une école de construction d'orgues, d'après une bonne théorie: cette école serait peu dispendieuse : quinze cents francs de traitement suffiraient au professeur, parce qu'il trouverait de grands avantages dans l'emploi de ses élèves pour la fabrication des instrumens.

Depuis quinze ans environ, les progrès du goût, en musique, ont fait imaginer des orgues à cylindres qui sont destinés à servir d'orchestre pour la danse, et qui remplacent avantageusement les mauvais violons dont on servait autrefois. Les contredanses y sont notées dans l'ordre qu'elles doivent avoir, et le premier venu peut faire danser l'assemblée la plus considérable pourvu qu'il tourne la manivelle en mesure. Au moyen de cylindres de rechange, on peut varier à volonté la musique des quadrilles. Par un procédé analogue, on a fabriqué des orgues destinés aux églises des petites communes qui ne sont pas assez riches pour payer un orgue ordinaire et pour salarier un organiste. Le chant des messes, des vêpres, et des prières principales de l'église, y est arrangé en harmonie. Ces deux nouvelles branches du commerce d'orgues du département des Vosges deviennent chaque jour plus étendues, et le deviendront davantage quand le mode de construction sera amélioré.

La fabrication des violons, altos, basses, contrebasses et guitares, est une autre partie de l'industrie musicale du département des Vosges; ses produits sont immenses, et le prix en est excessivement peu élevé, car on peut se procurer à Mirecourt une douzaine de violons garnis de leurs chevilles, cordier, et montés de leurs cordes pour 60 francs. Les meilleurs ouvriers qui travaillent à confectionner ces instrumens ne gagnent pas plus de 1 franc par jour: mais ce modeste salaire suffit pour les faire vivre dans un pays où le luxe est ignoré, et dans lequel les choses nécessaires à la vie coûtent fort peu d'argent. La moitié de la population de Mirecourt, c'est-à-dire environ 3000 personnes sont employées à la fabrication des instrumens; mais outre ce nombre considérable d'ouvriers, les habitans de tous les villages environnans exercent aussi le même genre d'industrie. Il en est de même des communes de Châtenois et de Sauville; enfin, le nombre total des ouvriers instrumentistes du département des Vosges est de plus de *sept mille*.

Ce n'est point à la fabrication grossière dont il vient d'être parlé que se borne l'art du luthier en France; dans la plupart des grandes villes on trouve des hommes plus ou moins habiles dans la fabrication des instrumens à archet ou à cordes pincées, dans l'art de les réparer ou de les entretenir. Mais leurs produits, résultats de l'exacte observation des règles et de l'imitation des beaux modèles de l'ancienne lutherie italienne, sont beaucoup plus chers que ceux de Mirecourt, car un bon violon, d'un habile luthier de Paris, coûte depuis 400 francs jusqu'à 600. Le prix des altos, basses et contrebasses est dans les mêmes proportions. Dans ce prix élevé, les matériaux n'entrent que pour une très-petite part; tout appartient à la main-d'œuvre. La perfection du travail, les soins qu'il a exigés sont les causes de cette cherté.

La même différence de prix se fait remarquer dans les ar-

chets. Ceux qui sont fabriqués à Mirecourt coûtent depuis 2 fr. jusqu'à 10; et un bon archet, de Tourte, ou d'un autre faiseur habile de Paris, se vend jusqu'à 200 fr. Le choix du bois, la difficulté de couper la baguette et de lui donner la courbure et l'inclinaison nécessaires, sont les causes principales de la cherté de cet archet.

Les produits de la lutherie française sont exportés dans toutes les parties du globe, et sont en général estimés. Ils ont augmenté dans la proportion de 1 à 70 depuis 1790.

Il est un genre d'industrie qui n'est exploité avec succès en France que depuis trente ans environ; c'est celui de la fabrication des cordes à boyau pour les instrumens à archet et à cordes pincées. Autrefois, on les tirait de Naples, et elles coûtaient fort cher; maintenant les cordes de Paris sont beaucoup mieux fabriquées que celles d'Italie, et elles ne sont pas d'un prix si élevé. Il est fâcheux que les boyaux d'animaux français ne soient pas d'une aussi bonne qualité pour les cordes minces; les *chanterelles* de violon faites à Paris, quoique mieux fabriquées que celles de Naples, ne sont pas aussi sonores.

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

LITTÉRATURE MUSICALE.

NOTICE d'un ouvrage fort rare et fort curieux intitulé : LETTRE DE CLÉMENT MAROT A MONSIEUR DE ***, *touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lulli aux Champs-Elysées.*

Le livre, ou plutôt la brochure que je me propose de faire connaître par cet article, parut à Cologne en 1688, un an après la mort de Lulli. On chercha d'abord vainement quel pouvait être son auteur; ce ne fut que long-temps après sa publication que Papillon découvrit que cet opuscule était l'ouvrage de Sénecé, et qu'il révéla son nom dans sa *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*. Ce petit ouvrage, d'une rareté excessive, n'était guère connu que par la citation de Papillon, quand un homme de lettres, grand amateur de musique, qu'il ne m'est pas permis de nommer, entreprit de donner au public une édition complète des œuvres de Sénecé, et parvint, à force de recherches, à trouver un exemplaire de la *Lettre de Clément Marot*; mais bientôt il renonça à son projet d'édition complète, et se borna à faire imprimer cette brochure au nombre de quarante exemplaires, à Lyon, chez Durand et Perrin, 1825, in-8° de 59 pages. Un de ces exemplaires est entre mes mains; en le lisant, j'ai été frappé d'étonnement d'y trouver des détails qu'on peut considérer comme authentiques, sur le caractère

et la personne de Lulli, et qui ont été ignorés de tous les biographes de cet habile musicien. Je crois qu'on ne sera pas fâché d'en voir ici des extraits : ils pourront servir de documens pour une notice sur la vie et les ouvrages de Lulli.

Le nouvel éditeur de la *Lettre de Clément Marot*, dans une note intéressante, s'exprime ainsi sur l'ouvrage et sur l'auteur, qui se trouve à la fin de la brochure.

« La lettre de Clément Marot à M. de *** touchant l'arrivée de J.-B. Lulli aux Champs-Elysées, parut à Cologne en 1688. La transparence de l'anonyme dont l'auteur s'était couvert, permit facilement d'y reconnaître M. de Sénecé (1), ancien valet de chambre de la reine Marie-Thérèse, retiré à Macon, sa patrie, depuis la mort de cette princesse. Cet opuscule fut lu dans le temps avec avidité, et bien qu'un intervalle de plus d'un siècle ait fait disparaître l'intérêt local des principaux traits qu'il renferme, il se fait lire encore avec ce charme qui résulte toujours de la finesse des pensées, unie à la naïveté et à la grâce du style.

» Appelé, par ses fonctions auprès de la reine, à prendre part aux fêtes que Louis XIV donnait dans les grands appartemens de Versailles, Sénecé, poète et courtisan, contribuait de plus d'une manière aux plaisirs de cette cour brillante. Il composait des scènes lyriques, des morceaux de circonstance, des intermèdes que Lulli mettait en musique ; et comme tous ceux qui eurent des rapports avec cet artiste célèbre, il eut sans doute aussi à se plaindre des procédés du *Florentin*. Lulli, uniquement recommandable par son talent musical, était généralement décrié pour sa mauvaise foi et surtout pour l'infamie de ses mœurs. Vil intrigant, bouffon méprisable, avide d'argent

(1) Il ne fut pourtant pas reconnu.

(*Note du Rédacteur.*)

et d'honneurs, tous les moyens lui semblaient bons pour atteindre son but; et il l'atteignit, car, non content d'avoir acquis une fortune considérable, il parvint à obtenir une place de secrétaire de la chancellerie, charge qui annoblissait. Le modeste Quinault, dont la Muse était à sa solde, fut l'éternelle victime de son exigence et de son avarice.

» La Fontaine, qu'un caprice du hasard associa pour un moment à l'homme du monde dont le caractère s'éloignait le plus du sien, s'en aperçut trop tard, et se plaignit gaîment d'avoir été *enguinaudé*. Un motif analogue inspira sans doute à Sénecé l'allégorie satirique que l'on vient de lire, et le même sentiment des convenances le détermina à n'employer contre le musicien déloyal que l'arme du ridicule et le ton de la plaisanterie. Despréaux, plus rigide, l'avait stygmatisé de sa verge sanglante (1); Sénecé, content d'affubler l'histoire d'un masque comique, rendit du moins justice à l'homme de génie, et trouve ce moyen de satisfaire à la fois son léger ressentiment et sa profonde admiration. »

Le portrait que fait Sénecé de l'extérieur de Lulli n'a rien de flatteur. « Sur une espèce de brancard, dit-il, composé grossièrement de plusieurs branches de lauriers, parut porté par douze satyres, un petit homme d'assez mauvaise mine, et d'un extérieur fort négligé. De petits yeux bordés de rouge,

(1) En vain, par sa grimace, un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux;
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre.
Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre,
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux :
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

BOILEAU, *Epître IX.*

Brossette et Mouchesnai assurent que ce portrait est celui de Lulli.

qu'on voyait à peine, et qui avaient peine à voir, brillaient d'un feu sombre qui marquaient tout ensemble beaucoup d'esprit et beaucoup de malice; un caractère de plaisanterie était répandu sur son visage, et certain air d'inquiétude régnait dans toute sa personne; enfin, sa figure respirait la bizarrerie; et quand nous n'aurions pas été instruits de ce qu'il était; sur la foi de sa physionomie, nous l'aurions pris sans peine pour un musicien. »

Proserpine, assise sur son trône, doit prononcer sur l'immortalité demandée par Lulli; mais avant que l'arrêt soit rendu, ceux qui ont des reproches à faire à ce musicien doivent être entendus comme ses admirateurs. Son compatriote Baltasarini de Beaujoyeux, fait d'abord un éloge pompeux du récipiendiaire, mais bientôt une foule de voix s'élèvent contre lui. Perrin lui reproche de lui avoir volé son privilége de l'Opéra; Combert l'accuse de l'avoir fait exiler de France, et de l'avoir fait ensuite assassiner en Angleterre; Guichard, son ancien associé, d'avoir imprimé contre lui d'atroces calomnies dans ses mémoires pour le procès qu'ils avaient eu ensemble; enfin Molière, et ceci est une anecdote inconnue dont Sénecé avait la preuve par sa place à la cour, Molière avoue que, craignant de voir son théâtre déserté à cause du nouveau genre de spectacle mis en vogue par Perrin et Combert, il a fait un traité avec Lulli pour en obtenir le privilège par la faveur du roi; mais, qu'au mépris de ce traité, Lulli à si bien intrigué de son côté, qu'il s'est fait donner ce privilège à lui seul, ayant même essayé de faire ôter à Molière la musique qu'il introduisait dans ses comédies.

A toutes ces attaques, Lulli ne répond qu'en demandant la permission de conter une anecdote assez plaisante. « Madame, » dit-il, autrefois le cardinal Hippolite de Médius, dont la mémoire est encore en recommandation chez les gens d'esprit » et de mérite qui en ont ouï parler, avait besoin d'un cuisinier.

» Un de ses amis, homme d'un petit génie, et, comme disent » les Italiens, *di poco*, lui en présentait un qu'il voulait placer. » Interrogé sur la capacité du personnage, il dit que c'était » un garçon fort sage qui ne manquait jamais, aux heures de » son loisir, de fréquenter les lieux de dévotion.—Cela est bon, » dit le cardinal en souriant, mais je désire un cuisinier. — » C'est le meilleur tireur au vol qui soit en Toscane. — Je veux » un cuisinier, reprit le cardinal. — Il a bonne mine et fait » honneur à son maître en se tenant proprement. — Je veux un » cuisinier. — Il lit et écrit en perfection. — Je veux un cuisi- » nier. — En cas d'affaire on pourrait compter sur lui, c'est » un jeune homme qui a du cœur et que le péril ne ferait pas » reculer. — Je veux un cuisinier. — Enfin, à tous les éloges » postiches que cet ami impertinent donnait à celui qu'il voulait » produire, il ne tirait autre chose du cardinal que quelques » souris et *voglio un cuoco*, je veux un cuisinier, ce qui lui fit » enfin comprendre le ridicule qu'il se donnait devant l'homme » le plus éclairé de son temps. L'application de mon histoire » est faite : on dit autant de mal de moi que l'on disait de bien » au cardinal de son prétendu cuisinier : c'est un fourbe, c'est » un ingrat, c'est un scélérat achevé, c'est un voleur des fa- » tigues d'autrui. Voilà un fort vilain portrait, pour peu qu'il » soit ressemblant; mais, par Cerbère et la triple Hécate, fût-il » plus vilain mille fois, est-ce de tout cela qu'il s'agit? La ques- » tion est de savoir si je suis musicien, si je l'ai été distingué, » et si je puis à ce titre mériter les recompenses où j'aspire. » Je vous prie donc, Madame, de me vouloir juger sur ce pied » là, sans entrer dans un détail où mes accusateurs auraient » peut-être autant de peine que moi à trouver leur compte, si » on les recherchait sur de pareilles matières. »

Ici Sénecé porte, par la bouche de Roland de Lassus, de Vittorio, de Spuletti et de Carissimi, des jugemens sur les ouvrages de Lulli qui se font remarquer par leur justesse, et qui in-

diquent qu'il était musicien, ou du moins connaisseur en musique. Les deux premiers reprochent à Lulli d'avoir méprisé les règles de l'harmonie, ou plutôt de ne les avoir pas connues; quant à Carissimi, il se borne à dire que ce musicien si vanté lui a pris son style et ses idées. Bientôt les clameurs de tous les musiciens jaloux se font entendre contre celui qui les vainquit et les opprima pendant sa vie. Fatiguée de tout ce bruit, Proserpine renvoie les parties devant le bon goût, qui doit juger le procès. Ici se trouve la première idée du *temple du goût*, que Voltaire paraît avoir prise de cette brochure, et qu'il a développée avec toutes les grâces de son style. Castelvetro, qui garde les avenues du palais, s'écrie en voyant arriver Lulli: «Quel est ce nouveau visage que je ne connais point? il m'a la »mine d'un grand fripon; de quelle nation était-il, et dans »quelle religion a-t-il vécu? » Machiavel lui répond que sa religion fut celle de beaucoup de princes, de rois et de souverains pontifes; religion excellente dont l'*intérêt* est la divinité.

Après bien des difficultés, Lulli est introduit dans le palais du goût; il obtient que ce prince entende quelques morceaux de sa musique; entre autres le *sommeil d'Athys*; le goût s'endort, on le réveille, et il prononce en baillant que Lulli est un excellent musicien. « Ainsi, ajoute Sénecé, l'on vit, pour »la première fois, un jugement équitable rendu par un juge »endormi. »

Au nombre des vices, dont l'auteur de la *lettre de Clément Marot* compose le portrait de Lulli, il en est un qui ne semble pas s'accorder avec son mariage et les enfans qu'il en eut: cependant Sénecé écrivait dans un temps ou beaucoup de gens qui avaient connu ce musicien vivaient encore, et vraisemblablement il n'eût point osé avancer un tel fait, s'il eût pu craindre d'en recevoir un démenti. Quoi qu'il en soit, voici ce qu'il en dit :

« Dès qu'Anacréon s'était avancé, Lulli avait jeté les yeux sur Bathyle, son favori, et l'avait trouvé fort à son gré. Toute l'application qu'il devait à la discussion qui s'élevait devant le célèbre tribunal, et dans laquelle il ne s'agissait pas de moins pour lui que d'une obscurité ou d'une gloire immortelle, ne put l'emporter sur le naturel, ou plutôt sur la force d'une habitude invétérée. Il cherchait les yeux de Bathyle ; il lui marchait sur le pied, il le tirait par la manche, il faisait briller à ses yeux un diamant qu'il avait au doigt; enfin il s'avisa de lui présenter du tabac d'Espagne qu'il portait dans une boîte de Milan. Le jeune garçon négligeant le tabac, courut à la bague et voulut la tirer du doigt de Lulli; le Florentin l'eût volontiers donnée, rien ne lui coûtait pour cela, mais il prétendait auparavant faire des conditions. Il fit donc quelques résistances, et dans ce conflit la boîte de tabac tomba par terre. Le bruit qu'elle fit en tombant obligea Anacréon de tourner la tête; il connaît tout à la première vue; il en rougit de colère, Bathyle en pâlit de peur, Lulli en baissa les yeux de honte, et Jean della Casa, poète italien, ainsi que Marc-Antoine de Muret, poète et orateur français, ayant pénétré la fin de cette aventure, comme gens de métier qu'ils étaient, s'en mirent si fort à rire, qu'ils se firent remarquer de toute l'assemblée. La huée n'eût pas fini sitôt, si Proserpine, avec un signe de la main, n'eût majestueusement imposé silence aux ombres peu respectueuses. »

C'est par une multitude de détails semblables sur le caractère, les mœurs et le talent de Lulli, que la brochure de Sénecé est intéressante pour les musiciens et particulièrement pour l'écrivain qui entreprendra de donner une notice complète sur ce musicien. La rareté de ce petit écrit, qui n'a été connu des bibliographes que par le titre, m'a déterminé à en donner cet extrait.

Fétis.

NOUVELLES DE PARIS.

Les troubles dont Paris vient d'être agité pendant huit jours n'ont rien eu de favorable pour la musique en général, ni pour les théâtres en particulier. L'inquiétude qui agitait tous les esprits est venue se joindre aux effets ordinaires de la fin du mois de décembre sur le sort des spectacles, et en a éloigné absolument le public. Non seulement l'Opéra-Comique a présenté le spectacle de la solitude, malheur auquel il est assez habitué; mais l'Opéra, mais le théâtre Italien même, n'ont point eu assez de charmes pour combattre la crainte dont toute la population était agitée. Personne ne s'est informé si Mme Malibran était rentrée ou avait continué de se tenir éloigné du théâtre de ses triomphes; Mlle Dorus, qui a débuté avec quelque succès dans l'emploi de Mme Damoreau, à l'Opéra, à eu a peine le temps de s'y faire connaître avant le procès des ministres, et des relâches sont venus constater sur l'affiche l'indifférence du public pour ses plaisirs. Espérons que le calme; maintenant rétabli, rendra bientôt une nouvelle vie aux arts qui ne peuvent fleurir que dans la paix.

— Une nouvelle messe solennelle, de M. Chérubini, vient d'être publiée en partition, chez Frey, éditeur de musique, Place des Victoires. Cette importante composition sera analysée dans une de nos prochaines livraisons avec toute l'attention qu'elle mérite.

— Au moment où nous terminons cette livraison, une représentation de la *Cenerentola* vient d'être donnée au théâtre

italien avec un grand succès, malgré quelques fautes d'exécution commises par les chanteurs secondaires, les chœurs et l'orchestre. Mme Malibran, qui paraissait d'abord mal disposée, s'est bientôt débarrassée du voile qui gênait l'émission de sa voix et a chanté avec beaucoup d'effet la plupart des morceaux. Lablache, excellent, comme acteur et comme chanteur dans le rôle de *Dandini*, y a été applaudi avec enthousiasme. Donzelli a dit d'une manière très satisfaisante le rôle de *Ramiro*, cet ouvrage obtiendra sans doute quelques représentations lucratives pour l'administration.

— Il paraît décidé que les théâtres royaux, parmi lesquels se rangent l'Opéra, l'Opéra-Comique et l'Opéra Italien, vont passer dans les attributions du ministre de l'intérieur et cesseront d'être à la charge de la liste civile. La même disposition sera prise aussi, dit on, à l'égard du Conservatoire de musique et de l'école dirigée par M. Choron. Toutefois rien ne sera définitivement arrêté à l'égard de ces établissemens avant que le budjet ait été voté par la Chambre des Députés.

Quelles que soient les réformes que l'on veut introduire dans les dépenses, espérons que des établissemens d'art ne seront pas traités avec vigueur, et qu'on trouvera à faire des économies sur des choses moins utiles.

BULLETIN D'ANNONCES.

Petit Album en grand format, contenant dix romances ou chansonnettes, composées par C. M. de Wéber, M. Paër, Mlles. Elisa Launer, Cornélie L'Hott et L. H.; ornées de jolis dessins et dédiées à madame Cinti Damoreau par Melle Elisa Launer.

Indice des Romances:

Le Festin et le Bal, romance arrangée sur la dernière pensée de Wéber, par Mlle. Elisa Launer.

Eugénie, romance par M. Paër.

La Fiancée mourante, élégie, par Mlle Elisa Launer.

Arthur, tyrolienne, par la même.

L'Espagnol, boléro, par la même.

Chant de liberté du Prisonnier noir, romance, par la même.

Le Chat, chansonnette, par la même.

Le départ, romance, par Mlle. Cornélie L'Hott.

Sirvente d'un vieux Traubadour, romance, par Mlle. L. H.

Au temps de la Chevalerie, romance, par la même.

Le prix de cet Album sera de 10 fr. nets.

A Paris, chez Launer, éditeur marchand de musique, boulevart Montmartre, n. 14.

Boieldieu. *Te voilà Roi*, paroles de M. Naudet, avec accompagnement de piano. 2 fr.

Jalin. *Faut écouter l'honneur*, chansonnette avec piano. 2 fr.

La même, avec accompagnement de guitare. 1 fr.

Du Même, *Je voudrais tes aimer tous deux*, chansonnette avec accompagnemant de Piano. 2 fr.

La même, avec accompagnement de guitare. 1 fr.

Du même, *Beau Soleil d'avril*, chansonnette avec accompagnement de piano, 2 fr.

La même, avec accompagnement de guitare. 1 fr.

Panseron, *L'Amour récompense la Gloire*, romance avec accompagnement de piano. 2 fr

La même, avec accompagnement de guitare. 1 fr.

A Paris, chez Maurice Schlesinger, rue Richelieu, n. 97.

La Spina, arietta di Vaccai. (Soprano). 2 fr.

Agitato da Smania funesta, aria di basso composta dal maëstro Paër, hei Fuoro sciti. 3 fr. 50 c.

A Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien. n. 11.

Collection complète des œuvres de Ch. M. de Wéber, pour le piano-forte. 5e Livraison, contenant 1° Variations sur un thême de Samori; 2° Six sonates progressives; 3° Variations sur un thême norwégien.

A Paris, chez Maurice Schlesinger, rue Richelieu, n. 7.

Trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à son ami Georges Onslow, et composé par Auguste de Sayve, œuvre 9. 9 fr.

Deuxième Trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à madame T. de Lanoue, et composé par Auguste de Sayve, œuvre 12. 9 fr.

A Paris, chez Zetter et compagnie, rue du Helder.

Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, par le même, œuvre 13, numéro 1. 6 fr.

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

Deuxième Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, par le même. 6 fr.

A Paris, chez Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, n. 123.

Quintetto pour deux violons, un alto et 2 violoncelles, par le même, œuvre 14. 9 fr.

A Paris, chez Maurice Schlesinger, rue Richelieu, n. 97.

L'examen des ouvrages de M. Auguste de Sayve dont les titres précèdent, ne dénotent point un génie original, ni un style individuel; mais ils sont remplis de phrases agréables; leur plan est sagement conçu, les idées y sont bien développées, et l'harmonie en est correcte. Il ne manque à la musique de M. de Sayve, pour obtenir des succès dans le monde musical, que d'y être plus connue.

AVIS IMPORTANT.

L'agitation des premiers jours de la semaine dernière et les fêtes qui ont suivi, ont retardé jusqu'à ce jour la publication de notre septième livraison.

(1er JANVIER 1831.)

SUR L'INDUSTRIE MUSICALE.

SUITE ET FIN.

En France l'usage de la harpe est beaucoup plus rare qu'en Angleterre, bien qu'on y trouve quelques artistes d'un vrai mérite sur cet instrument. Treize facteurs de harpes seulement existent à Paris, et l'on n'en compte pas un dans les départemens, sauf quelques ouvriers qui réparent les dérangemens accidentels de la mécanique. Il ne paraît donc pas qu'on puisse porter à plus de *cent* le nombre des personnes qui sont occupées à la fabrication ou à l'entretien des harpes, soit à Paris, soit dans les départemens; et le produit des diverses manufactures ne paraît pas s'élever annuellement au dessus de *deux cent cinquante* à *trois cents* instrumens, représentant un capital d'environ *cinq cents mille francs.*

Paris, et la plupart des grandes villes renferment un certain nombre d'ouvriers qui prennent le nom de *luthiers*, quoiqu'ils ne fabriquent point de luths, et que l'usage de ce genre d'instrument soit abandonné depuis long-temps. Ces ouvriers ne confectionnent même presque jamais de violons, de basses, de guitares, de harpes, ni d'autres instrumens; leurs fonctions se bornent à les entretenir dans un bon état de conservation, et à réparer les dommages qui y surviennent. On peut ranger

dans la même classe les marchands de violons, guitares et autres instrumens qui en font le commerce en détail et de seconde main; le nombre des uns et des autres, en y joignant les ouvriers et commis qu'ils emploient, s'élève dans toute la France à *deux mille six cents* environ. Enfin si l'on joint à ces ouvriers et marchands les ouvriers employés à fabriquer les chevilles, chevalets, touches, cordiers, boutons, et autres accessoires des instrumens à archets, les préparateurs du crin, fabricans de colaphane et d'étuis de violon, altos, basses, guitares, harpes, etc., etc., on trouve un total de plus de *trois mille* personnes, exerçant une industrie ou un commerce relatif à la musique, d'un produit annuel d'environ *cinq millions.*

INSTRUMENS A VENT.

Les instrumens à vent se divisent en instrumens de bois et instrumens de cuivre. Les instrumens de bois sont la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson, le contrebasson, le serpent, le flageolet, et quelques instrumens vulgaires qu'on désigne sous le nom *d'instrumens de bouche*, tels que la *flûte douce*, la *flûte de Pan*, etc, lesquels ne sont en usage que parmi les musiciens ambulans.

Il est des facteurs d'instrumens de bois qui fabriquent tous ceux du genre; mais ceux-là sont plutôt des manufacturiers que des artistes. Les difficultés qui se rencontrent dans la fabrication de chaque instrument en particulier exigent des recherches et des soins qui ne permettent guère de s'occuper de plusieurs à la fois avec succès. Il y a donc des facteurs qui ne fabriquent que des flûtes, d'autres, que des clarinettes, d'autres, que des hautbois et des bassons. Nonobstant les progrès incontestables que la fabrication des instrumens à vent a faits depuis plusieurs années, on ne peut nier qu'il reste beaucoup à faire pour approcher autant que pessible de la perfection :

tout fait présumer que si le gouvernement continue de protéger les grands établissemens de musique, la marche progressive qu'on remarque dans cette fabrication ne s'arrêtera pas.

La fabrication des instrumens à vent en bois peut se diviser comme celle des instrumens à archet en fabrication de pacotille et en fabrication perfectionnée. Les produits et la consommation de la fabrication de pacotille sont immenses. La fourniture des corps de musique militaires, des orchestres de bals, des musiciens ambulans et l'exportation à l'étranger absorbent la plus grande partie de ces produits. *Quarante-un* facteurs ou fabricans à Paris, et à peu près le double dans les départemens, sont occupés à cette fabrication, et emploient environ *six cents* ouvriers. Le terme moyen de la fabrication donne un produit d'environ *trois mille* flûtes et petites flûtes en différens tons, *cinq mille cinq cents* clarinettes de toute espèce, *deux cents* hautbois, *neuf cents* bassons, *trois cent cinquante* serpens, *huit cents* fifres, *quatre mille* flageolets à clés et simples, etc., etc.

Dans cette production considérable de l'industrie musicale, la fabrication perfectionnée tient plus de place qu'on ne pourrait croire, si l'on songe aux soins qu'exige la confection d'un bon instrument. Par exemple le nombre des flûtes de Bellissent et de Godfroy, les clarinettes de Simiot et les bassons de Triebert et d'Adler, est très considérable; cependant ce sont, dans l'état actuel de la facture, des instrumens soignés et d'un prix élevé. Divers accessoires se rattachent à la fabrication des instrumens à vent en bois, dont les produits annuels représentent une somme d'environ *deux millions.*

La fabrication des instrumens à vent en cuivre est aussi d'un produit important. Les objets de cette fabrication sont les cors, trompettes d'harmonie et de cavalerie, trompettes à clés, cornets de postillon et d'infanterie, trombones, ophicleïdes, buccins et cors de chasse. Quinze fabricans de ces instru-

mens se trouvent à Paris; il n'y en a que trois ou quatre dans les départemens. Environ cinq mille instrumens de toutes ces espèces sont fabriqués chaque année en France; leur produit est d'environ *douze cent mille francs.*

INSTRUMENS DE PERCUSSION.

Les instrumens de percussion forment une classe distincte dans laquelle se rangent les cymbales, le tam-tam, le triangle, le chapeau Chinois ou Crotale, les tymbales, tambours, grosses caisses, tambours turcs ou caisses roulantes, tambourins, tambours de basque, etc.

On ne fabrique en France que de mauvaises cymbales soit en mélange métallique, soit en acier. Les bonnes cymballes viennent de l'Orient, et portent en général le nom de *cymbales turques.* La consommation en est si considérable qu'il serait fort avantageux d'en perfectionner la fabrication dans les manufactures françaises.

L'usage des tam-tam ou beffroi est assez rare; on le tire de l'Inde ou de la Chine. Le prix de cet instrument est très élevé, parcequ'il est difficile de s'en procurer qui aient toutes les qualités désirables.

Le triangle et le chapeau chinois n'offrent aucune difficulté de fabrication; on en trouve trois ou quatre manufactures à Paris. Les corps de musique militaire font particulièrement usage de ces instrumens.

Les tymbales sont employées dans les orchestres et dans quelques corps de cavalerie; on en fabrique à Paris environ cent cinquante paires chaque année, et l'on en fournit aux départemens et à l'étranger.

La consommation des caisses de tambours est très-considérable dans les corps militaires; dans les guerres de l'empire contre toute l'Europe, elle s'est élevée jusqu'à six mille chaque

année. Les grosses caisses étaient dans une proportion analogue; on s'en sert maintenant habituellement dans les orchestres, où l'on fait aussi quelque usage de la caisse roulante et du tambourin. Cette dernière sorte de tambour est fort usitée pour la danse dans le midi de la France. La mode a consacré longtemps l'usage du tambour de basque dans la société; cette mode est passée, et la consommation de cet instrument de percussion a beaucoup diminué.

La préparation des peaux de toutes les espèces de tambours et des tymbales est un objet de fabrication assez considérable, et qui occupe plusieurs parchemineries. En somme, le produit de ce genre de fabrication mérite d'être pris en considération.

FABRICATION ET COMMERCE DE LA MUSIQUE.

La fabrication et le commerce de la musique sont d'un produit très-considérable, sous le double rapport de l'industrie et des revenus de l'état. La fabrication d'un papier spécial, la confection des planches d'étain, la gravure, l'impression, la fabrication des caractères et outils, la construction des presses, les fonctions de l'éditeur et le débit de la musique sont les diverses branches de cette partie de l'industrie musicale.

La fabrication du papier propre à l'impression de la musique consomme une grande quantité de matière, à cause de l'épaisseur qu'il doit avoir pour supporter la pression des planches gravées. Plusieurs papeteries des Vosges et de l'Auvergne sont occupées par cette fabrication. Dans les quinze dernières années, la consommation de ce papier s'est élevée successivement, tant à Paris que dans les départemens, depuis huit mille rames jusqu'à quinze mille, format Jésus. On ne peut douter qu'il ne soit possible de tripler cette quantité en protégeant le développement de l'éducation musicale.

Trente mille planches d'étain emploient, année commune,

environ 200 personnes à la gravure, et produisent 75 millions de pages d'impression, terme moyen. La dépense des planches, de la gravure, du papier et de l'impression pour cette fabrication, est d'environ 12 à 13 cent mille francs par an, y compris la gravure des titres, les titres imprimés en lettres et le papier de couleur des couvertures. Cette dépense est susceptible d'un produit moyen de 15 millions; de quoi il faut déduire les pertes pour les ouvrages qui n'ont pas de succès, le prix d'acquisition des manuscrits, les droits de timbres, les frais généraux, les pertes matérielles sur la refonte des anciens ouvrages, et diverses non valeurs. En résumé, le commerce de musique, nonobstant toutes les réductions de ces bénéfices, doublerait ses capitaux chaque année, attendu le prix élevé de la musique, s'il n'était obligé de convertir sans cesse en fabrication nouvelle tout ce qu'il réalise momentanément, afin de remplacer par des nouveautés les ouvrages que le caprice de la mode fait vieillir avec promptitude. Le gouvernement pourrait donner à la fois plus de solidité aux produits de cette industrie et augmenter la consommation, en établissant des écoles dans les départemens pour y perfectionner l'éducation musicale.

Les marchands et éditeurs de musique sont à Paris au nombre de *quarante-sept;* dans les départemens, on en compte *quatre cent vingt-neuf*, en y comprenant les marchands forains. Si l'on ajoute à ces négocians les commis qu'ils emploient, on trouvera un total d'environ *douze cents* personnes occupées du commerce de musique.

INDUSTRIE ACCESSOIRE.

Bien que les genres d'industrie que je désigne comme accessoires de la musique ne tirent point spécialement leur existence de cet art, néanmoins sa prospérité ne leur est point indiffé-

rente, car les rapports qu'ils ont avec lui, et conséquemment la consommation de leurs produits augmentent en raison de cette prospérité. Ainsi le commerce des bois, les scieries de placage, les fabriques de colle, le commerce de la pausserie, la gainerie, la serrurerie, la trefilerie de fer et de cuivre, et la quincaillerie sont réellement intéressés à ce que la fabrication des instrumens soit très-active. J'ai expliqué à l'article des pianos ce qui concerne le commerce et la fabrication des peaux dans ce genre d'industrie. La serrurerie mécanique n'est pas moins intéressée à sa plus grande extension possible. La quincaillerie fournit une quantité considérable d'objets de tous genres à la fabrication de tous les instrumens. Le commerce des métaux consomme une partie de ses produits dans cette fabrication; enfin, mille objets accessoires, qu'il serait trop long de détailler, se rattachent, soit à l'industrie musicale, proprement dite, soit au commerce de la musique.

Il est une autre considération qui n'est pas moins importante elle consiste dans l'activité que donne à certains genres d'industrie accessoires les entreprises de théâtres. Que l'on examine la multitude d'objets qui se rattachent à la représentation d'un opéra, d'un ballet, d'un mélodrame, et l'on verra que les établissemens industriels qui les produisent éprouveraient une perte considérable s'ils étaient tout à coup privés de ce moyen d'écouler leurs produits. La menuiserie, la serrurerie, la peinture, la dorure, le commerce des bois, des fers, des toiles, des cordages, des soieries, des étoffes de laine, de la passementerie, de la chapellerie, les tailleurs, les cordonniers, les marchands de mode, les coiffeurs, les brodeurs, les copistes, les régleurs de musique, les papetiers, enfin, une multitude d'industriels, ouvriers et employés trouve une partie de leurs moyens d'existence dans les théâtres lyriques, et des théâtres lyriques se trouvent dans toute l'étendue de la France. Si l'on faisait une récapitulation de tous les individus qui sont

employés à la fabrication au commerce et à l'entretien des instrumens, au commerce de musique, à l'exploitation des théâtres, en y joignant les musiciens d'orchestre, les choristes et les comparses ; on trouverait que plus de deux cent mille personnes sont intéressées à la prospérité de l'art musical; prospérité qui ne peut exister qu'autant que le gouvernement emploie quelque argent à l'entretien de quelques grands établissemens tels que l'Opéra, le Conservatoire, et quelques écoles secondaires.

L'enseignement de la musique est un art, et même un art qui exige non seulement des perfectionnemens de méthodes, mais aussi, de la part des professeurs, un sentiment délicat des qualités du beau; toutefois c'est aussi une industrie par ses produits. Ce genre d'industrie qui crée des valeurs de bien être moral et de bonheur public, en échange de richesse métalliques, n'est point dédaigné par les économistes. Il a pris en France, depuis quarante ans, un développement tel que le nombre de professeurs enseignans, et celui des élèves sont maintenant, à l'égard de ce qu'ils étaient en 1790, dans la proportion de 1 à 60, et l'on ne peut douter que cette proportion ne s'élevât encore beaucoup si des écoles de musique étaient fondées dans les départemens où cet art est à peine connu.

PRODUITS DE L'INDUSTRIE MUSICALE.

POUR LE GOUVERNEMENT ET LE PAYS.

Chaque année, les sommes portées au budjet de l'état, pour les théâtres et les écoles de musique, sont l'objet de vives attaques de la part des députés, et surtout de ceux des départemens qui se persuadent que Paris seul en retire les fruits. Je crois avoir démontré par tout ce qui précède que le pays tout

entier est intéressé à la prospérité des grands établissemens que ce. allocutions soutiennent, et que les résultats s'en font sentir dans beaucoup de branches d'industrie et de commerce. Maintenant, je vais essayer de démontrer que l'état ne fait que prêter ce qu'on croit qu'il donne, et qu'il retire par diverses sources de l'industrie musicale la plus grande partie, si ce n'est tout l'argent semble dépenser pour elle.

Les impôts que l'état prélève sur l'industrie musicale et dramatique sont de quatre sortes, savoir : 1° le timbre de la musique; 2° les patentes des fabricans d'instrumens, des marchands et des imprimeurs de musique; 3° les droits de douane sur l'importation des instrumens et de la musique des pays étrangers; 4° les taxes des indigens sur les spectacles et les concerts. On pourrait y joindre le transport par la poste d'une assez grande quantité de musique, et notamment des ouvrages périodiques.

J'ignore quel est le chiffre du produit du timbre de la musique, mais il doit être considérable, car le nombre de romances et de morceaux détachés d'opéra qui s'impriment annuellement est immense, et chaque feuille de tout morceau qui n'excèdenr pas neuf planches doit être timbrée.

Les patentes sont d'un revenu beaucoup plus considérable encore, car le nombre des fabricans d'instrumens de toute espèce, de marchands de musique, d'imprimeurs, etc., etc., est très-grand, et tous ces industriels paient une patente de première, de seconde ou de troisième classe. Or, si l'on additionne le nombre considérable de ces industriels, tant à Paris que dans les départemens, on se convaincra facilement de l'importance de ce produit de l'industrie musicale au profit de l'état.

Les droits de douane, soit sur l'importation des matières premières qui servent à la fabrication des instrumens, soit sur l'introduction en France de la musique et des instrumens étrangers, ne sont point à dédaigner.

Enfin, l'impôt des indigens sur les spectacles lyriques et les concerts a donné jusqu'ici un produit considérable. Si l'on considère que dans une bonne année, la recette totale des théâtres de France s'élève à plus de seize millions, dont le dixième net est prélevé par le gouvernement, ou du moins en son nom, par les fermiers ou les administrateurs des hospices, et que la loi accorde aux mêmes fermiers et administrateurs le quart de la recette des concerts, on verra que cet impôt des indigens a produit jusqu'ici une somme de plus de seize cent mille francs chaque année. Des idées plus saines sur la nature des entreprises dramatiques, et la juste répartition des impôts doivent, dit-on, diminuer considérablement cette charge onéreuse, l'une des causes de la ruine des directeurs de spectacles et du dégoût qui a déterminé les artistes à ne plus donner de concerts; mais on ne veut point abandonner complètement cet impôt immoral, qui consiste à dépouiller une classe de citoyens au profit d'une autre; ainsi l'industrie musicale et dramatique continuera de rendre à l'état à peu près ce qu'elle en reçoit.

AVANTAGES DE LA PROSPÉRITÉ DE L'ART MUSICAL POUR LE PAYS.

Une des causes, ou plutôt la cause unique de l'opposition manifestée chaque année par une partie de la chambre des députés contre l'allocation des fonds pour l'entretien des écoles de musique et de l'Opéra, réside dans le préjugé que Paris seul tire de la splendeur de ces établissemens, et profite seul des avantages qui y sont attachés. Fût-il vrai que les départemens ne profitassent point directement de l'existence de ces écoles et de l'Opéra, je crois avoir démontré qu'il faudrait encore voter les fonds pour les entretenir dans l'état le plus brillant, parce que toutes les branches de l'industrie musicale y puisent le principe de leur prospérité, et parceque, sous le rapport moral,

il n'est point indifférent que la musique se popularise dans toute la France, au moyen des artistes sortis de ces écoles pour se répandre dans toutes les provinces. Mais il n'est pas exact de dire que Paris recueille seul immédiatement les fruits de l'existence de l'Opéra et du Conservatoire dans son sein. Les étrangers, attirés par le luxe de notre premier théâtre lyrique, par l'excellence des concerts et par l'appât des plaisirs que leur procurent les arts et particulièrement la musique dans cette capitale, y abondent à la vérité; mais ils ne sautent point de la frontière dans ses murs. En temps de paix, les routes sont couvertes de leurs voitures; Saint-Omer, Calais, Boulogne, Dieppe, Le Hâvre, toutes les villes enfin qui avoisinent nos côtes de l'Océan, l'Anjou, les bords de la Loire, et beaucoup d'autres lieux qu'il serait trop long de détailler, sont encombrés d'Anglais qui viennent y jouir de la douceur de notre climat; leurs enfans abondent dans nos maisons d'éducation; les avantages d'une bonne éducation musicale entrent pour beaucoup dans les motifs qui déterminent les habitans de la Grande-Bretagne à se fixer en France; or, ces avantages d'un enseignement perfectionné sont les résultats du système d'organisation des grandes écoles, de l'influence de l'Opéra, du théâtre Italien, et de l'émulation qui ne peut exister que dans un centre d'activité tel que Paris.

Au reste, si les idées que j'ai émises depuis quatre ans dans la *Revue musicale* sont admises, si les justes réclamations des artistes sont écoutées, Paris ne jouira pas seul du privilége de contribuer aux progrès de l'art musical; des écoles seront établies dans les départemens, des opéras nouveaux seront représentés sur les théâtres des villes les plus importantes, et une part du budget, qui se dissipait vainement par les vices d'une mauvaise administration, sera distribuée d'une manière utile et profitable.

Si j'ai pu me faire comprendre dans le but de mes deux ar-

ticles sur l'industrie musicale, il sera démontré, j'espère, qu'il est temps de renoncer aux fausses idées d'économie qu'on s'obstine à vouloir introduire dans le régime des arts, et particulièrement dans la musique. Abandonnant la considération de l'influence morale de cet art, qui devrait être puissante sur des hommes d'état, je me suis borné à montrer que l'industrie et le commerce, c'est-à-dire la production et la consommation, sont vivement intéressées à l'existence des grands établissemens auxquels on a consacré jusqu'ici quelque argent; que l'état retire par divers canaux ce qu'il verse d'un autre côté; enfin, que ce n'est point Paris seul, mais toute la France, qui profite des avantages résultans de la splendeur de nos théâtres lyriques et de nos écoles : ces questions, tout le monde les comprend, parce qu'elles n'exigent point d'organisation particulière, mais seulement de l'intelligence et de l'attention. J'ai donc l'espoir que mes efforts ne seront point vains, et que, loin d'abandonner à lui-même un art qui réclame protection, le ministère et les chambres prendront à tâche de développer de plus en plus les ressources qu'on peut en attendre.

FÉTIS.

PIANOS.

NOUVEAUX PERFECTIONNEMENS.

Il n'y a point de bornes à assigner à la perfection des instrumens à claviers; à quel dégré qu'on soit parvenu dans leur fabrication, il reste teujours quelque amélioration possible, soit dans le volume du son, soit dans sa pureté, soit dans le mécanisme. Le meilleur instrument n'est bon que relativement, et le facteur qui assigne des limites à son art n'en a qu'une idée imparfaite.

Le mécanisme du piano a été l'objet de beaucoup de recherches et d'essais, comme je l'ai fait voir dans une suite d'articles sur l'histoire du piano et des pianistes. Etabli sur des principes plus ou moins différens, chaque système s'est fait remarquer par des qualités ou des défaus résultants de l'objet qu'on se proposait; tantôt c'était la légéreté qu'on y trouvait mais la force manquait; tantôt c'était l'énergie, mais celle-ci était accompagnée de lourdeur. J'ai fait connaître les efforts qu'on a faits pour réunir les qualités de l'un et de l'autre système, et les résultats qu'on en a tirés.

La sonorité n'a pas fait faire autant de recherches que le mécanisme, parce qu'il s'est répand longtemps un préjugé parmi les facteurs de pianos, savoir, qu'elle est souvent l'effet du hasard, et qu'avec des conditions de construction semblables on a pour produits de bons et de mauvais instrumens. Ce préjugé était évidemment suggéré par un examen superficiel des

matériaux qu'on employait et de la manière dont on les mettait en œuvre, et des circonstances de modification.

Enfin on imagina les longues tables et la substitution des grosses cordes aux minces; on obtint en effet plus de son, mais les proportions de la construction se trouvèrent rompues par ces changemens, car le tirage des cordes devint trop fatiguant pour la résistance de la caisse. Dès lors il fallut songer à assurer la solidité de l'instrument, et toute l'attention se tourna vers cet objet. On imagina les barres de fer, les sommiers de métal, et beaucoup d'autres expédiens, qui n'eurent pas toujours le succès qu'on en attendait; cependant, dans ces derniers temps, on est parvenu à faire des pianos qui paraissent avoir toutes les conditions de durée. Quant à la sonorité, elle n'a pas fait beaucoup de progrès depuis qu'on a imaginé d'en chercher le principe dans l'étendue des tables d'harmonie et dans le volume des cordes, parce qu'une fois ces idées adoptées, on n'en a plus conçu d'autres. Toutefois quelques facteurs font encore des essais sur divers systèmes de barrage des tables, mais il sont en général traités de visionnaires par leurs confrères.

Un hasard heureux vient de faire découvrir à M. Pleyel un principe nouveau de sonorité qui est contraire à toutes les idées reçues. Je dis que ce fut un *hasard*, car ce ne fut pas d'abord sur un piano que le phénomène se manifesta, mais sur une harpe nouvelle construite par M. Dizi, et dont je parlerai en détail dans un des prochains numéros de la *Revue musicale*. Ce professeur distingué avait été conduit par diverses expériences sur la résistance de tables sonores, à doubler une de ses harpes d'un autre bois que le sapin, en croisant les fibres sonores et en appliquant ces deux tables l'une sur l'autre au moyen d'une légère couche de colle. D'abord ses amis et ses propres ouvriers rirent de son idée, et voulurent lui persuader de renoncer à ce qu'ils appelaient *une folie*; mais il s'obstina et fit exécuter son essai sous ses yeux. Quel fut l'étonnement de tout le monde lorsqu'on entendit

sortir de l'instrument, ainsi construit, un volume de son double de celui d'une harpe ordinaire? Il fallut bien se rendre à l'évidence, et M. Pleyel se décida à tenter un essai du même genre sur un grand piano; la réussite n'a pas été moins complète que sur la harpe; et le résultat d'une table de sapin doublée en acajon, dans le sens transversal des fibres des bois, a été le piano le plus satisfaisant qu'il soit possible d'entendre sous le rapport de la qualité du son. Ce n'est pas que l'intensité de ce son soit sensiblement plus considérable que dans les autres grands pianos de même facteur, mais il est égal partout et ne se distingue dans le haut, le médium et le bas que par des nuances de voix qui forment entre elles l'ensemble le plus satisfaisant qu'on puisse concevoir. En effet, dans un piano de cette espèce, s'il est construit avec tout le soin nécessaire, les dessus ont le timbre le plus argentin et le plus brillant, le medium a quelque chose de pénétrant comme la voix humaine, et le bas est volumineux et puissant.

Un pareil résultat est opposé à certains faits d'expérience et aux principes de la théorie. Toutefois une analyse exacte des diverses circonstances de vibration fera voir que cette opposition n'est qu'apparente.

Il n'est pas rare de rencontrer d'anciens violons de facture italienne qui, par l'effet de la tension des cordes, de l'élévation du diapason et du renversement du manche, ont fini par s'affaisser de telle sorte, que des luthiers ignorant se sont crus obligés de doubler une partie de la table, pour lui donner plus de solidité. Il en est résulté que le son de ces instrumens est devenu sourd et nazard. Débarrassé de cette doublure, ils reprenaient leur premier éclat. Dans ses recherches sur la théorie de la construction des instrumens à archet, M. Savart a demontré que la meilleure qualité de son s'obtient en interrompant le moins possible les vibrations longitudinales des bois soit par des entailles dans les fibres, soit par l'effet du rabot, soit enfin en appliquant

sur quelque partie de la table harmonique des corps qui missent obstacle à la libre propagation des vibrations. Cette théorie l'a conduit à considérer comme illusoire le système des proportions du creusement des voûtes, et de tous les autres moyens inventés par les luthiers pour augmenter l'intensité du son de leurs instrumens. Les faits et la théorie se trouvent donc en opposition avec le résultat des travaux de MM. Dizi et Pleyel; mais ce résultat est aussi un fait qui n'admet point de réplique. Non seulement deux corps vibrans y sont accolés pour former la table d'harmonie; non seulement un troisième corps (la colle) dans lequel on n'avait reconnu jusqu'ici aucunes qualités vibratoires, est interposé entre les deux premiers, mais loin de laisser libre l'action des fibres longitudinales, l'application des deux tables est faite de telle sorte que l'une vibre dans un sens et l'autre dans un autre. Ce n'est pas tout; la qualité des bois des deux tables étant différente, par exemple, le sapin et l'érable, ou l'acajou et le sapin, les vibrations ne s'opèrent pas de la même manière. Voilà, si je ne me trompe, bien des nouveautés introduites dans la théorie de la formation et de la propagation du son; bien qu'elles semblent inexplicables au premier aspect, je crois que leur contradiction avec la théorie et les faits que j'ai cités tout à l'heure n'est qu'apparente.

Il y a deux genres de vibration dans les instrumens à cordes. L'un se produit dans les instrumens à archets, où le frottement détermine des ondulations vibratoires horizontales. Ces ondulations sont d'autant plus énergiques, et le son est d'autant plus pur que les fibres de la table agissent avec plus de liberté dans leur direction longitudinale. Les expériences de Chladni et de M. Savart ont démontré ce fait d'une manière invincible, et ce qu'on remarque dans la production du son des violons et des basses coïncide bien avec la théorie. Mais dans les instrumens à cordes pincées ou frappées, il n'en est point ainsi; le mouvement vibratoire de la table est perpendiculaire à son plan. Cette

différence, qui n'a point été appréciée jusqu'ici, fait voir pourquoi tous les efforts qu'on a faits pour assimiler la théorie des instrumens à archet avec les autres instrumens à cordes ont été infructueux. Quelques physiciens avaient cru qu'il serait utile de placer dans le piano une âme comme dans les violons et les basses pour mettre en communication le fond de l'instrument avec la table, afin que toutes les couches de l'air contenu dans la caisse fussent agitées du mouvement vibratoire; mais ce moyen, qui est indispensable dans les instrumens à archet, et sans lequel les couches supérieures de l'air rapprochées de la table d'harmonie entreraient seulement en vibration, n'est d'aucune utilité dans les instrumens à cordes pincées ou frappées, dans lesquels la table agit de manière à faire vibrer l'air par refoulement. Des tables à la fois élastiques et fermes sont donc les plus propres à opérer cet effet, et la non interruption des fibres longitudinales n'est point une condition nécessaire de la production d'un son de bonne qualité.

Mais une nouvelle difficulté se présente. Le doublement de la table a pour effet d'augmenter son épaisseur. Il semblerait devoir suivre du phénomène observé dans le nouveau piano de M. Pleyel, que des tables épaisses sont les meilleures, et qu'il serait plus avantageux de faire ces tables épaisses d'un seul morceau de sapin de bonne qualité; mais ceci est absolument contraire à l'expérience, car tous les facteurs de pianos ont remarqué que les tables épaisses de sapin ont le défaut de ne produire que des sons sourds et pâteux. Qu'elles sont donc les lois qui produisent des effets contraires dans le doublement de deux espèces différentes de bois? Voilà le mystère dont l'explication paraît devoir offrir de grandes difficultés.

Enfin, et ceci n'est pas moins remarquable, le bois le plus léger, et conséquemment le plus sec et le plus dépouillé de résine, a toujours été reconnu comme le plus favorable à la production d'un son de bonne qualité; cependant dans l'opération

du doublement de la table, suivant les procédés de MM. Dizi et Pleyel, il se fait une application d'une couche de colle chaude sur le bois, et cette colle ne peut manquer de s'introduire dans les pores du bois et d'y produire une sorte d'opacité contraire ce qu'on remarque dans la construction ordinaire. Cependant, de ce corps rendu opaque et double, en sens inverse des fibres, résulte une table excellente. Tous ces faits méritent de fixer l'attention des physiciens, et d'être soumis à une analyse rigoureuse.

Comme je l'ai dit, la puissance de sonorité résultante du doublement des tables sonores, me semble plus remarquable dans les harpes que dans les pianos; mais ceux-ci ont une pureté qui ne m'a paru exister dans aucun autre instrument de la même espèce. Par un phénomène, dont l'explication ne paraît pas être plus facile que les autres dont il vient d'être parlé, le coup du marteau qui, dans la plupart des instrumens, précède le son, a disparu dans ceux de M. Pleyel, et le son seul se fait entendre sans mélange de bruit. Enfin, dans l'état actuel, ces pianos approchent de la perfection plus qu'aucun de ceux qui ont été fabriqués jusqu'ici.

MM. Pleyel et Dizi ont pris un brevet d'invention pour la découverte de leurs nouveaux instrumens.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Dankerts (Ghislin), contrapuritiste de l'école flamande, fut d'abord chanteur de la chapelle pontificale, à Rome, et ensuite eut le titre d'*abbé camerlingue* de la même chapelle. L'abbé Baini, dans ses mémoires historiques et critiques sur Pierlouis de Palestrina (t. I, p. 343, n° 424), dit que Dankerts était né à Tholen, en Zélande (1); mais Nicolas Vincentino affirme, dans son livre intitulé *l'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (lib. 4, c. 43), que ce musicien était clerc du diocèse de Liège. Il se peut qu'il ait vu le jour à Tholen, et qu'ayant fait ses études à Liège il y ait reçu le titre de clerc de ce diocèse. Quoi qu'il en soit, Ghislin Dankerts était à Rome depuis plusieurs années, dans la situation de chapelain chanteur de la chapelle pontificale, et y jouissait de la réputation d'un très-habile compositeur et d'un savant théoricien, lorsqu'il fut choisi, en 1551, conjointement avec Bartholomé Escobedo de Ségovie, autre chanteur de la chapelle pontificale, pour juger une discussion qui était survenue entre D. Nicolas Vicentino, maître de chapelle au service du cardinal d'Est, et un maître de musique nommé D. Vincenzo Lusitano. (Voyez ces deux noms.) Le sujet de la dispute était que Vicentino prétendait qu'aucun musicien de son temps ne savait en quel genre, diatonique, chromatique ou enharmonique était la musique, qu'ils composaient ou qu'ils chantaient; Vincenzo Lusitano soutenait qu'il était en état de définir chacun de ces genres: un pari de deux écus d'or fut la suite de cette discussion, et l'on s'en rapporta au jugement de Dankerts et d'Escobedo. Ceux-ci, en présence de tous les chanteurs de la chapelle et de plusieurs personnages

(1) Tholen est une petite île du royaume des Pays-Bas, située près de l'embouchure de l'Escaut, et faisant partie de la province de Zélande.

distingués, prononcèrent en faveur de Vincenzo Lusitano, et condamnèrent Vicentino à payer les deux écus d'or. Celui-ci, musicien savant, mais plein de colère et d'orgueil, écrivit contre la décision de ses juges son traité de *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, dans lequel il changea la question, affirmant que D. Vincenzo avait été d'avis que la musique qu'on chantait alors était dans le genre diatonique, et que lui, Vicentino avait soutenu qu'elle n'était pas du genre diatonique simple, mais mixte entre les genres chromatique, enharmonique et les diverses espèces du diatonique. A l'époque où Vicentino publia son livre, B. Escobedo n'était plus à Rome; Dankerts vit que tout le poids de cette affaire retomberait sur lui, et il s'empressa de réfuter Vicentino dans un traité de la question, qui est resté en manuscrit, et qui se trouve dans la Bibliothèque Vallicellona, coté R. 56. Num. 15. Ce travail a pour titre: *Trattato di Ghisilino Dankerts musico, et Cantore Cappellanodella Cappella del Papa, sopra una differentia musicale sententiata nella detta cappella, contro il perdente venerabile D. Nicola Vicentino per non haver possuto provare, che niun musico compositore intende di che genere sia la musica che esse stesso compone, come si era offerto. Con una dichiaratione facilissima sopra à tre generi di essa musica, cioè diatonico, cromatico et enarmonico con i loro essempj a quattro separatamente l'uno da l'altro, et anco misti di tutti tre i generi insieme, et molte altro cose musicali degne da intendere. Et Oltraccio vi sono alcuni concenti a più voci in diversi idiomi dal medesimo autore nel solo genere diatonico composti.* Dans la préface et dans les cinq premiers chapitres du premier livre, Dankerts rapporte les diverses circonstances de la dispute, l'état de la question, les argumens allégués par écrit dans l'origine par Vincentino et Lusitano, ainsi que la sentence, et cela avec tant de précision de temps de lieux et de personnes, et avec tant de candeur qu'on ne peut révoquer en oute ce q u'il avance. Long-temps après, Gio. Mar. Artusi a

publié une défense raisonnée de la sentence de Dankerts et d'Escobedo dans son traité des imperfections de la musique moderne.

Dankerts a été connu principalement dans le seizième siècle sous son prénom de Ghislin. C'est sous ce nom que ses compositions ont été publiées dans la plupart des recueils mis au jour par Altaignant, Nicolas Du Chemin, et Adrien Le Roy, à Paris, ainsi que dans ceux de Lyon, de Louvain, et d'Anvers. Glarean a rapporté un exemple de cet auteur (Dodec. p. 218), et Petrucci a placé cinq messes de sa composition dans la collection précieuse qu'il a publiée à Venise en 1508.

Antoine Barré, compositeur et imprimeur de musique, à Rome, a fait paraître dans cette ville, en 1555, une collection intitulée : *Primo libro delle muse a quattero voci Madrigali Ariosi di Antonio Barré, et altri diversi autori.* Parmi ces divers auteurs se trouve Ghislin Dankerts. En 1555, ce musicien était abbé camerlingue de la chapelle pontificale.

Danzi (François), maître de chapelle et célèbre violoncelliste, est né à Manheim, le 16 mai 1763, il apprit de sa sœur, depuis M^me^ Lebrun, à jouer du clavecin et à chanter, et son père, Innocent Danzi, violoncelliste au service de l'électeur Palatin, lui enseigna le violoncelle. Dès l'âge de neuf ans, il avait déjà composé quelques petites pièces instrumentales, quoiqu'il ignorât les règles de l'harmonie. Quelques années après, il apprit le contrepoint sous l'abbé Vogler, alors maître de chapelle de l'électeur. Admis dans l'orchestre du prince, il suivit la cour à Munich en 1778, et continna ses études dans cette ville, tant en musique qu'en poésie. En 1779, il donna son premier opéra, intitulé *Azakia*, au théâtre de Munich. A ce premier essai succédèrent ceux de *Triumph der True* (le Triomphe de la Vérité), *die Mitternacht Stunde* (Minuit), *der kuss* (le baiser), le Calife de Bagdad, Iphigé-

nie, etc., qui tous eurent du succès et lui méritèrent des éloges dans tons les journaux, outre ces pièces, il a écrit une grande quantité de musique de tout genre, et l'on connaît de sa composition, *cinq messes*, *un Te Denm*, *un Stabat*, le 128e Pseaume à 4 voix et orchestre; quatre grandes symphonies, cinq id, concertantes pour divers instrumens; deux sestetti pour violons, violes, cors et violoncelle; 3 quintettis pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson; 20 quatuors pour violons; 3 id. pour basson; 3 concertos pour violoncelle, 4 id. pour flûte; 2 id. pour piano; 8 œuvres de sonates et pièces pour cet instrument; 15 recueils de chansons, romances et ballades pour une, deux, et quatre voix, etc., etc.

Tous ces ouvrages, étendirent sa réputation, lui valurent en 1796 la place de sous directeur de la chapelle de Munich, et en 1806 celle de directeur de la musique du roi de Wurtemberg. Il avait épousé Marguerite Marchand, fille du directeur de spectacle de ce nom. C'était une bonne cantatrice et une excellente musicienne que la mort enleva trop tôt; elle a publié plusieurs ouvrages de sa composition, parmi lesquels, on remarque trois sonates à quatre mains pour le piano, œuvre première à Munich, chez Falter.

Danzi est considéré dans toute l'Allemagne comme un compositeur profond; son style, dans la musique d'église, a de la dignité et le sentiment qui convient à la prière. Mais, dans ses opéras, il sacrifie les convenances dramatiques à des effets d'orchestre ou à des combinaisons harmoniques dépourvues souvent des charmes de la mélodie; sa musique instrumentale est brillante. Ses talents ne sont point bornés à la musique, il est aussi versé dans la littérature et dans plusieurs sciences. La feuille périodique *L'aurore* et plusieurs autres journaux Allemands contiennent de jolis morceaux échappés de sa plume. Il est mort au mois de juin 1826, avec le titre de maître de chapelle du grand duc de Bade.

NOUVELLES DE PARIS.

Les arrangemens par lesquels M. Guilbert-Pixérecourt devait revenir à la tête de l'administration du théâtre de l'Opéra-Comique ne se réalisent pas. Néanmoins le directeur actuel, M. Singier, abreuvé de dégoûts, a pris la résolution de se retirer, et l'on assure que l'entrepreneur, M. Boursault, veut courir les chances d'administrer par lui-même. Tout cela ne présage rien de bon pour l'avenir de ce malheureux théâtre, dont la situation empire chaque jour. Un personnel délâbré, un répertoire usé, des auteurs dégoûtés, un public fatigué, des charges énormes, et par dessus tout cela l'impéritie de l'entrepreneur : tel est l'aspect sous lequel se présente un genre de spectacle qui, naguère, faisait le charme des habitans de Paris.

Au milieu de cet état de choses déplorable, les répétitions du nouvel opéra de MM. Labarre et Planard se continuent, et tout fait présumer qu'il sera représenté vers le 15 du mois de janvier. Si le mérite de cet ouvrage parvient à ramener le public au théâtre Ventadour, on peut dire que les auteurs auront fait un miracle.

Une circonstance assez grave doit ajouter aux embarras de l'Opéra-Comique et des autres théâtres subventionnés : cette circonstance est le retard apporté à la présentation et à la discussion de la loi sur la liste civile et sur le budjet, car cette question : *Y aura-t-il*, ou *n'y aura-t-il pas de subvention pour*

les théâtres reste indécise, et cet état de choses peut se perpétuer jusqu'à la fin du mois de mars ou au commencement d'avril. Or, jusqu'à ce qu'il ait cessé, rien ne peut être statué sur le sort de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, de l'opéra Italien, du Conservatoire de musique, de l'école dirigée par M. Choron; et ce qu'il y a de pis, c'est que la plupart des services peuvent être interrompus à dater du 1^er^ janvier, n'y ayant plus de fonds disponibles. Ces considérations ne paraissent pas être aperçues par le ministère; mais bientôt il éprouvera d'essez grands embarras pour satisfaire aux demandes qui lui seront faites.

— La plus grande incertitude règne sur les concerts du Conservatoire, et personne ne sait encore s'ils auront lieu cette année. Le vide effrayant de la plupart des salles de spectacles fait craindre aux artistes pour le succès de leur entreprise. Nous croyons cependant que ces concerts ne seront pas moins recherchés que dans les années précédentes, et qu'on pourrait facilement remplir la salle en ne donnant que six concerts, et surtout en renonçant à ceux de la semaine sainte, qui sont trop rapprochés, et ne permettent pas de faire un assez grand nombre de répétitions.

— On se rappelle quelques détails que nous avons donnés sur une clarinette violoncelle et une clarinette contrebasse nouvellement inventées en Allemagne; un amateur de Paris vient de fabriquer aussi une clarinette contrebasse dont les sons ont une grande puissance, et qui est très-facile à jouer.

— La nomination à la place vacante dans la section de l'Institut aura lieu vraisemblablement le 22 janvier prochain. Nous avons indiqué les noms des personnes qui se sont mises sur les rangs pour la candidature. Le choix de l'Académie décidera à la fois une question de personnes et une de choses, car

M. Catel, qu'il s'agit de remplacer, était également renommé comme théoricien et comme compositeur. Remplacera-t-on le compositeur ou le théoricien? Voilà ce qu'il faudra décider, et quand le choix sera fait sur ce point, il faudra faire celui de la personne qui dans l'un ou l'autre genre réunira le plus de titres. Nous ignorons si l'Académie procédera de cette façon, mais il nous semble que la première question ne serait pas indifférente.

— Paganini ne paraît pas se diriger encore vers Paris. Il parcourt les bords du Rhin dont les populations l'arrêteront quelques temps. De là on croit qu'il ira en Hollande, en sorte qu'il ne vient pas en France cette année.

— *La Langue Musicale* joli ouvrage de M. Halevy qui vient d'obtenir un succès mérité à l'Opéra-Comique, voit le cours de ses représentations arrêté depuis quelques jours par une indisposion de madame Boulanger. L'administration n'avait rien de prêt pour parer à cet inconvénient; l'opéra de M. Labarre ne sera représenté que vers le milieu du mois prochain, et c'est, dit-on, le seul ouvrage important qui soit en répétition dans ce moment. On dit beaucoup de bien de cette première production de M. Labarre, mais en aatendant que nous puissions l'entredre il a y disette de nouveautés au théâtre de la rue Monsigny. Chollet fait entendre depuis quelques jours un chant patriotique dont il a composé la musique et qui lui fait honneur, il y a de la chaleur, de la conviction dans ce morceau. Il est facile de voir que Chollet est bon musicien, mais nous ne le savions pas compositeur. Cet essai doit l'engager à continuer.

— M. Wartel, jeune tenor, dont le premier début avait fait concevoir de belles espérances, a joué lundi, pour la première fois, le rôle de *Fernand-Cortez*, dans lequel il n'a pas obtenu moins de succès. Ce jeune homme possède une belle voix, il a

de la chaleur et peut prétendre à de brillans succès. Mais il faut pour cela que l'administration lui fournisse l'occasion de se montrer souvent, car l'inaction tue le talent. C'est pour un chanteur surtout que des exercices fréquens sont indispensables : si elle n'est pas travaillée, la voix perd de son étendue, la vocalisation devient lourde, et l'avenir d'un artiste est perdu.

— On annonce à l'Opéra Italien la première représentation de *l'aprova d'un opéra seria* del signor Gnecco.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Vienne. L'Opéra de Rossini, *Guillaume Tell*, a obtenu le succès le plus éclatant au théâtre *Kœrnthnerthor*. Les habitans de Vienne s'accordent à considérer cet ouvrage comme le chef-d'œuvre de l'auteur. Plusieurs morceaux sont redemandés à chaque représentation et applaudis avec un vif enthousiasme. On assure qu'une sorte d'association s'est formée entre plusieurs compositeurs allemands pour obtenir que les productions de l'écolle italienne soient exclues d'un théâtre qui est destiné à la nation allemande; mais il est douteux que leurs réclamations soient écoutées, car la haute société manifeste un goût prononcé pour la musique italienne.

Un grand drame militaire intitulé le *Comte de Waltron* a été représenté dernièrement au théâtre *An der Wien*. Cette pièce est le comble de la stupidité, mais on y entend quelques morceaux de musique, et particulièrement des marches où il y a du mérite. Le compositeur ne s'est pas fait connaître.

Deux pièces nouvelles ont été données au théâtre de *Leopoldstadt*. La première est intitulée *L'Enlèvement de Juberl* (Juberl's Entfuhrung) : c'est une sorte de parodie du sujet de *la Vestale :* la musique est de Gluser. Le second ouvrage a été donné comme une production de Spontini, sous le titre d'*Alcidor ;* mais on n'a pris de la partition de ce maître que quelques morceaux, et tout le reste de la musique a été composé par Wenzel Muller.

Une soirée musicale intéressante, à laquelle assistait l'élite de la société de Vienne, a été donnée par Mlle de Belleville. Cette jeune personne, dont le talent sur le piano est fort remarquable, a joué d'abord un Concerto de Pixis qui a été vivement applaudi. On a entendu ensuite une grande ouverture composée par le professeur Wurfel pour son Opera *Der Rothmàntel* (Le Manteau Rouge). M. Hubert Ries, élève de Sphor, a joué un Concerto de sa composition; enfin Mlle Léonore Neumann, jeune artiste de Saint-Pétersbourg, âgée seulement de dix ans, s'est fait entendre avec beaucoup de succès dans un Concerto de violon.

Londres. Les concerts de la société philharmonique commenceront le 21 février prochain : ils seront, comme dans les années précédentes, au nombre de huit, et seront donnés dans la petite salle de *King's theater.*

Les élèves de l'Académie royale de musique ont donné deux concerts dans lesquels on a entendu avec plaisir plusieurs compositions nouvelles. Dans le premier de ces concerts, une symphonie composée par un des élèves de l'établissement, nommé G.-A. Macfarren, a été remarquée et applaudie. Le morceau le plus important du deuxième concert à été une Messe de lord Burghersh.

Les élèves de la même école ont réprésenté au théâtre du roi (*King's theater*) un opéra en trois actes intitulé *Catherine, ou la captive Autrichienne.* La musique est de lord Burghersh. Miss Childe, qui malheureusement était indisposée, Miss Bromley, MM. Spagnoletti fils et Seguin se sont particulièrement distingués dans l'exécution.

— Le journal de musique *The Harmonicon*, qui se publie à Londres depuis sept ans, et qui ne paraît pas avoir un nombre suffisant de souscripteurs pour couvrir les frais de l'entre-

prise, a dû cesser de paraître au mois de décembre; mais de nouveaux arrangemens ont été pris par les éditeurs avec les libraires Longman, Ries, Brown, Orme et Grun, qui ont consenti à s'en charger pour l'année 1831.

— Un nouvel instrument à clavier et à sons soutenus vient d'être exécuté par M. Grun, facteur d'instrumens, qui lui a donné le nom de *Séraphine*. Cet instrument, du genre de l'orgue, est susceptible d'expression; ses dimensions sont fort petites, et il peut servir à accompagner le chant dans de petites églises ou dans des réunions privées. Le prix est de 25 guinées.

— On parle avantageusement en Allemagne et en Angleterre d'un Oratorio composé depuis peu par Spohr, et qui a pour titre *le jugement dernier*. Les chœurs de cette composition sont, dit-on, particulièrement remarquables.

Italie. L'Ouverture de la belle saison musicale de l'Italie, appelée *le Carnaval*, n'a lieu que le 26 décembre; nous n'avons point encore reçu de nouvelles de l'effet qu'auront produit les opéras nouveaux qui ont du être représentés ce jour-là; mais nous espérons pouvoir en donner des détails dans notre prochain numéro. Ces nouveautés seront d'ailleurs en petit nombre. Beaucoup d'entrepreneurs, pour éviter les dépenses se bornent à des ouvrages anciens pour leur ouverture,

Ainsi à Parme on donnera *Zadig ed Astartia*, de Vaccai; à Cremone, *la Cenerentola*, à Mantoue, *Mosè et la Straniera*, à Plaisance, *Gli Arabi nelle Gallie*, à Florence, *La Schiava di Bagdad*, de Pacini, et à Gênes, *l'Ultimo Giorno di Pompei*.

En attendant l'ouverture des théâtres, des concerts ont été donnés dans plusieurs villes; notamment à Venise par la so-

ciété *Apollinea* (le 26 novembre) où s'est fait entendre un violoniste polonais, nommé Schewacinski, dont le talent est, dit-on; extraordinaire, à Trieste, par la société *Philharmonico-Drammatica*, et dans plusieurs autres villes.

On parle de deux operas nouveaux de Bellini qui, s'ils réalisent les espérances de ses amis, feront quelque sensation cet hiver. Nous verrons bien.

BULLETIN D'ANNONCES.

La Langue Musicale, opéra en un acte, musique de F. Halevy.

Cet opéra, qui vient d'obtenir un si brillant succès au théâtre de l'Opéra Comique, n'en obtiendra pas moins dans les salons. Les morceaux détachés que nous venons de publier sont :

Ouverture. 5 fr.

N° 1. Deuttino chanté par M. Ponchard et Mme Boulanger. 3 fr. 75 c.

N. 2. Couplets militaires chantés par M. Chollet. 2 fr. 50 c.

N. 3. Duo et trio chantés par MM. Ponchard, Chollet et Mme Boulanger. 7 fr. 50 c.

N. 3 *bis*. Le duo seul. 3 fr.

N. 4. Romance chantée par Mlle Prévost. 2 fr.

N. 5. Duo chanté par MM. Féréol et Boulard. 6 fr.

N. 6. Quatuor chanté par MM. Ponchard, Chollet, Féréol, et Mlle Prévost. 6 fr.

N. 7. Quintette chanté par les mêmes et Mme Boulanger. 6 fr. 50 c.

Incessamment nous publierons, sur les plus jolis motifs de cet opéra,

Des contredanses, par M. Tolbecque ;

Des Fantaisies, Rondos, Mélanges, etc.. pour *piano*, par MM. Adam, Chaulieu, Lemoine, Moschelès, Paer et Pixis.

Trois pas redoublés, par M. Beer, à l'usage de *la Garde Nationale*.

Nous venons de Publier,

Partitions de Piano :

Oberon, de Weber. 50 fr.

Fausto, de Spohr. 50 fr.

Il Pirata, de Bellini. 36 fr.

La Straniera, de Bellini. 36 fr.

Les personnes qui prendront ces quatre Partitions ne les payeront que 18 Francs chaque,

Abonnement de Musique d'un nouveau genre.

L'*Abonné* paiera la somme de 50 fr. ; il recevra pendant l'année deux morceaux de musique instrumentale, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine ; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau qui lui plaira, dans

le nombre de ceux qui figurent sur mon Catalogue, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu autant qu'il en faut pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné, pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ NE PAIERA RIEN *pour l'Abonnement*, et il aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, sans être forcé de dépenser plus que la modique somme de 50 fr. par année, pour laquelle il conservera un nombre de morceaux d'une valeur égale.

A Paris, chez Maurice Schlesinger, éditeur des opéras de Mozart, Rossini, Meyerbeer, et des œuvres de Beethoven, Weber, Rummel, Moscheles, Walckiers, etc., rue de Richelieu n. 97.

Quatrième Récréation musicale pour piano et violon, par Mazas. 9 fr.

Duetto per contralto e tenore nella Francesca di Rimini, del maestro Carlini. *Vedi sa vi ha del mio.* 6 fr.

A Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevart des Italiens n. 6.

(8 JANVIER 1831.)

OPUSCULES DE E.-T.-A. HOFFMANN.

BIOGRAPHIE DE KREISLER.

FRAGMENT.

Peu de temps après que le prince Iréneus se fut établi à Sieghartsweiler, la princesse Hedwige et Julie allèrent se promener dans le parc pendant une belle soirée d'été. Aux dernières clartés du soleil couchant, la forêt paraissait comme couverte d'un voile d'or; le feuillage était immobile; les arbres et les buissons attendaient comme dans un profond recueillement que le vent du soir vînt se jouer dans leurs rameaux, et le profond silence de la nature n'était interrompu que par le murmure des ruisseaux qui roulaient sur les blancs cailloux. Les deux jeunes filles, marchant silencieusement dans les allées étroites et fleuries, avaient franchi les ponts jetés sur toutes les sinuosités du ruisseau, et elles étaient arrivées sur les bords du grand lac dans les eaux duquel se réflètent le rocher du Vautour et ses ruines pittoresques.

« Quel tableau sublime! s'écria Julie avec un accent passionné.

» — Entrons dans la cabane du pêcheur, dit Hedwige; je trouve que les rayons du soleil du soir dardent d'une manière insupportable : d'ailleurs, de la croisée du milieu, nous jouirions

mieux de la vue du rocher du Vautour. » Julie suivit la princesse, qui, à peine entrée et jetant un regard par la croisée, exprima le désir d'avoir un crayon et du papier pour dessiner ce paysage, qu'elle trouvait éclairé d'une manière magique.

« Je serais presque tentée, dit Julie, de t'envier le talent avec lequel tu dessines d'après nature, les arbres et les buissons, les montagnes et les lacs; mais je crois que, dussé-je arriver au même dégré d'habileté que toi, je ne parviendrais jamais à esquisser un beau paysage, et mon incapacité serait d'autant plus grande, que la nature serait plus belle. Le plaisir de contempler m'empêcherait à jamais de commencer le travail. » A ces mots, les traits de la princesse furent agités d'un certain sourire qu'on pourrait, peut-être avec raison, trouver suspect chez une jeune fille de seize ans. Maître Abraham, quelquefois si singulier dans ses expressions, prétendait qu'un pareil jeu des muscles dans le visage, pouvait se comparer au tremblement de la surface des eaux, lorsqu'au au fond se prépare un événement dangereux. La princesse souriait donc; mais au moment où elle ouvrait ses lèvres de roses pour répondre, on entendit retentir dans le voisinage des accords si rudes et si sauvages, qu'on devait présumer que l'instrument qui les produisait était autre chose qu'une guitare ordinaire.

La princesse resta silencieuse et sortit avec Julie de la cabane du pêcheur. Elles entendirent successivement plusieurs airs liés entre eux par les transitions les plus étranges, par les accords les plus bizarres; au même instant s'éleva une voix mâle et sonore qui, tantôt soupirant doucement un chant italien, tantôt passant brusquement à un récitatif fortement accentué, finit par se perdre dans de mélancoliques mélodies. A de nouveaux essais pour accorder l'instrument, succédèrent quelques mots prononcés avec colère, puis encore quelques accords.

Curieuses de voir ce singulier virtuose, Hedwige et Julie s'avancèrent, et rencontrèrent bientôt un homme vêtu de noir, qui leur tournait le dos. Il était assis sur un rocher près du lac et faisait entendre un mélange bizarre d'accords et de mots entrecoupés. Dans cet instant même, après un nouvel effort pour accorder son instrument, il s'écria : « Je n'y parviendrai donc jamais ! tantôt un peu trop haut, tantôt un peu trop bas ! » puis saisissant la guitare qu'il venait de détacher du ruban bleu qui la suspendait à ses épaules, il la regarda fixement et lui adressa les paroles suivantes, avec une agitation qui en altérait le sens : « Dis-moi donc, petite capricieuse, dans quelle partie de ton corps repose ton harmonie? comment dois-je m'y prendre pour obtenir de toi la gamme pure ? Voudrais-tu, par hasard, te révolter contre ton maître, lui soutenir que son oreille a été faussée par le bruit monotone de la mesure, et que l'intervalle enharmonique n'est qu'un jeu d'enfant? En vérité je crois que tu te moques de moi, quoique ma barbe soit mieux faite que celle de mon maître Stephano Pacini, *detto il venetiano*, qui déposa dans ton sein le don céleste de l'harmonie, qui reste pour moi un secret impénétrable. Ma belle, je te le répète, si tu ne veux absolument pas me permettre le dualisme à l'unisson de l'*ut* dièze et du ré bemol, ou plutôt de tous les tons, je trouverai de bons maîtres allemands qui te formeront et t'apprivoiseront avec des mots sans harmonie. Ne te réfugie pas dans les bras de ton Paccini, et ne te permets pas d'avoir ici le dernier mot comme une femme qui querelle. Serais-tu, par hasard, assez hardie et assez présomptueuse pour croire que les esprits qui résident en toi, n'obéissent qu'aux puissantes évocations des magiciens qui ont déserté la terre, et qu'entre les mains d'un histrion...?»

Ici il s'interrompit brusquement, se leva, et comme perdu dans de vagues rêveries il laissa errer son regard sur la surface du lac. Les jeunes filles effrayées de ses manières bizarres

restèrent cachées derrière le feuillage où elles osaient à peine respirer.

« La guitare, reprit enfin l'inconnu, est pourtant, il faut en convenir, le plus misérable, le plus incomplet de tous les instrumens, et bon seulement pour ces langoureux bergers qui malades d'amour, ont perdu l'embouchure de leur chalumeau et qui, au lieu de se servir de leur souffle vigoureux pour réveiller l'écho par un doux ranz des vaches, préfèrent ennuyer de leurs tristes mélodies les Emmelines des montagnes, qui rassemblent leurs troupeaux au son bruyant du fouet sentimental. O Dieux! ces bergers qui semblables aux poètes, *soupirent tristement sur la perte de leur vache brune*, apprenez-leur que le triton n'est formé d'autre chose que de trois tons, puis mettez une guitarre entre leurs mains! mais à des hommes graves, tant soit peu instruits et bien élevés, à ceux qui tout en sachant parfaitement ce qui se passe à la cour de Pékin ou de Nankin, n'entendent rien ni aux moutons ni aux bergeries, à quoi serviraient ces soupirs et ce charivari? Histrion, que fais-tu? Oublies-tu donc feu Hippel, qui disait qu'en voyant donner des leçons de clavecin, il lui semblait que le maître faisait bouillir des œufs à la coque. Et puis chaudronnez donc sur la guitare. Histrion! fi! au diable! » A ces mots, l'inconnu jeta l'instrument loin de lui dans les buissons, et s'éloigna rapidement sans avoir vu les jeunes filles.

« Eh bien! s'écria Julie en riant, Eh bien! Edwige, que dis-tu de cette apparition mystérieuse! d'où vient donc cet original qui cause d'abord si bien avec son instrument, et qui le jette ensuite avec tant de dédain?

» — On a tort, répondit Edwige, dont les joues rouges trahissaient la colère et l'émotion, on a tort de laisser ainsi le parc ouvert à tous les étrangers.

» — Eh quoi! voudrais-tu, par hasard, que le prince fermât aux habitans de Sieghartsweiler et aux étrangers qui voyagent

par ici, le chemin le plus court, et toujours le plus délicieux de la contrée? Tu n'y songes certainement pas. —Mais toi-même, reprit la princesse, avec une agitation toujours croissante, tu ne calcules pas le danger auquel nous pouvons être exposées; combien de fois ne nous promenons-nous pas seules ici, comme aujourd'hui, loin de nos gens, et au plus épais de la forêt! si un jour, un malfaiteur....

» —Eh! mon Dieu! crains-tu peut-être, interrompit Julie, que de ces buissons sortent tout-à-coup un de ces féroces géans des mille et une nuits ou quelque brigand féodal, qui nous entraîne! Mais du reste, je dois l'avouer, dans cette forêt si solitaire, si romantique, une petite aventure ne me paraîtrait pas du tout désagréable; je ne sais pourquoi, mais je ne puis venir ici sans songer au *comme il vous plaira* de Shakespeare, que ma mère nous a défendu si long-temps de lire, et que Lotharia nous a lu en cachette. Je parie que tu ne serais pas fâchée de jouer le rôle de Célie; pour moi, je ferais volontiers la fidèle Roselinde.... Mais qui ferait le virtuose inconnu?

» —Oh! répondit la princesse, c'est justement cet étranger... Tiens, Julie, tu ne le croirais peut-être pas, mais sa figure, ses discours bizarres, excitent en moi une secrète et inexplicable horreur! maintenant encore je frissonne, je me sens glacée, je succombe presque à l'affreux pressentiment qui s'empare de mes sens. De vagues souvenirs que je cherche en vain à préciser, s'élèvent dans le fond de mon âme et ajoutent à mon trouble. Il me semble que j'ai déjà vu cet homme au milieu de quelque horrible événement qui aurait déchiré mon cœur! Peut-être n'est-ce que la trace d'un rêve mystérieux. Mais enfin, cet homme, avec ses manières si singulières et ses discours incohérens, m'apparaît comme un être dangereux qui cherche à nous entraîner dans un cercle magique pour nous perdre.

» — Quelle folie! s'écria Julie; pour moi, je vois volontiers, à la place de ce noir revenant armé d'une guitare, ce Jacques,

dont la folie se révèle souvent par des discours aussi bizarres que ceux de l'étranger. Voyons, maintenant il me semble qu'il est bien temps d'aller au secours de cette pauvre petite que le barbare a précipitée si inhumainement dans les buissons....

» —Julie, s'écria la princesse, que fais-tu? pour l'amour de Dieu.....»

Mais Julie, sans écouter, s'était déjà élancée dans le bois, et quelques instans après, elle revint triomphante, avec la guitare entre les mains.

La princesse, surmontant enfin ses craintes et sa répugnance, examine attentivement cet instrument dont la haute antiquité était constatée plus encore par sa forme gothique que par cette inscription : *Stephano Pacini fec. Venet.* 1532, gravée à l'eau forte au fond de la caisse, et qu'on pouvait lire encore facilement.

Cet instrument parut si beau à Julie, qu'elle ne put résister à la tentation d'en tirer un accord; et elle fut presque épouvantée des sons pleins et sonores qui sortirent de cette frêle machine. «O ravissement !» s'écria-t-elle avec enthousiasme; et elle continua de jouer. Mais comme, pour elle, la guitare n'était habituellement qu'un instrument d'accompagnement, elle se mit naturellement à chanter en marchant. La princesse la suivit quelque temps en silence. Lorsque Julie eut cessé de chanter, Edwige se précipita vers elle en s'écriant : « Je t'en conjure, continue de marier ta voix aux accords de cet instrument enchanté; peut-être parviendras-tu ainsi à conjurer les sombres puissances ennemies qui m'assiégent de toutes parts....

» —Que parles-tu de sombres puissances? elles doivent nous rester à jamais inconnues ! mais je veux bien continuer à chanter sur cet instrument; car jamais je n'en ai trouvé de si harmonieux; il me semble qu'il augmente la puissance de ma voix Alors elle commença une chansonnette italienne, dans laquelle se perdant en roulades et en traits hardis, elle donna un libre

cours à toute la richesse des mélodies que renfermait son sein.

Mais si la princesse avait été effrayée à la vue seule de l'inconnu, Julie parut pétrifiée en l'aperçevant devant elle, au moment où elle tournait une allée.

Agé de trente ans environ, l'étranger était vêtu de noir à la dernière mode; quoique son costume n'offrit rien de singulier et d'inusité, son extérieur avait quelque chose de bizarre, et décelait une certaine nonchalance provenant moins peut-être d'une absence de soins et d'attention, que du voyage auquel il n'avait sans doute pas pensé en adoptant ce costume. Au gilet ouvert, à la cravate arrêtée par un simple nœud, aux souliers à petites boucles d'or, et, couverts de poussière, s'unissait pour compléter l'étrangeté, un petit chapeau fait seulement pour être porté sous le bras, et dont les cornes avaient été rabattues pour se défendre du soleil. Ses cheveux en désordre et entremêlés de quelques feuilles de pin, indiquaient qu'il avait traversé le plus épais de la forêt. Il jeta sur la princesse un regard inattentif; mais arrêta ses grands yeux noirs sur Julie avec tant d'âme et d'expression, que celle-ci en fut émue au point de sentir ses paupières mouillées de larmes.

« Par quelle fatalité, dit-il, ma présence fait-elle suspendre et changer en pleurs les sons ravissans que je viens d'entendre? »

La princesse, surmontant la pénible impression dont l'avait frappée l'aspect de cet être singulier, lui dit, en le regardant fixement : « Votre présence inattendue, monsieur, n'a pu que nous surprendre. A cette heure, on ne doit pas s'attendre à voir des étrangers dans le parc ducal; je suis la princesse Hedwige. »

A ces mots, l'étranger se tourna vers la princesse. Mais l'émotion et la teinte de mélancolie qu'on avait pu jusqu'alors remarquer sur sa figure, disparurent comme l'éclair et furent

remplacées par un sourire singulier et dont l'expression était ironique et plaisante. La princesse s'arrêta spontanément, baissa les yeux, et rougit.

L'étranger ouvrait la bouche pour parler, Julie le prévint. « Je ne sais, dit-elle, ce que j'ai à pleurer comme un enfant qu'on surprend à commettre un larçin : il est vrai, du reste que j'en ai commis un. J'ai enlevé quelques-uns des sons que vous tirez de cet instrument harmonieux, mais notre curiosité seule en est la cause. Nous avons entendu les discours que vous adressiez à cette guitare, le soupir qu'elle a poussé lorsque vous l'avez jetée loin de vous avec colère; et nous n'avons pu en être témoins sans regret. Pénétrant, dans le bois, j'ai ramassé l'instrument, et, ne pouvant résister au désir de l'essayer, j'en ai tiré quelques sons. Reprenez-le, et oubliez notre indiscrétion. » En disant ces mots, elle présenta la guitare.

« C'est un instrument assez rare par sa bonté, répondit l'étranger. Jadis sous mes mains inhabiles..... Non, ce n'est pas dans mes mains; c'est dans mon cœur que repose le génie mystérieux qui agite cet instrument; mais il y reste captif, tandis qu'il semble s'élever de votre âme vers le ciel, brillant de mille couleurs, comme l'œil du paon. Lorsque vous chantiez, les douceurs enivrantes de l'amour, les charmes de l'espérance, s'élevaient dans la forêt, retombaient comme une douce rosée sur le calice des fleurs, et frappaient l'oreille des rossignols attentifs. Veuillez garder cet instrument, vous, vous seule, connaissez le charme qu'il renferme. »

» — Vous l'avez jeté loin de vous, dit Julie en rougissant.

» — Il est vrai, reprit l'étranger, saisissant la guitare, et, la serrant sur son cœur, il est vrai, je l'ai jetée, mais vous me la rendez sacrée, et elle ne me quittera plus. »

A ces mots, sa physionomie changea tout-à-coup, et reprit cette expression brusque et animée qu'elle avait eue déjà. « En vérité, ajouta-il, le sort ou mon démon familier m'ont joué un

vilain tour, mesdames, en me forçant à paraître devant vous *ex abrupto*, comme disent les latins et d'autres honnêtes gens. Gracieuse princesse, ayez, je vous prie, le courage de me regarder de la tête aux pieds; vous pouvez vous assurer que je suis en grand costume de visite. Je me proposais de me présenter à Sieghartsweiler, où je ne manque pas de connaissances; et pour ne parler que du maître des cérémonies de Monseigneur votre père, n'était-il pas jadis mon intime ami? Si c'était lui que j'eusse rencontré ici, il m'eût dit en me présentant une prise de tabac : « Nous sommes seuls, mon ami, je puis m'abandonner à toute l'ivresse de mes sentimens. » Alors, j'aurais eu sans doute une audience du prince Irénus, et je vous aurais aussi été présenté d'une manière qui eût pu m'attirer votre bienveillance. Mais ici, dans un parc, entre la mare aux canards et le fossé aux grenouilles, obligé de me présenter moi-même, je dois subir toutes les conséquences d'un endroit aussi inconvénant. Ah! si, par un tour d'adresse; je pouvais métamorphoser cet étui à cure-dents, (en même temps il en tirait un de sa poche de son gilet) et lui donner la forme du plus élégant serviteur de la cour de votre père, il me prendrait par un pan de l'habit, et dirait : « Gracieuse princesse, je vous présente monsieur un tel. » Mais privé de ce secours, *che dir*, *che far*? Grâce, illustre princesse, grâce, mesdames et messieurs. » A ces mots il se jeta à genoux, et se mit à chanter, d'une voix éclatante : *Pieta*, *pieta*, *pieta* !

La princesse prit Julie par le bras et s'enfuit à toutes jambes, en s'écriant : « C'est un fou, c'est un échappé des petites maisons ! »

LITTÉRATURE MUSICALE.

LETTRES A CLÉMENCE SUR LA MUSIQUE, par Madame E. L.; ouvrage dans lequel on a renfermé depuis les premières notions musicales jusqu'à celles qui mènent à la connaissance du contrepoint et de la lecture de la partition. 1 vol. in-18. Prix : 4 fr.

Paris, Alexandre Mesnier, libraire, place de la Bourse; L.-V. Duverger, rue Rameau, n. 6, et chez les principaux éditeurs de musique.

Les éditeurs de ce petit volume ont cru devoir prévenir le public que sa forme n'a point été le résultat d'une fantaisie d'auteur, et que les lettres qu'il renferme ont été réellement écrites pour favoriser les progrès d'une jeune personne élevée en province. Ils ajoutent que ces lettres n'étaient point destinées à voir le jour. Il me semble que cet avertissement était inutile, car le public ne s'informe guère de la réalité d'une correspondance, pourvu qu'elle l'intéresse ou qu'elle l'instruise. Le titre des *Lettres à Clémence sur la musique* est assez développé pour qu'il ne reste point de doute sur l'objet que leur auteur s'est proposé; l'important est de savoir si celui-ci a atteint son but. Cet auteur est une dame, et de plus une dame qui cache son nom! Bien que le siècle soit peu galant, cette circonstance est de nature à intéresser davantage les lecteurs.

Une dame qui écrit sur le contrepoint, qui trace ce mot barbare sans avoir mal aux nerfs, est, il faut l'avouer, une nouveauté assez remarquable! Peu s'en faut qu'il n'y ait en cela quelque chose de plus extraordinaire que dans le grec de Mme Dacier! Mais, malgré la réalité de son savoir, Mme Dacier n'a pu éviter certain air de pédant en jupon; au lieu que le féminin auteur des Lettres à Clémence *contrepointise* avec grâce, s'exprime avec élégance, et ne prend point sous la robe du professeur les façons renfrognées d'un docteur en dissonnances.

Les *Lettres a Clémence sur la musique* sont au nombre de dix: les trois premières contiennent l'exposition des élémens de la musique et du chant; la quatrième, la cinquième, la sixième et la septième sont relatives à l'harmonie; la huitième au contrepoint, la neuvième à l'instrumentation, à l'arrangement d'une partition et à l'art d'accompagner celle-ci; la dixième est destinée à donner quelques notions sur l'histoire de la musique. Il est facile de comprendre que tant de choses ne peuvent être expliquées que d'une manière fort succincte en 130 pages in-18; mais l'obligation de se renfermer dans un si court espace rend d'autant plus sensible le mérite qui se fait remarquer en général dans la clarté des définitions, dans la propriété des termes et dans l'exactitude des notions. Certes, l'éducation musicale d'un élève ne sera point complète après qu'il aura lu ce petit volume, mais cet élève sera bien préparé à lire des ouvrages plus étendus et plus techniques.

J'aurais désiré que Mme E. L. conservât dans tout son livre un ordre logique quant à l'enchaînement des faits; cet ordre se trouve quelquefois interverti. Par exemple, après avoir parlé (pages 5, 6 et 7) des variétés d'intonation des sons par les divers degrés de la portée et par la diversité des clés, il aurait peut-être fallu traiter immédiatement des intervalles, de l'effet des signes accidentels, des tons et des modes, qui sont du do-

maine de l'intonation, et qui en complètent les conséquences d'affinité ou de répulsion, au lieu d'y intercaller les notions de la division du temps, qui interrompent la succession des idées.

Mme E. L. exprime une idée très juste en disant : « Je crois » la connaissance de l'harmonie nécessaire pour lire facilement » la musique, la mieux sentir et l'exécuter avec goût. » C'est en effet une erreur assez grave que la croyance où l'on est généralement que la science de l'harmonie n'est utile qu'aux compositeurs. Il sera toujours difficile de former un lecteur très habile par l'étude unique des principes de la musique et du solfège. Les notions que renferment les *Lettres à Clémence* sur la structure des accords sont suffisantes pour quiconque n'a besoin de les considérer que comme des faits isolés et indépendans de toute formation systématique; toutefois je pense qu'il aurait été facile, sans étendre beaucoup le travail, de faire apercevoir le mécanisme des prolongations, de la substitution et de l'altération des intervalles, qui, seul, peut faire comprendre l'usage des accords. Il est vrai qu'il est dit un mot des *retards* (page 81), mais comme d'un fait de peu d'importance et qui ne se rattache pas à la génération des accords.

On se doute bien que la huitième lettre ne contient pas un traité de contrepoint : donner une idée de l'objet de cette science est tout ce que pouvait essayer Mme E. L. ; c'est ce qu'elle a fait d'une manière suffisante pour son élève. Il en est de même de la lettre sur la partition, et de celle qui concerne l'histoire de la musique. Si l'on peut reprocher à l'auteur d'avoir un peu trop sacrifié l'étendue des explications au mérite de la brièveté, au moins doit-on avouer que le charme du style de ce petit ouvrage est propre à faire naître l'envie d'étudier à fond les matières qui y sont indiquées ; c'est tout ce qu'il était permis de faire dans un livre si peu étendu. Je ne

doute pas de l'accueil favorable qui sera fait par les amateurs aux *Lettres à Clémence sur la musique*, et je crois que cet ouvrage sera surtout utile à l'éducation des jeunes personnes dans les pensionnats, où la multiplicité des objets qui entrent dans le système d'éducation laisse peu de temps à consacrer à chacun.

Le livre dont il s'agit a été exécuté par les procédés de M. E. Déverger pour les exemples de musique : plusieurs de ces exemples offraient une assez grande complication de difficultés : elles ont été vaincues avec une supériorité iucontestable sur tous les moyens typographiques connus.

FÉTIS.

LETTRE A UN ÉTRANGER

SUR LA MUSIQUE A PARIS.

Paris, le 5 janvier 1831.

Vous me demandez, mon cher monsieur, dans quel état est actuellement la musique à Paris, et, parce que cette grande ville a été surnommée la capitale du monde civilisé, vous vous imaginez que les arts y doivent être dans un état constant de prospérité. Détrompez-vous, et sachez que votre demande est pour moi fort embarassante, car je suis dans l'alternative, ou de parler contre ma conscience, ou de manquer de patriotisme. Cependant comme j'aime mieux encourir ce reproche que de tromper votre confiance, je vais essayer de vous satisfaire, autant qu'il est en mon pouvoir. Et d'abord il faut que je vous gronde, pour m'adresser une question aussi intempestive : quoi! c'est après un bouleversement général, après une révolution enfin, puisqu'il faut tout dire, que vous voulez qu'on s'occupe d'arts, de choses aussi frivoles? C'est en présence d'intérêts aussi graves que nous irions porter notre attention sur de si minces objets? n'avons-nous pas eu le procès des ministres, n'avons-nous pas les manifestes de l'autocrate de Russie? Voilà, mon cher monsieur, ce qui doit occuper exclusivement toutes les facultés de notre esprit. Je sais fort bien que vous allez me dire, que par amour pour la politique, il ne faut pas laisser périr les arts; qu'ils sont nécessaires à notre bien être, que les artistes forment une partie importante de la population! Eussiez-vous raison, mille fois raison, vous avez tort, vous dis-je, car la politique est à la mode. Oui, vous savez le

grand mot : la mode ! Que répondre à cela ? du faubourg Saint-Germain au Marais, de la Chaussée d'Antin au faubourg Saint-Antoine, les intérêts de la France sont discutés avec acharnement. Mille budjets sont proposés, mille projets de loi électorale discutés; on fait au roi sa liste civile, et aux états voisins des déclarations de guerre. Peut-être les choses n'en iraient-elles pas plus mal si on s'en occupait un peu moins, et à coup sûr les arts s'en trouveraient beaucoup mieux. Gardons-nous de l'indifférence en matière d'arts, elle ne serait pas moins funeste que celle dont parle M. de Lamennais. La mode est capricieuse, et cette fois il faut nous en louer, car cela nous donne l'espérance de la voir se fixer bientôt sur des objets moins sérieux. La patrie ne sera pas en danger parce que M... reprendra sa loge à l'Opéra, et rien n'empêche que M^me^... ne nous rende ses soirées avec Lablache et MM^mes^ Malibran et Lalande.

Rien de nouveau à l'Opéra : *Guillaume Tell*, *la Muette de Portici* et *le Comte Ory* font le spectacle de tous les jours. On avait bien promis le *Robert le Diable* de M. Meyerbeer, mais voilà qu'une fluxion de poitrine de madame Damoreau arrête les répétitions de cet ouvrage. Monsieur Wartel et Mademoiselle Dorus ont débuté avec succès. Le premier est élève du Conservatoire et n'avait encore paru sur aucun théâtre. La seconde qui avait puisé son éducation musicale dans le même établissement, chantait l'opéra à Bruxelles, lorsque la canonnade des Hollandais a fait cesser les points d'orgue et les gammes chromatiques. *La Baydère amoureuse* n'était pas assez opéra pour réussir auprès des connaisseurs en musique, et l'était beaucoup trop pour plaire aux amateurs de ronds de jambes; aussi son règne a-t-il été de courte durée. C'est pourtant tout ce que l'Académie Royale de musique a jugé propos de nous donner cet année. Vous aurez peine à comprendre une telle inertie sur notre première, j'ai presque dit notre seule scène lyrique. Vous trouverez que c'est faire

bien peu de chose avec un si gros budjet : à cela, je repondrai qu'on pourrait faire beaucoup plus sans que le budjet fût augmenté d'un sou, et sans qu'on fût obligé de contracter des dettes. Mais pour cela il faudrait que tous les talens y trouvassent égale protection; il faudrait une administration plus habile, il faudrait enfin toute autre chose que ce qu'on trouve à l'Académie Royale de musique.

Don Pèdre, que ses cruautés avaient rendu exécrable à ses sujets, apprit qu'une vieille femme allumait chaque jour un cierge en son honneur, et faisait maintes prières pour sa conservation. Ne sachant à quoi attribuer un interêt si vif, il la fit venir, et lui demanda quel motif la faisait agir ainsi. « Sire, ré» pondit la vieille, j'ai long-temps vécu et j'ai toujours vu » qu'aux mauvais rois succédaient des rois pires. Votre grand » père était bien méchant; votre père fut plus cruel encore, et » vous les avez surpassés tous deux : je dois donc prier pour » vous, afin qu'il n'en vienne pas qui vous fasse regretter. »

Vous me croyez sans doute bien éloigné de mon sujet ? Eh bien ! j'en suis plus près que vous ne pensez; car je veux vous parler de l'Opéra-Comique, et vous dire que, comme la vieille femme dont je viens de vous entretenir, je serais tenté de prier Dieu de conserver à ce malheureux théâtre l'administration de M. Boursault, car toutes celles qui se sont succédées depuis trois ans l'ont fait tomber de mal en pis.

Vous ne sauriez croire comme la musique est maltraitée sur notre seconde scène lyrique. On y a parlé beaucoup d'améliorations, de régénération; mais, jusqu'à présent, avec la meilleure volonté, je n'ai vu aucun effet de ces promesses; aussi le public a-t-il déserté ce spectacle au point qu'aux premières représentations même, ses banquettes sont dégarnies. On y a donné depuis peu *la Langue musicale* qui, malgré sa jolie musique, n'a pas fait d'argent. On doit y représenter samedi prochain un opéra de M. Labarre, dont la musique est, dit-on, fort agréable,

ce qui est presque fâcheux, car elle sera en pure perte. Le public n'ira pas l'entendre, quel que soit le mérite de la pièce, et s'il y va, il aura autant de peine à comprendre l'œuvre du compositeur que celui-ci à reconnaître sa partition défigurée. Il n'y a qu'un remède à tout ce mal, c'est d'élever à côté de ce théâtre une scène rivale qui apprenne à M. Boursault quels sont les besoins du public. Combien de fois l'avons-nous dit, et combien nous faudra-t-il le répéter encore?

Un théâtre de vaudeville (le théâtre des *Nouveautés*) a essayé de représenter quelques petits opéras comiques, mais il n'a pas réussi, pour n'être pas entré franchement dans la route qu'il voulait suivre. Au lieu d'exécuter de véritables opéras comiques, il n'a donné que des espèces de mélodrames mêlés de morceaux de chant. On y manque d'ailleurs de moyens d'exécution; les chanteurs et les chœurs sont au dessous du médiocre; l'orchestre seul remplissait convenablement sa tâche, et l'on parle de réduire cette dernière partie du personnel : ce théâtre deviendra donc nul pour la musique.

C'est ici que mon patriotisme va se trouver en défaut, car je suis forcé d'avouer que de tous les établissemens de musique, l'Opéra italien est celui qui a fixé au plus haut degré l'attention, Lablache et Mmes Meric Lalande et Malibran sont en possession de la faveur du public, et l'inactivité de notre Opéra semble ne pas vouloir la lui disputer de sitôt. Il faut le dire aussi, comment résister à la séduction qu'offrent des ouvrages exécutés comme l'ont été *la Gazza*, *la Cenerentola*, *Semiramide*, etc., etc. Lablache à lui seul vaut tout un opéra; et lorsque autour de lui sont groupés des talens remarquables, jugez de ce que ce doit être. L'orchestre est jeune et bon; vous savez qu'il avait beaucoup perdu dans les dernières années; sous son nouveau chef, M. Girard, il a retrouvé de l'énergie et de la délicatesse. Il a fallu tout le brillant de l'exécution que l'on trouve au théâtre de la salle Favart, pour triompher de la

mauvaise humeur du faubourg Saint-Germain, et de la prudence de la Chaussée-d'Antin, qui ne se décide qu'avec peine à faire sortir quelques napoléons de ses caisses. Quoi qu'il en soit, il y a chaque soir chambrée complète à l'Opéra italien. On doit y exécuter jeudi *La prova d'un opera seria* chantée par Lablache, Donzelli et Mme Lalande. Vous recevrez le compte rendu de cette représentation en même temps que ma lettre.

Voilà, mon cher monsieur, quelle est la situation des théâtres de la capitale; et malheureusement celle des entreprises de la province n'est pas plus satisfaisante. Les directeurs des théâtres de départemens, ayant toujours à faire au même public, et ne pouvant pas donner plusieurs représentations de suite du même ouvrage, sont dans la nécessité de varier considérablement leur répertoire; et comment pourraient-ils le faire lorsque Paris ne leur donne pas de nouveautés? De là, la ruine de ces entreprises qui ne peuvent pas suffire à des charges énormes, et tel sera le sort des théâtres des départemens tant qu'ils dépendront nécessairement de ceux de la capitale; il serait temps que le gouvernement s'occupât d'améliorer le sort de ces établissemens, auxquels, sous beaucoup de rapports, il est plus important qu'on ne pense d'accorder une protection spéciale. Ils ont besoin d'être soutenus par un système plus libéral d'organisation, et il ne faut pas oublier que c'est la musique qui presque seule les fait vivre. Le gouvernement doit, dans l'intérêt de cette branche de commerce, favoriser l'étude de la musique dans les départemens; il peut le faire à peu de frais : il ne faut pour cela qu'une organisation sage et bien entendue.

Il n'a pas encore été donné de concerts cette année; ceux du Conservatoire sont ajournés indéfiniment, et les artistes paraissent effrayés du vide de nos salles de spectacle; aucun n'a osé tenter les chances d'une soirée dont les frais sont considérables. Cependant nous avons quelques raisons de croire que, lorsque la confiance sera rétablie et la bonne humeur revenue, les

artistes sentiront le besoin de rendre un peu de vie à notre musique. Il faut bien que quelqu'un fasse les avances : c'est aux artistes à les tenter, puisque l'expérience seule pourra leur faire connaître si leurs efforts doivent être couronnés de succès.

Vous savez quelle quantité de soirées de toute espèce nous inondaient les années précédentes à cette époque. La stagnation complète qui a remplacé cette activité, l'absence totale de réunions de ce genre, tout cela change nos habitudes et produit dans le monde musical un engourdissement que j'aurais peine à vous dire. Artistes, amateurs, tous se plaignent de l'inaction, et pas un ne fait effort pour en sortir. Il est indispensable que cet état de choses cesse au plus tôt; car, je vous le dis en vérité, nous finirions par ne plus savoir à Paris ce que c'est que la musique.

Vous voyez, mon cher monsieur, que j'ai fait taire l'amour de la patrie pour vous dire la vérité, toute la vérité. Il n'y a rien de satisfaisant dans ce que je vous ai appris; je ne puis aujourd'hui que vous donner des espérances pour l'avenir : voilà ma seule ressource. C'est à nous de faire des efforts pour rallumer le courage des uns et le zèle des autres, et si nous ne réussissons pas, ma foi, nous pourrons dire aussi, nous : *Tout est perdu*.....

Agréez, etc.

E. F.

NOUVELLE HARPE DE M. DIZI.

Le principe de la conformation et de l'accord de la harpe à double mouvement a triomphé de ses adversaires les plus obstinés. La supériorité de cet instrument sur la harpe ancienne était si évidente, qu'il fallait fermer les yeux pour ne point la voir. Richesse de modulation, ressources d'harmonie, précision des mouvemens du mécanisme, voilà ce que la harpe, telle que l'a faite originairement M. Erard, a de plus que l'instrument fabriqué par la plupart des facteurs du dix-huitième siècle, à l'imitation du système de Hobracker. Depuis que les avantages de la harpe à double mouvement ont été reconnus, beaucoup de facteurs de Londres et quelques-uns de Paris ont fait des instrumens à l'imitation de celui de M. Erard, en le modifiant plus ou moins, afin d'éviter le reproche de plagiat; leurs travaux ont contribué à répandre le nouveau système et à faire oublier l'ancien.

M. Dizi, célèbre par son talent comme harpiste et comme compositeur pour son instrument, avait été le premier frappé des avantages de la harpe à double mouvement; mais il avait cru reconnaître la possibilité d'un système dans lequel la corde conserverait sa position perpendiculaire en passant par le cintre de la tête de l'instrument, et serait élevée par un mouvement de bascule au lieu d'être pincée par une double fourchette. Il fit exécuter des harpes dans ce système; mais d'assez graves inconvéniens se manifestèrent dans l'usage de ses instrumens, et M. Dizi finit par les abandonner pour se livrer à de nouvelles recherches.

L'objet qu'il se proposait d'abord était de simplifier le mécanisme, afin de le rendre d'une fabrication et d'un entretien faciles. Il s'arrêta à la pensée de ne faire le double mouvement radical que sur une seule note de dénomination donnée; comme *ut*, par exemple, et de faire agir toutes les notes de même dénomination aux différens octaves seulement par des tringles brisées de correspondance. Cela fait, il s'agissait d'appliquer ce mécanisme au corps de l'instrument; ici de nouvelles recherches de M. Dizi commencèrent.

La grande objection sur laquelle avaient toujours insisté les antagonistes de la harpe à double mouvement était l'assourdissement du son qu'ils prétendaient résulter de la double tension de la corde lorsqu'elle était arrivée à son second accrochement; que cette objection fût fondée, ou que l'instrument n'eût pas encore acquis le volume de son dont il était susceptible, c'est ce que M. Dizi ne se mit pas en peine de vérifier; seulement il comprit la nécessité de donner à la harpe un son plus volumineux que celui qu'elle possède en général, et il se mit en recherches des moyens d'y parvenir. Après bien des essais, une idée lui vint, ce fut de doubler la table d'harmonie. J'ai dit dans la dernière livraison, en parlant des nouveaux pianos de M. Pleyel, quels furent les résultats de cette idée. Un son volumineux, d'une longue vibration et de la qualité la plus moelleuse fut obtenu par M. Dizi, malgré tout ce qui semblait devoir s'opposer aux succès de son entreprise. Il faut se rendre à l'évidence des faits; ici, ils sont incontestables. Deux tables superposées dans un sens opposé des fibres des bois, et appliquées l'une sur l'autre au moyen d'un enduit de colle, ont produit ce miracle.

M. Dizi ne s'est point borné à cette amélioration considérable, qui lui a permis de monter son instrument en cordes moins fortes, la sonorité existant dans l'instrument même. La hauteur ordinaire de la harpe est plutôt en rapport avec la

taille élevée des hommes qu'avec celle des dames. Il en résulte que celles-ci sont obligées de lever les bras pour jouer de l'instrument, et conséquemment de perdre une partie de leur force et de se fatiguer assez promptement. Le modèle de M. Dizi est plus petit et évite cet inconvénient sans rien perdre de l'intensité du son. Le désir de faciliter autant que possible l'exécution lui a fait aussi diminuer la largeur du corps de l'instrument, de manière à placer la main près des cordes, sans l'obliger à courber le poignet d'une manière fatigante.

Un fait était devenu évident depuis quelques années en France, c'est que l'art de jouer de la harpe, en faisant de notables progrès entre les mains des professeurs, était beaucoup moins cultivé par les dames du monde élégant. Soit que la musique fût devenue beaucoup plus difficile, soit surtout que le volume, la tension des cordes, et la taille de l'instrument eussent augmenté la fatigue qu'on éprouvait à jouer, il est certain que le nombre des harpistes amateurs avait beaucoup diminué : il y a lieu de croire que, les perfectionnemens de M. Dizi ayant fait disparaître la plupart de ces inconvéniens, la harpe reprendra bientôt faveur parmi les amateurs, et ne sera plus abandonnée seulement aux mains de quelques hommes de talent.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

La Prova d'un Opera Seria, opéra bouffe en deux actes, musique de Gnecco. — Lablache. — Mme Méric-Lalande.

François Gnecco, né à Géna en 1769, et mort à Milan en 1810, fut un de ces compositeurs qui se bornèrent à imiter le style des trois maîtres en vogue dans la seconde moitié du 18e siècle, c'est à dire de Cimarosa, de Pasiello et de Gughielmi. Son style, en général lâche et incorrect, quoiqu'il eût appris le contrepoint sous la direction de Marioni, savant maître de chapelle de la cathédrale de Savoune, n'a eu quelque élégance que dans un seul ouvrage, *La prova d'un opera seria*, qui fut écrit pour le théâtre de *La Scala*, à Milan, et qui fut représenté pour la première fois dans l'automne de 1805. Repris ensuite au théâtre de la *Canobbiana* dans l'été de 1809, en 1816 au théâtre *Re*, et enfin le 2 août 1828 à *La Scala*, il eut toujours du succès, moins par la nouveauté des idées que par l'effet magique de l'ancienne disposition bouffe de la plupart des morceaux, disposition qui fait le mérite principal de plusieurs compositeurs italiens, et qui a suffi long-temps pour leur procurer des succès.

Dans l'origine de cet opéra, on y remarqua le talent des chanteurs Verni, Roufagna, et de Mme Smalz; ensuite les

principaux rôles furent chantés par Louis Sirletti, Lipparini et sa femme. Dans la reprise de 1828, les honneurs de la représentation ont été pour Lablache et Mme Corri Paltoni.

Le 4 septembre 1806, *la prova d'un opera seria* fut représentée à Paris au théâtre Louvois, qu'on appelait alors *théâtre de l'Impératrice.* La musique bouffe était alors la seule qu'on voulût entendre au théâtre italien. Dans la même année *Le Cantatrice Villane*, de Fioraventi, *Il Podesta di Chioggia*, d'Orlandi, et *la Frascatana*, de Pasiello, avaient été vivement applaudis; on avait même joué avec quelque succès *La Vendetta Feminina*, de Mosca, *La Bachetta portentosa* de *Porto-Gallo*, et *La Moglie Coretta*, de Martini, bien que ce fussent des ouvrages assez médiocres; il n'est donc point étonnant que l'opéra de Gnecco, dans lequel brille une certaine verve comique, ait été reçu favorablement. Il était d'ailleurs joué d'une manière plaisante par Carmanini et Barilli. Mme Canarassi, prima douna un peu mûre, et dont la voix faisait apercevoir à chaque instant les ravages du temps, n'était cependant pas dépourvue de talent, et plairait au public dans le rôle de la signora Corilli.

La reprise de cette pièce, qui est montée avec soin, n'a plus aujourd'hui de chances de succès que par les talens de Lablache, de Mme Meric-Lalande, et par le jeu très comique de Graziani, car le goût du public pour le genre bouffe a beaucoup diminué, et la musique a fait de tels progrès, sous le rapport de l'effet, depuis vingt-cinq ans, que l'ouvrage en lui-même ne peut plus plaire qu'à de vieux amateurs qui jouissent encore de leurs souvenirs. Un duo chanté au premier acte par Mme Méric-Lalande et Lablache; un autre duo des deux basses, et deux morceaux d'ensemble sont à peu près tout ce qui est susceptible d'effet dans cet opéra. L'instrumentation, qui occupe aujourd'hui une place si importante dans la musique, est d'ailleurs si peu colorée dans celle-ci, qu'elle

ne pourrait produire qu'un effet médiocre lors même que la partie mélodique serait plus remarquable.

Lorsque nous avons à parler d'un opéra dans lequel s'est fait entendre Lablache, c'est par cet homme étonnant qu'il nous faut commencer, c'est lui qui tout d'abord se présente à la pensée, parcequ'il laisse des souvenirs qui ne peuvent échapper. Vous ne sauriez le séparer de l'ouvrage que vous avez entendu : ce sont deux parties qui se sont réunies pour ne former qu'un seul et même individu, et telle est l'homogénéité de ces deux parties, qu'en vain vous cherchez à briser le lien intime qui les unit. C'est une puissance qui s'empare de vous, qui vous façonne à son gré, vous fait toutes vos sensations et vous tient dans une dépendance absolue. Chanteur habile plein d'art et de goût, un son de sa voix suffit pour émouvoir : acteur excellent, tout chez lui est *nature*, ses plaisanteries ne sont point des charges et le ton de bonne société ne le quitte pas, dans les momens de la plus folle gaîté. Chaque rôle nouveau est un triomphe pour lui : soit sérieux, soit plaisant, il vous captive et vous force à l'admirer. Il a été charmant dans *la prova d'un opera seria* : bonhomie, finesse il a tout réuni. Rien de plus plaisant que sa scène du premier acte avec Mme Lalande, et tout le second dans lequel il a continuellement excité le fou-rire. Il n'a pas été moins admirable comme chanteur dans le peu de musique qu'il a eue à dire.

Mme Lalande a chanté d'une manière remarquable le rôle de la *prima donna*. Cette dame a pris de la confiance depuis son premier début au théâtre italien. Le rôle qu'elle remplit dans la *prova d'un opera seria* ne ressemble guère à celui de *Semiramide*, et cependant elle ne s'est pas montrée cantatrice moins habile dans le premier de ces opéras que dans le second. Elle a fort bien joué sa scène avec Lablache et les autres parties de l'ouvrage. Donzelli est bien dans le rôle du *primo tenore*, et Graziani est plaisant à son ordinaire. Cette représentation a

fort amusé les nombreux spectateurs qui garnissaient la salle Favart et qui reviendront sans doute rire aux charmantes plaisanteries de Lablache, et applaudir au talent que déploie Mme Méric Lalande dans cet ouvrage.

— *Procès intenté par une actrice.*—Mademoiselle Démeri, engagée à l'Académie royale de Musique, à raison de 25,000 fr. par année, en qualité de premier sujet pour le chant, a épousé M. Glossop, garde-du-corps de S. M. britanique, et c'est sous ce dernier nom qu'elle a plaidé devant le tribunal de commerce, par l'organe de Me Locard, contre M. Lubbert, directeur du théâtre de la rue Lepelletier. Voici, en peu de mots, quel est le sujet de la contestation :

Mademoiselle Démeri demanda un congé pour le mois de novembre 1830. L'administration théâtrale s'empressa d'accéder à ce vœu; mais il paraît qu'il fut sous-entendu entre les parties que les appointemens de la cantatrice seraient suspendus pendant son absence. C'est du moins ce que prétend M. Lubbert. Mais ce qui est positif, c'est qu'aucune stipulation formelle ne fut faite à cet égard. A son retour, l'épouse de M. Glossop exigea 2,083 fr. 33 c. pour son traitement du mois de novembre, quoique pendant cet intervalle elle n'eût fait aucune apparition sur le théâtre de l'Opéra. Le directeur ne répondit à cette prétention que par des refus inflexibles. La réclamante crut devoir en référer à la justice consulaire. Me Gibbert, agréé de M. Lubbert, a soutenu que l'Académie royale de Musique n'était pas, à proprement parler, une entreprise de spectacles publics; que c'était une dépendance de la maison du roi, un établissement d'un genre spécial placé sous le patronage direct du souverain; que le directeur de ce théâtre n'était pas un entrepreneur, mais un agent, un mandataire de la liste civile; qu'en conséquence tous les engagemens passés avec cet administrateur étaient exclusivement du ressort du pouvoir exécutif; que telle

était d'ailleurs la disposition précise de l'article 14 du décret impérial du 11 juin 1806; qu'enfin, l'incompétence de l'autorité judiciaire avait été reconnue par un jugement du tribunal civil de première instance, rendu le 22 décembre, et rapporté dans le n° 1673 de la *Gazette des Tribunaux*.

Me Locard a répondu que le jugement du 22 décembre ne concernait qu'une actrice admise à la retraite par une décision de l'intendance de la maison du roi; qu'alors il était évident qu'il s'agissait d'interpréter un acte administratif, interprétation qu'il n'était pas au pouvoir des tribunaux de faire; mais que, dans l'instance actuelle, la contestation roulait sur des appointemens dus à une cantatrice par un directeur; que l'espèce était totalement différente; que l'*Opéra* quoique placé sous la protection du roi, et recevant une subvention de la liste civile, n'en était pas moins une entreprise de spectacle public; qu'en effet il n'était pas possible d'admettre qu'un administrateur, occupé uniquement de régler des entrechats et des évolutions de comparses, des cantatrices et des danseurs fussent des fonctionnaires, des employés du gouvernement; que la compétence de la juridiction commerciale avait été positivement proclamée par un arrêt de la cour royale, rendu en faveur de Mme, Mainvielle-Fodor.

Le tribunal a remis la cause à quinzaine, pour que les agréés déposassent sur le bureau le décret du 11 février 1806, l'arrêt *Mainvielle-Fodor* et l'engagement passé par mademoiselle Démeri avec M. Lubbert. (*Gazette des Tribunaux.*)

— Un nouveau changement vient d'avoir lieu dans l'administration du théâtre de l'Opéra-Comique, mais ce changement est provisoire. M. Merle a remplacé M. Singier dans la place de directeur du personnel et du matériel. M. Merle, connu comme auteur de plusieurs vaudevilles et de quelques brochures sur les théâtres, a été pendant plusieurs années directeur

du spectacle de la Porte-Saint-Martin, et ensuite directeur privilégié du théâtre de Strasbourg.

— Une nouvelle harpe portative, propre à l'accompagnement du chant, à quatre octaves et avec mécanisme pour les demi-tons, vient d'être inventée et exécutée par M. Pfeiffer, facteur de pianos, rue Montmartre, n. 18. Nous rendrons compte de cet instrument, dont l'usage peut être agréable à la campagne, et qui peut être employé utilement dans l'éducation première des enfans.

— Le dimanche 16 de ce mois, aura lieu à la salle Taitbout, une soirée musicale donnée au profit d'une famille de réfugiés espagnols. On y entendra : MM. Kalkbrenner, Dizi, Habeneck et Gallay, pour la partie instrumentale; MM. Bordogni, Pellegrini, et Mmes Dorus et Clara, pour le chant.

— On parle d'un concert qui sera donné vers la fin de ce mois, par la *Société des Concerts*, au bénéfice des blessés de juillet. On a annoncé plusieurs fois cette matinée, qui paraît fixée à l'époque que nous venons d'indiquer.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Trieste. Le 26 décembre l'ouverture de la saison du Carnaval a eu lieu au théâtre de cette ville par *le Pirate*, de Bellini. Mlle Caroline Unger remplissait le rôle d'Imogène, le ténor Gennero, celui du Pirate, et Salvator, celui d'*Ernesto*. La musique a été vivement applaudie, et les chanteurs ont été rappelés par le public.

La lettre de Trieste dont nous avons extrait ce qu'on vient de lire est la seule qui nous soit parvenue jusqu'à ce moment sur les représentations du 26 décembre en Italie; notre prochain numéro contiendra des détails plus importans.

— Nous remarquons une innovation assez singulière dans la disposition fixée pour l'ouverture du théâtre *Carcano*, à Milan. On sait qu'il est d'usage de donner en Italie une longue suite de représentations d'un ouvrage nouveau, lorsqu'il est favorablement accueilli du public; autrefois même un opéra était destiné à remplir toute la saison; mais depuis quelques années les dilettantis italiens exigeaient plus de variété. Dans la distribution dont il s'agit, cette variété a été poussée jusqu'à l'excès, si elle est telle que l'annonce le journal *I Teatri*, car le 26 on a dû ouvrir la saison par un opéra écrit expressement pour cette circonstance par Donizetti, sous le titre de *Anna Bolena*, et par un grand ballet intitulé *la Vidova nel giorno delle sue nozze;* le 28 on a dû donner l'opéra *Gianni di Calais*, de Donizetti, nouveau pour Milan; le jeudi 30, l'opéra seria,

Malek Adel, de Licolini, également nouveau pour Milan; enfin le mardi 4 janvier on a dû représenter *la Gazza Ladra*. Peut-être une telle variété n'a-t-elle pour objet que d'employer le personnel le plus considérable qui ait jamais été rassemblé dans un seul théâtre. Ce personnel se compose de MMmes Pasta, Roser, Orlandi, Martinet, Laroche, Taccani, Hazon, Baillou-Hilaret, Ferretti, Piombanti, Lega, des ténors Rubini, Valencia, Cervati, Musatti, Zambaiti et Crippa, et des basses Philippe Galli, Frezzolini, Mariani, Schober, Baroilhet, Biondi et Lodetti.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Apollo's Gif or the musical souvenir for 1831 (Don d'Apollon ou souvenir musical pour 1831), composé de morceaux de piano et de chant par Moschelès, Kalkbrenner, Hertz, Hummel, Cramer, T. Cooke, Bochsa, Barnett, C.-E. Horn, J.-A. Wade, T. Mendelsohn-Bartholdy, Panseron, et d'extraits des œuvres de Beethoven et Weber; avec des *fac-simile* de la notation de Hummel, Moschelès, Cramer, etc., etc., des notices biographiques sur les artistes les plus célèbres, etc. ; publié sous la direction de Clementi et de J.-B. Cramer.

Londres, S. Chappell, 50, New Bond street, Hurst, Chance and Co., St. Paul's Churchyard, Cramer, Addison and Beale, 201, Regent street, Clementi, Collard and Collard, 26, Chapside, et Willis and Co., 55, St. James's street.

Ce recueil, exécuté avec beaucoup de luxe typographique, consiste en un volume in-4° qui contient treize morceaux de musique vocale avec accompagnement de piano, et deux avec guitare; sept pièces pour le piano, avec une suite de quadrilles ; deux morceaux pour la harpe et un pour guitare ; neuf *fac-simile* d'autographes, les biographies abrégées de Clementi, de Cramer, de Hummel, de Moschelès et de Kalkbrenner, cinq portraits lithographiés de ces artistes, et un portrait en pied du roi d'Angleterre régnant.

Parmi les morceaux de chant, on remarque *Clevalond's Tarewett*, jolie chanson de Thompson, *le retour du Chevalier*, de Panseron, *Charlotte et Werther*, de Mendelsohn

Bartholdy; au nombre des pièces pour le piano se trouvent une *introduction et rondo alla Waltz*, de Cramer, une Polonaise, de Herz, *Rule Britannia* avec des variations de Moschelès, Kalkbrenner, Cramer et Hummel, etc., etc.

— *The Musical Gem* (Le Bijou Musical), souvenir pour l'année 1831, contenant quinze pièces de musique vocale et neuf morceaux pour le piano, des biographies de Paganini, de Hummel, de Mme Pasta, de Mlle Taglioni, leurs portraits, un portrait du roi, un *fac-simile* d'un autographe de Handel, extrait de la partition du *messie*, etc. Londres, Mori et Lavenu, New Bond street.

Parmi les morceaux de chant se trouvent une tyrolienne de Mlle Pacini, une romance de Bériot, une chanson espagnole de Garcia, connue sous le nom de San-Antonio, et quelques airs suisses. Une fantaisie pour le piano de Moschelès, une *Galoppe à la Giraffe*, de Herz, *la Tarentelle* de *La Muette de Portici*, par Auber, se font remarquer parmi les morceaux pour le piano. Les portraits de Mme Pasta, de Mlle Taglioni, de Hummel et de Paganini sont exécutés avec beaucoup de soin.

— Premier grand trio pour le piano, violon et violoncelle, par Charles Neate, op. 21.
Londres, Harmonie Institution, Regent street.

— Introduction et fantaisie pour le piano, par Henri Simms.
Londres, Mori et Lavenu, New Bond street.

— Ranz des Vaches, avec des varations par J. Mollwo.
Londres, Johanning and Co.

— *Collection de mélodies Bohémiennes*, telles qu'elles ont été exécutées à l'*Egiption Hall*, par les Ménistrels de Prague.
Londres, Willis and Co., St. James street.

OPUSCULES DE E.-T.-A. HOFFMANN.

L'ENNEMI DE LA MUSIQUE.

C'est cependant une chose admirable que d'être si complètement musicien, qu'on puisse exécuter joyeusement et d'une main légère les grandes masses que les maîtres ont élevées par des milliers de notes et des tons de divers instrumens, sans éprouver l'impression douloureuse d'un ravissement passionné, les déchiremens que causent les efforts impuissans. — On peut alors se réjouir de l'excellence d'une exécution musicale, et laisser éclater sans danger toute sa satisfaction. Je ne veux pas songer au bonheur d'être moi-même un virtuose; car la douleur que j'éprouve de mon incapacité, dans un art auquel je me suis voué depuis mon enfance, serait encore plus bien profonde.

Mon père était certainement un excellent musicien; il jouait assidûment jusque bien avant dans la nuit sur un grand piano, et quand il y avait un concert à la maison, il jouait alors de très longs morceaux dans lesquels les autres l'accompagnaient un tant soit peu sur le violon, sur la basse, le cor et la flûte. Quand un de ces longs morceaux était achevé, ils s'exclamaient tous très-fort et criaient : Bravo ! Bravo ! Quel beau concert ! comme c'est achevé, comme c'est rudement joué ! Et ils prononçaient avec respect le nom d'Emmanuel Bach.

Mais mon père avait fait tant de bruit et de tapage qu'il me vint à la pensée que ce n'était pas là de la musique, car je songeais à certaines mélodies qui m'allaient au cœur, et je me mis à croire qu'il faisait tout cela par plaisanterie, comme aussi les autres applaudissaient et accompagnaient pour plaisanter à leur tour. Dans de telles solennités, j'étais toujours boutonné dans mon habit des dimanches, et j'étais forcé de rester assis sur une grande chaise, près de ma mère, sans parler et sans bouger. Le temps me semblait incroyablement long, et je n'aurais pas pu supporter cet ennui, si je n'eusse pris plaisir aux grimaces et aux mouvemens comiques des exécutans. Je me souviens encore surtout d'un vieil avocat qui jouait toujours du violon tout près de mon père, et dont il disait toujours que c'était un enthousiaste fou pour la musique, qui au milieu de son amour pour le génie de Bach, de Wolff ou de Benda, manquait sans cesse la mesure et n'attaquait jamais juste la note. Cet homme-là est encore devant mes yeux. Il portait un habit couleur de prune avec des boutons d'or, une petite épée d'argent et une perruque rougeâtre et peu poudrée, d'où pendait une petite bourse noire. Il gardait un sérieux imperturbable dans tout ce qu'il faisait. *Ad opus!* s'écriait-il, lorsque mon père distribuait les morceaux de musique sur les pupîtres, puis il saisissait son violon de la main droite, et de la gauche sa perruque, qu'il ôtait et qu'il accrochait à un clou. Alors il se levait, s'inclinant de plus en plus sur sa musique, et jouant avec tant d'ardeur que ses petits yeux devenaient étincelans et que les gouttes de sueur lui découlaient du front. Il arrivait quelquefois, qu'il avait plus tôt fini que les autres, ce dont il ne s'étonnait pas peu, tout en regardant les musiciens d'un air très fâché. Souvent aussi il me semblait qu'il produisait des sons semblables à ceux que Pierre, le fils du voisin, arrachait à notre chat en découvrant en véritable naturaliste ses goûts cachés pour la musique, par une pression un peu trop forte de sa queue; ex-

périences pour lesquelles il était de temps en temps rossé par mon père. (Je parle de Pierre). Bref, l'avocat couleur de prune, se nommait Musewius, me dédommageait de l'ennui de mon immobilité, par ses bonds, son jeu et ses contorsions. Une fois il causa une interruption dans la musique. Mon père s'élança de son piano, et tous les autres accoururent, craignant qu'il ne lui fût arrivé quelque fâcheuse catastrophe. En effet, il avait commencé par secouer doucement la tête et était arrivé jusqu'à un crescendo toujours plus violent qu'il avait accompagné de trépignemens et de violens coups d'archet sur les cordes. Mais ce n'était rien qu'une mouche ennemie, qui restant avec opiniâtreté dans le même cercle, n'avait cessé de bourdonner autour de lui, et qui, chassée vingt fois, était retournée vingt fois se placer sur son nez. C'est cette attaque répétée qui l'avait jeté dans le plus violent désespoir.

Il arrivait quelquefois que la sœur de ma mère chantait un air. Ah! quel bonheur elle me causait. Je l'aimais passionnément; elle s'occupait beaucoup de moi, et me chantait souvent de sa charmante voix, qui pénétrait jusqu'au fond de mon âme, une foule de chansons délicieuses, dont je porte encore en moi le souvenir. C'était toujours quelque chose de solennel lorsque ma tante faisait sa partie dans un air de Hasse, de Traetta, ou de quelque autre maître. Alors il n'était pas permis à l'avocat d'accompagner. Déjà, tandis qu'on exécutait l'introduction, et avant que ma tante eût commencé, le cœur me battait, et un singulier sentiment de joie et de douleur remplissait mon âme; je pouvais difficilement me contenir. Mais à peine ma tante avait-elle chanté un passage que je commençais à pleurer amèrement, et que mon père me chassait de la salle en me disant des injures. Souvent mon père disputait avec ma tante à ce sujet, car elle prétendait que ma conduite ne provenait nullement de ce que la musique m'était désagréable, mais bien de l'extrême délicatesse de mes organes,

qui s'affectaient facilement ; mais mon père me traitait d'imbécile, qui, disait-il, beuglait d'ennui comme un chien antimusical. Ma tante trouvait un puissant motif, non pas seulement de me défendre, mais encore de m'attribuer un sentiment profond de la musique, dans une particularité qu'elle avait remarquée en moi. En effet, quand par hasard mon père n'avait pas fermé son piano, elle me voyait des heures entières à frapper des accords et à les écouter. Je penchais la tête sur le couvercle de l'instrument, et, fermant les yeux, j'étais dans un autre monde, puis enfin je fondais en larmes sans savoir si c'était de plaisir ou de douleur. Ma tante m'avait souvent épié avec satisfaction, mais mon père traitait tout ce manége de folies enfantines. En général, elle semblait peu d'accord avec lui sur beaucoup de choses et particulièrement sur la musique ; elle admirait beaucoup les compositions des maîtres italiens, qu'elle trouvait pleines de simplicité et d'éclat, et mon père, qui était un homme violent, traitait ce genre d'œuvre molle et indigne d'occuper une intelligence. Mon père parlait toujours d'intelligence et ma tante toujours de sentiment. Enfin, elle obtint que mon père me ferait donner des leçons de piano par un vieux chantre qui venait racler du violon dans le concert. Mais, mon Dieu, on vit bientôt que ma tante avait eu trop de confiance en moi, et que mon père avait raison. Je ne manquais pas d'oreille et de goût pour la mélodie, disait le chantre, mais ma gaucherie sans égale gâtait tout. Dès que je me mettais à étudier un morceau, je tombais involontairement dans mon ancienne habitude de chercher des accords, et je ne pouvais avancer. J'étais arrivé avec une peine incroyable à travers plusieurs tons, jusqu'à un certain passage désespéré qu'on avait marqué de quatre croix, écrit en *mi* majeur, comme je m'en souviens encore. Sur ce passage était écrit en grosses lettres : *Scherzando presto :* et lorsque le chantre le joua devant moi, il lui donna quelque chose de sautillant et

de léger qui me déplut. Ah ! que de larmes me coûta ce maudit presto! Enfin, approcha le jour terrible où je devais donner devant mon père et ses amis la preuve de mon talent; je savais bien tout jusqu'à ce malheureux presto. Un soir je me mis au piano, dans une sorte de désespoir, pour jouer à tout prix, sans faute, le fameux morceau. Je ne sais comment il se fit que je le jouai dans un autre ton; je ne manquai pas une note, mais le ton était différent, et il me sembla qu'il était beaucoup mieux ainsi que de la façon dont le jouait le chantre. Je pris alors courage, et le lendemain je commencai bravement mon morceau aux acclamations de mon père qui disait de temps en temps : Je n'aurais pas attendu cela de lui !

Lorsque le *Scherzo* fut achevé, le chantre me dit tout amicalement : — « Eh! c'était pourtant le diable de ton en *mi* majeur ! » Et mon père se tournant vers un de ses amis, lui dit : Voyez-vous comme mon garçon se tire bien du *mi* majeur qui est si difficile. — Permettez, mon cher, répondit celui-ci, c'était en *fa* majeur. —Du tout, du tout! dit mon père. — Eh! je vous assure, répliqua son ami. Nous allons bien voir. »

Tous deux s'approchèrent du piano. — « Voyez-vous! dit mon père d'un air triomphant en montrant le passage aux quatre croix.—Et cependant le petit a joué en *fa* majeur, reprit l'ami : » Moi je restais fort tranquillement, car je ne savais pas trop sur quoi ils disputaient. Mon père me fit recommencer. A peine eus-je joué quelques mesures que sa main me tira les oreilles. « Petit imbécille » s'écria-t-il hors de lui. Je m'enfuis en pleurant et en criant, et ce fut fait pour toujours de mes leçons de musique. Ma tante prétendit, il est vrai, que la facilité de jouer tout un morceau sur un autre ton était la preuve d'un véritable talent musical; mais je crois moi-même maintenant que mon père avait raison de renoncer à me faire apprendre un instrument, car la raideur et la gaucherie de mes doigts s'opposaient à tous mes progrès.

Cette gaucherie doit éteindre jusqu'à la partie morale de moi-même, relativement à la musique. Ainsi je n'ai que trop souvent éprouvé du dégoût, de l'ennui, en écoutant des virtuoses célèbres, et tandis que tout le monde se pâmait d'admiration, je ne pouvais m'empêcher d'exprimer mon opinion qui me livrait aux risées des gens de goût. Ne m'arriva-t-il pas semblable chose, lorsqu'un célèbre pianiste vint dans notre ville et se fit entendre chez un de nos amis. « Aujourd'hui enfin, vous serez certainement guéri de votre inimitié pour la musique, me dit cet ami. L'admirable N*** vous enlèvera, vous ravira. » Je fus obligé, malgré moi, de me placer près du piano. Le virtuose se mit alors à faire des roulades du haut en bas, et des difficultés dont la rapidité me causa des éblouissemens; mais bientôt un autre objet attira mon attention, et je regardai sans doute singulièrement dans l'intérieur du piano qui était ouvert, car à la fin de tout ce tapage, mon ami me prit par le bras et s'écria : « Eh ! bien, vous êtes tout pétrifié. Vous éprouvez donc enfin l'effet céleste de la musique ? »

Je convins sincèrement que j'avais peu écouté le musicien, et que j'avais été absorbé par le spectacle des touches et des marteaux dont je suivais les mouvemens rapides : et là-dessus tout le monde se mit à rire. Que de fois il m'arriva d'être regardé comme un homme incapable de sentir, quand je m'échappe de la chambre, dès qu'on ouvre le piano, ou que telle ou telle dame prend la guitare pour accompagner son chant ; car je sais déjà que cette musique qu'ils font d'ordinaire, me donne des nausées et me gâte l'estomac. Mais c'est là le malheur et ce qui me vaut les mépris du beau monde. Je sais bien qu'une voix, qu'un chant comme celui de ma tante, me pénètrent l'âme et excitent en moi des sentimens pour lesquels je n'ai pas de paroles; il me semble que c'est l'expression de la félicité céleste, mais aussi il n'est point d'expression dans le langage terrestre pour la dépeindre ; en écoutant une telle

cantatrice, je reste muet et recueilli au fond de moi-même, où résonnent encore les sons qui m'ont charmé, et c'est alors qu'on me traite de cœur froid et d'ennemi de la musique.

Juste en face de moi, demeure le directeur des concerts, qui fait exécuter chez lui, tous les mercredis, des quatuors dont j'entends jusqu'à la plus légère note; car l'été, lorsque les rues sont calmes, mes fenêtres ouvertes, alors je m'assieds sur mon sopha; j'écoute les yeux fermés, et je suis rempli de délices; mais seulement durant le premier quatuor, car au second les sons ne se trouvent plus si bien soutenus; et au troisième, je trouve la musique insupportable. Alors il faut que je m'enfuie, et le directeur a bien souvent ri en me voyant m'échapper avec fureur.

Ils jouent souvent, m'a-t-on dit, jusqu'à six ou sept de ces quatuors, et j'admire en vérité l'imagination extraordinaire, la vigueur musicale qu'il faut avoir pour exécuter et écouter consécutivement autant de musique. Je tiens la même conduite dans les concerts, où souvent la première symphonie excite en moi un tel tumulte que je suis mort pour tout le reste. Oui, souvent les premières mesures m'ont causé un si grand transport, elles m'ont si puissamment ébranlé que je me lève pour distinguer toutes les apparitions singulières dont je suis frappé, pour me mêler aux fantômes qui dansent autour de moi, et avec lesquels je me trouve appareillé, sous la même forme qu'eux. Il me semble alors que je suis moi-même la musique que j'ai entendue. Aussi je ne demande jamais le nom du compositeur. Que m'importe? je crois alors que ce bruit m'a excité au plus haut degré, et que dans mon délire, j'ai composé tout cela.

En écrivant pour moi ces lignes, je tremble et je crains de me repentir d'avoir laissé échapper de ma plume l'aveu simple et naïf de mes sentimens. Qu'on rirait de moi en lisant ces pages!

Lorsque je m'échappe de la salle du concert après la première symphonie, ils se mettent à crier : Le voilà qui se sauve, l'ennemi de la musique ! Et ils me plaignent, car tout homme bien élevé prétend aujourd'hui avec raison qu'après l'art de saluer convenablement et l'art non moins nécessaire de parler de ce qu'on ignore, on doit aimer et cultiver la musique. Mon malheur à moi veut que cette jouissance me pousse dans les bois solitaires, où je me recueille aux accens des oiseaux, au murmure des torrens et au frémissement du feuillage. Cette difficulté que j'éprouve à comprendre la musique me fait aussi beaucoup de tort à l'Opéra. Quelquefois sans doute, il me paraît qu'on y fait un tapage musical pour chasser l'ennui, à peu près comme on fait retentir les cymbales et les clairons devant les caravanes pour éloigner les bêtes féroces; mais souvent aussi, il me semble que les personnages ne sauraient trouver d'autres accens que ceux de la musique pour exprimer leurs pensées, que l'empire des merveilles s'ouvre à leurs voix, alors j'ai le courage de me soutenir dans le tourbillon où je me trouve jeté. A ces opéras-là, j'y viens et j'y reviens sans cesse; ils s'offrent toujours à moi avec plus de clarté, et toutes les figures qui s'y montrent, devenus des amis, s'avancent vers moi avec bienveillance et m'entraînent dans leur vie brillante et magnifique. Je crois que j'ai entendu, au moins cinquante fois, l'Iphigénie de Gluck. Les véritables musiciens rient certainement de cette folie et diront : « la première fois j'avais déjà tout compris, » et à la troisième, j'en avais suffisamment. » Que voulez-vous, un mauvais démon me poursuit et me force à me rendre ridicule. Ainsi dernièrement à l'Opéra, au moment où je remarquais en moi-même que la musique était nulle et insignifiante, un voisin me poussa en disant : « Voici une situation admirable. » Et moi qui ne pouvais imaginer qu'il voulût parler d'autres choses que de sa place au parterre où nous nous trouvions, je lui répondis, innocemment, « Oui, très-bonne, mais il y siffle un vent dés-

agréable. » L'anecdote se répandit bientôt dans toute la ville, où il ne fut long-temps question que du vent qui sifflait dans l'opéra nouveau. On rit encore de moi, cependant j'avais raison.

Croirait-on qu'en dépit de tout cela, il est encore un véritable musicien qui a conçu la même opinion que ma tante de mon organisation musicale.

Sans doute personne n'y attachera grande importance, quand je dirai que ce musicien n'est autre que le maître de chapelle Jean Kreisler, si décrié partout à cause de ses idées fantastiques; mais je n'en suis pas moins fier qu'il veuille bien faire de la musique pour moi seul. Ce fut lui qui me dit dernièrement que j'étais semblable à ce disciple du temple de Saïs, qui semblait sans intelligence à ses confrères, et qui trouva cependant la pierre merveilleuse, que les autres cherchaient en vain. Je ne le compris pas, parce que je n'avais pas là les œuvres de Nocalis, auxquelles il me renvoya. J'ai envoyé demander ce livre au cabinet de lecture, mais je ne l'aurai sans doute pas; car c'est, dit mon ami, un ouvrage admirable, et sans doute on le lit beaucoup. Mais non, on m'apporte à l'instant les œuvres de Nocalis, deux petits volumes, et le bibliothécaire me fait dire que je puis les garder à loisir, attendu qu'ils restent toujours chez lui et que personne ne les demande. Je vais donc voir ce que c'est que le disciple de Saïs, auquel me compare le maître de chapelle Kreisler.

DE LA NÉCESSITÉ

DE RÉSUMER LES NOUVELLES FORMES DE L'ART D'ÉCRIRE EN MUSIQUE.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire de la musique depuis le dixième siècle, c'est-à-dire depuis les premiers essais grossiers d'harmonie, pour voir que l'art d'écrire à plusieurs voix s'est formé lentement, et ne s'est avancé que par périodes de formules. Dans ce dixième siècle, où nous recueillons les premiers rudimens de la musique en simultanéité de sons, nous ne trouvons que de la diaphonie, de la triphonie et de la tétraphonie, c'est-à-dire des suites de sons à deux, trois ou quatre voix, procédant par successions non interrompues de quintes, de quartes, ou d'octaves; harmonie barbare qui mettrait en fuite aujourd'hui les hommes les moins sensibles à l'harmonie véritable, mais qui a fait les délices des oreilles les plus délicates du moyen-âge. Ainsi paraît avoir été l'art d'écrire, si toutefois pareille musique mérite le nom d'art, jusques vers le milieu du onzième siècle. Les écrits de Francon de Cologne ne laissent nul doute qu'à cette époque de grands progrès furent faits dans la connaissance des relations des sons, et dans la division de la durée de ceux-ci : c'est à cette époque que remontent les premières traces de ce qu'on a nommé ensuite les *proportions*, *prolations*, *modes*, *etc.*, *etc.*

Une lacune paraît exister depuis Francon jusqu'à la fin du treizième siècle dans les monumens de la musique à plusieurs parties qui sont parvenus jusqu'à nous; mais les chansons et

les motets à trois parties d'Adam de la Halle, poète compositeur qui écrivait en 1270, nous font voir que l'art de faire mouvoir les voix par des mouvemens contraires et obliques, et d'amalgamer des valeurs de durées diverses était dès-lors parvenu à un certain degré d'avancement. Alors, le mélange des tierces, de quartes, des quintes et des octaves avait été substitué à la diaphonie pure, et bien que les successions immédiates de quintes n'eussent point été entièrement réformées, elles étaient devenues beaucoup plus rares. La musique avait de l'harmonie, enfin, mais de l'harmonie quelquefois un peu nue, à cause de la rareté des tierces. Une période de près d'un siècle nous montre l'art à peu près dans le même état; mais vers 1360 on aperçoit dans les ouvrages de François Landino, de Jacques de Bologne, et de plusieurs autres musiciens, une habileté plus grande à manier les ressources de l'harmonie, et plus de douceur dans le choix des intervalles. Je dis *le choix des intervalles* et non celui *des accords*, parce que l'accord de tierce et quinte, et plus rarement celui de tierce et sixte étaient alors les seuls qu'on connût et dont on fît usage. Mais une particularité se fait remarquer dans les compositions des musiciens que je viens de citer : ils avaient aperçu la nécessité du mouvement dans les parties, et n'ayant que deux accords dont ils pussent faire usage, ils avaient imaginé le croisement des parties, dans lequel une voix intermédiaire ou supérieure devenait momentanément la basse, tandis que la basse prenait la position intermédiaire ou supérieure. Cet artifice, dont on abusa par la suite, fut une des ressources les plus ordinaires des compositeurs jusqu'au temps d'Ockeghem, et même de Josquin Des Prez, c'est-à-dire jusqu'au commencement du seizième siècle : Guillaume Dufay, Binchois, Barbinguant, et les autres maîtres qui écrivirent dans le cours du quinzième siècle, ne firent que perfectionner ses détails. Cependant, vers la même époque, les premiers es-

sais de l'*imitation* se font remarquer, et avec ces formules d'imitation commence un nouvel art de combinaison qui devient bientôt le but de tous les travaux.

L'imitation étendue à ses limites les plus reculées conduisit Ockeghem à l'invention du *canon*, et cette invention fut perfectionnée par son élève Josquin Des Prez, et même, il faut l'avouer, dénaturée par des recherches puériles. Dès-lors ces recherches de formes symétriques devinrent l'objet de l'art, dont l'harmonie proprement dite ne fut plus que le soutien, et tous les contrapuntistes se jetèrent dans les extravagances les plus monstrueuses, trompés qu'ils étaient sur l'objet réel de la musique : ils n'écrivaient que pour les yeux. Ces folies, qui produisirent quelque bien par l'habileté qu'ils donnèrent aux musiciens dans le maniement des formules harmoniques, durèrent jusqu'à Palestrina, c'est-à-dire jusque vers le milieu du seizième siècle.

Trois époques distinctes se font remarquer dans la récapitulation qui vient d'être faite. La première est celle de la *diaphonie*, c'est-à-dire de l'harmonie sans affinité de succession, et sans la tierce qui était considérée comme une dissonnance; la seconde, celle de l'harmonie consonnante complète, basée sur les affinités de succession, qui, dans sa seconde période, vit s'introduire quelques dissonnances artificielles par prolongation de consonnances; la troisième, celle des formules imitatives, où l'attention fut détournée du soin de plaire à l'oreille pour satisfaire les yeux.

Des innovations hardies de Claude Monteverde mirent en vogue les dissonnances naturelles attaquées sans préparation, et complétèrent l'harmonie naturelle consonnante et dissonnante. Après que les résistances ordinaires à tout ce qui est nouveau se furent affaiblies, les accords de septième et de neuvième de la dominante, et celui de septième de sensible entrèrent dans le système général de l'harmonie. Peu de temps après, on sentit

le besoin de résumer les connaissances qu'on avait acquises, comme on l'avait fait pour l'ancien système dans des livres spéciaux écrits aux quinzième et seizième siècles, et la science de l'harmonie proprement dite commença de se former. Vers le même temps les progrès de la musique instrumentale furent rapides, la musique dramatique fut inventée, et l'on comprit que les accords nouveaux, hasardés par Claude Monteverde, trouveraient un meilleur emploi dans ces deux genres que dans la musique ecclésiastique, dont l'importance était alors beaucoup plus grande. Dès ce moment commença la division des styles, division sage et qui n'a été que trop oubliée dans la suite par la plupart des écrivains didactiques.

L'harmonie, enrichie des accords dissonnans naturels, resta dans ses limites, quant aux combinaisons des intervalles, pendant toute la durée du dix-septième siècle et une partie du dix-huitième; seulement, il arriva qu'en se familiarisant avec les nouveaux accords, on apprit à les employer plus souvent et avec plus d'effet. Quelques altérations furent hasardées par un petit nombre de compositeurs, mais avec timidité, et seulement dans les combinaisons les plus favorables. Mais si les maîtres du dix-septième siècle firent peu de chose pour les progrès de l'harmonie, ils ajoutèrent beaucoup à l'art d'écrire, car ils inventèrent la fugue véritable et successivement en perfectionnèrent les détails. La fugue est, comme on sait, une variété de l'imitation qui diffère des autres par sa périodicité; elle constitue un genre, un style à part, dans lequel plusieurs compositeurs se sont fait une grande réputation. Le style fugué a succédé au contrepoint *alla* patistrina, ou contrepoint d'imitation sur le plain-chant dans la musique d'église. Après la fugue vocale et instrumentale est venue la fugue accompagnée, et ces compositions ont donné naissance au *contrepoint double* ou contrepoint susceptible de renversement. Insensiblement ce genre de contrepoint a passé du style sévère et religieux dans

le style libre et instrumental; il y a donné naissance à la symphonie et à la musique de chambre connue sous les noms de quatuors et de quintettis.

Trois genres distincts se sont donc établis depuis la découverte de l'harmonie dissonnante naturelle; l'un est le style dramatique, le second est le style fugué ecclésiastique, le troisième le style instrumental en contrepoint double. Ces divers styles et l'harmonie qui leur est propre ont été résumés dans des traités systématiques qui renferment tout ce qu'on a recueilli de documens jusqu'à ce jour. Les traités de contrepoint et de fugue qu'on désigne en général sous le titre de *traités de composition* sont renfermés dans ces limites. Voyons ce qui reste à faire pour mettre la théorie de l'art d'écrire en musique au niveau de la pratique.

J. S. Bach, ses élèves, Haydn et Mozart, dont le génie était harmonique, furent conduits, par instinct plus que par analyse, à introduire dans l'harmonie naturelle et artificielle par prolongation beaucoup d'altérations ascendantes et descendantes qui, prolongées à leur tour, donnèrent à la musique instrumentale un effet tout différent de celui qu'elle avait auparavant. Ces grands musiciens avaient devancé leur temps, et l'on hésita d'abord à les imiter dans quelques-unes des hardiesses de leur génie; mais enfin insensiblement la plupart de leurs nouvelles harmonies se classèrent et passèrent même dans le style vocal. Jusque-là, tout avait été conforme aux règles de l'art; toute dissonnance artificielle ou produite par une modification quelconque d'une consonnance était préparée, et avait sa résolution descendante, à moins qu'elle ne prît la forme d'une note sensible accidentelle; mais de nouvelles hardiesses, imaginées par Beethoven ont tout-à-coup rompu avec ces règles dictées par l'oreille. Dans quelques passages de ses symphonies, et surtout dans ses nouveaux quatuors, le grand artiste s'est affranchi de ces lois de convenances des sons.

Tantôt il attaque sans préparation les dissonnances les plus dures; tantôt il en suspend outre mesure la résolution, ou même ne la résout point du tout; d'autres fois enfin la résolution se fait par un mouvement contraire à celui qui est indiqué par la nature de l'intervalle. On ne peut nier qu'il ne résulte quelquefois des effets neufs de cette irrégularité; mais plus souvent une oreille sensible en est heurtée désagréablement. Est-ce un effet de l'éducation qui se manifeste en nous dans ces dernières circonstances? ou bien les sensations qui ont servi de bases aux règles de l'école sont-elles une conséquence immuable de notre organisation? Voilà ce qui mérite d'être examiné. Dans le premier cas, la théorie de la résolution des sons devrait être revue en quelques-unes de ses applications, et perfectionnée de manière qu'on pût formuler et régler les circonstances qui sortent des règles ordinaires; dans le second, il serait nécessaire de rendre sensible et de démontrer rigoureusement les défauts de l'harmonie qui est en opposition directe avec la doctrine scolastique, car une théorie qui se tairait sur des faits d'expérience serait incomplète et fautive. Le champ est vaste, je le sais, et les plus savans harmonistes peuvent trembler à l'idée de se rendre complices de la subvention des règles, ou de condamner un homme de génie qui défend l'opinion publique. Pourtant, il n'y a pas à balancer, car, encore une fois, tout doit s'expliquer dans la théorie de l'art d'écrire la musique.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

A M. Fétis, directeur de la Revue musicale.

Monsieur,

Dans le dernier numéro de votre *Revue Musicale* vous avez donné une analyse inexacte de mon procès contre l'Académie royale de Musique; permettez-moi de rétablir les faits :

Ma femme, engagée depuis trois ans à ce théâtre comme premier sujet pour le chant, obtint, en 1829, un congé qui est expiré le 1er novembre dernier. Elle a demandé alors à être replacée sur la liste des artistes de l'Académie royale, dont elle avait été éliminée pendant son absence, et à toucher les appointemens mensuels que lui assure son engagement, à dater du jour de sa rentrée. M. Lubbert a répondu d'abord que le congé devait se prolonger encore pendant trois mois, quoique le contraire résulte d'un acte régulier intervenu entre lui et Mme Glossop; et lorsque ma demande a été portée devant le tribunal de commerce, au lieu d'en discuter loyalement le mérite, il s'est retranché derrière l'incompétence de ce tribunal, misérable chicane dont le conseil d'état a fait justice dans le procès de Mme Mainvielle-Fodor contre la même administration.

Ce n'est point ici le cas de développer les motifs qui peuvent engager M. Lubbert à abreuver de dégoût une artiste recom-

mandable par sa conduite comme par ses talens; j'ai voulu seulement détruire la fausse opinion donnée par votre article, que ma femme réclame le prix d'un service que son absence l'avait empêchée de rendre (1).

J'ai l'honneur de vous saluer avec une considération distinguée.

J. Glossop,
rue Lafitte, n. 42.

Paris, le 8 janvier 1831.

(1) L'article dont il est question dans cette lettre a été extrait par nous textuellement de la *Gazette des Tribunaux*.

(Note du Rédacteur.)

NOTICE NÉCROLOGIQUE.

La mort frappe rapidement ses coups sur une génération d'artistes qui ont porté la gloire de la musique française dans toute l'Europe, et qui laissent de vifs regrets non seulement parmi leurs compatriotes, mais aussi chez l'étranger. A peu de jours de distance, nous avons eu à rendre hommage à la mémoire de Catel et de Rode, et nous voici appelé à remplir le même devoir pour le célèbre violoniste et compositeur Kreutzer, décédé à Genève, le 6 de ce mois, à dix heures quarante-cinq minutes du matin.

Kreutzer (Rodolphe), fils d'un musicien allemand au service du roi de France, naquit à Versailles en 1767. Dès l'âge de cinq ans il annonça les plus heureuses dispositions pour la musique, et particulièrement pour le violon. Son père lui donna les premières leçons; mais bientôt il s'aperçut que son fils avait besoin d'un maître plus habile, et qu'il était destiné à se placer au premier rang dans son art. Plein de cette persuasion, il confia son fils aux soins d'Antoine Stamitz, violoniste allemand, qui jouissait alors d'une certaine réputation, et qui a fait école. Les progrès du jeune Kreutzer furent rapides; il avait à peine atteint sa douzième année, que déjà il faisait pressentir ce jeu brillant et plein de verve par lequel il excita depuis lors l'enthousiasme du public dans tous les concerts où il se fit entendre. Personne ne lui avait enseigné les élémens de l'harmonie, mais son heureuse organisation suppléait au savoir qui lui manquait, et avant d'avoir acquis des notions sur l'art

d'écrire la musique, il composait des concertos. A l'âge de treize ans, il fit entendre au concert spirituel son premier ouvrage en ce genre : le compositeur et le virtuose furent applaudis avec enthousiasme.

Ses ouvrages se succédèrent avec rapidité, et son talent d'exécution se perfectionna de plus en plus. Mais ce n'était pas seulement à la musique instrumentale qu'il voulait se livrer exclusivement; le besoin de travailler pour la scène ne lui laissait point de repos. N'ayant pu se procurer un poème pour l'opéra-comique, il se mit à refaire la musique de deux anciennes pièces, et cette musique fut répétée à la petite salle du château de Versailles, devant la cour, grâce aux bontés de la reine qui avait pris le jeune artiste sous sa protection. Une occasion se présenta bientôt de mettre à exécution son projet favori, et de se procurer le poème d'opéra, objet de ses désirs. En 1790, il était entré au Théâtre Italien comme premier violon; cette place lui fit faire la connaissance de Desforges, qui lui confia un drame historique de *Jeanne-d'Arc*, en trois actes, dont la musique fut écrite en quelques jours par Kreutzer. Cette pièce fut représentée au théâtre Italien, en 1790, et eut assez de succès pour donner confiance à d'autres poètes. Le 15 janvier 1791, Kreutzer donna au même théâtre *Paul et Virginie*, composition pleine de chaleur, d'élégance, de naïveté, et qui se fait surtout remarquer par une couleur locale, ravissante d'effet. Le succès fut complet. Au mois d'août de la même année, *Lodoïska* fut accueillie avec enthousiasme par les habitués de l'Opéra-Comique. C'est aussi par un coloris bien analogue au sujet, que cet opéra mérite d'être placé au rang des bonnes compositions dramatiques; toutefois, il faut avouer qu'il est inférieur à *Paul et Virginie*, bien qu'il soit resté au répertoire, et que son ouverture soit devenue populaire.

Jusques là, Kreutzer n'avait suivi que son heureux instinct

dans la composition de ses ouvrages, car toute notion d'harmonie lui était étrangère. Sa manière de concevoir toutes les parties de sa partition consistait à marcher à grands pas dans sa chambre, chantant ses mélodies et les accompagnant sur son violon. Ce fut de la même manière qu'il écrivit en 1792, *Charlotte et Werther*, en un acte, pour le théâtre italien; *le Franc Breton*, pour le même théâtre; et en 1793, *Le Déserserteur de la montagne de Hamm*, au théâtre italien; *Le Congrès des Rois*, auquel il travailla en société avec Grétry, Méhul, Dalayrac, Deshayes, Solié, Devienne, Berton, Jadin, Trial fils, Cherubini et Blasius; *Le siége de Lille*, en un acte, au théâtre Feydeau; *La journée de Marathon*, en 4 actes, au théâtre National, etc., etc. Ce ne fut que long-temps après que Kreutzer, devenu membre du Conservatoire, crut que ses fonctions de professeur lui imposaient l'obligation d'être savant, et qu'il se mit à faire des études tardives, dont le résultat fut d'arrêter l'élan de son imagination.

Après la mémorable campagne de 1796 et le traité de Campo-Formio qui s'en suivit, Kreutzer partit pour l'Italie. Il y donna de brillans concerts à Milan, Florence et Venise. Il se rendit ensuite en Allemagne où il obtint aussi de beaux succès comme violoniste et comme compositeur, et revint à Paris par la Hollande, en passant par Hambourg.

Le Conservatoire de musique venait d'être organisé, Kreutzer y fut appelé comme professeur de violon : et s'y fit bientôt distinguer par les excellens élèves qu'il forma. Sa méthode d'enseignement se distinguait surtout par une qualité précieuse, savoir l'enthousiasme et la confiance qu'il savait inspirer à ses élèves. Dans le même temps il se faisait entendre avec le plus grand succès dans les concerts de l'Opéra et du théâtre Feydeau; ce fut pour un de ces concerts qu'il composa la symphonie concertante en *fa*, qui fut exécutée par Rode et lui. Après le départ de Rode pour la Russie, Kreutzer lui succéda

comme violon solo à l'Opéra, et il occupa cette place jusqu'à ce qu'il fût fait chef d'orchestre à la mort de Rey qui avait dirigé ce même orchestre pendant trente-quatre ans.

Malgré tant de travaux et d'emplois, Kreutzer n'avait point renoncé à sa passion pour le théâtre; il écrivit en 1801 sa partition d'*Astianax* pour l'Opéra, et commença à montrer dans cet ouvrage sa nouvelle direction vers une facture plus soignée que dans ses premières compositions, et ce penchant se développa dans les ouvrages qu'il écrivit par la suite, mais son originalité primitive commença de s'affaiblir. Une multitude de compositions de tous genres furent écrites par lui dans l'intervalle des vingt années qui suivirent la représentation de son opéra d'*Astianax*. Le dernier opéra qu'il fit représenter fut *Ipsiboé*, en 1823, à l'Académie royale de musique; on y trouvait encore de belles choses.

En 1824, Kreutzer fut fait chevalier de la légion d'honneur; dans la même année il quitta la direction de l'orchestre de l'Opéra pour celle de la musique en général de ce spectacle; mais il ne garda celle-ci que peu de temps, et en 1826 il fut admis à la retraite. Alors il voulut faire un dernier adieu au public par un opéra de *Mathilde* qu'il avait écrit avec soin; mais l'artiste célèbre qui avait eu tant de succès en tous les genres sollicita en vain du directeur qui avait été placé à la tête de l'Opéra en 1827, pour être admis à faire représenter son ouvrage: il fut repoussé brutalement par l'esprit de monopole qui s'était emparé de ce directeur. Kreutzer fut vivement blessé du refus qu'il éprouvait; un profond chagrin s'empara de son âme, et plusieurs atteintes apoplectiques portèrent le dérangement dans ses facultés. Pendant plusieurs années il fut languissant; enfin on crut que l'air de la Suisse et les soins d'un médecin célèbre de Genève pourraient lui rendre la santé, on le conduisit dans cette ville; mais les ressorts de la vie étaient usés; il y expira bientôt. Depuis plus de dix ans

Kreutzer avait cessé de jouer du violon par suite d'une chûte où il avait eu le bras cassé dans un voyage qu'il fit au midi de la France.

Voici la liste des principaux ouvrages de ce musicien distingué. A L'OPÉRA : 1° *La journée de Marathon*, en 4 actes, 1793; 2° *Astianax*, opéra en 3 actes, 1801; 3° *Aristippe*, en 2 actes, 1808; 4° *La mort d'Abel*, en 3 actes, 1810; 5° *Antoine et Cléopâtre*, ballet en 3 actes, 1809; 6° *L'Oriflamme*, en 2 actes, en société avec Méhul et Berton, etc., 1814; 7° *La Princesse de Babylone*, en 3 actes, 1815; 8° *Les deux Rivaux*, 2 actes, en société avec Spontini, Persuis et Berton, 1816; 9° *Le Carnaval de Venise*, ballet en 2 actes, avec Persuis, 1816; 10° *La Servante justifiée*, ballet en 1 acte, 1818; 11° *Clari*, ballet en 3 actes, 1820; 12° *Ipsiboé*, opéra en 3 actes, 1823; 13° *Mathilde*, opéra en 3 actes, inédit. A L'OPÉRA-COMIQUE. 14° *Jeanne d'Arc à Orléans*, en 3 actes, 1790; 15° *Paul et Virginie*, en 3 actes, 1791; 16° *Lodoïska*, en 3 actes, 1791; 17° *Charlotte et Werther*, en 1 acte, 1792; 18° *Le franc Breton*, 1792; 19° *Le Déserteur de la Montagne de Hamm*, en 1 acte, 1793; 20° *Le Congrès des Rois*, en société avec plusieurs musiciens, 1793; 21° *Le siège de Lille*, en un acte, 1793; 22° *Le petit Page*, en 1 acte; 23° *Jadis et Aujourd'hui*, en 1 acte, 1808; 24° *François Ier*, en 3 actes, 1808; 25° *Le Triomphe du mois de mars*, en 2 actes, 1811; 26° *l'Homme sans façon*, en 3 actes, 1812; 27° *Le camp de Sobieski*, en 2 actes, 1813; 28° *Constance et Théodore*, en 2 actes, 1813; 29° *Les Béarnais*, en 1 acte, en société avec Boieldieu, 1814; 30° *La Perruque et la Redingote*, en 3 actes, en société avec Kreubé; 31° *Le Maître et le Valet*, en 3 actes, 1816; 32° *Le Négociant de Hambourg*, en 3 actes, 1821. Il a aussi arrangé la musique du ballet de *Paul et Virginie*, dont il a tiré les principaux matériaux de son opéra. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° Deux symphonies concer-

tantes pour deux violons, l'un en *fa*, l'autre en *mi*; 2° Symphonie concertante pour violon et violoncelle; 3° Dix-huit concertos pour le violon, tous gravés à Paris; 4° Quinze quatuors pour deux violons alto et basse, œuvres 1, 2, et 3, gravés à Paris; 5° Douze trios pour deux violons et basse, œuvres 5, 15, 16 et lettre A, gravés à Paris; 6° Sept œuvres de duos pour deux violons, gravés à Paris; 7° Cinq œuvres de sonates avec basse, gravés à Paris; 8° Huit œuvres d'études et de caprices pour violon seul, gravées à Paris; 9° Plusieurs airs variés pour deux violons, pour violon et basse, en trios, en quatuors. Kreutzer a pris part à la rédaction de la méthode de violon publiée par le Conservatoire de musique.

Nous recevons à l'instant une lettre de Genève qui nous transmet les détails suivans :

« Quoique M. Kreutzer fût depuis long-temps très-faible, on » était loin de s'attendre à une fin si subite, car la veille même » du jour de sa mort, il avait traversé à pied une partie de la » ville pour se rendre à un nouveau domicile. Il devait aussi » assister aux concerts de notre société de musique, où l'on » voulait lui faire entendre plusieurs de ses compositions.

» Le curé de la ville, que M. Kreutzer n'a pas eu le temps de » faire appeler, a refusé, sous ce prétexte, de l'ensevelir au ci- » metière catholique. Les artistes et les membres de la société » de musique, indignés de ce procédé, se sont empressés de » faire les honneurs de son convoi, qu'on a conduit au cime- » tière protestant, où il lui sera élevé un petit monument. »

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation des *Deux Familles*, drame en trois actes, musique de M. Labarre, paroles de M. Eugène.

On a cru devoir annoncer que la pièce dont je vais rendre compte est imitée de l'espagnol; c'était peine inutile, car quiconque a lu *le Cid*, s'en est facilement aperçu. C'est du reste une modestie de l'auteur, homme d'esprit habitué aux succès, qui s'est caché sous le pseudonyme d'Eugène, et comme une modestie d'auteur est chose rare, j'ai dû la consigner ici.

Il y a de par le monde des gens dont le patriotisme est d'une telle susceptibilité, que même en matière d'arts il ne laisse pas de faire sentir son despotisme. Ces gens dont je parle, convaincus qu'il n'est pas d'un bon citoyen de tirer des jouissances d'une source étrangère, vous diront très-sérieusement qu'ils rougiraient de s'inquiéter de ce qui se passe hors des frontières de leur pays, et qu'ils ont bien assez d'admirer les génies indigènes. Cette opinion a long-temps prévalu, elle est encore celle d'un grand nombre d'individus pour lesquels de semblables excursions sont un crime de lèze-nationalité. Aujourd'hui que nous avons voulu porter nos regards sur des objets moins près de nous, que nous avons exploré des mines fécondes et presque neuves, ils nous accusent d'inconstance,

de légèreté, de mauvais goût surtout : c'est le grand reproche qu'ils font à l'époque, comme s'il y avait pour moi d'autre bon goût que le mien, d'autres belles choses que celles qui me plaisent.

Plusieurs sujets d'opéras ont été tirés des théâtres étrangers, parce qu'ils sont en effet plus favorables aux effets et aux développemens de la musique que ceux de notre scène, jusqu'ici trop froide et trop uniforme. Il faut du mouvement à la musique, il lui faut des situations fortes et hardies, et jusqu'ici les exigeances de notre scène, la timidité des poètes, l'insouciance du public, l'ont privée de ces puissantes ressources; ce qui lui a manqué long-temps chez nous, ce sont les oppositions, ce qui venait de la ferme persuasion où l'on était, qu'une pièce devait être ou comédie, ou tragédie, ou gaie, ou triste, et qu'elle ne pouvait être l'un et l'autre. Ainsi qu'à la littérature, le drame a ouvert une route nouvelle à la musique. Grâce au drame, on ne contracte pas l'obligation de rire ou de pleurer tout d'une haleine, durant trois heures que dure un opéra; c'est un grand point, et j'ai souvent déploré que les convenances scéniques m'obligeassent à me persuader que la monotonie était de bon goût. Comme je n'aime pas la monotonie en musique surtout, je me suis réjoui des contrastes, du plaisant auprès du sérieux, du bouffon à côté du grave : j'ai vu dans cette disposition nouvelle une source de progrès pour l'art et de jouissances pour moi. Quelle n'a pas été ma douleur, lorsque j'ai reconnu que c'était en partie aux théâtres étrangers que je devais ces innovations! mais je suis forcé d'avouer que, quelles que fussent mes répugnances, il m'a fallu céder à mon penchant pour elles.

Les faveurs que le roi a répandues sur la maison de don Félix, vieillard respectable, ont excité la jalousie de don Pèdre, son voisin et jadis son ami, mais dont le caractère haineux et jaloux a fait rompre toute communicatien entre les deux fa-

milles, et cela au grand désespoir de Blanche, sa fille, et de Léon, fils de don Félix, qu'une tendre affection unissait dès long-temps. Cependant, une occasion se présente à don Félix de rendre un grand service à son ennemi, et celui-ci vient le trouver pour opérer une réconciliation. Le conseil va s'assembler pour délibérer sur le choix d'un capitaine général; don Félix a sur l'esprit du roi une grande influence, et don Pèdre vient le prier d'user de cette influence pour le faire nommer au poste important sur lequel on va délibérer. Le conseil s'est assemblé, don Félix a parlé de son ancien ennemi, mais un autre candidat a réuni les suffrages de l'assemblée. Don Pèdre furieux se précipite sur don Félix qui revenait du conseil et lui donne un soufflet, « Il faut du sang, dit le vieillard, pour laver cette injure »; et il assemble ses trois fils pour savoir lequel il chargera du soin de sa vengeance, car, pour lui, il n'en a pas la force. Afin de connaître celui des trois qui est digne de sa confiance par son courage et par sa fermeté, il leur ordonne de rendre leur épée; mais Léon refuse d'obéir à cet ordre : c'est lui qui se battra. Don Félix apprend à son fils l'injure qu'il a reçue; celui-ci jure de le venger, et sort pour aller provoquer don Pèdre.

Au second acte, don Pèdre va s'embarquer pour un voyage de long cours, et déjà il a fait les apprêts de son départ, lorsqu'il est joint par Léon qui lui demande raison de l'injure faite à son père. Le rendez-vous est donné dans une forêt prochaine; mais avant de partir, don Pèdre confie sa fille à don Félix, le suppliant, malgré leur vieille haine, de la garder auprès de lui jusqu'à son retour. Le vieillard lui en fait la promesse solennelle, et don Pèdre sort pour s'aller battre.

Une fête se donne au château de don Félix, mais on pense bien que celui-ci ne peut pas y prendre part : son fils est blessé, sans doute, mort, peut-être, comment pourrait-il se réjouir. Tout le monde ignore le duel et sa cause, force lui est de se

contraindre. Mais combien ne souffre-t-il pas davantage lorsque Blanche lui apprend qu'elle est mariée secrètement à Léon; si celui-ci est vaincu, don Félix perd le plus brave de ses fils ; s'il est vainqueur, Blanche va revoir le meurtrier de son père. Sur ces entrefaites, un jardinier accourt effrayé : il a entendu dans la forêt un cliquetis d'armes, puis le dernier cri d'un homme qui se mourait. Don Félix est au désespoir : si c'était son fils ! Mais non, il revient. Vivez, mon père, dit-il. On doit taire encore quelque temps à Blanche le sort de son père, qui aura trouvé la mort sur mer. Et la toile tombe au milieu des applaudissemens.

La musique de l'opéra *les Deux Familles* n'est point une de ces productions qui passent inaperçues, et dont on ne s'informe pas. Depuis long-temps, les amateurs et les artistes attendaient avec intérêt cet ouvrage de M. Labarre, et fondaient de grandes espérances sur son succès : elles n'ont point été déçues. De jolies romances ne sont pas toujours une enseigne véridique pour un opéra; M. Labarre en avait fait de charmantes, mais ce n'était pas seulement sur ces jolies bagatelles qu'on avait bien auguré de son talent ; ses études pour la harpe et quelques autres morceaux plus sévères que des fantaisies annonçaient une certaine vigueur d'imagination qui devait trouver sa place dans une composition dramatique.

L'ouverture des *Deux Familles* n'est pas le meilleur morceau de l'ouvrage ; le motif de l'allegro est joli, mais, les triolets se reproduisant pendant presque toute la durée du morceau, il en résulte de la monotonie. L'introduction est brillante; une romance et de jolis couplets y sont renfermés : ces morceaux auraient produit plus d'effet si Mlle Prévost les eût chantés avec plus de justesse. Une romance charmante, bien chantée par Ponchard, vient ensuite. Cette romance est suivie d'un air *con perticchini* destiné à faire briller l'agilité vocale de Mme Casimir. Cet air est évidemment un acte de complaisance du com-

positeur pour la cantatrice, car tant de roulades n'expriment guère le plaisir qu'éprouve une jeune femme à se trouver réunie à son époux, à ses amis: toutefois nos usages modernes en musique autorisent ces défauts de vérité. Il aurait été seulement désirable que Mme Casimir exécutât mieux tout ce qu'elle a essayé dans ce morceau.

Le morceau d'ensemble, traité sous la forme de rondeau, qui suit l'air de Mme Casimir, est un peu rétréci dans ses formes, mais il est d'un effet agréable, et la phrase principale est bien ramenée. Les Italiens ne s'aviseraient pas de terminer un premier acte par un duo, mais en France, on passe facilement sur le froid d'une semblable terminaison. Malheureusement ce duo est trop bas pour Ponchard, et Henry n'a pas de mordant dans la voix, en sorte que le morceau ne fait pas d'effet.

Un air de basse taille d'un bon caractère, mais qui aurait fait plus d'effet s'il eût été d'un seul mouvement, un fort joli boléro à deux voix et une belle phrase dans la finale, nous ont paru être ce qu'il y a de plus saillant dans le second acte. Au troisième, deux chansonnettes, une romance touchante bien chantée par Henry, et un duo remarquable par l'élégance de son harmonie, ont été particulièrement applaudis.

En somme, M. Labarre, dans ce premier essai de son talent dramatique a fait assez pour faire concevoir des espérances dans son avenir. Les proportions y sont en général un peu petites, les petits airs y sont multipliés, et le système d'instrumentation manque un peu de variété, mais l'expérience en apprendra plus sur tout cela à M. Labarre que mes conseils.

La pièce, assez bien jouée, a réussi sans opposition.

E. F.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Ouverture des théâtres d'Italie.

L'ouverture des théâtres en Italie pour la saison du carnaval, n'a pas été très-heureuse. Contrairement à l'usage adopté autrefois, de fixer l'attention du public sur des ouvrages nouveaux, et composés expressément pour cette circonstance, les entrepreneurs réservent maintenant leurs nouveautés pour le milieu de la saison, et débutent d'ordinaire par quelques pièces jouées précédemment dans d'autres villes. Peut-être y a-t-il quelque prudence dans cette classification des ouvrages; car, autrefois, lorsque l'opéra d'ouverture ne réussissait point, il n'y avait d'autre ressource pour achever la saison, que de fabriquer un pastiche de lambeaux tirés de divers opéras, ou de jouer un ancien ouvrage, dont les oreilles étaient déjà fatiguées. Quoi qu'il en soit, la plupart des directions n'ont pas mal calculé cette année, en conservant leurs meilleurs ouvrages pour l'avenir, car le plus grand nombre de ceux qui ont paru dans la soirée du 26 décembre ont été froidement accueillis.

A Milan, deux spectacles de musique sont en rivalité. A *la Scala*, l'opéra de Bellini *i Capuleti e i Montecchi*, qui a été représenté l'année dernière à *la Fenice* de Venise avec succès, n'a produit que peu d'effet, bien que les habitans de Milan fussent très-favorablement disposés en faveur du jeune compositeur. On a jugé que cet ouvrage est en général inférieur à *la*

Straniera et au *Pirate*, et on reproche à Bellini d'y avoir réduit les proportions des morceaux de musique, au point de n'y avoir presque pas de morceaux d'ensemble, surtout dans les dernières parties de l'opéra. La Grisi (Romeo) et Mme Schütz (Juliette), le ténor Bouſiglio, et la première basse Porto Ottolini, ont été bien accueillis, et rappelés plusieurs fois sur la scène. Nous devons avouer que les renseignemens qui nous parviennent par les journaux ne sont point d'accord avec ceux de notre correspondance particulière. D'après les journaux le succès de l'opéra de Bellini aurait été aussi éclatant qu'il était possible de le désirer; le public aurait appelé le compositeur à grands cris, et n'aurait cessé ses instances qu'après qu'on lui aurait donné l'assurance que Bellini ne se trouvait point au théâtre. La contradiction qui se remarque dans ces renseignemens peut s'expliquer d'une part par la sévérité du correspondant, qui ne juge que sur ses impressions, et de l'autre par la facilité complimenteuse des journaux italiens.

Au théâtre *Carcano*, l'opéra de Donizetti, *Anna Bolena*, n'avait pas attiré un concours de spectateurs comparable à celui qu'on trouvait au théâtre de *la Scala*, abstraction faite de la différence de grandeur des deux salles. Le premier acte a paru froid, à l'exception du final qui est, dit-on, d'une facture assez bonne; au second acte il y a plus de chaleur. Un duo entre Anne de Boulen et Jeanne Seymour, la strette du trio, *Salira d'inghilterra sul trono*, le grand air de Percy, et la dernière scène ont recueilli quelques applaudissemens. Mme Pasta, qui jouait le rôle d'Anne de Boulen, a paru en général au-dessus d'elle-même; cependant dans son air du second acte, *vivi tu, te ne scongiuro*, et surtout dans le dernier mouvement *nel veder la tua constanza*, elle a vivement ému l'auditoire. La Orlandi (Jeanne Seymour) a fait entendre une belle voix dont elle ne sait pas tirer parti. Rubini, toujours excellent, a été vivement applaudi dans la plupart des morceaux. Quant à Gally (Henri

VIII), sa voix a fait bon effet dans les morceaux d'eusemble, mais il avait peu de chose à faire dans le reste.

Le 30 décembre, le *Malek Adel* de Nicolini a succédé à l'ouvrage de Donizetti. La musique, qui se ressent de la vieillesse du compositeur, a paru pâle et de peu d'effet; elle n'a dû le succès tranquille qu'elle a obtenu qu'au talent déployé par Mme Pasta dans le rôle de Malek Adel.

A Venise, *il Conte di Lennox*, ancien ouvrage de Nicolini, et *l'Esio*, grand ballet de Morosini, ont ouvert la saison. L'opéra chanté par Veluti, Bonoldi, Piacenti, et Mlle Blasis, a été assez mal accueilli.

La voix de Veluti, comme toutes celles des castratti parvenus à l'âge mûr, a maintenant de l'aigreur au lieu du charme qu'elle avait autrefois; Mlle Blasis est trop connue à Paris pour que nous ayons besoin de parler de ses moyens : ses efforts et ceux de Bonoldi ont triomphé en plusieurs endroits de la langueur de la musique.

Julietta et Romeo, de Vaccai, a réussi à Padoue; de grands applaudissemens ont été prodigués aux deux jeunes cantatrices, Antoinette Tinelli (Romeo) et Elisa Moratti (Juliette).

L'Ultimo Giorno de Pompei, qui n'avait jamais été entendu à Gênes, y a été joué pour l'ouverture du théâtre *Carlo Felice*. Malgré le talent qu'y ont déployé Mme Caradori Allan, le basso Badiali, et le ténor Pedrazzi, l'ouvrage n'a eu aucun succès; il est vraisemblable qu'il ne pourra fournir qu'un petit nombre de représentations.

A Turin, *Annibale in Torino*, opéra nouveau, dont le libretto est de Romani, et la musique du maestro Ricci, n'a eu qu'un succès incertain sous le rapport de la musique; c'est un ouvrage faible : un seul quintetto a paru d'une bonne facture. Mme Favelli a reçu des applaudissemens dans sa cavatine et surtout dans le rondo final. Après la chute du rideau, le public a gardé le plus profond silence.

La Straniera n'a pas été plus heureuse à Mantoue, bien que le mérite des deux ouvrages soit fort différent. La partition de Bellini, écrite pour Mme Lalande, Tamburini et Reina, ne pouvait produire d'effet, étant confiée à des chanteurs d'un ordre inférieur. Un silence glacial a régné dans l'auditoire pendant toute la représentation. Par un motif semblable, le *Pirate* n'a produit aucun effet à Lodi. Un rôle écrit pour Rubini n'allait point à la taille d'un Luigi Magnani.

Telle est la faiblesse de la plupart des chanteurs qni composent les troupes des villes de second ordre en Italie, que les beaux ouvrages sont absolument défigurés. A Créme, le public, fatigué du premier acte d'*Otello*, n'a point laissé commencer le second; à Crémone, *la Cenerentola* a été jouée dans le silence; à Modène, même chose pour l'*Elisa et Claudio*, et ainsi de plusieurs autres villes.

L'*Astartea*, de Vaccai, n'a eu qu'un succès contesté à Vérone, malgré le talent de la prima donna Varese-Pedrotti; à Palerme, *le Temistocle*, ancien opéra de Paccini, est tombé à plat; à Parme, *Zadig*, de Vaccai, a eu le même sort, et l'entrepreneur s'est vu forcé de substituer la Lipparini à la Toso-Puzzi; à Plaisance, naufrage complet d'un opéra dont on ne dit point le titre, et le ballet a éprouvé le même sort que l'opéra; même chose à Florence, à Lucques l'opéra seul est tombé.

Tel est le triste état dans lequel se présentent tous les théâtres d'Italie à l'ouverture de la saison la plus brillante de l'année. Nous n'avons point encore reçu des nouvelles de Naples ni de Rome.

(22 JANVIER 1831.)

EXTRAIT

D'UN OUVRAGE INÉDIT SUR LA MUSIQUE.

DE LA MUSIQUE DES ÉGYPTIENS ET DES HÉBREUX.

L'homme chante naturellement comme il parle, c'est-à-dire par une suite de sa conformation et de ses penchans. Il n'est donc pas besoin de recourir à des origines fabuleuses pour trouver ce qui l'a conduit à inventer la musique, et surtout il faut se garder d'adopter l'opinion de certains auteurs qui ont prétendu qu'il a dû pour cela écouter le chant des oiseaux et l'imiter. Pour être dirigé vers cette invention, l'homme n'a eu d'autres guides que ses passions. En quelque situation que le sort le fasse naître, il a besoin d'exprimer sa joie ou sa douleur : de là des accens, et par suite de la musique.

Que les arts n'aient eu qu'une origine, c'est ce qui n'est point vraisemblable. Les mystères qui enveloppent le berceau des peuples doivent nous mettre en garde contre les histoires qu'on nous débite sur leur invention; d'ailleurs chaque nation a sa tradition, et aucune ne mérite plus de confiance que d'autres. Philosophiquement parlant, et abstraction faite de l'autorité de l'Écriture, il est difficile de penser que les hommes si différens de conformation et de couleur qui couvrent la surface de

la terre sont sortis de la même souche, et que les habitans primitifs des continens et des îles de l'Amérique, séparés qu'ils étaient du reste du monde par des mers immenses, ont eu une origine commune avec les peuples de l'Europe civilisée. Comment se pourrait-il que des nations si diverses, placées dans des situations si différentes, eussent reçu des mêmes inventeurs les premiers élémens de leurs arts et de leurs sciences? Cependant partout, et jusque dans les îles de la mer du Sud, il y a de la musique; mais une musique très-différente de la nôtre, soit pour la forme des chants, soit pour la nature des instrumens. Cette diversité qui se fait remarquer dans la musique des peuples anciens et modernes suffit pour démontrer que le chant et les instrumens ont été trouvés simultanément en divers lieux et sans qu'il ait été besoin pour cela de communication entre ces peuples.

L'Égypte est un des pays où les arts et les sciences ont fleuri dans les temps les plus reculés. C'est du moins ce qui paraît démontré par les annales les plus anciennes qui sont parvenues jusqu'à nous. Les écrivains de l'antiquité assurent que Moïse et Pythagore ont reçu leurs connaissances musicales des prêtres d'Égypte. Cependant Diodore de Sicile assure que la musique était généralement méprisée des Égyptiens; mais cela est peu vraisemblable, car les belles peintures des tombeaux des rois à Thèbes sont remplies de joueurs d'instrumens et particulièrement de harpes. Ce qui paraît plus certain, d'après un passage de Strabon, c'est que les instrumens de musique n'étaient point admis dans les temples et dans les sacrifices, et que les voix y chantaient sans accompagnement.

L'exploration de l'Égypte dans ces derniers temps, par une multitude de savans et d'artistes, y a fait découvrir beaucoup d'instrumens, soit sur les monumens, soit en nature; mais jusqu'ici l'on n'y a point encore trouvé de manuscrits qui aient pu faire connaître quels étaient les élémens du système musical des

Égyptiens. Tout ce qu'on a écrit sur cette matière se réduit à de simples conjectures. On a prétendu que les Égyptiens avaient su trouver un certain rapport entre les sons de leur échelle ou gamme, l'ordre des planètes, les jours de la semaine, et les heures du jour; mais aucun monument historique n'autorise cette assertion, qu'un certain abbé Roussier avait prise dans Dion Cassius, et qu'il a développée comme s'il en eût eu la preuve sous les yeux. Peut-être les découvertes qu'on a faites depuis peu dans l'art de déchiffrer les hiéroglyphes conduiront-elles quelque jour à connaître quel fut le véritable système de la musique des Égyptiens; jusque-là, il convient de ne point hasarder de conjectures dont il serait impossible de vérifier la justesse.

Quant à l'usage que ce peuple faisait de la musique, il se bornait aux fêtes et cérémonies religieuses, aux funérailles et aux délassemens de la vie domestique; car ils n'avaient point de théâtres ni de jeux publics. Il y a peu d'apparence que cet art ait été employé pour la danse; les Égyptiens étaient un peuple grave qui n'avait point de penchant pour cet exercice.

Les instrumens à cordes qu'on a trouvés dans les tombeaux ou sur les monumens de l'Égypte sont de trois sortes : la première contient les harpes semi-circulaires et triangulaires; celles-ci étaient de différentes grandeurs et avaient un nombre de cordes plus ou moins considérable. Les plus communes sont celles qui sont montées de dix cordes; telles sont celles qu'on voit sur la frise de la façade du grand temple de Denderah et dans le petit temple de Medinet-Abou; cependant on en voit dans les peintures des catacombes qui en ont jusqu'à vingt-quatre. Les instrumens de cette espèce sont les plus répandus sur les monumens. La seconde espèce d'instrumens à cordes est la lyre à trois ou quatre cordes; celle-ci était plus rare que l'autre. La troisième, dont il y a beaucoup d'exemples, est celle des instrumens à manches, assez semblables à nos gui-

tares. On ignore quel fut le nom particulier de chacun de ces instrumens; mais on sait que le nom générique était *Te Bouni*. Le musée de Paris possède une harpe triangulaire égyptienne, à laquelle sont encore attachés quelques bouts de cordes antiques.

Les instrumens à vent des anciens Égyptiens étaient au nombre de quatre. Le premier était la flûte longue et droite qu'on appelait *knoué* ou *kônoué*, et qui était d'un seul morceau de la plante nommée *lotos*. Le second était la flûte courbe, composée d'un morceau de lotos et d'une corne de vache; on n'en sait pas le nom. Celle-ci était beaucoup plus rare que la première. Le troisième instrumeut de l'espèce des flûtes était la *flûte oblique*, ainsi nommée parce qu'on la tenait de côté, pour en jouer, comme la flûte traversière. Apulée a cité la trompette comme étant le quatrième instrument à vent en usage chez les Égyptiens; toutefois il est vraisemblable que ce peuple n'avait pas de nom pour la désigner, car les Qobtes, qui sont les descendans des anciens Égyptiens, sont obligés de se servir du mot grec *salpinx*, pour désigner la trompette dont il est souvent question dans l'Écriture.

Quant aux instrumens bruyans et de percussion, il y en avait de deux espèces en Égypte. L'un d'eux, auquel les Grecs et les Romains ont donné le nom de *sistre*, était appelé *cencen* dans la langue égyptienne. Il était particulier à l'Égypte, et n'a jamais été adopté par d'autres peuples. La matière dont le sistre était formé était le cuivre; on le frappait avec une baguette, et il rendait des sons éclatans. Les tambours étaient de la seconde espèce d'instrumens bruyans ou de percussion. Ces instrumens n'étaient point cylindriques comme nos tambours militaires, mais semblables à nos *tambours de basque*. Leur nom égyptien était *kemkem*.

Lorsque l'Égypte fut subjuguée par les peuples étrangers, le type originel de ses mœurs et de ses usages s'effaça, et les arts

étrangers commencèrent à s'y introduire. Le changement le plus frappant sons ce rapport s'est fait après la conquête de ce pays par Alexandre. Les mœurs, le goût, les sciences et les arts des Grecs s'y introduisirent et y dominèrent sous le règne des Ptolémées. Si l'on en croit Athénée, la musique joua un rôle remarquable dans la fête que Ptolémée-Philadelphe donna à Alexandrie; car il y avait un chœur de six cents chanteurs accompagnés de trois cents joueurs de harpe; cela prouve que la musique était cultivée alors bien plus généralement en Égypte qu'elle ne l'avait été précédemment. On connaît la passion de Ptolémée-Auletès, père de Cléopâtre, pour la flûte : tous les courtisans l'imitèrent et se mirent à jouer de cet instrument. Sous Cléopâtre, l'Égypte étant devenue une province romaine, ce qui restait encore des usages antiques acheva de se perdre, et les instrumens de musique des anciens Égyptiens furent remplacés par ceux des Romains (1).

Les livres sacrés et même quelques historiens profanes parlent de la musique des Hébreux de manière à nous faire éprouver le regret de ne pouvoir vérifier si elle méritait les éloges qu'on lui a donnés. La Genèse attribue à Jubal l'invention des premiers instrumens. Dans l'histoire du patriarche Jacob il est aussi parlé de musique vocale et instrumentale : mais tout porte à croire que ce que les Juifs connaissaient de cet art, avant leur établissement en Égypte, était fort peu de chose. Pendant le long séjour qu'ils firent dans ce pays, ils durent s'instruire dans les arts des Égyptiens, et leurs instrumens furent vraisemblablement faits à l'imitation de ceux de ce peuple. Malheureusement la destruction de Jérusalem et de son temple, ainsi que la dis-

(1) On peut consulter sur la musique des Egyptiens l'*Œdipus Ægyptiacus*, du jésuite Kircher ; Rome, 1652-1554, 4 vol. in-fol. ; *Idea systematis antiquitatis litterariæ*, de Reimann ; Hildesheim, 1718, in-8°, et surtout les excellentes dissertations que M. Villoteau a insérées dans la *Description de l'Egypte*, publiée par le gouvernement.

persion du peuple juif sur toute la terre, ont anéanti jusqu'au moindre vestige de cette musique et de ces instrumens : quelques détails contenus dans la Bible sont les seuls matériaux que l'on ait pour en écrire l'histoire. Ces passages de l'Ecriture ont donné lieu à beaucoup de dissertations où l'on s'est livré à des conjectures à défaut de monumens, mais où l'on n'est point parvenu à donner une idée exacte de la musique des Hébreux. Au reste, ce peuple ayant erré dans les déserts de l'Arabie pendant quarante ans après sa sortie d'Égypte, a dû négliger beaucoup la musique pendant ce temps, et n'a dû songer à s'y rendre plus habile qu'après qu'il eut fait la conquête de la Palestine.

Plusieurs passages de la Bible font voir que cet art fut cultivé particulièrement par des femmes et qu'elles y mêlaient presque toujours la danse ; ce qui est conforme aux mœurs des Orientaux qu'on observe aujourd'hui. Cette danse devait être une pantomime grave et lente, puisqu'elle permettait aux danseurs de chanter et jouer des instrumens : David joua de la harpe en dansant devant l'arche. Le long et paisible gouvernement de Samuel fut très-favorable aux arts et particulièrement à la musique, qui paraît avoir été enseignée dans des écoles publiques qui sont désignées dans les livres des Juifs sous le nom *d'écoles des prophètes*. Il y en avait plusieurs en Judée ; mais ce fut surtout sous le règne de David que la musique fit des progrès et prit de la consistance : ce roi la consacra aux cérémonies religieuses, et constitua un corps de musiciens pour le service du temple. Il était lui-même bon musicien et jouait de la harpe triangulaire semblable au *Te Bouni* des égyptiens, appelée *Kinnor* par les Hébreux, et que les Septante ont nommée *Psaltérion*, mot générique qui signifie instrument propre à accompagner la voix.

Les auteurs qui ont essayé de déterminer le genre des instrumens dont se servaient les Hébreux d'après les noms de la Bible se sont livrés à leur imagination au lieu de consulter

l'état de l'art chez les peuples contemporains. On a été jusqu'à prétendre que ce peuple connaissait l'orgue avec ses tuyaux et son clavier, quoique cet instrument n'ait été inventé que plus de quinze cents ans après le règne de Salomon. Selon toute apparence, les instrumens des Hébreux se réduisirent à la harpe triangulaire à dix cordes, à l'instrument semi-circulaire du même genre à huit cordes, à la lyre à quatre cordes, au *Te Bouni* à manche monté de deux cordes, aux flûtes droite et oblique, à la trompette, au tambour et aux cymbales. Lorsque David eut placé l'arche dans la cité et institué le chœur de musique pour les cérémonies religieuses, Haman, Assaph et Echan furent chargés de chanter en jouant des cymbales métalliques; Zacharie, Ozel et quelques autres chantaient les mystères en s'accompagnant du Psaltérion (*Kinnor*, ou harpe à dix cordes); Matathias et Eliphala jouaient de la harpe semi-circulaire à huit cordes et chantaient les cantiques de victoire; Ichiel jouait de la lyre; Schénias, Josaphat et quelques autres prêtres sonnaient de la trompette devant l'arche. Salomon, qui aimait et cultivait la musique, fit faire plusieurs milliers d'instrumens pour la dédicace du temple de Jérusalem; il est vraisemblable qu'ils appartenaient aux diverses espèces dont il vient d'être parlé. Cette dédicace du temple, qui se fit avec beaucoup de pompe, est le dernier événement où il soit question de musique et d'instrumens dans la Bible.

A en juger par les psaumes de David et par le Cantique des cantiques, la poésie lyrique des Hébreux était favorable à la musique par ses images et par son ton élevé. Rien de plus pathétique et de plus propre à exciter l'enthousiasme du musicien que les lamentations de Jérémie; mais encore une fois, nous ne pouvons juger de tout cela que par conjectures, car l'usage de noter la musique n'existant point chez les peuples de l'Orient, aucun vestige des chants hébraïques n'est parvenu jusqu'à nous.

Le goût de la musique, bien qu'affaibli pendant la longue captivité des Juifs, ne se perdit pas cependant tout à fait, et dura jusqu'aux derniers temps de Jérusalem. Tacite dépeint les prêtres jouant de la flûte et du tambour. Divers passages de la Bible prouvent que les Hébreux avaient de la musique dans leurs repas. Il est également certain qu'ils l'employaient dans les cérémonies funèbres; car le rabbin Maimonide assure que le plus pauvre des Israélites n'avait pas moins de deux flûtes à ses funérailles (1).

Hérodote, Diodore de Sicile et les autres historiens de l'antiquité ne fournissent que des détails vagues sur la musique des Perses, des Mèdes, des Assyriens et des Babyloniens; ces détails sont insuffisans pour se former une idée de l'état de cet art chez ces peuples.

(1) Les auteurs qui ont traité de la musique des Hébreux sont en grand nombre. Blaise Ugolini a rassemblé quarante ouvrages sur cette matière dans le trente-deuxième volume de son *Thesaurus antiquitatum sacrarum*; Venise, 1744-1769, 34 vol. in-fol. On peut anssi consulter un excellent ouvrage de Salomon Van Thil sur la musique des Hébreux, intitulé *Digt-Sang-en-Speel Konst, soo der Ouden, als bysonder der Hebreen*; Dordrecht, 1692, in-4°; les diverses préfaces des volumes des psaumes mis en musique par Benoit Marcello, Venise, 1803; et le *Specimen historiæ artis musicæ*, par Samuel Théophile Wald, Halle, 1781, in-4°.

HISTOIRE

DES CONSERVATOIRES DE MUSIQUE EN ITALIE (1).

L'histoire des conservatoires de musique de l'Italie, et surtout de Naples, est d'autant plus intéressante que c'est de leur fondation que datent les progrès de la musique dans l'Italie méridionale, et que c'est de leur sein que sont sortis tous les grands musiciens qui ont fait la gloire de leur patrie, pendant plus de deux siècles.

Vers le milieu du quatorzième siècle, la musique d'église commença d'être cultivée avec soin à Rome et à Naples. Cette musique ne consistait qu'en chants simples, organisés à quatre parties et quelquefois à deux chœurs complets qui se répondaient. L'immense étendue des églises d'Italie rendait nécessaire un grand nombre de chanteurs pour produire quelque effet; mais ces chanteurs étaient fort rares, et le besoin d'en former se faisait sentir chaque jour davantage. Il est facile de se convaincre de cette rareté de bons musiciens d'église en Italie, même vers le milieu du quinzième siècle, quand on voit presque tous les emplois de la chapelle pontificale et des églises principales de Rome occupés par des Français, des Belges et des Espagnols. On paraît avoir senti dès le quatorzième siècle la nécessité de fonder des écoles de chant pour obvier à cette rareté de chan-

(1) Nous avons tiré ce morceau d'un article de la *Gazette musicale* de Leipsick, de 1806, du *Dictionnaire de musique* de Lichtenthal, et des *Voyages* de Burney en Italie.

(*Note du Rédacteur.*)

teurs ecclésiastiques; la forme des écoles et leur organisation intérieure furent même décrétées. On y devait apprendre trois choses : prier (*for orazione*), lire et la musique. Les maîtres pour enseigner à faire la prière étaient en grand nombre; ceux qui pouvaient montrer à lire étaient plus rares, et les maîtres de musique l'étaient beaucoup plus. Une telle absence de moyens d'instruction, jointe à la grossièreté du peuple chez lequel il fallait choisir les élèves, fut un obstacle insurmontable à l'établissement d'écoles semblables.

Cependant les vice-rois, qui gouvernaient le royaume de Naples, prirent dans la suite des arrêtés pour faciliter l'établissement des écoles projetées depuis long-temps; ces actes de leur autorité respirent le ton de despotisme et de barbarie de ces temps malheureux. En voici un exemple tiré d'un document original qui se trouve dans les archives de Naples : « Chaque » paysan, y est-il dit, qui aura quatre fils, devra en désigner » un *et le faire châtrer pour le service de la sainte église.* Cet » enfant sera instruit dans une école aux dépens du gouverne- » ment; quand ses études seront finies, il devra restituer dans » un certain temps la somme que son éducation aura coûtée, au » moyen du gain qu'il fera. Et si un couvent, une église, ou » quelque particulier désirent le posséder, ils seront libres d'en » faire l'acquisition, *pour en jouir à perpétuité*, en payant une » certaine somme désignée. » Ce monstrueux abus d'autorité reçut son exécution pendant dix ans. Par un autre document, on voit que tout couvent qui possédait un habile maître de musique était obligé de le céder au gouvernement; ces maîtres devaient former une sorte de collége de musique pour instruire la jeunesse : en retour, il était permis à chaque couvent de choisir un élève dans le collége, pour remplacer le maître qu'il aurait perdu. Après avoir essayé en vain de tous ces moyens pour former ses écoles, le gouvernement fut obligé d'y renoncer, et d'abandonner les choses à leur marche naturelle.

Comme il arrive souvent, ce que n'avait pu faire un gouvernement despotique avec toutes ses rigueurs, un particulier le fit sans autre secours que sa persévérance et son zèle. Dans la première moitié du seizième siècle, un prêtre espagnol, nommé Jean de Tapia, et domicilié à Naples, entreprit d'élever une école de chanteurs ecclésiastiques et de vaincre les obstacles qui s'étaient toujours opposés à l'exécution d'un semblable projet. Après avoir employé plusieurs années en tentatives inutiles afin de se procurer l'argent nécessaire pour une semblable entreprise, il prit la résolution d'aller mendier de province en province, de maison en maison, dans l'espoir de réunir enfin la somme qu'il jugeait indispensable pour l'établissement d'une école de musique. Souvent repoussé dans ses sollicitations, il ne se rebuta pas, et après neuf années de courses pénibles, il se trouva assez riche pour fonder à Naples, en 1537, le premier conservatoire qui prit le nom de *Santa Maria de Loreto*. Afin d'assurer l'existence de l'école qui lui avait coûté tant de fatigues, il pria le vice-roi et le président du consistoire suprême d'en être les protecteurs : ils y consentirent, et dès-lors le nouveau conservatoire prit de la consistance. Le vénérable Tapia ne jouit pas long-temps de son ouvrage, car il mourut en 1540; ses élèves reconnaissans placèrent son tombeau dans l'église de leur conservatoire, et l'usage d'un service en musique devant le tombeau, à l'anniversaire de sa mort, s'est conservé jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Les lois et les règlemens établis par le premier fondateur des conservatoires étaient très-douces; dans la suite on fut obligé de les rendre plus rigoureuses. D'après l'un de ces règlemens, on ne devait y admettre que des orphelins qui eussent des dispositions heureuses pour la musique; néanmoins, la concurrence devint si grande par la suite, qu'il fut impossible de satisfaire à toutes les demandes. On érigea, à cause de cette concurrence, un deuxième conservatoire dans l'hopital *Della Nunziata*; dans

celui-là on ne recevait que les orphelins les plus heureusement organisés pour la musique; les autres étaient destinés à d'autres professions. De cette manière naquit le conservatoire connu sous le nom de *S. Onofrio in Capuana*; en 1576, les règlemens y étaient plus sévères qu'à Sainte-Marie de Lorette, et les maîtres qui y furent appelés étaient les plus habiles de l'Italie.

Les vice-rois de Naples, qui d'abord avaient eu la haute direction des conservatoires, considérant que les affaires dont ils étaient chargés étaient peu compatibles avec les soins réclamés par ces établissemens, transportèrent leur autorité à la première famille du royaume, celle des ducs de Monteleone, sous la condition que l'aîné de la famille pourrait seul l'exercer. Ces ducs, possesseurs de très-grandes richesses, et tenant le premier rang à la cour, eurent la plus heureuse influence sur la splendeur des écoles qui étaient sous leur protection, et augmentèrent beaucoup leurs revenus par leurs dons.

Les succès des deux premiers conservatoires en démontrèrent si bien l'utilité, qu'une confrérie religieuse, dont le siége était dans l'église de Sainte-Marie *Della Coronatella*, rue *Catanala*, prit la résolution de suivre l'exemple de Tapia. Elle admit d'abord de jeunes orphelins dans son couvent et instruisit dans les arts les mieux organisés. Bientôt la renommée de ce nouvel institut s'étendit, et les personnes riches s'empressèrent de le soutenir par d'importantes dotations, en sorte que la confrérie put faire l'acquisition d'un vaste terrain sur lequel elle fit élever une belle église avec une maison considérable; là, fut érigé, en 1607, le troisième conservatoire qui prit le nom *della Pieta* ou *de Turchini*, parce que les élèves de cet établissement étaient vêtus en étoffes de couleur bleue. Ce conservatoire était le plus considérable, et devint par la suite le plus célèbre. Quelques années après sa fondation, on y réunit celui de *S. Onofrio*, qui n'en fut plus que la succursale, et le conservatoire de *S. Maria di Loreto* en resta seulement séparé. Le roi Charles, père de

Ferdinand IV, joignit à cet institut une école d'arithmétique, de géométrie, d'astronomie et de philosophie.

Outre ces trois conservatoires dont il vient d'être parlé, il en existait un quatrième qu'on appelait *de Poveri di Giesu-Christi*; il avait été fondé en 1589; mais sa durée ne fut pas longue; il finit par n'être plus qu'une dépendance du séminaire diocésain de Naples, qui en fit les frais.

Les revenus des conservatoires, bien que considérables, ne l'étaient pas assez pour soutenir ces établissemens dans toute leur splendeur; on crut devoir y suppléer par le produit du travail des élèves. Les plus petits furent destinés à servir la messe et à faire diverses fonctions dans les églises; les autres, divisés en plusieurs sections qu'on nommait *Paranze*, allaient chanter et exécuter la musique sacrée non seulement dans les chapelles de Naples, mais même dans les provinces lointaines aux fêtes solennelles, sous la direction d'un des maîtres des conservatoires. Ils chantaient aussi les litanies aux processions, le *Libera nos Domine* aux funérailles des personnes riches, exécutaient les divers genres de musique qu'on appelait *Flottole*, enfin remplissaient les fonctions de choristes dans les théâtres, spécialement à celui de Saint-Charles, et dans toutes les fêtes musicales qui se donnaient dans le royaume.

Tant de ressources, jointes aux revenus des conservatoires et aux produits considérables des ouvrages des élèves compositeurs auraient dû fournir les moyens de pourvoir abondamment à l'entretien de ces jeunes artistes; néanmoins, de tels désordres s'introduisirent par la suite des temps dans ces établissemens que la plupart des élèves manquaient du nécessaire, surtout sous le rapport de la nourriture, et tel était l'état des choses vers la fin du dix-huitième siècle, que les élèves étaient obligés d'acheter au dehors, sur le produit de leur travail, de quoi apaiser la faim dont ils étaient dévorés.

Après les révolutions qui bouleversèrent le royaume de

Naples en 1799, le conservatoire de Saint-Marie de Loretté fut supprimé, et incorporé à celui de *S. Onofrio* qui existait comme succursale de celui de *La Pieta*; ceux-ci furent conservés jusqu'au 21 février 1806, époque où ils furent réunis sous le titre de *Real Collegio di musica*, dans le local du monastère supprimé de Saint-Sébastien. Ce collège de musique existe encore aujourd'hui : il est placé sous la direction de Zingarelli.

Burney a placé dans la relation de son voyage musical en Italie, des détails fort curieux sur le régime intérieur des conservatoires de Naples. Voici ce qu'il dit de celui de S. Onofrio qu'il visita en 1770.

« *Mercredi 31 octobre.* — Ce matin je suis allé au conser-» vatoire de *S. Onofrio*. J'ai visité toutes les chambres où les » élèves dorment, mangent et travaillent. Au premier étage, » sur l'escalier, était un trompette qui soufflait dans son ins-» trument de manière à en être fatigué, au second se trouvait » un cor qui beuglait de la même manière. Dans la chambre » commune, il y avait *un concert à la hollandaise* formé de » sept ou huit clavecins et d'un plus grand nombre de violons » avec différentes voix : tous jouaient ou chantaient des mor-» ceaux divers et dans des tons différens; pendant ce temps, » d'autres élèves étaient occupés à écrire. Néanmoins il y avait » beaucoup moins d'élèves qu'aux jours ordinaires, parce que » c'était fête. Si la confusion de tant de bruit divers s'accommode » avec l'intérêt de la maison, si elle peut servir à fixer l'atten-» tion des élèves sur ce qu'ils font sans les distraire, et si elle » leur donne l'habitude de la fermeté dans l'exécution, il faut » avouer qu'au milieu d'une pareille cacophonie et d'une dis-» cordance continuelle, il n'est guère possible d'acquérir ou » de donner du fini et de l'expression à l'exécution. De là l'im-» perfection des orchestres dont on se plaint dans les représen-» tations publiques, et l'absence totale de goût, de netteté et

» de correction qu'on remarque en ces jeunes gens jusqu'à ce » qu'ils aient acquis ces qualités d'ailleurs.

» Les lits qui sont dans la chambre servent de tables pour » mettre les clavecins, et les autres instrumens de trente ou » quarante enfans qui sont à s'exercer; je n'en ai vu que deux » qui fussent occupés à jouer le même morceau. Parmi ceux » qui étudiaient le violon, quelques-uns semblaient avoir de la » main. Les violoncelles étaient dans une autre chambre, et les » flûtes, hautbois et autres instrumens à vent dans une troi- » sième. Quant aux trompettes et aux cors, ils sont obligés de » se tenir sur l'escalier ou dans le haut de la maison. Il y a dans » cette école seize jeunes castrats; ils sont séparés des autres » chanteurs, couchent dans des appartemens plus chauds que » ceux des autres élèves, parce que leurs voix étant plus délica- » tes, on a soin de leur éviter des rhumes qui, non-seulement » nuiraient à leurs études, mais les exposeraient à perdre leur » voix pour toujours.

» Il n'y a de vacances dans les conservatoires qu'une fois par » an, dans l'automne, et pour quelques jours seulement. L'hi- » ver, les enfans se lèvent deux heures avant le jour. La journée » est remplie par des exercices qui se suivent, excepté pendant » une heure et demie qu'on leur donne pour dîner, jusqu'à huit » heures du soir. Cette constante persévérance, pendant plu- » sieurs années, aidée par d'heureuses dispositions, doit néces- » sairement produire de grands musiciens. »

Les artistes de premier ordre des conservatoires de Naples sont en effet en grand nombre : parmi les compositeurs on trouve Porpora, Vinci, Durante, Leo, Sala, Pergolèse, Jomelli, Piccini, Sacchini, Fenaroli, Paesiello, Zingarelli, Cimarosa; à la tête des chanteurs, on compte Farinelli, Caffarelli, Gizziello, Matucci, Aprile, Millico, Crescentini, etc., c'est-à-dire des talens tels qu'il n'y a plus rien aujourd'hui qu'on puisse leur comparer. Bien inférieur à ce qu'étaient les anciens conservatoires,

le collége royal de musique ne présente plus aux élèves que des moyens d'éducation superficielle; il n'y a plus à Naples un seul contrepointiste de quelque mérite pour enseigner l'art d'écrire; d'ailleurs, l'administration de cette école est complètement négligée par Zingarelli, et toute émulation est éteinte.

Après les conservatoires de Naples venaient ceux de Venise, qui étaient entièrement consacrés aux femmes, comme ceux de Naples l'étaient aux hommes. On en comptait quatre, qui étaient l'*Ospedale della Pieta*, *le Mandicanti*, *le Incurabili* et l'*Ospedaletto de Santi-Giovanni e Paolo*. Ces quatre conservatoires existaient encore en 1771, époque où Burney visita Venise. Furnaietto était maître de chapelle de la *Pieta*. On n'y admettait que des enfans-trouvés. Quoique cet établissement possédât des revenus considérables, il recevait des dons magnifiques de plusieurs familles nobles et de négocians qui en étaient les protecteurs. Ainsi qu'on vient de le voir, il n'y avait que des femmes dans ce conservatoire; c'était une chose curieuse pour les étrangers qui assistaient aux concerts de ces élèves, que de voir un orchestre composé de jeunes filles jouant du violon, de la basse, de la flûte, et même du cor et de la contre-basse. Le conservatoire de la *Pieta*, le seul qui se soit maintenu jusqu'à ce jour, quoiqu'il ne soit plus que l'ombre de ce qu'il fut autrefois, est maintenant sous la direction de Perotti.

Après *la Pieta* venait le conservatoire *de Mendicante*, qui, en 1771, était dirigé par Bertoni. Les chœurs étaient à trois parties de *soprano*, de *mezzo soprano* et de *contralto*. L'exécution y était en général meilleure qu'à *la Pieta*. Jusqu'à la révolution de 1797, ce conservatoire se soutint par le zèle de quelques amateurs et surtout par les dons de la fameuse Bianca Sacchetti; mais après le renversement de l'ancien gouvernement il fut supprimé.

Sacchini dirigeait le petit hopital de Saint-Jean et Saint-Paul.

Le nombre des élèves y était moins considérable qu'aux deux premiers conservatoires. L'objet de ce conservatoire était moins de former des chœurs et des orchestres nombreux que de produire des talens distingués. En 1771, la cantatrice la plus remarquable qui s'y trouvait était une élève de Sacchini, qui depuis lors s'est fait une grande réputation sous le nom de *la Ferrarèse.* Tout ce qu'on entendait à *l'Ospedaletto* était rendu d'une manière parfaite, surtout sous le rapport du chant.

Le conservatoire des *Incurables*, dirigé par Galuppi, surnommé *il Buranello*, était celui où la musique était cultivée avec le plus de succès. Galuppi avait l'art d'exciter l'émulation de ses élèves et de développer en elles des talens remarquables. Lorsque Burney visita ce conservatoire, il s'y trouvait trois cantatrices remarquables nommées *La Rota*, *Pasqua Rossi* et *Ortolani.* Cette dernière acquit par la suite une brillante renommée sur le théâtre. L'*Ospedaletto* et le *Incurabili* ont été supprimés au commencement de 1798.

Il n'y avait point autrefois de conservatoire à Milan; celui qui s'y trouve aujourd'hui a été fondé en 1807. Asioli en a été le premier directeur, et a beaucoup fait pour sa splendeur. S'il n'en est point sorti de talent de premier ordre, soit dans le chant, soit dans la composition, on doit avouer du moins que les bons instrumentistes qui y ont été formés ont perfectionné l'exécution dans les orchestres des théâtres de la Lombardie: cette exécution était autrefois de la plus grande faiblesse.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

CONCERT

AU BÉNÉFICE D'UNE FAMILLE DE RÉFUGIÉS ESPAGNOLS,

Le 16 janvier 1831.

Il ne fallait pas moins que l'attrait de talens du premier ordre pour rassembler dans une salle de concert un auditoire aussi nombreux que celui qui s'était réuni rue Taitbout dimanche dernier, à une époque si peu favorable que celle où nous sommes. Tous les spectacles sont déserts, toutes les existences compromises, toutes les bourses vides, et la haute société s'est retirée dans ses terres où elle boude. Les révolutions qui se font dans l'intérêt de la liberté ne sont jamais favorables aux arts.

Au nombre des artistes qui se sont fait entendre dans ce concert se trouvait M. Huerta, guitariste espagnol dont le talent est d'autant plus extraordinaire qu'il sait, dit-on, à peine les élémens de la musique. Sa manière est toute originale, toute différente de ce que l'on connaît; ses procédés pour varier les effets de son frêle instrument sont à lui, enfin son talent est un de ces heureux dons de nature que rien ne peut remplacer. Il exécute des difficultés harmoniques qui tiennent du prodige et qu'on croit à peine possibles quand on connaît les obstacles du manche de la guitare et ses bornes étroites. Les compositions de M. Huerta ne sont pas très

bonnes, mais c'est déjà beaucoup que de composer quand on ne sait pas la musique. En somme, M. Huerta nous paraît être le guitariste le plus habile que nous ayons entendu.

M. Gallay est toujours un virtuose sur le cor; il était moins bien disposé que d'ordinaire dans cette occasion; toutefois ce n'est qu'en le comparant à lui-même qu'on a pu comprendre qu'il y a une perfection plus grande que ce qu'il a fait entendre.

Une fantaisie pour le violon par M. Habeneck était annoncée; mais une indisposition de cet artiste a fait substituer un air varié de Bériot exécuté par M. Cuvillon, son élève. En oubliant un peu la perfection que le compositeur met dans l'exécution de sa musique, on doit avouer, que M. Cuvillon a joué d'une manière fort satisfaisante, et qu'il a mérité les applaudissemens qu'il a reçus.

M. Dizi, assez sérieusement indisposé, a fait un acte de complaisance en exécutant une partie de harpe dans un nouveau sextuor de M. Kalkbrenner, et dans un air varié pour son instrument; on ne peut juger cet artiste sur cette séance.

Qne dirons-nous de M. Kalkbrenner qui ne soit au-dessous de ce que nous avons entendu? toutes les qualités du grand pianiste se trouvent réunies dans son talent. Chanter sur le piano est presque changer la nature de l'instrument, et M. Kalkbrenner réalise de la manière la plus séduisante ce prodige de l'art. Les difficultés les plus grandes semblent des jeux d'enfans sous ses doigts, sa main gauche est d'un brillant qui n'a jamais été égalé, et la force, et la grâce et la légéreté complètent, dans son jeu, l'ensemble de toutes les perfectins. Des applaudissemens frénétiques ont témoigné du plaisir que cet artiste a fait à toute l'assemblée. L'ensemble de l'exécution de son nouveau sextuor n'a pas été assez satisfaisant pour qu'il soit possible de bien juger le morceau. Quant an nouveau morceau de concert

que M. Kalkbrenner a joué seul, il est charmant, et doit plaire aux artistes comme aux amateurs les moins instruits.

Bordogni est faible au théâtre, mais c'est un excellent chanteur de concert, et un bon professeur; il a été justement applaudi; surtout dans le duo qu'il a chanté avec mademoiselle Dorus. Les progrès de cette jeune cantatrice sont extrêmement remarquables. Sa voix est flexible, légère et accentuée; il y a de l'élégance dans le choix de ses fioritures, et elle les exécute avec cette confiance dans ses forces qui est le cachet du talent. Qu'elle ne se repose point sur ses succès; qu'elle travaille assiduement un art dans lequel il reste toujours des difficultés à vaincre, et nous lui prédisons un bel avenir.

On nous avait beaucoup vanté la voix et le chant de Mme Clara; c'est à regret que nous avouons n'avoir point éprouvé le plaisir qu'on nous avait promis. L'intonation de cette cantatrice n'est rien moins que juste, et sa vocalisation est lourde. Dans l'ancien style français, elle aurait pu obtenir des succès, parce que sa voix est fortement timbrée; mais nous doutons qu'elle réussisse jamais dans l'italien.

SOIRÉE MUSICALE DES CHANTEURS DES ALPES.

Je me suis toujours défié de ces talens incultes, de ces virtuoses montagnards, qui livrent à la curiosité publique plutôt un costume étrange qu'un chant ou qu'une exécution que recommande un certain caractère individuel; je m'en suis défié, dis-je, presqu'autant que des prodiges qui décorent chaque jour les droites avenues du boulevart du Temple. J'ai toujours vu que ces promesses d'étrangeté n'étaient qu'un appât offert au public, qui, il faut le dire, ne se laisse que trop souvent

prendre au piège. On nous montre bien un costume inusité, une coiffure extraordinaire; mais le talent, voilà ce à quoi ne pensent guère les faiseurs de belles promesses. Et puis d'ailleurs, comme on paie avant d'entrer, et que, content ou non, il faut laisser son argent, le bénéficiaire ne s'informe pas du plaisir qu'ont pu avoir les assistans.

La rédaction du programme n'était pas ce qu'il y avait de moins curieux dans le concert qu'ont donné, le 16 de ce mois, MM. Kreipl, Freudenschuss, Schmidt et Abbiati; on y annonçait un *chant-hymen*, un *tableau de la constance d'une voix lointaine*, et d'autres jolies choses dont il n'était pas très-facile de comprendre le sens.

Au premier morceau qu'ont chanté ces Messieurs, on a été séduit par un air de nouveauté toujours puissant sur notre esprit; mais peu à peu la monotonie de morceaux d'un même caractère, et d'un chant peu varié, a fait succéder l'ennui à un premier moment de curiosité. Quant aux morceaux de guitare exécutés par M. Schmidt, ils devaient produire peu d'effet : nous avons entendu à Paris d'habiles guitaristes avec lesquels celui-ci ne pourrait pas lutter.

Est-ce un système qu'a M. Charles Schunke de changer à chaque instant la mesure, de manière à rendre méconnaissables les thêmes qu'il a choisis, et inintelligibles les variations qu'il a composées? C'est une fort mauvaise méthode, et nous lui donnerions le conseil d'en changer, si nous pensions que cette habitude invétérée pût céder à une critique impartiale. M. Schunke pouvait prendre un rang distingué parmi les pianistes; mais il a abusé des plus heureuses dispositions.

Nous avons souvent loué la pureté de M. Ebner, mais cette fois nous dirons avec regret que ce jeune violoniste nous semble avoir perdu de cette qualité. Soit qu'il ne fût pas bien disposé, soit qu'il eût à exécuter un morceau peu favorable, il n'a pas

produit d'effet. Heureusement M. Ebner est jeune, il peut travailler et prendre sa revanche.

Il y avait peu de monde à cette soirée, qui a été *sans conséquence.*

— Lorsque nous avons écrit la notice nécrologique sur M. Rodolphe Kreutzer, nous n'avions pas connaissance d'un trait de bonté du cœur de cet artiste célèbre, qui nous a été rapporté depuis lors par des personnes dignes de foi, et qui nous semble le plus bel éloge qu'on puisse en faire; nous croyons qu'on nous saura gré de le rapporter.

Kreutzer était connu pour sa bienveillance pour les artistes, et pour la générosité avec laquelle il les aidait de sa bourse quand ils étaient malheureux; ce qu'il fit pour Lahoussaie prouve que cette générosité n'avait point de bornes. Lahoussaie, violoniste habile et bon chef d'orchestre, devenu vieux, n'était pas riche. Il donna un concert dans lequel Kreutzer voulut jouer un concerto, pour donner une preuve d'estime à son ancien collègue. Le temps n'était point favorable aux concerts, et la recette fut assez mince; Kreutzer, qui s'en aperçut, ne voulut pas que cette dernière ressource du vieil artiste fût infructueuse, et il mit de sa bourse une somme assez considérable dans les mains du caissier pour que Lahoussaie se persuadât qu'il avait fait une bonne soirée. Un pareil trait n'a pas besoin de commentaire.

A l'époque où Kreutzer prit sa retraite au Conservatoire, comme professeur de violon, il fut remplacé par son frère, Auguste Kreutzer, qui a justifié le choix qu'on avait fait de lui, par de bons élèves, entre lesquels on remarque MM. Massart et Artot.

— L'institution royale de musique classique, dirigée par M. Choron, donnera cette année six exercices qui auront lieu

comme par le passé, les jeudis, à deux heures. Indépendamment du choix des meilleures pièces exécutées les années précédentes, on entendra dans les concerts de cette année, plusieurs ouvrages nouveaux ou non encore exécutés par l'institution, tels que l'*Athalia* de Handel, le *Requiem* de Mozart, le *Carmen seculare* de Philidor, plusieurs madrigaux de Palestrina, de Cipriano di Rore, etc.

Le prix des billets d'entrée est de 5 fr., à toutes places, et de 25 fr. par abonnement pour six concerts. Ces billets n'étant affectés à aucun des concerts en particulier, sont admissibles pour tous.

— Le 30 janvier prochain, la société des concerts du Conservatoire de musique donnera un concert au bénéfice de blessés des journées de juillet dernier. Les vrais amateurs de musique attendaient avec impatience la reprise de ces matinées de musique, où la perfection est quelquefois poussée aussi loin qu'elle puisse aller.

On se procure des billets au bureau de location, au Conservatoire de Musique, rua du Faubourg-Poissonière.

PROCÈS

ENTRE MADAME GLOSSOP-DÉMERI ET M. LUBBERT, DIRECTEUR DE L'OPÉRA.

Le tribunal de Commerce vient de rendre un jugement remarquable dans cette affaire dont nous avons entretenu nos lecteurs dans la neuvième livraison de la *Revue musicale* (T. X.), et de décider une question qui intéresse le sort de tous les artistes qui ont des engagemens avec l'administration de l'Opéra. Cette question est celle de la compétence des tribunaux ordinaires dans les discussions qui s'élèvent entre l'administration de la maison du roi ou ses délégués, et les artistes, employés ou fournisseurs des théâtres qu'elle tient en exploitation. Se fondant sur l'article 14 d'un décret impérial du 11 juin 1806, qui attribue au conseil d'état la connaissance des affaires relatives à l'administration de la liste civile, déjà M. le vicomte de Larochefoucault avait élevé le conflit dans la discussion qui a eu lieu entre l'administration du Théâtre Italien et Mme Mainvielle Fodor, mais le conseil d'état avait déclaré que l'article en question n'était point applicable entre l'actrice et son directeur; néanmoins M. Lubbert vient de tenter encore un moyen semblable en déclinant, dans son procès avec Mme Glossop-Démery, l'incompétence du tribunal de Commerce. Il n'a pas été plus heureux.

Il s'agissait d'une somme de 2,083 fr. réclamés par l'artiste pour ses appointemens du mois de novembre; M. Lubbert

avait d'abord déclaré que cette somme n'était point due, et avait allégué un congé qui n'existait pas; mais dans l'impossibilité d'exhiber ce congé, il avait eu recours au déclinatoire. Après avoir entendu les parties par le ministère de leurs agrées, le tribunal a rendu le jugement suivant, dans son audience du 18 janvier :

« Attendu que l'administration de l'*Opéra* a été long-temps une propriété particulière, jusqu'au moment où elle a été retirée, soit par la ville de Paris, soit par le chef de l'État; qu'aujourd'hui elle est dirigée par la maison du roi;

» Attendu que la qualité des personnes qui dirigent ce théâtre ne change pas la nature de l'exploitation elle-même; qu'on ne peut dire que la maison du roi, en se livrant aux dépenses et en percevant les recettes, en passant tous contrats et engagemens avec les acteurs et fournisseurs, d'une manière identique avec ce qui se passe pour les autres théâtres, fasse des actes d'administration publique; qu'elle court évidemment des chances de pertes ou de bénéfices, et qu'il y a entreprise de spectacles publics là où le public est admis en payant; que les bénéfices, s'il y en avait, resteraient dans les coffres de la maison du roi;

» Vu l'art. 632 du Code de commerce, qui range les entreprises de théâtre parmi les actes commerciaux;

» Vu l'ordonnance par laquelle a été accueilli l'arrêté de conflit rendu dans le procès de la dame Mainvielle-Fodor, et par laquelle le conseil d'état a déclaré l'art. 14 du décret du 11 juin 1806 inapplicable aux conventions passées entre l'actrice et le directeur de l'*Opéra*, pour l'exploitation de ce théâtre;

» Attendu que, si, par le décret de 1806, l'administration s'est rendue juge et partie dans les procès relatifs aux marchés de fournitures passés avec le ministère et avec la maison du roi; il n'y a pas de motif pour étendre le privilége aux conventions passées pour l'exploitation d'un théâtre, lesquelles ne sont pas formellement mentionnées audit décret, surtout lorsque le Code de commerce, postérieur à ce décret, a placé les entreprises de spectacle

parmi les actes commerciaux, et a déclaré que les tribunaux de commerce connaîtraient entre toutes personnes de l'exécution de ces actes; qu'on ne saurait, dans tous les cas, comprendre dans l'expression de *marchés* portée dans le décret précité, la convention par laquelle un acteur promet au directeur l'exercice de son talent:

» Par ces motifs, le tribunal déboute le sieur Lubbert du renvoi par lui proposé, se déclare compétent, et au fond, faute de plaider, donne défaut contre le sieur Lubbert, et le condamne, en sa dite qualité, au paiement de la somme réclamée, mais par les voies de droit seulement. »

On assure que M. Lubbert va se pourvoir à la Cour royale contre ce jugement. De son côté, Mme Glossop-Démeri est dans l'intention d'assigner de nouveau M. Lubbert devant la juridiction commerciale pour le paiement de ses appointemens du mois de décembre. Ces procès se renouvelleront tous les mois jusqu'à ce qu'il ait été définitivement statué sur cette prétention immorale d'une administration qui voudrait être juge en sa propre cause.

Nous avons dévoilé les premiers la situation de la direction de l'Opéra vis-à-vis de Mme Glossop-Démeri; mais nous avons été induits en erreur sur la date de l'engagement de cette cantatrice; nous croyons devoir rétablir l'exactitude des faits. Mme Démeri fut engagée en 1826, avant que M. Lubbert fût parvenu au poste qu'il occupe à l'Opéra. Ses avantages étaient considérables dans l'engagement qui lui fut fait, car, ainsi qu'on l'a vu par le compte rendu du procès, il lui est alloué 2,083 francs par mois, ou 25,000 francs par année. Parvenu à être directeur de l'Opéra, avec un système unique, M. Lubbert aurait voulu se débarrasser de cet engagement qui l'obligeait à employer une cantatrice dont la voix est fort belle, mais dont les moyens de vocalisation était incompatibles avec des ouvrages tels que le *Siège de Corinthe*, *Moïse*, le *Comte Ory*, tout le

nouveau répertoire enfin. Pour employer convenablement Mme Glossop-Démeri, il aurait fallu lui faire chanter *Armide*, *Alceste*, *Iphigénie en Tauride*, *la Vestale*, ou d'autres opéras écrits dans une manière large; mais M. Lubbert ne voulait plus entendre parler de tout cela. Que fit-il? Après avoir fait débuter Mme Glossop dans des ouvrages où il était impossible qu'elle réussît, après avoir en vain tenté de rompre un engagement contracté pour quinze ans, il se décide à payer l'artiste sans l'employer. En vain Mme Glossop représentait-elle qu'on perdait son talent par l'inaction; en vain avait-elle fait une étude du répertoire français, le directeur de l'Opéra lui répondait toujours: *De quoi vous plaignez-vous, puisque vous êtes payée*? Il savait bien qu'*Iphigénie en Tauride* avait produit un effet extraordinaire à la seule représentation qu'il en avait laissé donner; il savait bien qu'en remontant *Armide* avec tous les soins convenables, il aurait un beau spectacle, susceptible de varier agréablement le répertoire, dont la monotonie devenait fatigante; mais il ne voulait pas de tous les succès qui auraient tourné contre son système favori. Ce système, il l'a suivi si bien, qu'il s'en est peu fallu qu'il n'ait été obligé de fermer son théâtre par suite de la maladie de Mme Damoreau. Pour se sauver de la position où il s'était mis, il n'a pas fallu moins que la révolution des Pays-Bas, qui a fait fermer le théâtre de Bruxelles, et mis à sa disposition Mlle Dorus pour remplacer la cantatrice dont il était privé.

Mme Glossop Démeri, fatiguée de l'inaction dans laquelle on la tenait, demanda un congé au directeur de l'Opéra, pour prendre un engagement au théâtre de Madrid, qui lui était proposé par Mercadante. Ce congé lui fut accordé pour un an, à dater du 1^er^ novembre 1829 jusqu'au 31 octobre 1830. Pendant sa durée, madame Glossop renonçait à ses appointemens à l'Opéra, moyennant une somme de *six mille francs*, qui lui fut accordée comme indemnité de voyage. Le 31 octobre dernier,

madame Glossop fit prévenir M. Lubbert qu'elle était à sa disposition ; mais celui-ci, à qui le ministre avait fait demander un budjet provisoire de trois mois, et qui avait fait disparaître de ce budjet le nom de madame Glossop, afin de donner un démenti officiel aux justes reproches qui lui avaient été faits, dans la *Revue Musicale*, sur sa mauvaise gestion à l'égard de cette cantatrice; M. Lubbert, disons-nous, prétexte d'un congé de trois mois; ce congé, il ne pouvait le représenter, mais il ne lui fallait qu'un prétexte. Alors il fut assigné en paiement de ce qui était dû à madame Glossop, et il essaya du déclinatoire, persuadé qu'il ne lui fallait gagner que du temps pour obtenir ou la confirmation de son titre de directeur, ou la concession de l'Opéra en régie intéressée. Après l'une ou l'autre de ces choses, il se serait arrangé avec madame Glossop, et son coup de partie eût été gagné. Telle est la tactique qui a été employée dans cette affaire.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MILAN. *Théâtre Carcano.* — L'opéra de Donizetti, *Giani di Calais*, qui a été représenté le 1 er janvier, a été reçu froidement par le public de Milan. On y a trouvé les mêmes qualités que dans *Anna Bolen*; mais cet ouvrage est rempli de longueurs, et le style en est trop uniforme. Rubini, chargé du rôle principal, n'était point en voix, et n'a point aussi bien chanté que d'ordinaire. Mlle Orlandi a eu quelques succès, et Frezzolini s'est distingué dans le rôle de Rustano, qui a été écrit originairement pour Tamburini. Dans une seule semaine, trois opéras nouveaux pour Milan ont été joués au théâtre Carcano; cet exemple est unique dans les annales du théâtre.

La Gazza Ladra a été jouée le six janvier au même théâtre. Mme Martinet, qui a chanté le rôle principal, s'est fort bien tirée de la cavatine, malgré l'émotion dont elle était agitée. Dans le reste de son rôle elle a eu plus d'assurance, et a été fort applaudie. Galli, toujours admirable dans *Fernando*, s'est surpassé à cette représentation. Baroilhet, jeune bariton, élève du Conservatoire de Paris, a débuté avec succès par le rôle de *Podesta*. Fort ému dans sa cavatine, il y a été cependant applaudi; mais, entièrement remis dans le trio, il a mérité d'être rappelé sur la scène avec Galli et Mme Martinet. Le final du premier acte a été généralement mal exécuté, mais presque tous les morceaux du deuxième ont été bien rendus : Mme Martinet, Galli, et Baroilhet ont été rappelés plusieurs fois.

— A Brescia, *Olivo e Pasquals*, musique de Donizetti, a réussi : cet ouvrage est un des meilleurs de ce musicien. Les principaux chanteurs sont : la Conti, prima donna, Fioravanti, ténor assez faible, et le basso Ranfagua.

— A Livourne, *Gli Arabi nelle Callie*, opéra de Pacini, a ouvert la saison et a été bien reçu. La *prima donna* Albertini, et le contralto Cesari, ont excité le plus vif enthousiasme. On ne dit rien des autres chanteurs.

— On assure que Velluti n'a pu se soutenir à Venise, et que l'entrepreneur est obligé de lui chercher un remplaçant. En somme, presque tous les débuts de la saison ont été malheureux.

BULLETIN D'ANNONCES.

Les Souvenirs, nocturne à deux voix, par Boulanger. 2 fr.

Duo brillant à quatre mains, pour le piano, arrangé sur une ouverture à grand orchestre, composée par Savart. 3 fr. 75 c.

Il me disait, chansonnette de Berton fils. 2 fr.

Nouvelle édition de la partition de *Don Giovanni*, de Mozart, réduite pour le piano, ornée du portrait de l'auteur. 36 fr.

Odi i profondi gemiti, duetto per soprano e tenore nell'opera *Bianca di Messina*, del maestro Vaccai. 4 fr. 50 c.

A Paris, chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard Italien. n. 11.

La Guerre, chant national, paroles de M. L. L., musique d'Albert Sowinski. Prix : 1 fr. 50 c. Se vend au profit de l'insurrection polonaise, chez tous les marchands de musique.

Il vient de paraître un Recueil de Vocalises progressifs pour voix de contralto ou de basse, avec accompagnement de piano, dédié à son élève Mme de Fédas, par le chevalier Catruffo. Prix : 15 fr. L'auteur, déjà connu par diverses productions charmantes en ce genre, est une recommandation ; ces vocalises manquaient dans le commerce de la musique pour ces sortes de voix ; c'est donc rendre un service aux amateurs que de les leur indiquer.

Paris, chez A. Romagnési, compositeur et éditeur de musique, rue Vivienne, n. 21.

Le même éditeur vient de publier également la nouvelle chanson de M. de Béranger, mise en mnsique par A. Romagnési, ornée du portrait de l'auteur. Prix : 2 fr. pour piano, et 1 fr. pour guitare.

Quatuor pour deux violons, alto et basse; œuvre 13, n° 3; par Auguste de Sayve.

Paris, chez Richault, boulevart Montmartre, n. 16.

Variations brillantes pour le piano sur un air montagnard, composées et dédiées à son élève Mlle Auguste Casseirol par L.-B. Labat; op. 2.

A Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue Richelieu, n. 97.

Trois grandes sonates pour la flûte, avec accompagnement de basse, dédiées à M. Auguste Vern, par E. Berbiguier; œuvre 102. Prix : 12 fr.

A Paris, chez Janet et Cotelle, éditeurs de musique, rue Saint-Honoré, n. 123.

Le Vœu français, paroles de M..., musique de Chollet (de l'Opéra-Comique).

Paris, chez Frère, éditeur de musique, passage des Panoramas.

(29 JANVIER 1831.)

EXTRAIT

D'UN OUVRAGE INÉDIT SUR LA MUSIQUE.

DE LA MUSIQUE DES GRECS ET DES ROMAINS.

Les Grecs considéraient la musique comme un don immédiat des dieux, et comme aussi ancienne que l'espèce humaine. A cette idée naturelle ils ont mêlé beaucoup de fables sur l'invention de certaines parties de la musique, et des instrumens dont ils se servaient : Apollon, Mercure, Minerve, Pan, passaient pour avoir inventé la plupart de ces instrumens; ainsi la lyre était attribuée à Mercure, la cithare à Apollon, la flûte à Minerve. L'imagination poétique des Grecs, qui se plaisait aux choses merveilleuses, leur avait fait supposer qu'Orphée avait apprivoisé les animaux sauvages des montagnes de la Thrace par la douceur de ses chants et des sons de sa lyre, et qu'Amphion avait bâti les murs de Troie aux accens de la musique. Le même amour du merveilleux se manifeste même en ce qui concerne la musique, dans les temps historiques. Tantôt c'est Terpandre qui apaise une violente sédition à Lacédémone par les sons de sa lyre; une autre fois c'est Antigenide qui, jouant un air martial devant Alexandre, le transporte au point de lui faire saisir ses armes; c'est Pythagore calmant subitement un

homme furieux et pris de vin, en faisant jouer un air de flûte sur un mode doux et tranquille, ou bien le peintre Théon disposant le peuple à l'enthousiasme pour un tableau représentant un soldat prêt à fondre sur l'ennemi, en lui faisant entendre un air guerrier. Tout cela ne prouve ni l'habileté des Grecs dans la musique, ni la puissance réelle de cet art, mais la sensibilité exquise des Grecs pour les arts.

Il faut distinguer deux époques dans l'histoire de ce peuple; la première était celle qu'on désigne communément sous le nom de *temps héroïques* ou fabuleux, la seconde, comprenait les *temps historiques*. A quelques vérités, tant de fables et de suppositions poétiques sont mêlées, qu'il est difficile d'y discerner ce qui appartient réellement à l'histoire; tout ce qu'on peut conclure de ce qu'on rapporte d'Orphée, d'Amphion, de Linus, de Musée et de Chiron, c'est qu'ils ont été d'habiles musiciens pour le temps où ils ont vécu. Homère assure que dans les premiers temps, le poète, le compositeur de musique, et l'exécutant, étaient réunis dans la même personne; cela est d'autant plus vraisemblable, que le chant n'était alors qu'une sorte d'accent poétique qui s'appliquait merveilleusement à la langue la plus pittoresque et la plus mélodieuse qu'il y ait eu.

Quand Homère dit que tel personnage ou tel héros *chanta* certaines actions ou certains événemens, il donne à ce mot *chanter* une acception différente de celle qu'on lui donne aujourd'hui. *Chanter* n'était point alors conduire sa voix avec délicatesse et rapidité par une multitude de sons articulés; c'était réciter la poésie avec accent, et y joindre la pantomime, qu'on appelait la *danse*, en soutenant la voix avec une lyre à trois cordes, dont on faisait entendre de temps en temps un son pour fixer l'intonation du poète. Il faut encore remarquer que les poèmes ne s'écrivaient point alors, et que la plupart des poètes-musiciens étaient des improvisateurs. Homère lui-même n'écrivit pas son *Iliade* ni son *Odyssée*; ils furent con-

servés par la tradition et ne furent recueillis que long-temps après sa mort.

Parmi les musiciens qui brillèrent avant Homère, se distinguent particulièrement Hyagnis et Olympe. Le premier inventa une sorte de flûte qu'on appela phrygienne parce qu'il était né en Phrygie 1506 ans avant l'ère vulgaire. Il fut aussi l'inventeur du mode ou de l'arrangement des sons qui s'adaptaient à cette flûte. Le second, qui était né dans la Mysie, et qui était élève de Marsyas, s'était rendu célèbre par l'invention d'un certain genre de musique qu'on appelait *enharmonique*. Platon, Aristote et Plutarque ont vanté ses talens et affirment que plusieurs de ses airs se chantaient encore de leur temps. Tel était le fameux air *des Chars*, qui transporta Alexandre au point de lui faire saisir ses armes, lorsqu'il l'entendit chanter par Antégénide.

Après le temps d'Homère et d'Hésiode, une multitude de musiciens contribuèrent aux progrès de leur art. Parmi eux l'on remarque Archiloque, qui est considéré comme l'inventeur de la mélodie dramatique, ou du chant appliqué à la déclamation; Tyrtée, général athénien, célèbre par la composition et l'exécution de ses airs et de ses chants militaires; Terpandre, qui s'est illustré par les perfectionnemens qu'il fit à la lyre, et par l'invention de plusieurs nomes ou airs devenus des modèles en leur genre; Timothée de Milet, autre fameux joueur de lyre; Damon, qui perfectionna la partie rhythmique de la musique; Cépion qui changea la forme de la cithare: Phrynis de Mytilène auquel cet instrument fut aussi redevable d'une partie de ses progrès; Téléphane de Mégare. le premier des joueurs de flûte, et beaucoup d'autres. L'enthousiasme des Grecs pour la musique, le rôle important qu'ils lui assignaient dans leurs jeux publics, les récompenses et les richesses qu'ils accordaient aux talens, tout devait contribuer à hâter les progrès de cet art. Diverses inscriptions antiques font connaître

qu'à Athènes, les joueurs de flûte attachés aux sacrifices étaient toujours choisis et nommés avec les officiers de l'État; ils étaient nourris comme les prêtres mêmes de la chair des victimes, et rétribués largement. Tels étaient les avantages attachés à la profession de musicien, qu'Isménias, de Thèbes, l'un d'eux, acheta à Corinthe une flûte de Théodore, fameux fabricant de ces instrumens, la somme énorme de trois talens (environ 13,000 francs).

Plus heureux en ce qui concerne la musique des Grecs que celle des autres peuples de l'antiquité, nous possédons quelques ouvrages de leurs écrivains, qui nous ont donné les moyens de connaître à fond leur système musical et même leur notation; car ils en avaient une. Le plus ancien des traités de musique qui sont venus jusqu'à nous, est celui d'Aristoxène, de Tarente, élève d'Aristote. Ce livre est intitulé *Traité des harmoniques*. Le fond de sa doctrine, en opposition avec Pythagore, qui voulait ramener toute la musique au calcul des proportions des intervalles des sons, avait pour base les sensations métaphysiques. Du reste, son style obscur le rend peu propre à nous éclairer sur les questions intéressantes de la musique des Grecs. Bien plus méthodique et plus positif, Aristide Quintilien a écrit un traité de musique qu'on doit considérer comme un ouvrage précieux par les renseignemens qu'il nous fournit. Les diverses formes des modes de la musique grecque, ses divers systèmes de notation antique et moderne y sont assez clairement expliqués. Le traité d'Alypius est intéressant et instructif pour la notation. Après ces auteurs viennent Gaudence, partisan de la doctrine d'Aristoxène; Bacchius l'ancien, auquel on doit un dialogue sur les premiers élémens de la musique; Nichomaque de Gerase, dont il reste un Manuel de musique en deux livres qu'on a réunis, bien que le deuxième ne contienne que des extraits qui ne semblent point appartenir au premier, et enfin Euclide, qui selon quelques critiques,

n'est point le célèbre géomètre, et dont on a deux ouvrages de peu de valeur sur l'art musical. Ces quatre derniers auteurs sont moins importans que les trois premiers. Un savant, nommé Meibom, a réuni tous les ouvrages dont il vient d'être parlé en un seul recueil, les a accompagnés de notes, et y a joint une version latine (1). A ces écrivains sur la musique il faut joindre Plutarque, auquel on doit un dialogue historique sur cet art; le géomètre Ptolémée, qui nous a laissé trois livres sur les élémens harmoniques; son commentateur Porphyre, de l'école d'Alexandrie; Manuel Bryenne, qui appartient aux temps de la décadence de l'empire grec (2); Philodème, qui n'a considéré la musique que sous le rapport de ses effets moraux (3); enfin Athénée, qui dans son *Banquet des savans*, nous a transmis une foule de détails intéressans sur la musique.

S'il nous reste peu de chose à désirer sur la connaissance du système musical des Grecs, il n'en est pas de même pour ce qui concerne l'effet de leur musique sur les sens, et les qualités de leur mélodie. On a beaucoup agité cette question : *s'ils ont fait usage de l'harmonie;* mais on est réduit à ce sujet à des conjectures qu'on ne peut vérifier, faute de monumens de leur musique. Sans se prononcer sur une question qui est insoluble en l'état actuel de nos connaissances, il est bon de

(1) Ce recueil a été publié sous ce titre : *Antiquæ musicæ auctores septem.* Amsterdam, Elzevir, 1652 ; 2 vol. in-4°.

(2) Le *Traité des Harmoniques*, de Ptolémée, a été publié avec une version latine par le célèbre mathématicien Wallis, sous le titre de *Claudii Ptolomæi Harmonicorum libri tres*; Oxford, 1682, in-4°; et a été réuni depuis lors avec le commentaire de Porphire et le traité de Bryenne, dans le tome troisième des œuvres mathématiques du même Wallis, Oxford, 1699, in-fol.

(3) Le traité de Philodème est un des ouvrages qu'on a recueillis des fouilles d'Herculanum ; il a été publié dans le premier volume de ces manuscrits, à Naples, in-fol.

faire remarquer que le mot *harmonie* n'est employé par les écrivains grecs que pour désigner ce que nous appelons *intonation*, et qu'on ne trouve pas, dans tous leurs livres, un seul passage où il soit parlé de l'emploi simultané des sons. Il paraît vraisemblable que les voix et les instrumens chantaient à l'unisson ou à l'octave.

Le caractère de la mélodie grecque ne nous est pas beaucoup mieux connu que ce qui concerne l'harmonie. Le chant d'une ode de Pindare, celui d'un hymne à Némésis, et quelques autres fragmens qu'on a découverts dans de vieux manuscrits, sont tout ce qui reste de cette mélodie. Ces chants, notés en caractères grecs, diversement combinés et tronqués, ont été déchiffrés au moyen des tables d'Alypius. Ils ne justifient pas à nos yeux les merveilles qu'on attribue à la musique antique; leur mélodie est monotone, bornée à un petit nombre de sons, et paraît être dépourvue de rhythme comme de ce mélange de tons que nous désignons sous le nom de *modulation:* mais outre que ces restes de la musique antique peuvent n'avoir été que des productions vulgaires dans le temps où elles ont été composées, il nous manque, pour les apprécier à leur juste valeur, la tradition de leur exécution, et surtout l'éducation qui disposait à y trouver du charme. En examinant cette musique, nous ne pouvons nous défendre de la comparer à la nôtre; mais il n'y a point de parité; ce sont deux arts différens.

Une prodigieuse quantité de monumens, de bas-reliefs, de peintures, de vases antiques, nous ont transmis les formes des instrumens de musique des Grecs, et beaucoup de passages des historiens, des poètes et des philosophes nous ont fourni des éclaircissemens sur les variétés de ces instrumens et sur leur usage. Les instrumens qui se jouent avec un archet, et ceux qui sont pourvus d'un manche pour varier les intonations, ont été inconnus des Grecs : ils ne se servaient que d'instrumens dont les cordes se pinçaient à vide avec les doigts ou avec un

crochet en ivoire ou en bois poli, qu'on appelait *plectre*. Ces instrumens se divisaient en deux espèces principales, savoir : les instrumens à cordes droites ou verticales, qu'on appelaient *lyre*, *phorminx*, *chelys* et *cithare;* les instrumens à cordes obliques étaient le *barbitos* et les *trigones*. Les premiers paraissent avoir été inventés dans la Grèce, les autres y ont été importés de l'Asie-Mineure et des autres contrées de l'Orient.

Le mot *lyre* est un nom générique par lequel on désignait tous les instrumens à cordes verticales; mais il s'appliquait particulièrement à ceux qui étaient de grandes dimensions, arrondis par leur base, et qui se portaient attachés aux épaules par une courroie, ou se tenaient entre les genoux quand on en jouait. Le nom particulier de cette espèce de lyre était *phorminx*. Quand elle était faite d'une écaille de grande tortue, appelée en grec *chelone*, à laquelle on attachait des montans en bois dur, on lui donnait le nom de *chelys*. Les petites lyres, carrées par leur base, et qu'on pouvait jouer en appuyant sur un meuble, s'appelaient *cithares*. Les premières lyres et cithares ne furent montées que de trois cordes. On conçoit qu'avec des moyens si bornés, il était impossible d'exécuter sur ces instrumens de la musique instrumentale. Les trois sons de ces lyres ne servaient qu'à guider les intonations du poète qui récitait ses vers. Plus tard, le nombre des cordes augmenta jnsqu'à sept. Les lyres et les cithares à sept cordes furent les plus répandues et les plus en usage; cependant il y en eut qui furent montées de douze cordes, mais celles-là étaient réservées aux artistes les plus habiles. Il y eut aussi des lyres dont les cordes, au nombre de vingt-quatre, étaient rangées sur des rangs, et accordées deux par deux à l'unisson. Ces lyres étaient appelées *magadisées*, du verbe grec *magadisein*, qui signifie chante ou jouer à l'octave ou à l'unisson.

Les instrumens à cordes obliques étaient, comme on vient de le voir, originaires de l'Orient, et semblables au *Nablum* des Assyriens ou au *Kinnor* des Hébreux. On leur donnait le nom générique de *Trigones*, parce qu'ils étaient triangulaires, mais le nom propre était *Barbitos* ou *Barbiton*. Il y en avait dont le nombre des cordes s'élevait jusqu'à quarante. Ces cordes ne représentaient que vingt sons parce qu'elles étaient *magadisées*, c'est à dire, accordées à l'unisson deux par deux. La lyre et la cithare se pinçaient souvent par une seule main; mais on employait les deux mains pour jouer le Barbitos, parceque les cordes étaient beaucoup plus nombreuses.

Les flûtes et les trompettes étaient les seuls instrumens à vent qui fussent connus des Grecs. La plus ancienne de ces flûtes, dont l'invention était attribuée à Pan, s'appelait *Syrinx*. Elle était composée de plusieurs tuyaux de diverses longueurs réunis par de la cire, et qui, n'étant point percés de trous, ne rendaient qu'un son. Cet instrument se voit encore dans les mains de quelques musiciens ambulans. Lorsqu'on eut compris la possibilité de produire plusieurs sons différens avec le même tuyau, en le perçant de trous latéraux, on fit la flûte longue et droite qui reçut le nom de *Monaule*, qui signifie *flûte simple*. La flûte de Phrygie était aussi un Monaule, mais elle était recourbée par sa partie inférieure. Outre ces flûtes simples, il y avait des flûtes doubles, dont l'invention était attribuée à Hyagnis, père de Marsyas. Ces flûtes étaient de deux espèces. Dans les unes, les tuyaux étaient de grandeur égale, et sonnaient à l'unisson; dans les autres, les tubes étaient inégaux; le plus long produisait les sons graves; le plus court, les sons aigus. Cette sorte de flûte servait à changer de mode ou de ton sans changer de flûte. Le tuyau le plus long se jouait de la main droite, et le plus court, de la main gauche. Pour jouer de la flûte double, les musiciens se mettaient sur la

bouche un bandeau de cuir percé d'une ouverture, qu'on appelait *phorbéion;* ce bandeau servait à assujétir l'instrument, et à menager le souffle. On avait écrit pour les diverses espèces de flûtes des noms ou airs qui étaient consacrés par le temps, et auxquels il était défendu de rien changer.

On a peu de renseignemens sur les trompettes des Grecs. Les figures que les monumens nous ont transmises sont des trompettes droites : elles ne servaient qu'à la guerre.

Parmi les instrumens de percussion ou bruyans, on remarque le tambour de basque garni de grelots et les cymbales. Grand nombre de bas reliefs offrent des figures de ces instrumens.

Les Grecs réunissaient quelquefois en concert plusieurs instrumens tels que la lyre, la flûte simple ou double, le tambour et les cymbales. Selon toute apparence la lyre et la flûte jouaient à l'unisson ou à l'octave, car Aristote dit positivement dans un de ses problêmes qu'il n'y avait que l'unisson ou l'octave qui se *magadisassent*, c'est à dire qui se jouassent ensemble; quant aux instrumens de percussion, on ne s'en servait que pour marquer le rhythme.

Les Romains négligèrent l'étude de la musique jusqu'à la décadence de la république. Ils ne s'en servaient que dans les sacrifices religieux et avaient peu d'estime pour ceux qui jouaient de quelque instrument. Après qu'ils eurent conquis la Grèce, les choses changèrent de face, parceque Rome et l'Italie furent inondés de musiciens grecs. Avec le luxe, le goût de cet art se développa de plus en plus, et les choses en vinrent en point que Néron même se faisait gloire de ses succès dans l'art de jouer de la cithare. Cependant les Romains n'égalèrent jamais les habitans de la Grèce dans la pratique de la musique, et la décadence de cet art ne tarda point à se manifester dans les troubles de l'empire.

Aucun traité de musique écrit dans les beaux temps de l'empire n'est parvenu jusqu'à nous ; le seul ouvrage que nous ayons sur la musique des Romains est celui de Boèce, en cinq livres; mais celui-ci fut écrit lorsque l'Italie était déjà subjuguée par les Goths, et lorsque l'empire d'Occident n'existait plus que de nom. Bien qu'il nous fournisse des renseignemens précieux sur l'état de l'art musical au cinquième siècle, il est insuffisant pour nous faire connaître ce qu'il était à Rome sous les règnes d'Auguste et de ses successeurs. Tout porte à croire que le système n'était autre que celui des Grecs, et qu'il en était de même de la notation.

Quant aux instrumens que les monumens de Rome et de l'Italie nous font connaître, ils sont les mêmes que ceux dont se servaient les Grecs. Partout on retrouve la lyre, la cithare, les flûtes simple et double, la trompette, le tambour de basque et les cymbales. Les fréquentes communications des Romains avec les peuples de l'Orient et avec les Gaules avaient aussi introduit à Rome quelques instrumens particuliers, tels que la flûte oblique (ou traversière), la cornemuse (*Tibia utricularis*), et le cor courbé. L'orgue hydraulique, qui avait été inventé à Alexandrie par Ctésibius, était aussi connu des Romains. Vitruve a laissé une description qui a donné la torture à beaucoup de commentateurs, sans qu'on ait pu parvenir à se faire une idée bien nette de ce qui pouvait être cet instrument antique (1).

(1) Les principaux ouvrages dans lesquels on peut acquérir une connaissance complète de la musique des Grecs et des Romains sont ceux dont les titres suivent : 1° Les *Dissertations* de Burette sur la symphonie des anciens, sur les effets attribués à cette musique, le rhythme, la mélopée, ainsi que sa traduction du dialogue de Plutarque sur la musique et les remarques qui l'accompagnent (Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres, t. IV, V, VIII, X et XVII) ; 2° les *Entretiens* sur l'état de la musique grecque vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire, par l'abbé Barthélemy, Paris, 1777, 8° ;

3° *Saggi sul' ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori*, par l'abbé Requeno, Parme, 1777, in-8°; 4° *Saggio intorno alla musica de' Greci*, par Gironi, Milan, 1822, in-fol.; 5° l'excellent travail de M. Perne sur la notation de la musique grecque, dans la *Revue musicale*; 6° les histoires générales de la musique, par le P. Martini, en italien, Bologne, 1757-1781, 3 vol. in-4°; de Burney et de Hawkins, en anglais, et de Forkel, en allemand; 7° l'ouvrage de Blanchini, *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ*, Rome, 1742, in-4°; 8° Le traité des instrumens à cordes, de Doni, intitulé *Lyra barberina*, dans le tome 1er de ses œuvres, et les traités *De Tibiis veterum*, de Bartholini, Rome, 1677, in-12, *De Cymbalis veterum*, d'Adolphe Frédéric Lampe, Utrecht, 1702, in-12, et *De Sistris*, de Bacchini, Utrecht, 1696, in-4°.

NOTES

SUR

LA SENSIBILITÉ DE L'ORGANE DE L'OUIE;

PAR M. FÉLIX SAVART (1).

Plusieurs physiciens distingués ont cherché à déterminer les limites au-delà desquelles les sons, tant aigus que graves, cessent d'être perceptibles pour l'oreille humaine. On est assez généralement d'accord pour fixer la limite des sons graves autour de trente oscillations simples par seconde; et, quoique cette question, comme nous le verrons plus loin, ne puisse pas être considérée comme complètement résolue, néanmoins tout porte à croire que, à ce sujet, on n'est pas très-loin de la vérité. Quant à la détermination de la limite des sons aigus, dont je me propose de m'occuper plus spécialement dans ces Notes, les physiciens sont loin de s'accorder. Chladni admet que l'oreille peut encore percevoir des sons qui résultent d'environ 12,000 oscillations simples par seconde. M. Biot fixe cette limite au son que peut donner un tuyau ouvert, dont la longueur égale 18 lignes, et auquel il attribue 8,192 oscillations simples par seconde. Wollaston avance qu'il n'a jamais pu entendre de sons plus élevés que ceux que donne un tuyau d'un

(1) Ces notes ont été lues à l'Académie royale des Sciences, au mois de juillet 1830.

quart de pouce de longueur ; mais, comme il ne dit pas si ce tuyau était ouvert ou fermé, ni quel était son diamètre, on ne peut pas savoir quel nombre de vibrations il produisit. Dans un autre passage, ce célèbre physicien dit que les sons les plus aigus qu'on puisse entendre résultent de vibrations qui ont six à sept cents fois plus de rapidité qu'à la limite opposée : or, en supposant que les sons les plus graves qu'on puisse percevoir résultent de 30 oscillations simples par seconde, il s'ensuivrait que la limite des sons aigus serait, d'après Wollaston, de 18 à 21,000 oscillations simples par seconde. En un mot, si l'on consulte les différens traités de physique qui ont paru jusqu'à ce jour, on a lieu de se convaincre qu'aucune expérience précise n'a été faite à ce sujet, et que, depuis Sauveur, l'acoustique, sous ce point de vue, n'a fait absolument aucun progrès réel.

Les conditions à remplir pour résoudre cette question se réduisent à deux : la première consiste évidemment dans la détermination rigoureuse du nombre de vibrations du corps qu'on fait résonner; la seconde, c'est de pouvoir produire des sons extrêmement aigus, et qui conservent cependant une intensité suffisante pour être perçus. On pouvait espérer de remplir ces deux conditions au moyen de verges cylindriques libres par les deux bouts, et qui seraient le siége de vibrations longitudinales; car, d'une part, les lois de ce genre de mouvement étant bien connues, il était toujours facile de déterminer exactement le nombre des vibrations d'une verge d'une longueur quelconque; et, d'un autre côté, en choisissant, pour sujet d'expérience, des corps tels que le verre et l'acier, dans lesquels la vitesse de propagation du son est très-grande, on pouvait penser que les verges conserveraient assez de longueur pour qu'on pût les faire vibrer facilement, et pour que le son conservât encore une intensité suffisante. En conséquence, j'ai fait quelques tentatives à ce sujet, et j'ai trouvé que la plupart des individus entendaient très-distinctement les sons d'un cylindre de verre de

3 millimètres de diamètre et de 159 millimètres de longueur, quoique ces sons soient le résultat d'environ 31,000 vibrations par seconde. En faisant usage de verges d'un plus petit diamètre, j'ai cherché si je ne pourrais pas les raccourcir encore davantage, et j'ai observé que, quand elles avaient environ 150 millimètres de longueur, cas pour lequel elles produisent plus de 33,000 vibrations simples par seconde, tantôt j'en entendais le son, et tantôt je ne l'entendais pas; soit que mon oreille fût plus sensible dans un instant que dans l'autre, ce qui pourrait être, soit que je n'apportasse pas constamment la même adresse dans l'ébranlement de la verge.

J'ai cherché également à arriver au même résultat au moyen de petites verges d'acier ébranlées transversalement; et quoique les sons eussent moins d'intensité que dans le cas des vibrations longitudinales, attendu que la masse de la verge était incomparablement plus petite et plus difficile à ébranler, néanmoins j'ai observé qu'on pouvait de même, par ce procédé, entendre des sons qui étaient le produit d'environ 30 à 32,000 oscillations simples par seconde. Toutefois, comme ces petites verges étaient fixées par l'une de leurs extrémités entre les mâchoires d'un étau, et que, par conséquent, leur longueur ne pouvaient pas être déterminée rigoureusement; ces nombres ne peuvent être considérés que comme une approximation qui cependant doit être peu éloignée de la vérité.

Il est encore plus difficile d'arriver à une détermination rigoureuse du nombre des vibrations, en faisant usage de très-petites colonnes d'air mises en mouvement à la manière des tuyaux d'orgue.

Le seul moyen pour vaincre cette difficulté, c'était d'employer des tuyaux de formes semblables, afin de pouvoir faire usage de la loi des nombres de vibrations réciproques aux dimensions homologues pour les masses d'air de cette espèce; mais les embouchures devant aussi être proportionnelles aux

dimensions, on conçoit que, les tuyaux devenant très-petits, cette condition ne devait être remplie que très-imparfaitement; aussi il ne m'a pas été possible, par ce procédé, de dépasser, avec sécurité, 20,000 oscillations simples par seconde, attendu que, passé ce terme, les sons, quoique perceptibles, ne sont plus que très-difficilement comparables.

Il semblerait donc résulter, de ces premières expériences, que l'oreille humaine ne peut pas entendre des sons qui dépassent environ 32,000 oscillations simples par seconde : toutefois, quand on réfléchit que, pour arriver à ce terme, il faut toujours employer des corps dont les dimensions sont très-peu considérables, et que, par conséquent, les amplitudes de leurs oscillations sont aussi extrêmement petites, il est naturel de se demander si, même à cette limite, le son ne cesse pas d'être perceptible, parce qu'il n'a plus alors assez d'intensité, ou bien si, en effet, il n'est pas donné à l'oreille humaine d'aller plus loin.

Pour résoudre cette difficulté, il fallait produire des sons par un procédé qui fût tel qu'on pût à volonté augmenter l'amplitude des oscillationns, ou plus généralement la netteté des chocs produits contre l'air ambiant, et, en même temps, déterminer avec facilité et avec la plus grande exactitude, le nombre des oscillations produites contre l'air extérieur. Il m'a semblé qu'on pourrait atteindre complètement ce but au moyen d'une roue animée d'un mouvement de rotation plus ou moins rapide, et dont la circonférence serait armée d'un nombre convenable de dents qui viendraient successivement frapper contre un corps mince, comme une carte ou une lame de bois léger, taillée en biseau, et reposant sur un support fixe. En effet, il était naturel de penser qu'on obtiendrait ainsi des sons dont le degré d'acuité ou de gravité dépendrait, de même que pour la syrène de M. Cagniard Latour, du plus ou moins grand nombre de chocs produits dans un temps donné; et, comme, dans

cette disposition, on peut augmenter à volonté la netteté des chocs en augmentant le diamètre de la roue, le nombre des dents restant le même, il est clair qu'on doit pouvoir, au moyen de roues convenablement disposées, produire les sons les plus élevés de l'échelle musicale, sans que pour cela l'intensité même du son diminue.

Les premières expériences ont été faites sur une roue de laiton de 24 centimètres de diamètre, dont la circonférence portait 360 dents; les sons qu'elle faisait entendre s'élevaient ou s'abaissaient selon que la vitesse de rotation devenait plus ou moins grande; et, quoique ce premier appareil n'eût point de compteur, on parvenait assez facilement, avec le secours d'un chronomètre, à constater que les sons obtenus étaient toujours en rapport avec la vitesse de rotation. Ainsi, quand la vitesse était double, le son montait d'une octave; et, si l'on prenait sur le monocorde l'unisson du son produit par la roue, on reconnaissait que le nombre des chocs était justement le même que celui des oscillations doubles de la corde.

Les sons de ce petit appareil étaient fort purs lorsque le nombre des chocs n'excédait pas trois ou quatre mille par seconde, ce qui correspondait à six ou huit mille oscillations simples; puisque, comme pour la syrène, un choc et le silence qui le suit doivent être considérés comme une oscillation double. Passé ce terme, le son devenait faible, et perdait considérablement de sa netteté; en conséquence il était évident qu'il fallait, pour aller plus loin, opérer avec une roue d'un plus grand diamètre, mais sans augmenter beaucoup le nombre des dents, afin que, la vitesse de rotation étant égale, les chocs fussent plus détachés les uns des autres, vu le plus grand écartement des dents. J'ai donc substitué, à la roue de mon premier appareil, une nouvelle roue, également en laiton, mais de 48 centimètres de diamètre, et dont la circonférence portait 400 dents. Alors j'ai observé qu'on en pouvait tirer des sons fort nets, même quand la vitesse

de rotation était telle qu'il y avait dix mille chocs par seconde; au-delà de ce terme, le son perdait beaucoup de son intensité, et l'on cessait de pouvoir l'apprécier lorsqu'il résultait de 12 à 15,000 chocs par seconde.

Comme ce nombre ne dépassait pas encore celui auquel j'étais arrivé avec des verges animées d'un mouvement longitudinal, j'ai disposé un autre appareil dont la roue dentée, toujours en laiton, avait 82 centimètres de diamètre, et dont la circonférence était divisée en 720 dents : alors les sons étaient encore perceptibles, même lorsque le nombre des battemens était de 24,000 par seconde, ce qui correspondait à 40,000 oscillations simples; et, quoique l'intensité du son, qui était très-grande lorsqu'il n'y avait que 12 à 15,000 chocs par seconde, commençât alors à baisser beaucoup, je ne puis pas dire à quel point le son serait devenu complètement inappréciable, parce que la roue que j'employais pour mettre la roue dentée en jeu n'était pas d'un diamètre assez grand pour que je pusse accroître davantage la vitesse de rotation.

Il est à remarquer que la faculté de percevoir des sons si élevés ne m'était pas particulière et qu'ils étaient perceptibles pour toutes les personnes qui ont assisté à mes expériences. Ainsi il n'est pas exact d'avancer, comme l'a fait Wollaston, que la limite au-delà de laquelle on ne peut plus percevoir des sons aigus est différente pour les divers individus; ce qui n'empêche pas que les faits observés par ce physicien si recommandable ne soient rigoureusement exacts; seulement ils doivent être expliqués d'une autre manière; c'est-à-dire qu'un son aigu, d'une intensité déterminée, peut être perçu par certaines personnes et ne l'être point par d'autres, non à cause du degré même de son acuité, mais à cause du degré de son intensité.

Il semble donc résulter, de ces expériences, que, si l'on continuait à augmenter le diamètre de la roue dentée et la vitesse de rotation sans changer le nombre des dents, on pour-

rait produire des sons qui seraient encore perceptibles, quoique résultant d'un nombre de chocs beaucoup plus grand que 24,000 par seconde ; mais, pour le moment, il m'a été impossible de pousser ces recherches plus loin, à cause du prix élevé des machines qu'il faudrait faire construire.

On peut, par une expérience très simple, constater nettement le rôle que joue l'augmention de diamètre dans ce genre de phénomène; il suffit, pour cela, de faire usage d'une roue évidée, ayant un assez grand nombre de rais rectilignes, et à laquelle on fait produire des sons au moyen de chocs exercés contre les rais eux-mêmes. Si l'on place le corps choquant très près du centre de la roue, on aura un son très faible et sans pureté; tandis que, si on le rapproche graduellement de la circonférence, le son augmentera d'intensité; et il sera à son *maximum* de pureté et d'intensité lorsque le corps choquant sera arrivé à l'extrémité même des rais : résultat qui, au reste, est d'accord avec tout ce qu'on sait sur les causes de l'intensité du son.

Les nombres de chocs que j'ai obtenus avec une roue de 82 centimètres de diamètre étant déjà très grands, et excédant de beaucoup les limites qui avaient été fixées pour les sons appréciables, il était indispensable, d'une part, d'avoir un moyen de mesurer exactement le nombre des tours de la roue dentée; et, de l'autre, de s'assurer que le corps mince, contre lequel les dents venaient frapper, ne prenait pas lui-même un mouvement de vibration, pendant lequel il aurait pu, par exemple, ne frapper les dents que de deux en deux ou de trois en trois, etc.

Pour résoudre la première difficulté, on pouvait adapter un compteur à l'arbre de la roue, mais ce moyen, dont j'ai d'abord fait usage, n'est pas d'un emploi facile lorsque la vitesse devient très grande : il m'a paru préférable de déterminer le

nombre des tours par le son d'une seconde roue dentée d'un moindre diamètre, portant un nombre de dents trente ou quarante fois moindre que celui des dents de la grande roue. Le son de cette seconde roue étant beaucoup plus grave, il est très facile de prendre son unisson sur un monocorde, et de calculer le nombre des vibrations produites; et enfin, ce nombre étant connu, d'en déduire celui des tours de la roue.

Quant à la seconde difficulté, c'est-à-dire, à la supposition que le corps mince pourrait sauter périodiquement un certain nombre de dents, on peut la résoudre à deux manières différentes. La première consiste à disposer, sur un même arbre, un certain nombre de roues dentées, de même diamètre et de même épaisseur, dont les nombres de dents soient dans des rapports simples, comme ceux des nombres de vibrations nécessaires pour obtenir quelques-uns des sons de la gamme, et à voir si, lorsque la vitesse de rotation est uniforme, l'accord qu'on obtient est effectivement celui qu'on avait en vue de produire. Ainsi, quatre roues, dont les nombres de dents étaient 200, 250, 300 et 400, et qui, par conséquent, devaient faire entendre l'accord parfait, ayant en effet donné cet accord, il était naturel d'en conclure que le corps mince qui frappait les dents n'en laissait passer aucune sans la choquer, d'autant plus qu'il était tenu de très-court entre les doigts, circonstance qui rendait à elle seule ses vibrations propres presque impossibles.

Le second procédé, qui est beaucoup plus simple, consiste à projeter, perpendiculairement au plan de la roue, avec un tube d'un diamètre assez petit, un jet d'air contre les dents mêmes de la roue : il est clair qu'il doit résulter de cette disposition un effet analogue à celui de la syrène de M. Cagniard Latour, c'est-à-dire, qu'il doit se produire un son résultant du choc périodique de l'air qui sort du tube, et qui va frapper l'air exté-

rieur chaque fois que l'intervalle qui existe entre les dents découvre l'orifice même du petit tuyau. Le son obtenu doit donc être le même que celui qui résulte du choc des dents contre le corps mince, si cependant celui-ci ne laisse passer aucune dent sans la toucher. Or, l'expérience montre qu'en employant simultanément ces deux procédés, on obtient, de l'un et de l'autre, exactement le même son. Ainsi en même temps que le jeu de la syrène sert ici de moyen de vérification pour mes expériences, ces mêmes expériences deviennent la preuve la plus complète de l'exactitude de la théorie que M. Cagniard Latour a donnée de son ingénieux instrument.

(*La suite au numéro prochain.*)

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Dernières représentations de Lablache, — Rubini, — Mme Sigl-Vespermann, — Mme Méric-Lalande.

C'est avec regret que nous voyons arriver le moment où nous serons privés du plaisir d'entendre le chanteur excellent, le musicien parfait et l'acteur qui sait réunir la noblesse dramatique à la vérité, et qui sait être très plaisant sans tomber jamais dans la charge. Chaque jour le public apprécie davantage le talent de cet artiste qui, dans tous les temps, eut été placé au premier rang. Dans *la Prova d'un opera seria*, dans la *Cenerentola*, dans la *Gazza ladra*, dans tous les ouvrages où il s'est fait entendre enfin, sauf peut être le *Barbier*, où il manque un peu de légèreté, il approche de la perfection autant qu'il est permis de le faire. Les dernières représentations qu'il donne à Paris attirent la foule au Théâtre-Italien, et tout lui présage de grands succès lorsqu'il reviendra de Londres, où il va achever la saison théâtrale.

— Les dilettanti apprendront sans donte avec un vif plaisir que Rubini doit arriver à Paris au commencement du mois de mars, et qu'il est engagé pour trois années. Avec Rubini, Lablache, Mme Malibran, et, s'il se peut, un bon contralto, la troupe chantante du Théâtre-Italien de Paris sera hors de toute comparaison avec ce qu'on trouve dans le reste de l'Europe.

Mme Sigl-Vespermann, très-bonne cantatrice allemande, élève de Winter, est arrivée à Paris le 27 de ce mois; elle est engagée pour achever la saison et remplacer Mme Méric-Lalande, qui retourne en Italie, où elle est engagée pour le mois d'avril prochain. Le rare mérite de Mme Méric-Lalande n'a pas été apprécié ce qu'il vaut parmi nous, ce qu'il faut attribuer aux petites proportions de notre théâtre Favart. Habituée aux grandes scènes de l'Italie, cette cantatrice ne s'est point sentie à l'aise sur ce théâtre comme sur ceux de *la Scala*, de *la Fenice* ou de *Saint-Charles*. Le léger tremblement de sa voix disparait sous ces longs espaces, et se fait trop sentir sur un petit théâtre; mais partout, pour qui sait entendre et juger, le talent de Mme Méric-Lalande est réel, consciencieux, et d'une très-bonne école; ce talent s'est concilié l'estime de tous les connaisseurs de Paris.

Commission pour l'examen de la situation de l'Opéra.

Une commission a été nommée, il y a quelques jours, pour examiner la situation de la Comédie Française, une autre est désignée pour faire le même examen à l'Opéra; toutefois sa nomination n'est pas signée, et par des motifs qu'il n'est pas possible d'expliquer, M. le ministre de l'intérieur éloigne toujours le moment où il donnera cette signature. Tout ce qui se rapporte aux théâtres lyriques, au Conservatoire, aux arts enfin, est dans la même situation. Un tel état de choses est fort pénible et ne saurait se prolonger sans causer les plus grands dommages à la plupart de ces établissemens et au sort des artistes. La commission dont il s'agit est, comme nous venons de le dire, désignée; on y trouve MM. le duc de Choiseul, Armand Bertin,

Gustave de Wailly, Edmond Blanc, Empis, et plusieurs autres hommes honorables.

L'opération la plus importante de la commission, lorsqu'elle sera instituée, ne sera pas de constater que la comptabilité a été tenue régulièrement à l'Opéra; personne ne songe à alléguer contre le directeur de ce spectacle un détournement de deniers, chose d'ailleurs impossible dans les administrations financières, telles qu'elles sont établies de nos jours. Ce qui devra fixer l'attention des commissaires, ce sont les fautes administratives qui ont obligé d'augmenter la subvention de plus de 150,000 fr. par an, malgré l'accroissement des subventions, qui ont creusé le gouffre d'un déficit considérable, qui ont mis l'entreprise dans l'impossibilité de se créer des ressources par des ouvrages nouveaux avant six mois, et qui ont réduit le personnel à trois ou quatre chanteurs, dont une maladie obligerait à fermer les portes. Il n'est aucune partie de ce vaste établissement, qui, vue de près, ne révélât à des yeux qui sauraient voir, une incapacité absolue de la part de l'administrateur.

Les concerts du Conservatoire recommencent enfin : il y en aura sept. Le premier, qui sera donné au profit des blessés des journées de juillet, aura lieu dimanche prochain. Le programme annonce une des plus belles séances musicales qu'il soit possible d'entendre. En voici la composition :

1re PARTIE.

1° Symphonie héroïque de Beethowen.

2° Air de *Robin des Bois*, chanté par Mlle Dorus.

3° Fragment du septuor de Beethowen, exécuté par MM. Baillot, Urhan, Norblin, Dauprat, Barizel, Buteux et Chénier.

4° Chœur d'*Eurianthe*, de Weber. Les solos seront exécutés par MM. Adolphe Nourrit, Levasseur et Ferdinand Prévost.

2e PARTIE.

5° Air varié concertant, pour flûte, hautbois, cor et basson, composé par M. Tulou, exécuté par MM. Vogt, Dauprat, Barizet et l'auteur.

6° Trio de *Guillaume-Tell*, de Rossini, chanté par MM. Adolphe Nourrit, Dabadie et Levasseur.

7° Solo de piano, composé et exécuté par M. Kalkbrenner.

8° Ouverture d'*Oberon*, de Weber.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Le 15 janvier, un nouvel opéra en deux actes, intitulé : *Il Romitto di Provenza* a été représenté au théâtre *Alla Scala* de Milan. Le libretto de cet ouvrage est de Romani, la musique de Generali. Nous n'avons point encore reçu de détails sur l'effet de la représentation, mais un journal qui se publie à Milan (*l'Eco*) s'exprime ainsi dans son langage laconique :

Le théâtre. — Rempli jusqu'au comble.

Le libretto. — Non sans mérite.

La musique. — Longue et ennuyeuse.

La Signora Grisi. — Sacrifiée.

La Signora Pisaroni. — (Jouant un page !!!) triste souvenir du passé.

Le Signor Fornasari (Almerico). — Espérance pour l'avenir.

Le Signor Mari (Hermite). — On pouvait en tirer meilleur parti.

Les décorations. — Dignes de Sanquirico.

Les costumes. — Riches et de bon goût.

Le sort de l'ouvrage. — Très malheureux.

Ce dernier fait est assez vraisemblable, car l'opéra de Bellini, *I Montecchi ed i Capuleti* a été annoncé pour la soirée suivante.

— Le Sacré Collège, assemblé en conclave, a décrété, le 5 janvier, que les théâtres de l'État Romain pourront être ouverts

avant l'élection du pape. L'ouverture du grand théâtre *Tordina*, nouvellement restauré, a du être faite le 15, avec un nouvel opéra de Pacini, intitulé : *Il Corsaro*. Au théâtre *Valle*, l'opéra et la comédie, et au théâtre *Argentina*, la comédie, ont dû recommencer leurs représentations le 10. Nous espérons donner dans notre prochain numéro une notice sur l'opéra de Pacini.

— Plusieurs opéras nouveaux se préparent dans les villes principales de l'Italie, et seront mis en scène sous peu de jours. Les renseignemens qui nous parviennent sur les compositions des troupes et l'effet de ces ouvrages dans les répétitions ne présagent pas beaucoup de succès à ces nouveautés. Ainsi que nous l'avons fait remarquer depuis cinq ans dans la *Revue Musicale*, la décadence de toutes les parties de la musique est telle, que les Italiens même, quoique assez faciles sur leurs plaisirs dramatiques, commencent à devenir indifférens au sort des opéras nouveaux. Dans le beau temps de la musique italienne, à peine les ballets fixaient-ils l'attention du public : aujourd'hui, ils sont devenus la partie la plus importante des spectacles. Le pis de tout cela est qu'il n'y a aucun motif de croire que l'état des choses musicales s'améliore dans l'avenir.

CINQUIÈME FÊTE MUSICALE DE L'ELBE,

DONNÉE A HALLE, EN 1830.

Malgré le nombre immense d'artistes et d'étrangers qui encombrent la ville, je trouvai facilement à m'y placer, et je m'y trouvai fort bien. La plus grande activité régnait dans les travaux pour la préparation de la fête.

Plus de cinq cents artistes se réunirent dans l'église de Marie, très-favorable à la musique. Néanmoins, l'emplacement destiné à l'orchestre me parut un peu rétréci; il est fort important, je crois, qu'avec une pareille masse de corps résonans, chacun ait sa sphère de vibration. L'exécution aurait sans doute gagné en netteté si aux limites droite et gauche de l'orchestre on avait placé quelques contre-basses avec leurs violoncelles. Du reste, l'exécution tant instrumentale que vocale fut parfaite. Le noyau de l'orchestre était formé par la chapelle d'Anhalt Dessau, connue par la vigueur et la pureté de son exécution, et par l'orchestre de Leipzig, dont je n'ai pas besoin de faire l'éloge.

Le premier jour fut ouvert par la symphonie en *mi* bémol de Mozart. Le maître de chapelle, Schneider, avait fortifié l'instrumentation du grand maître par des trompettes; la disposition avait sans doute été faite avec goût; néanmoins, l'effet de plusieurs morceaux en fut écrasé. Nous vivons, j'en conviens, dans le siècle des trompettes, et il faut marcher avec le siècle;

reste à savoir néanmoins si tout l'effet de la musique dépend de ce bruit, et si Mozart ou Haydn ne savaient pas tirer sans cela tout le parti possible des ressources de la musique. Quand à moi, je ne trouve pas un surcroît de trompettes favorable à l'ensemble de la symphonie en *mi* bémol. Du reste, le maître de chapelle, Schneider, fut fort heureux dans le choix des mouvemens, et le menuet, attaqué un peu vivement, ne pouvait mieux être reproduit.

A la symphonie de Mozart succéda *David*, grand oratorio, composé pour cette solennité, par Bernhard Klein, ouvrage fort remarquable dans ses parties dramatiques et musicales. Je remarquai principalement le n° 4, *récitatif, l'air de David* (fort bien exécuté par M. Nauenburg), et le chœur figuré : *Israël, proclame la bonté du Seigneur;* le chœur final de la première partie, avec une fugue basée sur un thème imposant, à cinq parties : *Gloire, louange au Seigneur.* Dans la seconde partie, tout l'auditoire fut ému par un air de Nathan, n° 15, d'une mélodie simple, expressive et parfaitement exécutée par M. Thursschmidt, et le chœur n° 21. Vers la fin, est un quatuor remarquable, bien chanté par les deux sopranos (*Thirza*, Mme Grabau), (*Sulamith*, Mme Gensé), l'alto (*Nathan*, Mme Tursschmidt), et la basse-taille (*Joab*, M. Reichardt). M. Mautius, tenor distingué de Berlin, s'était chargé du rôle d'*Absalon.* Il justifia, en cette occasion, sa brillante réputation. Il est à regretter que M. Klein n'ait pas restreint d'avantage l'accompagnement de ce rôle; les plus beaux sons de poitrine du chanteur étaient couverts par l'orchestre, moins cependant encore à l'exécution qu'aux répétitions, auxquelles j'avais assisté. Le compositeur dirigea son œuvre avec calme et précision; les chœurs se distinguèrent par une intonation irréprochable, et l'exécution fut on ne peut plus satisfaisante.

L'ouverture de l'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, ouvrit la séance le second jour, sous la direction de M. Schneider;

Mme Thursschmidt étant indisposée, M. Reichardt chanta l'air du *Messie*, de Handel : *La nuit couvre la terre*, avec santé, et l'orchestre l'accompagna avec goût; M. Dietze, de Dresde, exécuta ensuite un concerto pour hautbois, de Kummer : les sons qu'il tire de son instrument sont fort beaux, particulièrement dans le haut. Vint alors le pseaume de Klopstock : *A Dieu le père*, mis en musique pour cette fête, et dirigé par le maître de chapelle Reissiger. M. Reissiger, dans ce premier ouvrage important, a prouvé que les dons précieux qu'il a reçus de la nature ne seront pas perdus, et que l'art a droit d'espérer en lui. Il est à regretter que le compositeur n'ait pas toujours conservé le caractère que demande le sujet; plusieurs morceaux de son œuvre, parfaitement instrumentée, retombent dans le genre de l'opéra. A une seconde exécution de cette belle composition, M. Reissiger ne manquera sans doute pas de corriger ces petits défauts, et de donner ainsi à son ouvrage l'unité qui lui manque.

La seconde partie du concert commença par la symphonie en *ré* majeur, de Beethowen, à laquelle on avait ajouté des trompettes. L'exécution, dirigée par M. Schneider, eût été parfaite si la mesure n'eût pas été pressée à outrance; mais le mouvement pour le *sherzo* obligea l'orchestre de presser tellement l'allegro final, que la plus grande partie de ses détails si riches, fut perdue. Le chef-d'œuvre de Beethowen fut suivi d'un air des saisons de Haydn, chanté avec un goût exquis par Mme Grabau. Les musiciens de la chambre, Dotzauer, de Dresde, et Drechsler, de Dessau, exécutèrent un concertino pour deux violoncelles de la composition du premier; le jeu de M. Dotzauer se fit remarquer par un style noble et simple, mais l'honneur de la journée fut décerné tout d'une voix à M. Queiser, qui n'a pas de rivaux sur la trompette basse, le plus difficile, je crois, de tous les instrumens. L'effet que produit M. Queiser est indicible; les sons de son instrument sont d'une

force remarquable, pleins de grâce et d'expression; son *forte* égale le plus beau jeu d'orgue, et lorqu'il chante un *piano cantabile*, on croirait entendre le cor le plus doux. Le morceau exécuté par M. Queiser est de la composition du directeur de musique Dorn.

La fête fut terminée par le *Hosanna* de l'oratorio du *Christ*, de Schneider. Ce morceau, qui fut exécuté avec chaleur et force, ne doit pas, je crois, pour produire tout son effet, être séparé de l'ouvrage auquel il appartient; du reste je n'y ai pas trouvé les qualités qui distinguent les belles compositions de M. Schneider.

Le troisième jour ne répondit pas entièrement aux premiers; l'orchestre de Leipzig s'était retiré à cause de l'opéra italien; la salle des Franciscains ne me parût pas favorable au son (cela dépendait peut-être en partie de la construction de l'orchestre et du placement des instrumens; cependant, la disposition était je crois la meilleure possible dans ce local), et la plupart des artistes étaient harrassés de fatigue. L'exécution dans ses détails fut naturellement convenable, mais il manquait à l'ensemble cette jeunesse, cette vigueur qui en fait le charme.

On exécuta d'abord la fête d'Alexandre de Handel sur une traduction de Ramler. Les rôles furent chantés par mesdames Graban, de Leipzig, Schrééder de Dessau et MM. Schlixnitz, de Leipzig, Mautius et Reichardt, de Berlin, et Nauenburg, de Halle. Ce morceau ne fit qu'un médiocre plaisir; quant à moi, je n'en éprouvai un véritable qu'aux trois passages suivans : la phrase : Chant d'amour, etc., dont l'accompagnement de violoncelle est d'une harmonie divine; le chœur : Brise les liens, etc., et le chœur : Du ciel descendit l'harmonie. Un concerto exécuté ensuite par Lindner, de Dessau, ne réveilla pas mon enthousiasme; j'ai entendu beaucoup mieux de cet excellent violoniste. Le concerto fut suivi d'un air de soprano chanté par Mme Gense, de Leipzig; douée d'une voix

magnifique, Mme Gense a encore besoin de travailler pour atteindre la perfection, à laquelle elle a droit de prétendre. Un solo de harpe sans accompagnement, exécuté par Grilshammer, de Leipzig, précéda un pot-pourri de M. Schneider, composé pour ce jour et dédié au sénat académique de l'Université de Halle. Il n'y a rien à reprocher à l'instrumentation de ce morceau, mais on peut désirer une expression plus caractérisée.

La fête fut dignement terminée par un repas solennel animé de la plus franche cordialité; les toasts ne manquèrent pas. Les honneurs furent naturellement pour MM. Klein, Schneider et Reissegèr qui avaient organisé toute la fête. Cependant la Société de l'Elbe, jalouse de témoigner toute sa reconnaissance à Frédéric Schneider, lui présenta son portrait, d'une ressemblance parfaite, avec cette inscription : *Au maître de la lyre, la Société de l'Elbe reconnaissante.* Le lendemain, le diplôme de docteur fut envoyé à M. Schneider par l'Université de Halle.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch (Vie et conduite de Paganini comme artiste et comme homme), par Jules Maximilien Schottky, Prague, J. G. Calve, 1830.

— *Leben, Character und Kunst des Ritters Niccolo Paganini* (Vie, caractère et habileté du chevalier Nicolas Paganini), par le professeur F. C. J. Schütz; un vol. in-8° avec un portrait de Paganini ; chez tous les libraires de l'Allemagne.

— *Der practische Organist, enthaltend : eine sammlung der verschiedenartigsten præludien, Chorœlen nebst Zwischenspielen, Postludien, Fugen, etc.* (L'Organiste praticien, contenant un recueil de différens préludes, chorales, etc.) par Auguste Guillaume Bach. Berlin, chez T. Trautwein. 3 parties.

— *Allgemaine Muzicklehre für lehrer und lernende* (Méthode générale de musique pour les professeurs et les élèves) par M. *Godefroi Weber*; troisième édition, revue et améliorée. Mayence, chez les fils de Schott.

Les deux premières éditions de cet ouvrage ont été rapidement épuisées, il jouit en Allemagne d'une estime méritée ; il serait à désirer qu'il fût traduit en français.

— *A. Lubbers versuch einer gründlichen und fasslichen anleitung über die regeln der tonsetzkunst* (Essai d'une instruction fondamentale et facile des règles de la musique, en deux parties, par A. Lubber). Coblentz, chez J. Hoelscher. 1re partie. un vol. in-4°.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

F 2168
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
B/3