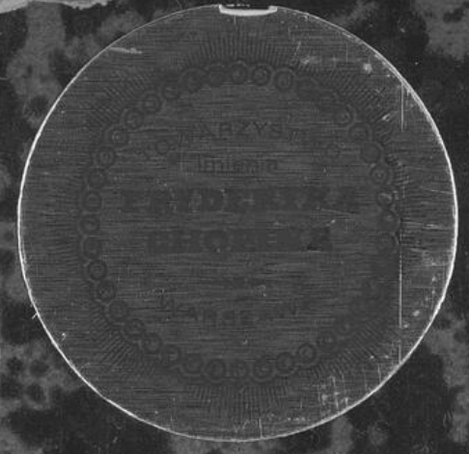


Zbiory Stowarzyszenia I.F.C. 2172.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 1.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 5 JANVIER 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS.

MM. les abonnés de la *Revue musicale* sont prévenus qu'à dater de ce jour, le Journal paraîtra le dimanche au lieu du samedi. Le second numéro de janvier contiendra une romance de M. Charles Dufort; dans les numéros suivans seront publiés un morceau de piano par M. Kalkbrenner, et une étude par M. Pohl.

CONSIDÉRATIONS

sur la classification des instrumens d'orchestre,

et sur leur emploi.

Bien qu'il se rencontre encore des esprits prévenus en faveur du passé jusqu'à répéter sans cesse ce vieux proverbe : *Rien de nouveau sous le soleil*, il est certain que la musique de nos jours ne ressemble guère à celle qui charmait l'oreille de nos ancêtres, et que son principe radical, celui de sa tonalité, est une création des temps modernes, comme je l'ai démontré en 1832 dans mon cours de philosophie de la musique.

Mais il est un autre point de vue sous lequel la musique de l'époque actuelle se présente avec le caractère d'une nouveauté non moins remarquable, c'est celui de l'effet instrumental. Long-temps l'orchestre ne fut considéré que comme l'accompagnement, l'accessoire de la mélodie, et l'on ne voulait pas qu'il fût autre chose. Les bornes étroites où l'on voulait retenir l'instrumentation étaient le résultat d'une erreur fort commune qui consiste à se renfermer dans un ordre d'idées devenu familier pour juger d'un ordre inconnu. Ainsi, de ce qu'il y avait d'excellente musique composée d'après le système de la priorité de la mélodie, système où l'instrumentation, c'est-à-dire l'harmonie, s'efface pour laisser dominer la voix ou l'instrument qui chante, on concluait qu'il n'y avait pas de bonne musique possible où les choses ne seraient point arrangées ainsi. De tout temps, ce penchant à circonscrire les ressources des arts et les jouissances qu'ils procurent a été un obstacle aux découvertes; mais le besoin de sensations nouvelles triomphe ordinairement des résistances de l'habitude; insensiblement l'instrumentation a pris plus d'importance dans la musique, et, suivant les développemens du système *multitonique* dont j'ai exposé les principes dans quelques articles de la *Revue Musicale*, elle a fini par devenir une partie essentielle de l'art au lieu de n'en être que l'accessoire.

On peut dire que c'est de ce moment que le coloris de la musique a pris naissance; jusque là tout avait été idée de dessin dans cet art. Certes, long-temps avant qu'on fût arrivé là, on avait trouvé le caractère de l'expression dramatique, mais plutôt dans les choses tendres que dans la force. Plus on voulut approcher de la vérité dans l'explosion des passions ardentes, plus on acquérait la conviction que la voix humaine a besoin que sa force soit augmentée par des secours artificiels, de là l'emploi, chaque jour plus étendu, des instrumens à vent. Mais ceux-ci n'ont point par eux-mêmes cette variété d'accent que l'artiste habile peut tirer des violons, des violes et des basses; la monotonie est jusqu'à certain point inséparable de la voix des flûtes, des clarinettes, des bassons, des cors; ce n'est qu'en les opposant les uns aux autres que le compositeur parvient à la variété d'effet, objet principal du coloris instrumental. Or, une fois entré dans la route de ces oppositions, on a dû chercher à l'élargir incessamment. C'est au développement de ce besoin qu'est due la découverte de certaines familles d'instrumens nouveaux, le perfectionnement et le complément de ceux qui étaient connus autrefois.

Examinons quels sont maintenant et les moyens matériels de l'instrumentation et quel usage on peut en faire.

Le violon, qui se divise en premier et second dessus, la viole, qui est le contralto, le violoncelle et la contrebasse composent le chœur à cinq parties. Peut-être est-il permis de dire qu'il manque à cette famille d'instrumens un intermédiaire qui soit à l'octave grave du violon comme le violoncelle est à l'octave de la viole. Le bariton, qui est donné par la nature dans les voix, n'existe point parmi les instrumens à archet. En l'adoptant comme on l'a proposé il y a quelques années, on rendrait le système complet et tous les instrumens seraient à la distance d'une quinte ou d'une quarte l'un de l'autre au lieu d'avoir une lacune d'une octave dont il serait impossible d'expliquer le motif.

A l'exception des accords et des arpèges qui embrassent d'assez grands intervalles et qui confondent entre elles toutes les parties, on considère en général les instrumens à cordes comme formant un quatuor dont la contrebasse double la partie grave à l'octave inférieure. Cela est fondé sur ce que dans la musique moderne les entrées des voix sont beaucoup moins compliquées d'imitations et de passages fugués que dans l'ancienne musique; la plupart des accords naturels et artificiels se complètent en effet à quatre parties. Mais, ainsi qu'il y a de doubles chœurs de voix dont on tire d'heureux effets, ne peut-il pas aussi y avoir de doubles chœurs d'instrumens à archet? Il est d'autant plus vraisemblable qu'on en tirerait d'heureux effets que ces instrumens sont pourvus de deux voix différentes, l'une qui est le produit de l'archet, l'autre des cordes pincées. Il est vrai qu'il y a plusieurs exemples de musique à deux orchestres et l'on a vu dans ces derniers temps Rossini doubler dans quelques morceaux les parties de violon.

Mais dans toutes ces choses les instrumens à cordes sont employés d'une manière analogue et sans opposition d'effets. Il reste encore à tirer parti du double chœur des instrumens à archet par l'opposition de leurs accens. Si je ne me trompe il y a dans les résultats de cette opposition des choses neuves à produire dont on peut espérer de beaux effets.

L'usage de la sourdine opposée aux sons ouverts est encore pour ces instrumens un moyen de coloris qui n'est pas à dédaigner! Enfin, la réunion de ces deux voix des instrumens à cordes avec les sons pincés peut encore donner lieu à des effets d'un genre nouveau, et surtout contribuer à la multiplicité des oppositions auxquelles on ne pense point assez dans nos habitudes musicales.

Parlons maintenant d'un autre système d'emploi des instrumens à cordes, applicable à tous les autres instrumens et auquel on n'a point assez songé jusqu'ici.

Tout le monde sait qu'on a souvent tiré de beaux effets de chœurs formés d'un seul genre de voix: d'où vient donc qu'il n'est venu que fort rarement dans la pensée des compositeurs d'user des mêmes ressources pour les instrumens? On ne peut guère citer qu'un petit nombre de passages écrits pour trois ou quatre violoncelles. Pourquoi faut-il que la basse soit toujours entendue au grave? Qui sait ce qui résulterait d'un morceau de musique où l'on n'entendrait ni le son de la contrebasse, ni celui du violoncelle, ni même celui de la viole, et qui ne serait exécuté ou accompagné que par des violons? Je l'ai déjà dit dans un article inséré au premier volume de la *Revue Musicale*; malgré toutes les découvertes des temps modernes en ce qui concerne l'instrumentation, il n'y a point assez de variété dans les effets de la musique. Le système change à de certaines époques; mais une fois sa révolution faite, on le reproduit sans cesse, dans toutes les circonstances, et toujours de la même manière.

Chaque genre d'instrument à un accent qui lui est propre et qui diffère essentiellement des autres. Aucun rapport, en effet, ne se fait remarquer entre le son du hautbois et celui de la clarinette. Celle-ci ne ressemble point à la flûte. La voix du cor n'est pas celle de la trompette, et le trombone est tout différent de l'ophicléide. Or, il peut se présenter mille circonstances où le compositeur éprouvera le besoin de faire entendre de l'harmonie à quatre où cinq parties des instrumens dont les accens seront analogues, et dès lors il deviendra nécessaire que le système de chaque instrument soit complété comme l'est celui du violon. Le hautbois possède cet avantage, car, ainsi que le violon, il se divise en premier et second dessus; le cor anglais en est le contralto et le basson le violoncelle. A l'égard du contrebasson qui devrait en être la contrebasse et qu'on a déjà construit depuis long-temps, d'assez grandes difficultés se présentent. Instrument fort imparfait quant à la justesse, il a encore l'inconvénient de faire entendre d'une manière fort désagréable le frôlement des languettes dont se compose son anche. On a déjà proposé de substituer à cette anche un petit bec, mais quelques artistes ont rejeté cette idée, disant que le bec dénature l'instrument. Il est certain que le bec est le caractère distinctif de la clarinette et constitue un genre à part; toutefois, je pense que ce scrupule n'est point admis-

sible à l'égard d'un instrument d'aussi grandes dimentions, car un son plus pur ne saurait nuire dans les sons graves, et la vibration de l'anche, si agréable dans le hautbois, le cor anglais et le basson, est précisément ce qu'il faut éviter dans le contrebasson.

Le hautbois offre de grandes ressources; il est propre à jouer dans tous les tons et sa justesse est plus satisfaisante que celle d'aucun autre instrument à vent. On ne l'emploie cependant pas comme on pourrait le faire, car c'est presque toujours dans l'intervalle d'une octave ou d'une dixième qu'on écrit sa partie lorsqu'il doit accompagner. Il serait cependant possible d'en tirer bon parti dans la règion de son octave inférieure. Il est vrai que les dernières notes au grave ont été jusqu'ici dures et nasales; mais un heureux changement apporté dans sa construction, par M. Brod, a fait disparaître une partie de ce défaut. Ce perfectionnement consiste à allonger le tube de l'instrument et à le faire descendre jusqu'au *la;* il en résulte que l'*ut* et le *ré*, autrefois durs et désagréables à l'oreille, sont devenus beaucoup plus doux.

La clarinette, instrument peu ancien, n'a pas joui jusqu'à notre époque de l'avantage qu'on trouve dans les systèmes du violon et du hautbois, car on n'a eu long-temps que des clarinettes soprano, sans en avoir pour l'alto, le violoncelle et la basse. Cependant, dans son système incomplet se trouve un instrument d'octave aiguë qui n'existe ni pour le violon, ni pour le hautbois; cet instrument est la petite clarinette dont on se sert dans la musique militaire, et qu'on n'a jamais introduit, je ne sais pourquoi, dans l'orchestre ordinaire. La clarinette alto construite par Muller était venue ajouter quelque amélioration dans le système de cet instrument; mais ce n'est que depuis peu d'années que ce système s'est complété par la clarinette violoncelle et la clarinette contrebasse, instrumens qu'on croyait devoir causer de la fatigue, et qui sont plus faciles et plus doux à jouer que la clarinette ordinaire. Ainsi la clarinette ne se compose pas seulement d'un quatuor ou d'un quintetto, mais même d'un sextuor.

Toutefois, il ne suffit pas que des instrumens aient été construits; il faudrait encore que les compositeurs les employassent dans leurs ouvrages si l'on ne veut qu'ils ne soient que comme des objets de fantaisie et de curiosité. Les ressources de la clarinette sont immenses. Rossini et Weber en ont fait d'heureuses applications. Ce dernier surtout a fait connaître les heureux effets qu'on peut en tirer dans le grave; mais personne n'a essayé de l'ensemble du système de la clarinette. Le premier qui s'en servira dans son caractère, en opposition au violon, au hautbois, et aux autres instrumens, en obtiendra sans doute de beaux effets inattendus.

La clarinette possède aussi un avantage qu'on ne trouve point dans le hautbois et qui ne lui est point applicable. Je veux parler de la sourdine ou pavillon à demi-fermé dont on a fait l'application à la clarinette alto courbée connue en Allemagne sous le nom de *cor de bassette*. Le son de ce genre de clarinette a quelque chose de doux et de plaintif dont on pourrait tirer avantage en l'appliquant aux autres clarinettes soprano, alto, violoncelle et contrebasse. La modification du son par la sourdine pourrait produire de très beaux effets qui n'ont point encore été entendus.

Ma pensée du complément de tous les systèmes d'instrumens n'éprouve de difficulté qu'à l'égard de la flûte; néanmoins, je ne suis pas convaincu qu'on ne puisse le lui adapter. La flûte, ainsi que le violon, le hautbois et la clarinette, se divise en premier et second dessus; la petite flûte fait une troisième partie à l'aigu. En baissant d'une quinte l'instrument comme on l'a fait a Vienne pour une flûte en *sol* que j'ai entendu jouer par Sedlacek, on s'aperçoit que le son se détériore et qu'il prend un autre caractère; mais peut-être cela dépend-il d'un défaut de proportion dans le diamètre du tube. Je ne crois pas à l'impossibilité d'obtenir une bonne flûte alto. Quant à la flûte basse, pour la jouer, il faudrait, je pense, renoncer à une embouchure latérale. Si ces idées paraissent bizarres, je ferai remarquer que rien n'est plus beau qu'un jeu de flûte d'orgue appelé *huit pieds*, et qu'il serait exactement possible de produire dans l'orchestre des effets analogues au moyen d'une réunion de plusieurs flûtes ordinaires. Il s'agit, dans cet article, de la musique d'effet et de ce qui peut la porter au développement le plus grand possible, et je ne crois pas que rien doive être négligé pour atteindre ce but.

Les instrumens de cuivre se divisent en trois espèces par leur forme, leur emploi et la qualité de leurs sons; ces trois espèces sont le cor, la trompette et les instrumens percés de trous latéraux.

Le cor, instrument long-temps borné à de faibles ressources dans l'orchestre, est beaucoup plus riche dans le solo. La cause de cette différence réside dans la faiblesse des sons qui ne sont pas le produit des nœuds de vibration du tube, qu'on n'obtient que par le secours artificiel de la main dans le pavillon, et qu'on appelle à cause de cela *sons bouchés*. Ce n'est pas que ces sons ne puissent être employés avec avantage dans l'orchestre et dans de certaines circonstances qui n'exigent point de force; mais ce ne sont que des cas exceptionnels. Il

résultait de cette conformation du cor que, dans un morceau de musique qui modulait, on était autrefois privé de l'effet du cor dans des traits où il aurait été nécessaire. Le meilleur expédient dont on se soit avisé pour éviter cet inconvénient, est de multiplier les cors en différens tons et quelquefois aussi de faire changer les mêmes cors de ton dans le cours d'un même morceau. Cependant, on ne peut nier que la multiplicité des cors dans un orchestre ne soit une ressource difficile à se procurer dans de petites villes, et l'on doit désirer que ce genre d'instrument soit enfin perfectionné de manière à offrir par lui-même aux compositeurs une échelle chromatique de sons ouverts, brillans et forts.

Le cor à pistons inventé dans ces derniers temps semble destiné à atteindre ce but à l'égard de l'orchestre. Au moyen de ces pistons, il est possible d'avoir immédiatement des sons ouverts pour toutes les notes, et surtout d'obtenir pour les notes graves une intensité qu'il n'est presque pas possible de se procurer sur le cor ordinaire. Toutefois, d'assez grands inconvéniens sont la conséquence de l'emploi du cor à pistons, car l'espèce de calcul que doit faire l'exécutant pour déterminer le piston qui doit être mis en mouvement, et le maniement même de ces pistons, doivent causer à l'artiste une sorte de préoccupation qu'il est difficile de concilier avec l'attention exigée pour la bonne exécution de la musique. Si le cor était construit de manière que le compositeur pût indiquer des changemens de tons qui se feraient avec rapidité et qu'il n'écrivît jamais que les notes qui devraient être jouées, nul doute que cet instrument ne fût préférable au cor à pistons; tel paraissait devoir être le cor *omnitonique* de M. Sax dont il a été rendu compte dans la *Revue musicale;* mais on ne peut nier que cette invention a besoin de perfectionnemens pour atteindre complètement le but. M. Sax s'en occupe, dit-on; s'il réussit, le cor offrira de précieuses ressources dont les compositeurs ont été privés jusqu'ici.

Quel que soit, au reste, le degré de perfectionnement où cet instrument puisse être conduit, il est certain que l'on ne devra jamais considérer le système du cor comme se complétant par les trompettes, les trombones et les ophicléides. Le cor a une qualité de son qui lui est particulière et qui ne ressemble à celui d'aucun autre instrument de cuivre. Il faut donc, dans de certains cas qui se reproduisent assez fréquemment, que le système du cor se complète par lui-même; aussi puisera-t-on de grands et de nouveaux effets dans la réunion de quatre, cinq ou six cors de tons différens. L'on fera bien, si l'on a cinq ou six cors, d'en employer un en *si* bémol ou *ut* aigu et un en *si* ♭ ou *la* grave pour la basse. Les tons bouchés peuvent dans certains cas être employés avec beaucoup d'avantage, principalement dans les morceaux d'un caractère mélancolique.

Les trompettes droites et les trombones forment un système complet d'instrumens de cuivre, système qui n'a point d'analogie sous le rapport de la sonorité avec les autres. Le trombone offre plus de ressources que la trompette à cause de sa coulisse mobile qui fournit diverses longueurs de tubes avec les harmoniques de ces longueurs. On a fait des trompettes à coulisses mobiles qui n'étaient qu'un véritable soprano de trombone, mais le tube de la trompette est si court qu'il est fort difficile de régler avec justesse les mouvemens de l'exécutant. On a fait aussi des trompettes à piston qui seraient préférables si la même difficulté de transposition n'existait pour elles comme pour le cor. J'ai connaissance de travaux qu'on fait en ce moment pour faire disparaître tous ces inconvéniens, et qui, je crois, seront couronnés par le succès; mais c'est un secret qu'il ne m'est pas encore permis de révéler.

En attendant que le but soit atteint, il sera possible d'obtenir des effets absolument nouveaux par des réunions de trompettes en différens tons et de trombones. La trompette pourrait être aussi employée autrement qu'on ne le fait ordinairement; j'en ai fourni un exemple dans l'offertoire de ma messe de *Requiem* où je l'ai fait chanter comme si c'eût été un cor aigu.

Les ophicléides offrent un système complet d'instrumens de cuivre d'une sonorité toute particulière. Ce système se compose des trompettes à clefs en *la* bémol, en *si* ♭, en *mi* ♭, et en *fa*. On pourrait en construire aussi pour les orchestres ordinaires en *la* majeur et en *ré*. Ces instrumens jouent le dessus; viennent ensuite les ophicléides *alto* et basse, à quoi l'on pourrait ajouter le ténor. De tous les instrumens de cuivre ce sont ceux qui sont le moins bornés, et l'on peut en tirer de fort beaux effets, mais des effets d'une espèce particulière qui ne peuvent remplacer ni ceux du cor, ni ceux de la trompette.

A l'égard du serpent, du basson russe, et de tous ces instrumens destinés à jouer la basse ou la contrebasse de l'harmonie, bien que construits en bois, ils appartiennent par la qualité de leur son au système de l'ophicléide. Ces instrumens ont encore d'assez grandes imperfections qui en font limiter l'usage dans les orchestres ordinaires.

De tout ce que j'ai dit il faut conclure qu'il y a beaucoup de choses nouvelles à faire dans l'instrumentation. On serait cependant dans l'erreur si l'on croyait que je veux conduire les compositeurs au développement con-

stant d'un orchestre gigantesque. Un tel orchestre, excellent pour de très grandes compositions, ne pourra jamais être rassemblé que dans les grandes villes; mais j'ai voulu démontrer que l'instrumentation, au lieu d'être établie comme elle l'est en général d'après un système uniforme, peut être variée presque à l'infini.

FÉTIS.

Compositeurs de l'École allemande.

ANDRÉ (Jean-Antoine), né à Offenbach le 6 octobre 1775, a plus de réputation comme théoricien que comme compositeur; cependant ses ouvrages annoncent un goût épuré et une conception claire. Les plus remarquables sont : une *Missa solemnis*, et des chansons pour voix de soprano; il a aussi composé des sonates pour le piano.

André est éditeur d'ouvrages célèbres, tels que : la partition du *Requiem* de Mozart d'après le véritable manuscrit; des caractères différens indiquent les passages ajoutés par Sussmeier; la partition de l'ouverture de la *Flûte enchantée*, d'après le premier manuscrit.

Ce compositeur s'est également rendu célèbre par sa riche collection de manuscrits dans laquelle se trouve la partition originale de *Don Juan*.

ARNOLD (Charles), né à Francfort en 1796, s'est fait distinguer comme habile pianiste et comme compositeur. Fils d'un célèbre violoniste de la chapelle de Francfort, il dut son éducation à l'estime que les artistes distingués de sa ville natale portaient à son père. A peine cette éducation terminée, Arnold se décida à voyager; il se fit entendre à Vienne, à Berlin, à Cracovie, et à Saint-Pétersbourg, où il demeurapendant quelques années; partout il eut du succès. Fixé à Berlin, il se dispose en ce moment à faire représenter son grand opéra de *Thelephus*. Arnold a composé beaucoup de musique de piano.

BERNER (Frédéric-Guillaume), né à Breslau le 16 mai 1780, et mort le 9 mai 1827, était un pianiste distingué et un compositeur de mérite. Organiste de l'église Ste-Élisabeth et directeur de la musique de l'université de Breslau, il passa la plus grande partie de sa vie dans cette ville. Parmi ses compositions on distingue un *Te Deum* d'un grand mérite.

Berner était l'ami de Weber et de Schnable; il a formé un élève, M. Adolphe Hesse, qui sera l'héritier de sa gloire.

BOHNER (Jean-Louis), en ce moment à Gotha, est un artiste distingué comme pianiste et comme compositeur. Le caractère original de cet homme, qui semble souvent s'oublier dans ses rêves d'artiste, doit avoir fourni au célèbre Hoffman le modèle de son maître de chapelle. Si Bohner n'a pas surpassé de beaucoup la renommée de ses contemporains, il faut en attribuer la cause à ses discordes intérieures.

CLASING (Jean-Herman) est né à Hambourg en 1779. Cet artiste s'est plutôt distingué comme théoricien et comme professeur que comme compositeur; il a fait de bons extraits des *oratorios* de Hændel; sa partition du *Messie* arrangée pour le piano est la meilleure qu'on ait. Clasing a fait preuve de mérite dans l'instrumentation de cette œuvre et dans ses propres compositions qui sont dignes d'éloges. Clasing est mort le 7 février 1829.

DORN (Henri), né à Kœnigsberg le 4 novembre 1804, en ce moment directeur de la musique à Leipsick, montra de bonne heure de grandes dispositions pour la musique. Élève de Bernard Klein, de Louis Berger et autres, son éducation fut très soignée. Son premier opéra, *les Pages de Roland*, eut un grand succès au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin. Quelque temps après, Dorn fut nommé directeur de la musique du théâtre de Kœnigsberg, pour lequel il écrivit l'opéra de *Holtei;* il composa aussi la musique de deux autres opéras, *Abu-Kara* et *Artaxerces*. Ces compositions doivent faire espérer qu'avec du travail Dorn sera un jour un des premiers compositeurs de l'Allemagne.

EYBLER (Joseph), né en 1790, maître de chapelle de la cour, à Vienne, s'est distingué par les compositions d'un grand nombre de messes et de morceaux de musique d'église. Son style approche de celui de Joseph Haydn. Tout nous porte à croire qu'Eybler est élève de Saliéri.

FINK GODEFROY (Guillaume), né en 1781, à Sulga sur l'Ilm, fut d'abord prédicateur, puis chef d'institution à Leipsick. Ce ne fut qu'en 1816 qu'il se fit connaître par ses chansons. Fink se livra beaucoup plus à la théorie, vers laquelle ses travaux comme rédacteur de la *Gazette musicale universelle* devaient naturellement le porter. Il est auteur de plusieurs ouvrages scientifiques sur la musique; son dernier ouvrage, publié en 1831, a pour titre *Premier essai sur l'art des sons*.

GANSBACHER (Jean), né en 1785, à Sterzing dans le Tyrol, fut le condisciple de Weber et de Meyerbeer; il suivit avec ces deux grands artistes les leçons de Vogler. Il a publié des sonates pour le piano, des chansons et beau-

coup de musique; ses compositions ne sont pas sans mérite. Gansbacher est en ce moment maître de chapelle à Inspruch.

Hesse (Adolphe), fils d'un facteur d'orgues, est né à Breslau, en 1809. Le célèbre *Beruer*, ayant reconnu en lui de grandes dispositions pour la musique, se chargea de son éducation et lui donna des leçons d'orgue et de composition. Hesse sut profiter des soins d'un aussi bon maître, car on peut le citer aujourd'hui comme le premier organiste de toute l'Allemagne. Cet artiste se fait surtout remarquer par un grand talent d'improvisation. Parmi ses compositions, peu nombreuses il est vrai, mais d'un mérite réel, on remarque un quatuor d'un travail profond. Hesse promet de devenir un compositeur célèbre, surtout si sa place d'organiste de l'église de Sainte-Elisabeth, à Breslau, ne le prive pas, comme aujourd'hui, d'entendre plus souvent de la bonne musique.

Kuhlau (Frédéric), né en 1780, possédait un grand talent sur la flûte. Cet artiste s'est rendu célèbre par ses nombreuses compositions en différens genres. Ses sonates, ses duos pour violon et flûte, ses quatuors et généralement toute sa musique est écrite dans un style pur et facile, quoique profond. Il est aussi l'auteur de la musique d'un opéra : *le Bourg des Brigands*, qui fut représenté à Coppenhague avec assez de succès. Kuhlau mourut dans cette dernière ville, au mois de mars 1832.

Lindpaintner, né en 1790, maître de chapelle à Stuttgard, est un des compositeurs vivans les plus estimés. Il était condisciple et ami de Ch. M. de Weber. Ses ouvrages les plus remarquables sont les opéras de : *Alexandre à Ephèse*, *les Enfans nourriciers*, *Sulmona*, *le Roi de la Montagne*, *Le Vampire*, dans la composition duquel il eut Marschner pour rival, quoique l'ouvrage de ce dernier soit généralement plus estimé. Lindpaintner est aussi l'auteur de plusieurs symphonies, ballets, etc., etc. d'un mérite reconnu.

Lobe (J.-C.) naquit en 1798. Attaché à la chapelle de Weimar en qualité de première flûte, son talent lui valut la protection du grand-duc. Ce prince lui procura les moyens de se rendre à Vienne, où il composa, en 1822, le poème et la musique de l'opéra de *Wiltekind;* cet ouvrage, quoique ayant de grands défauts, fut cependant parfaitement accueilli du public. Il fit représenter ensuite *les Flibustiers;* on ne retrouve pas dans ce second ouvrage les fautes qui sont dans le premier: auteur au contraire y fait preuve d'un talent solide.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE REVENANT,

Opéra fantastique en cinq tableaux.

Les romans de Walter-Scott semblent, au premier aspect, se devoir prêter commodément à l'arrangement du drame ou de l'opéra. L'exécution fait voir que des difficultés insurmontables s'opposent à la réussite de ces sortes de traductions; ce qui constitue les beautés d'un roman s'érige en obstacle devant les efforts du poète ou *librettiste* d'opéras; le charme du style descriptif disparaît; les plus piquans détails doivent être élagués; l'action offre moins de clarté et non pas plus d'intérêt, pour être réduite de deux cents pages à trente. Je ne puis assister à la représentation d'une pièce ainsi faite sans me rappeler l'anecdote de ces bons religieux qui, possédant un cadre doré d'une assez grande beauté, et voulant y introduire un tableau de maître qui leur avait été donné en offrande, mais qui se trouvait trop grand, ne trouvèrent rien de mieux que de réduire la toile d'un pied dans tous les sens, rognant têtes, pieds et mains sans pitié. De deux choses l'une, dirais-je, ou le roman est sans mérite, les détails diffus et prolixes, l'intérêt languissant; ou la pièce sera écourtée, les caractères à peine indiqués, et l'action brusquée. *L'Abbé*, *Ivanhoé*, *Kenilwort*, *la Fiancée de Lammermoor*, et d'autres romans du poète écossais, ont été traduits en scènes de théâtre et rarement avec quelque succès. Les originaux sont trop populaires pour que chacun ne puisse faire une comparaison désastreuse pour l'arrangeur.

C'est d'une épisode de *Red-Gauntlet* qu'est tiré le sujet du *Revenant;* nous allons tracer en quelques lignes le plan de l'opéra-comique.

Sir Arundel, noble et riche écossais, lorsqu'il s'est présenté devant le Juge-Suprême pour régler les comptes de sa vie, s'est trouvé dans une position étrange : le bien et le mal qu'il avait faits durant une longue vie étaient dans une quantité si parfaitement égale, que les deux plateaux de la balance divine se rencontrèrent sur une ligne horizontale sans que l'un dépassât l'autre de l'épaisseur d'un cheveu; Sancho lui-même se fût trouvé fort embarrassé dans une telle occurence; le Créateur ne le fut pas moins. Après de mûres réflexions il ne put rien imaginer de mieux que de renvoyer l'ame du patient sur la terre, afin que, dans un nouvel exercice des bonnes et des mauvaises choses, il puisse faire pencher la balance de l'un ou de l'autre côté.

L'ame ou le *revenant* de sir Arundel se promène, en

effet, depuis cent ans se livrant à son double penchant. Il a vendu à son descendant sir Robert un juste-au-corps de buffle qui rend invulnérable le guerrier qui le porte. Or ce n'est pas en monnaie chrétienne que le paiement de ce précieux talisman doit être effectué; sir Robert est redevable d'une partie de sa vie et de son ame toute entière à sir Arundel qui semble être un créancier assez peu accommodant. Au lever de la toile sir Robert vieux et goutteux reçoit le prix de ses fermages que lui apportent de braves gens qui ne peuvent passer pour écossais qu'au théâtre de l'Opéra-Comique. A peine le joueur de cornemuse Stinie s'est-il dessaisi de son sac d'écus, que le pauvre sir Robert est appelé à haute et intelligible voix par sir Arundel et part pour l'éternel voyage.

Cependant, l'argent du pauvre Stinie a disparu avec la sonnette d'argent du maître, et sir Henry, le fils de sir Robert, qui cherche à séduire la fiancée du joueur de cornemuse, est enchanté de pouvoir réclamer son fermage à Stinie qui n'a pas de quittance de son paiement et qui est forcé de quitter le pays. Accablé de fatigue, il s'arrête au milieu d'une forêt; à peine endormi il s'entend appeler par Dugal, vieil intendant de sir Robert, qui a suivi son maître dans l'autre monde Veux-tu ta quittance, lui dit-il? suis-moi; et Stinie, plus amoureux de son argent que de son salut, accompagne Dugal auprès de sir Robert qu'il trouve entouré de damnés comme lui, et qui lui donne sa quittance après l'avoir fait chanter. Quelques instans après, un changement de décoration s'étant opéré avec la maladresse habituelle des machinistes de l'Opéra-Comique, Stinie se trouve couché au pied d'une église dans laquelle se célèbre une messe pour le repos de l'ame de sir Robert. De cette église sort sir Henry qu'appelle une voix puissante, la voix de sir Arundel, qui lui crie en montant au ciel qu'il ait à ne pas imiter ses ancêtres.

On voit qu'il y a peu d'intérêt dans cette pièce, aussi le succès n'en peut-il être attribué qu'à la partition de M. Gomis. Ce compositeur avait fait représenter au même théâtre, il y a trois ans, un opéra en deux actes, *le Diable à Séville*, dans lequel on avait remarqué une fraîcheur d'idées et une originalité d'exécution assez rares. La nouvelle composition de M. Gomis n'est pas moins estimable; l'introduction est bien dessinée, les couplets de Boulard sont d'un excellent caractère, et le chœur qui suit se distingue par un rhythme élégant; le final est animé. Au second acte l'air de Boulard, le chœur des damnés, et surtout les couplets de Thénard encadrés dans celui-ci, nous ont paru devoir être distingués.

Il y a dans M. Gomis la volonté manifeste d'être individuel, et lorsqu'à cette qualité est jointe, comme chez ce compositeur espagnol, la capacité nécessaire pour en tirer parti, on doit s'attendre à des résultats louables. Dans le *Revenant* la mélodie est souvent bien sentie et l'accompagnement élégant. Enfin, ne fut-ce qu'à cause de son désir d'avoir une manière qui lui soit propre, et à part toute autre considération, M. Gomis me paraît avoir mieux réussi dans le *Revenant* que la plupart des compositeurs qui, depuis quelque temps, l'ont précédé sur la même scène. On est trop peu habitué au théâtre de l'Opéra-Comique à la bonhomie d'un auteur qui essaie d'un style autre que le style de tout le monde. C'est de ce qu'il a eu cette bonhomie que je félicite M. Gomis.

EDOUARD FÉTIS.

— *Concert donné par MM.* BESSEMS, SERVAIS *et* J. DÉJAZET, *le* 29 *décembre.* — Cette réunion de trois jeunes gens dont les succès ont depuis quelque temps éveillé l'attention du monde musical avait attiré la foule dans les salons de M. Pape. Ces messieurs ont ouvert la soirée par la première partie d'un trio de Mayseder, et la manière dont il a été exécuté nous a fait regretter de ne pas en entendre davantage. M. Bessems, dans ses variations pour violon, s'est montré ce que nous le connaissions déjà, plein d'ame et de sentiment. Son morceau de Lamartine a été bien chanté par M. Jansenne; mais il tend trop à la rêverie. M. Servais, jeune violoncelliste belge, que nous avions déjà entendu avec plaisir à la soirée de M. Pape, a enlevé tous les suffrages par la manière dont il a exécuté un morceau de sa composition. Son duo, exécuté avec M. J. Déjazet, est d'un chant plein de suavité. M. Déjazet, qui accompagnait ses deux jeunes amis, a montré dans des variations de sa composition qu'il savait joindre le mérite d'une bonne composition à celui d'une exécution digne de tous éloges. M. Jansenne qui a chanté un air d'*Anna Bolena* est, nous l'avons déjà dit, une copie exacte de Rubini; nous ne saurions cependant trop l'engager à ne point chanter de préférence les airs composés pour l'artiste italien, et à être lui. C'est là, je crois, le mérite de M. Monpou qui a clos chaque partie du programme en chantant à sa manière des romances dont l'originalité ne nous paraît pas le seul mérite. Trois de ces romances étaient inédites: la *Madone col Bambino*, entre autres, a enlevé tous les suffrages.

Nous espérons que MM. Bessems, Servais et Déjazet ne manqueront pas à nos plaisirs cet hiver.

— L'habile pianiste Cramer est reparti pour Londres après un trop court séjour parmi nous. Les admirateurs de son magnifique talent espéraient l'entendre une seconde fois, il a brusquement trompé leur attente.

Nouvelles étrangères.

Composition des troupes chantantes des principales villes d'Italie pendant le carnaval de 1833-1834 (suite).

Breschia. *Prima donna :* F. Corry-Paltoni ; *seconda :* L. Bulgarelli ; *primo tenore :* L. Alberti ; *secondo :* G. Brunelli ; *primo basso :* G. Paltoni ; *primo buffo :* C. Cambiagio.

Premier opéra, l'*Elisir d'amore ;* second opéra non encore fixé.

Venise. *La Fenice. Prima donna :* G. Pasta, G. Grisi, E. Tadolini ; *seconda :* O. Arcuci, C. Lussanti ; *primi tenori :* D. Donzelli, G. Nerozzi ; *primo basso :* G. Cartagenova ; *secondi :* Rappa, Lombardi, Fontana.

Poète : Félix Romani ; compositeur : Mercadante.

Premier opéra, *Fausta*, de Donizetti.

— *San-Benedetto. Prima donna :* A. Schiassetti, L. Valesi de Bezzi ; *contralto :* C. Vietti ; *seconda donna :* A. Michelesi, M. Mor ; *primo tenore :* L. de Bezzi ; *secondo :* L. Manzi ; *primi buffi :* G. Lainer, A. Bortolucci.

Trieste. *Prima donna :* A. Spech ; *seconda :* M. Biondi, A. Cantoni ; *primo tenore :* Peruzzi ; *secondo :* Crosa ; *primi bassi :* C. Salvatori, Biondi ; *primo buffo :* Scalese.

Premier opéra, *Chiara di Rosemberg ;* second, l'*Élisir d'amore ;* troisième, *Gianni di Calais ;* quatrième, *Il Furioso.*

Turin. *Prima donna :* A. Schütz-Oldosi, C. Albertini ; *seconda :* M. Franceschini, P. Fanti ; *primo tenore :* Genero ; *secondi :* Scavarda, Tosi ; *primo basso :* Barroilhet ; *secondi :* Constantini, Baillou.

Gênes. *Prima donna :* C. Edwige, P. Michel ; *primo tenore :* Bonfigli ; *primi bassi :* Casselli, Novelli.

Venise. *Théâtre d'Apollon.* On vient d'intercaler dans l'opéra de *I Capuleti ed i Montecchi* une scène et un grand air composés par Andréa Galli, auteur d'une symphonie qui a été exécutée avec succès il y a peu de temps à la société Apollinea. Cette scène et cet air de basse avec chœur ont produit beaucoup d'effet. Le jeune auteur réunit le savoir à l'imagination, et ce succès l'encouragera sans doute à continuer des travaux qui doivent lui en assurer de plus brillans encore.

Milan. — *Théâtre della Scala.* — On vient de représenter sur ce théâtre *Lucrezia Borgia*, paroles de Felice Romani, musique de Gaetani Donizetti. Attendu avec une vive impatience et un espoir d'autant mieux fondé qu'il était exécuté par Mme Lalande, Mlle Brambilla et Pedrazzi, il n'a point répondu à l'attente générale. Après le prologue (car il y a un prologue) le maestro et Mme Lalande ont été appelés sur la scène, mais les applaudissemens sont devenus de plus en plus rares, et *la Canzone* de la Brambilla est le seul morceau qui ait obtenu quelques signes d'approbation dans le second acte.

Biographie universelle des musiciens.

Une omission a été faite dans le prospectus de la *Biographie universelle des musiciens* qui a été donné par l'un des derniers numéros de la *Revue Musicale*, c'est l'invitation à tous les artistes et à tous les amateurs dont les ouvrages ont été imprimés de vouloir bien adresser au rédacteur de ce livre des renseignemens exacts sur leur vie et sur leurs productions.

Ces renseignemens devront être envoyés *franco* à M. Fétis, à Bruxelles, ou remis au bureau de la *Revue Musicale*, à Paris. M. Fétis ne saurait trop inviter les personnes qui lui communiqueront les élémens de leurs notices à surveiller l'exactitude des dates. L'impression du premier volume se poursuit activement et sera terminée au premier mars, époque à laquelle il sera mis en vente. L'ouvrage sera exécuté avec une grande perfection typographique ; les titres d'ouvrages étrangers seront composés avec les caractères de l'imprimerie royale.

On souscrit à Bruxelles, chez Leroux, rue de la Madeleine ;

A Paris, au bureau de la *Revue Musicale*, rue Saint-Lazare, 31.

Le prix de chaque livraison est de 7 f. 50 c. pour les souscripteurs.

Avis.

Le directeur de la *Revue musicale* a l'honneur de prévenir MM. les abonnés au Journal et les personnes qui voudraient se rendre souscripteurs, qu'à dater de ce jour les souscriptions et recouvremens d'abonnemens ne seront reçus qu'au bureau, rue Saint-Lazare, 31. Cette mesure a pour but d'apporter plus de régularité dans l'envoi du Journal. MM. les abonnés des départemens sont également prévenus que les Messageries royales et générales se chargent de transmettre sans frais le montant des souscriptions.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 2.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 12 JANVIER 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

VARIÉTÉS.

Comparaison de l'état actuel de la musique avec celui des époques précédentes.

L'histoire des arts en général et de la musique en particulier nous offre une succession périodique de situations à peu près semblables, soit sous le rapport des transformations, soit sous celui de la disposition des esprits au moment où ces transformations se sont opérées. Dans toutes les circonstances de ces rénovations d'arts, on remarque que leurs causes sont déterminées ou par l'état normal de la société, ou par le fait exceptionnel d'un génie d'artiste devançant les besoins de cette société et lui faisant franchir tout à coup de grands intervalles dont les intermédiaires n'ont point été remplis. Dans le premier cas, la fatigue de sentations semblables trop souvent reproduites fait naître un vif désir de sensations nouvelles, et fait solliciter de toutes parts une réforme nécessaire ; dans le second, celle-ci vient à l'improviste, et loin de satisfaire à la manifestation d'un besoin, provoque un appétit qui ne se révèle point et fait naître plus d'irritation que de plaisir.

Rendons ma pensée plus intelligible par un exemple. Lorsque Mozart, abandonnant tout à coup la manière des maîtres italiens qu'il avait imitée dans sa jeunesse, se mit à créer les formes de sa mélodie, formes jeunes, nouvelles et qui ne rappelaient rien de ce qu'on avait entendu jusque là ; lorsqu'il revêtit ces mélodies d'une harmonie profonde et mélancolique, toute aussi neuve dans ses successions que les cantilènes qui lui servaient de soutien ; lorsqu'enfin son inépuisable imagination enfanta ces milliers de formes piquantes et toujours admirablement bien appropriées de son instrumentation, ce grand artiste ne satisfit pas aux besoins exprimés au temps où il vivait ; il alla au-delà et si bien au-delà qu'il ne fut point compris. C'étaient trop de choses à la fois ; car il y avait une vie tout entière de vingt musiciens dans ce qu'il avait résumé en une seule. Il fallut que brusquement chacun se défît de ses habitudes et se jetât dans une sphère nouvelle de sentations pour arriver à l'intelligence des productions du grand homme. Aussi ne fut-ce qu'après beaucoup de temps que ses immortelles compositions furent appréciées à leur juste valeur, et déjà ses imitateurs recueillaient son héritage quand on s'avisa que cet homme, si long-temps méconnu, pouvait être un inventeur de belles choses.

La tradition une fois établie, il y eut une longue période pendant laquelle et les artistes et le public vécurent des trésors amassés par Mozart. De ce qui n'avait été qu'un jet de son imagination, d'autres musiciens, en se l'appropriant par l'usage constant qu'ils en faisaient, se façonnaient une existence tout entière ; il y en eut pour tout le monde, et cela dura près de trente ans. Tout n'était pas fini encore pour *Don Juan*, ni pour *Figaro*, ni pour la symphonie en *sol* mineur, ni pour tant de quintettes, de quatuors, de sonates, d'oratorios, de messes, de motets ; mais par cela même qu'on était parvenu à en connaître tout le prix, par cela qu'une multitude d'imitations de ces créations du génie avaient émoussé la nouveauté des émotions qu'elles avaient fait naître, il y avait besoin d'autre chose. Ici le siècle n'était plus en arrière : il attendait. C'est dans ces circonstances que trois artistes doués de talens très différens se sont manifestés à leurs contemporains ; Beethoven, Rossini et Weber ont paru, le premier faisant de la musique avec une ame forte guidée par l'expérience ; le second avec un admirable instinct de l'art de plaire ; le troisième avec de la philosophie. Tous trois, comme on le voit, n'étaient pas destinés à obtenir des succès du même genre ; chacun d'eux devait avoir ses détracteurs et ses partisans ; mais tous trois devaient réussir à

l'époque où ils arrivaient : cette époque etait celle du besoin de nouveauté.

Le temps marche vite et détruit tout : Beethoven et Weber sont couchés dans la tombe ! plus de vingt ans se sont écoulés depuis les premiers triomphes de Rossini, et sa muse s'est condamnée au silence ! Je cherche partout dans l'art, et je ne vois que des ruines. Je regarde la société, et je la trouve sans désirs ; se laissant aller sans vives jouissances à ce qu'elle entend ; n'ayant guère d'autre moyen de varier ses plaisirs que par la diversité du mode d'exécution de ce quelle connaît, se rapetissant de plus en plus, et semblant résolue de faire en musique comme en toute autre chose une seconde épreuve du temps de la régence. Mais je me trompe ; si la France énervée de débauche au temps de la régence n'avait point en elle le germe des arts, l'Allemagne était grande avec Bach et Handel, et l'Italie préludait avec Leo et Durante à la plus belle époque de sa gloire. Mais aujourd'hui, qu'y a-t-il partout le monde pour l'avenir ? Où est le besoin senti, la direction d'esprit et de cœur qui puisse avoir pour produit quelque grand talent régénérateur ? Serait-ce que, faute de moyens d'être satisfait, le désir de la nouveauté se serait émoussé ? Serait-ce que l'art aurait une fin, et que les grands artistes descendus dans le tombeau ne devraient pas avoir de successeurs ? Examinons l'état actuel de la musique sous le rapport de l'invention ; tâchons de découvrir ce qui pourrait arriver si nulle grande innovation n'était maintenant possible et quel serait l'avenir des générations qui nous succèderont. Voyons enfin en quoi diffère sous ce rapport l'époque où nous vivons de celles qui l'ont précédée.

La tonalité, base de toute musique, a varié plusieurs fois depuis trois siècles ; ses changemens en ont fait naître de radicaux dans toutes les parties de l'art, et chacun d'eux a été comme l'origine d'un art nouveau. Après avoir passé de la forme unitonique à la pluritonique, elle est arrivée insensiblement à l'omnitonique, c'est-à-dire à la possibilité de résoudre toute note dans une gamme quelconque, au moyen de l'enharmonie. Tous les développemens de ce dernier ordre de tonalité ne sont pas encore atteints ; mais ces développemens, si loin qu'on les étende, ne constitueront point une innovation essentielle. Rien donc à attendre d'absolument nouveau sous ce rapport. Il suit de là que la mélodie et l'harmonie pourront se perfectionner ou plutôt se modifier dans les détails, mais que ces parties de l'art ne changeront plus sensiblement d'aspect.

A l'égard des effets des voix et des instrumens, ils sont certes loin d'être épuisés ; mais, en découvrît-on beaucoup de nouveaux dont je n'ai pas même d'idée, il est douteux que par eux on pût arriver à exciter beaucoup de sensations nouvelles dans l'état actuel de la disposition des esprits à cause de l'abus qui a été fait des ressources des instrumens. Tout ce que j'ai indiqué dans mon article sur cette matière (*Revue Musicale*, 1834, n. 1) ne pourra être employé avec succès qu'après que les compositeurs auront appris à n'user de ces ressources qu'avec discernement, et que le luxe de ces effets aura laissé quelque trève à des sens émoussés par des choses plus simples.

Le rhythme est la partie la moins avancée de la musique ; c'est là qu'un vaste champ reste au génie. Ou je me trompe fort, ou de grandes choses restent à découvrir sous ce rapport dans l'art, et peut-être n'est-ce pas trop me hasarder que de dire que c'est dans le rhythme que sera faite une révolution non moins radicale que celles qui ont eu lieu dans la tonalité. Ce ne sera pas non plus l'innovation qui fera naître les sensations les moins vives, car le rhythme est précisément la partie de la musique à laquelle les hommes sont le plus sensibles. C'est le rhythme qui fera sortir la société de l'apathie où elle s'endort à l'égard des grandes révolutions de la musique ; dans tout le reste on ne fera que modifier, ici on inventera.

Mais combien de temps se passera-t-il avant que l'inventeur d'un nouveau système de rhythme se révèle au monde musical ? Il serait bien difficile d'émettre à cet égard une opinion raisonnable ; cependant l'art ne saurait demeurer long-temps stationnaire sans que le goût qu'on a pour lui s'affaiblisse. C'est en renouvelant sans cesse ses formes qu'il entretient l'intérêt qui s'attache à lui. Que feront donc les compositeurs qui voudront essayer de fixer sur eux l'attention publique jusqu'au moment d'une grande et réelle rénovation ? Je crois pouvoir affirmer que le meilleur moyen qu'ils auront à leur disposition sera de faire de l'histoire avec l'art, c'est-à-dire que, quittant un style de forme arrêtée et systématique, en quelque partie de l'art que ce soit, ils recueilleront tout ce que leur offriront trois siècles de musique et les innombrables variétés de formes, de tonalité, de mélodie, d'harmonie, de dispositions vocales et d'instrumentation, pour en faire un heureux emploi selon l'exigence des circonstances. Il résultera de là une sorte de musique qui n'a pu être entendue à aucune autre époque que la nôtre ; musique prodigieusement variée et dont les impressions auront l'effet de nouveautés absolument radicales. C'est en ce sens qu'on peut dire que l'état actuel de la musique ne ressemble à celui d'aucune autre époque.

Les concerts historiques que j'ai donnés à Paris ont pu faire concevoir une idée de la puissance des effets d'une musique simple, composée dans des systèmes absolument différens de ce que nous avons l'habitude d'entendre, soit sous le rapport de la tonalité, soit sous celui des formes mélodiques et harmoniques, soit enfin sous celui de la disposition des voix et des instrumens. Des différences très sensibles ont été remarquées entre les morceaux qui composaient le concert du seizième siècle et ceux du dix-septième. Le concert historique de l'Opéra a fait entendre aussi des transformations singulières depuis 1590 jusqu'à l'époque actuelle et a pu donner aux personnes les moins instruites une idée de la progression, du développement, de la forme des pièces, des puissances de l'harmonie et de l'instrumentation. On s'est convaincu dans ces intéressantes séances que le génie n'est ni moins original ni moins capable d'enfanter des prodiges lorsqu'il ne fait usage que de moyens simples; on a pu voir surtout qu'il résulte de ces systèmes si divers mis en contact une variété d'effets et de sensations qui manque essentiellement à la musique de chaque époque en particulier. Or, qui peut douter que ce ne fût une source de nouveautés piquantes et de vives émotions que cette variété dont la musique de tous les peuples a été privée de tout temps?

J'ai déjà eu l'occasion de le dire plusieurs fois: on instrumente aujourd'hui tout un opéra de la même manière. Depuis l'ouverture jusqu'au dernier finale, c'est toujours le même système; toujours le luxe de tous les violons, violes, violoncelles, contrebasses, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes, trombones, timbales, etc. La moindre romance est accompagnée de tout ce fracas comme le morceau d'ensemble le plus important. N'est-ce pas, je le demande à tout musicien de bonne foi, le moyen de rendre les sensations de la musique à peu près uniformes? Mais ce n'est pas seulement dans l'instrumentation que se trouve l'uniformité; c'est aussi dans la contexture des morceaux, dans la modulation, dans les recherches d'harmonie; tout semble être taillé sur le même patron, sauf les idées individuelles que le compositeur accommode au cadre où elles doivent trouver place. Ce sont toujours de grands développemens à plusieurs mouvemens pour les airs, les duos, les morceaux d'ensemble; toujours des symphonies, des quintettes ou des quatuors à deux reprises, avec un adagio ou andante, un *trois-temps* vif et un finale; toujours le même retour périodique des idées principales, toujours enfin un système de modulation d'après lequel certaines successions mélodiques et harmoniques occupent la même place, de telle sorte que la surprise n'existe presque jamais et que le thème une fois connu, tout est prévu par l'auditoire: dès lors, plus de plaisir qui ne soit mêlé de longueur. Il faut bien le dire: les plus belles productions de l'époque où nous vivons ne sont pas plus à l'abri de cette langueur que ne l'étaient il y a trente ans les ouvrages de Paisiello, de Cimarosa et d'Anfossi, bien que nous possédions aujourd'hui d'immenses moyens d'effet qui n'existaient pas alors que ces compositeurs écrivaient.

Je prévois une objection de la part de ceux qui se persuadent que la composition de la musique est nécessairement une opération spontanée, et qui refuseront de croire à la possibilité de conserver l'indépendance du génie par l'alliance de l'inspiration avec le système de variété que je propose. Est-il possible, diront-ils, que l'artiste préoccupé d'un certain plan de travail jouisse de toute la liberté d'invention, sans laquelle rien n'est durable dans les arts? A cela je répondrai que cela est non-seulement possible, mais que cela est toujours ainsi, même pour les musiciens qui semblent s'abandonner le plus librement à leurs inspirations. Les formes déterminées des morceaux, le luxe de l'instrumentation, les habitudes de certaines harmonies et de certaines modulations composent aussi un système dont les compositeurs de tous les temps ont subi la loi, soit qu'ils l'aient reçu de leurs devanciers, soit qu'ils en aient imaginé un qui leur fût propre. Rossini a ses formules; Beethoven, qui a eu tant de hardiesse, n'écrivait presque jamais un morceau de premier jet, et de tous ses ouvrages on a trouvé un plan tracé sur quelques idées principales. Il est une chose à quoi l'on ne songe pas et qui ne manque que trop aux compositeurs: c'est le sentiment de ce qu'on veut faire. Ce sentiment est une première et divine inspiration sans laquelle rien de véritablement beau ne sera jamais produit. Ce sentiment, le musicien l'éprouve au moment où il conçoit l'idée d'un morceau, à la lecture d'une scène qu'il doit mettre en musique, ou même à l'aspect d'un tableau ou de tout autre objet qui sollicite en lui des idées analogues. S'il est heureurement organisé, ce sentiment une fois entré dans son cœur n'en sortira plus, et se fera remarquer dans l'idée générale comme dans les détails de sa composition. Mais par cela même que ce sentiment est indestructible, le musicien qui l'éprouve reste libre dans le choix de ses moyens. D'ailleurs la convenance de ces moyens est aussi une partie de ce sentiment dont je parle, et, personne ne peut le nier, cette convenance manque souvent dans

ces formules toutes faites et si souvent semblables dont se servent les meilleurs artistes. Comme économie de l'effet, ces formules sont funestes ; mais elles le sont bien davantage sous le rapport de l'expression dramatique. Les choses les plus opposées se disent de la même manière ; les situations les moins analogues ont le même coloris. Voilà où est la faute du système, mais cette faute ne se trouverait jamais dans celui que je propose. Au résumé, il vaudra toujours mieux se décider sur le choix des formes, de l'harmonie, de la modulation et de l'instrumentation de la musique d'après le sentiment des convenances locales, que d'avoir pour toutes ces choses des idées toutes faites et invariables.

Ce qui distingue l'époque actuelle de la musique de toutes celles qui l'ont précédée, c'est donc d'être en quelque sorte une époque de résumé, ce qui n'a été pour aucun autre, parce que certaines parties de l'art n'ont atteint leur plus grand développement possible que de nos jours. Aucune autre n'a possédé tant de richesses d'effet. Ce qu'elle ne peut plus produire comme invention, elle peut le tirer de l'oubli, et ceci est un avantage presque égal à une création illimitée que de pouvoir faire renaître tout ce qui a fait la richesse des siècles passés, et d'en tirer un parti d'autant meilleur qu'elle peut y opposer ce qui lui est propre. Il y a pour moi une conviction profonde de cette vérité, et je ne doute pas que le premier musicien qui s'emparera de cette idée et qui sera organisé pour en tirer tout ce qu'elle renferme de beau et de neuf, ne devienne l'homme de son siècle. Fétis.

Musique des Birmans et des Siamois.

Les Birmans aiment beaucoup la musique et la poésie. Ils ont des corps de musique militaire composés de tambours de *Gongs* et des morceaux de bambou de différentes longueurs, qui, étant frappés avec un bâton court, rendent un son qui ressemble à celui du piano. On dit que cette musique, exécutée la nuit sur l'eau, produit un effet qui n'est pas dépourvu d'agrément.

Cependant la musique des Birmans est généralement discordante lorsqu'on l'écoute de près, à l'exception de quelques airs qu'ils chantent en s'accompagnant sur le *patola*, instrument que nous décrirons tout à l'heure. De même que les Chinois, ils ont peu de goût pour la musique européenne ; un excellent corps de musique militaire anglaise joua devant eux quelques-unes des meilleures compositions de Rossini qu'ils écoutèrent avec une indifférence absolue.

Les Birmans aiment particulièrement le chant, et ils ont quelques airs qui ne sont pas dénués de mérite. Le plus remarquable est leur chant marin de guerre ; il commence par une espèce de récitatif chanté par le chef du chant. Tous les bateliers s'unissent ensuite à lui en chœur, en marquant la mesure avec leurs rames. Ils ont aussi des chants harmonisés qui sont assez bien exécutés, surtout par les femmes.

Les instrumens de musique des Birmans sont nombreux. Le colonel Miles leur en a pris quelques-uns dans la dernière guerre ; il les a apportés en Angleterre et ils ont été exposés en public dans l'établissement connu sous le nom de *Egyptian-Hall*. On y voyait : 1° le *patola*, ou guitare qui a la forme bizarre de l'alligator; 2° le *soum*, ou harpe ; 3° le *turr*, ou violon, qui ressemble beaucoup au violon européen, mais qui est sculpté et orné avec plus de soin; 4° un instrument du genre du hautbois, mais qui a un pavillon comme la trompette ordinaire ; 5° le *tam-tam*, ou tambour indien; 6° l'*harmonica*, qui a la forme d'un bateau creux avec des barres de métal qui sont posées transversalement ; il est accordé selon notre échelle mineure ; 7° une réunion de seize *gongs* suspendus par deux bambous, et accordés comme notre échelle diatonique ; on joue cet instrument en frappant sur les gongs avec un petit marteau ; 8° un *gong* fait en métal, très mince, qui rend un son plus doux que celui que produisent ordinairement ces horribles instrumens ; 9° des cymbales ; 10° des flûtes ou fifres ; le onzième était décrit de la manière suivante dans le catalogue qu'on vendait aux curieux : « triangle de métal qui a sept pouces de haut, un demi-pouce de large et quatre d'épaisseur. » L'analyse a fait voir que ce métal était composé d'argent, de cuivre et de métal de cloche. Il est d'un usage et d'une origine sacrée. Le hasard le mit dans les mains du colonel Miles. A la prise de Tavoy, le grand-prêtre, guerrier vaillant et actif, fut fait prisonnier avec le vice-roi et le second commandant : les deux derniers furent renfermés, mais le grand-prêtre reçut immédiatement sa liberté. En témoignage de sa reconnaissance pour cette faveur inattendue, il prit lui-même cet instrument considéré comme un talisman, et le donna au colonel comme ce qu'il pouvait lui offrir de plus précieux. Lorsqu'on le frappait, tous ceux qui l'entendaient, quels qu'ils fussent, devaient se prosterner la face contre terre en signe de soumission. Cet instrument possède une grande puissance de son, et le brillant éclat de ses vibrations le rend supérieur aux instrumens de percussion connus en Europe.

Les Birmans ont encore un instrument du genre de

la harpe que les écrivains désignent sous le nom de *chat*. Il a la forme d'un de ces animaux, assis, les pattes ployées sous lui, et la queue ramenée en demi-cercle sur son dos. C'est là que les cordes sont attachées. Il y en a ordinairement douze ou treize, et en supposant que la plus basse soit *ré*, l'échelle ne s'élève pas comme la nôtre par tons et demi-tons : *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *etc.*, mais de la manière suivante : Première corde, *ré;* deuxième *fa;* troisième *la;* la quatrième recommence avec *sol*, et les deux suivantes sont *si* et *ré;* la septième est *ut*, la huitième *mi*, la neuvième *sol*, et ainsi de suite. Les autres instrumens à cordes concertent avec celui-là, et les Birmans forment une basse à leur musique concertante au moyen d'un instrument de forme circulaire appelé *boandah*. Il consiste en une réunion de tambours de différens diamètres que le musicien frappe avec violence.

Les Siamois paraissent avoir fait plus de progrès dans la musique que les autres nations de l'Asie. Ils l'aiment beaucoup, et leurs mélodies généralement vives et brillantes ne sont pas dépourvues de charme, même pour l'oreille cultivée d'un Européen. Leurs instrumens, disent-ils, et même une partie de leur musique dérivent du Birman, de Pégu ou de la Chine, et cependant ces nations considèrent les Siamois comme plus habiles qu'elles en musique et leur attribuent l'invention de leurs principaux instrumens. Il y a beaucoup de douceur, d'agrément et de simplicité dans la musique des Siamois; elle diffère de celle des autres nations orientales barbares, en ce qu'elle est en général dans le mode mineur. M. Crawfurd assure que la plupart de leurs mélodies ressemblent à la musique des Écossais et des Irlandais. L'oreille n'est point choquée par des sons durs et criards, ni par des transitions trop subites. Le but des musiciens siamois est de toucher l'ame, d'intéresser l'esprit et d'exciter les passions; pour y parvenir, ils ont plusieurs espèces d'airs qu'ils emploient selon l'effet qu'ils cherchent à produire. Leurs morceaux de musique sont en très grand nombre; un musicien assez instruit qui jouait devant M. Finlayson lui dit qu'il en connaissait cent cinquante[1].

Les principaux instrumens de ce peuple sont : une flûte semblable au flageolet appelé *klani;* le tak-kay, ainsi nommé de sa ressemblance avec un *lézard*. Il est fait de bois dur, garni tout autour en nacre de perle. Le corps est creux, et par derrière se trouvent trois ouvertures sonores. Trois cordes, une de fil de cuivre et les deux autres en soie, sont tendues sur l'instrument d'un bout à l'autre; elles sont accordées au moyen de longues chevilles; l'exécutant appuie la main gauche sur les cordes et les frappe avec le bout des doigts de la main droite. Le koug-noug est composé d'une série de petites cymbales de diverses grandeurs, suspendues horizontalement dans un châssis de bambou formant un segment d'un cercle. Cet instrument est ordinairement accompagné par un autre appelé *brau-nau*, fait de barres de bois poli d'environ un pied de long et d'un pouce de large, placées l'une à côté de l'autre et disposées de manière à former un arc dont la partie convexe est tournée vers le bas. Ces deux instrumens se frappent avec un petit maillet.

Un orchestre siamois, selon M. Crawfurd, se compose d'au moins dix instrumens. Celui qui occupe le premier rang a la forme d'un demi-cercle dans lequel l'exécutant est assis, tenant deux petits marteaux dans les mains avec lesquels il frappe des espèces de vases renversés en airain. Le second est un instrument du même genre et fait du même métal, mais d'une moindre capacité et dans la forme d'un bateau. Le troisième est un violon à trois cordes; le quatrième une guitare à quatre cordes qui se joue avec un morceau de bois attaché au doigt; le cinquième une flûte, et le sixième un flageolet. A ces instrumens on en ajoute souvent un autre qui a quatre cordes et qui ressemble aussi à un bateau; l'orchestre est enfin complété avec un tambour, des cymbales et des castagnettes[2].

On trouve dans les recherches asiatiques[3] quelques détails sur la musique de l'île de Ceylan. Elle paraît y être cultivée depuis long-temps et avec succès. Dans quelques livres anciens en langue pali, on trouve plusieurs morceaux de musique composés d'une manière régulière. La gamme s'appelait *septa sonere*. On n'avait pas de signes particuliers pour les notes. Cette musique notée étant aujourd'hui presque entièrement oubliée, il n'est pas possible de savoir comment les habitans de l'île de Ceylan distinguaient les demi-tons, les durées et la mesure.

(1) Mission à Siam et à Hue.

(2) Crawfurd, Siam et la Cochinchine.

(3) Vol. III, p. 436,

Musiciens français.

Suite.

Broche, organiste de l'église métropolitaine de Rouen, né le 20 février 1752, mort le 7 vendémiaire an XII. A une exécution brillante, à une étude approfondie de la composition, Broche joiguait une intarissable fécon-

dité d'imagination et un goût exquis; il reçut dès l'âge le plus tendre des soins très assidus de la part de Demazures, organiste de la cathédrale, qui remarqua ses heureuses dispositions et s'appliqua à les cultiver. Broche eut bientôt dépassé son attente et sentit le besoin d'étudier sous un maître plus habile. Il partit pour l'Italie et fut assez heureux pour y connaître le P. Martini qui l'admit au nombre de ses élèves et lui fit étudier le contrepoint et la fugue.

Broche fut reçu peu après au nombre des membres de l'académie philharmonique de Bologne et obtint ainsi l'honneur de siéger à côté de son maître. A son retour en France, il se présenta au concours ouvert le 18 août 1777 pour la place d'organiste de la cathédrale; il l'emporta sur tous ses rivaux, et les suffrages unanimes du public devancèrent le choix du chapitre. Il conserva cet emploi jusqu'à sa mort et y acquit une brillante réputation. Lorsqu'il se fit entendre à Paris devant les célèbres organistes de l'époque, il les étonna tous par la prodigieuse facilité avec laquelle il improvisait, et surtout par la grace et le charme qu'il répandait dans ses compositions.

Broche n'a publié qu'une œuvre de sonates, encore est-il probable qu'elles furent composées dans sa jeunesse, car elles sont peu remarquables. Broche a formé plusieurs élèves distingués, au nombre desquels il faut placer en première ligne le célèbre Boïeldieu.

Nouvelles de Paris.

BALS DE L'OPÉRA

Nous avons expliqué déjà comment il se faisait que des relations de ces belles fêtes de l'Opéra prenaient place tout au beau milieu de nos colonnes; nous avons dit ce qu'elles avaient de musical et en quoi nous obéissions encore aux exigences de notre titre tout en parlant de choses chorégraphiques. Quoi de plus musical, d'ailleurs, que la danse? Dans quel autre lieu que dans le bal la musique s'est-elle plus popularisée? Certes, les contredanses tirées des opéras de Rossini ont plus fait pour la gloire de ce maître, dans nos brillans salons, que la partition de *Semiramide* ou celle de *la Donna del Lago*. Un éditeur achètera fort cher un opéra médiocre, dans l'espoir que la vente de quelques airs de ballets le dédommagera d'autres pertes; il ne faut donc pas dédaigner la musique de contredanse non plus que la musique de valse, ni la musique de galop, puisque cette musique est comme un échantillon ou comme un prospectus d'un opéra et engage souvent l'homme du monde à connaître une partition dont il n'eût peut-être pas soupçonné l'existence. La musique aurait d'ailleurs mauvaise grace à mépriser la danse, puisque celle-ci est son enfant. Que deviendrait-elle, cette pauvre danse, si la musique lui disait un jour : Je suis lasse de te conduire par la main, marche seule maintenant, grande fille que tu es; que deviendrait-elle, cette pauvre danse? La voyez-vous d'ici, honteuse et maigre, s'efforçant de conserver la mesure, sautillant à tort et à travers comme une folle, comme une écervelée? C'est un triste spectacle, détournons-en les yeux. Puissent la danse et la musique conserver cette douce union que nous aimons tant à leur voir!

Le bal donné à l'Opéra était élégant et brillant sous tous les rapports : élégant de monde, de décorations et de fleurs, brillant de bougies, de musique et de spectacle. Nous quitterons nos robes noires et graves de docteurs pour nous mettre au niveau de ces choses folâtres et nous applaudirons à tout, et nous dirons que tout était beau et bien. *El bolero, el Zapateado* sont deux danses bien espagnoles dont les mouvemens diffère essentiellement des mouvemens de nos danses françaises; nous avons remarqué l'adresse avec laquelle ces messieurs et ces dames de par-delà les Pyrénées anticipent par le choc de leurs castagnettes d'une mesure sur l'autre sans pour cela déranger la régularité cadencée de la musique. Puis sont venues les modes françaises depuis Henri II jusqu'à nos jours se promener gravement sur un air du *Bal masqué;* alors ont commencé les célèbres galops dont tout le monde parlait à Paris, galops d'artistes, galops d'amateurs, galops de gens du monde. M. le prince de la Moskowa, qui avait déjà fait exécuter une messe grave, a fait pour le bal de l'Opéra un joyeux galop; Mme Germain Delavigne, qui n'était connue que par son esprit et son amabilité, a débuté à l'Opéra par un air du même genre; Boieldieu, la plus grande illustration vivante de notre scène française, a taillé sa plume et a fait un délicieux galop; son fils, dont les jolies romances nous ont révélé les dispositions musicales, s'est lancé dans les mouvemens animés de cette danse au pas de course; M. H. Herz a fait un galop; M. Gide, qui s'est déjà rendu célèbre dans le monde galopeur, a écrit une danse tournoyante et animée. Tout cela était joli, beau, superbe. Nous avons promis de ne pas faire de critique et nous n'en ferons pas. Que M. Musard ne soit pas oublié, lui qui a été compositeur et exécutant à la fois; que M. Dufresne soit cité, lui qui joue si purement de sa trompette à clés. Bravo, M. Musard! bravo, M. Dufresne! bravo, tout le monde.

Il y avait encombrement sur le vaste plancher de la

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

salle, il y avait encombrement dans les corridors. Et comment en eût-il été autrement? Les peintres étaient venus voir les costumes des *Modes françaises;* les architectes examiner la disposition du décor, et les musiciens étaient accourus pour entendre la musique de Boieldieu, de Herz, de Gide, etc.; les gens du monde s'étaient donné la main pour venir juger du mérite de M. le prince de la Moskowa et de Mme Germain Delavigne comme compositeurs; enfin, les badauds étaient en foule, parce que le badaud est un être inévitable qu'on rencontre partout; si vous ajoutez une foule de journalistes, vous trouverez que toutes les classes de la société se rencontraient dans la salle de l'Opéra, depuis le riche propriétaire jusqu'au prolétaire à l'habit râpé.

Concerts du Conservatoire. — C'est le 26 janvier que le Conservatoire doit ouvrir ses portes aux fidèles habitués qui chaque année viennent garnir ses stalles et ses loges. Deux choses nous étonnent dans les concerts du Conservatoire : c'est la persévérance des artistes qui composent la société des concerts, d'une part; et la constante fidélité des amateurs qui les fréquentent depuis six ans, de l'autre. Bien des causes justifient à la vérité cette persévérance des premiers; les vives jouissances d'amour-propre qu'ils y éprouvent et auxquelles n'est insensible aucun de ceux qui font de l'art une profession, ou même de ceux qui le considèrent comme un métier; l'indemnisation libérale du temps de chacun et pour un grand nombre une douce satisfaction personnelle, voilà comment on peut expliquer la durée d'une fondation qu'on peut dire utile en même temps que belle. Malgré toutes ces bonnes raisons, telle est la mobilité des choses en France qu'on doit encore être étonné d'une telle durée d'une institution que ne soutient pas le gouvernement.

N'est-il pas surprenant aussi de voir une portion de ce public de Paris si inconstant, si capricieux, si oublieur d'ordinaire, persévérer une fois par hasard dans une de ses affections? Cet enthousiasme qui se maintient pendant six ans au même degré d'intensité, ce zèle que ne refroidissent ni l'habitude, ni les vices mêmes de l'institution à laquelle il s'attache, n'est-il pas digne d'être admiré? Car, il ne faut pas se le dissimuler, il y a des vices dans l'organisation et dans la disposition de ces magnifiques concerts. L'abus d'un genre, d'un nom, jette souvent de la monotonie là où des moyens d'exécution quasi-surnaturels permettraient une si grande variété; Beethoven est un dieu, mais non pas le seul dieu qu'il faut servir; l'école allemande a de sublimes beautés, mais l'école italienne n'est pas si fort à dédaigner. L'exclusion d'un genre au profit d'un autre est nuisible aux intérêts du public qui a besoin de renouveler incessamment l'espèce de ses sensations. Nous concevons que dans les premières années Beethoven ait régné en maître rue Bergère, il y avait à le venger des injustices de ceux qui le méconnaissaient; aujourd'hui qu'il est investi en quelque sorte d'un pouvoir absolu, on peut sans danger lui enlever le bénéfice du despotisme.

Certes il n'est rien de plus beau que la symphonie en *ut mineur,* mais depuis six ans nous avons entendu presque dix-huit fois la symphonie en *ut mineur*. Nous désirons que dans la saison qui va s'ouvrir, la société des concerts évite de tomber dans les fautes que nous venons d'indiquer. Il y a tant d'élémens de perfection dans cette institution que le moindre abus doit être impitoyablement mis à découvert.

— Une représentation au bénéfice de Santini aura lieu lundi au Théâtre-Italien. Le premier acte de *Don Giovanni* et un choix des scènes du *Barbiere* composeront le spectacle. Santini est un des acteurs les plus utiles du Théâtre-Italien, cette représentation à son bénéfice est donc moins une faveur qu'une justice rendue. Mlle Fanti, arrivée depuis quelque temps à Paris, doit débuter dans le rôle d'*Arsace* de *Sémiramide*; en attendant *Don Giovanni, le Barbier* et *Mosè* remplissent la salle des Italiens.

— Une première représentation devait avoir lieu hier samedi au théâtre de l'Opéra-Comique. Il s'agissait d'une pièce qui a pour titre : *le Propriétaire sans propriété,* et dont la musique a été composée par Henri Berton fils, mort des suites d'une attaque de choléra-morbus. Cette représentation a été remise aux premiers jours de la semaine prochaine; le *Revenant,* de M. Gomis, continue de fournir une heureuse carrière.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. De grands changemens auront lieu dans le personnel du grand théâtre royal de cette ville au renouvellement de l'année théâtrale. Chollet, Mlle Prévost et Mme Lavry ne seront pas engagés de nouveau par le directeur car déjà leur emploi est distribué aux nouveaux acteurs qui débuteront à cette époque. Sirant reste comme premier ténor, mais il y aura en outre pour cet emploi un autre chanteur qui n'est autre que Thianny, qu'on a entendu à l'Opéra-Comique il y a environ six ans. Cet acteur n'était pas alors mal accueilli par le public de Paris, et l'on dit qu'il a fait beaucoup de progrès depuis ce temps.

Tilly, autre ancien acteur de l'Opéra-Comique est

aussi engagé pour le bariton. Dans cet emploi se trouvent placés les rôles les plus graves de la voix de Chollet. Tilly est le meilleur Martin qu'il y ait maintenant en France; c'est une bonne acquisition, surtout s'il veut mettre quelque activité à monter des ouvrages nouveaux. Il ne prétendra probablement pas remplacer Chollet dans les rôles où celui-ci a conquis la faveur du public de Bruxelles; toute comparaison, en pareil cas, est funeste au nouveau venu, mais il pourra remettre au répertoire beaucoup d'ouvrages qui en ont disparu et laisser reposer un certain nombre de pièces qui ont été données à satiété.

Deux premières femmes sont engagées; l'une est Mlle Frémont, élève de Ponchard, qui a débuté à l'Opéra en 1825, et qui depuis lors est en possession des grands rôles dans les principales villes de France. L'autre est Mme Pouilley qui, si je ne me trompe, a joué d'origine à l'Odéon le principal rôle de femme dans *Robin des Bois* et dans quelques autres opéras traduits par M. Castil-Blaze. Mme Pouilley possédait une belle voix, mais elle avait alors grand besoin de travailler à perfectionner son talent; j'ignore si depuis elle a fait des progrès.

On parle aussi d'une très bonne basse chantante dont le nom ne me revient pas : rien n'était plus nécessaire pour l'effet de la musique et surtout des morceaux d'ensemble.

Au nombre des changemens qui vont avoir lieu au théâtre royal il ne faut pas oublier la retraite de M. Snell. Cet artiste a donné sa démission depuis quelques jours : il s'est rendu justice en reconnaissant qu'il n'avait pas la fermeté nécessaire à un chef d'orchestre, ce qui n'empêche pas d'ailleurs qu'on puisse le citer comme un bon musicien.

— M. Zani de Ferranti, guitariste italien, a donné il y a quelques jours un concert dans la salle du Waux-hall, au Parc; nous regrettons qu'une grave indisposition nous ait empêché d'y assister et d'en rendre compte.

— Le roi vient de charger son maître de chapelle, M. Fétis, d'organiser sa musique particulière. Des concerts seront donnés à la cour pendant le Carême.

— Six concerts seront donnés par les élèves du Conservatoire jusqu'au mois d'avril. Le premier aura lieu samedi 11 février; parmi ces concerts il y en aura deux historiques organisés par M. Fétis; l'un de la musique du seizième siècle, l'autre du dix-septième. Ces concerts seront donnés par souscription et au profit de l'établissement.

Vienne. L'hommage rendu à Beethoven en Allemagne est, sous de certains rapports, aussi tardif qu'en France. Long-temps on s'y est obstiné à croire que l'auteur de la *Symphonie héroïque* ne concevait pas heureusement la musique de théâtre, et long-temps on refusa à la magnifique partition de *Fidelio* les honneurs du triomphe; aujourd'hui les esprits sont revenus d'un si sot préjugé, et l'unique partition dramatique de Beethoven est partout saluée avec enthousiasme. La représentation de *Fidelio*, qui vient d'avoir lieu à Vienne, avait réuni la foule des admirateurs du grand compositeur. Le plus religieux silence s'est établi dans la salle lorsque commença l'ouverture; alors retentirent de tumultueux applaudissemens qui ne cessèrent que lorsque l'orchestre répéta le même morceau; l'exaltation du public alla croissant jusqu'au final du second acte, et ne connut plus de bornes lorsqu'on entendit le mouvement *Allegro* qui était retranché depuis long-temps. Mme Ernest (*Fidelio*), Binder (*Florestan*), Standigel (*Rollo*), et Mlle Henkel (*Marcelline*), furent rappelés sur la scène.

Dresde. Mme Schrœder-Devrient paraît avoir renoncé à la scène allemande pour se livrer au chant italien. Ses progrès avaient été rapides à l'Opéra italien de Paris; mais il est douteux néanmoins qu'elle puisse jamais acquérir assez de légèreté dans l'organe pour chanter avec succès les opéras de Rossini. Jeune comme femme, Mme Schrœder ne l'est plus comme élève; et lorsqu'il s'agit de réformer des habitudes prises dès long-temps, de substituer à une *manière* acquise un style complètement différent, il faut plus de temps et de persévérance qu'on n'en trouve à l'âge de cette cantatrice. On peut en quelque sorte affirmer qu'entre *Fidelio* et *Ninetta* il y a pour Mme Schrœder un précipice. Dans une représentation de *I Capuletti ed I Montecchi* cette jeune actrice vient pourtant d'obtenir une sorte de triomphe sur le théâtre de Dresde. Rappelée sur la scène à grands cris, elle a reparu avec Mlle Schneider qui avait chanté le rôle de *Giulietta*.

Bulletin d'Annonces.

MUSIQUE ALLEMANDE.

François Weber. Introduction et rondeau brillant pour le piano; op. 8. — 9 fr.

Ch. Almenraeder. Deux duettinos pour deux bassons, dédiés à M. Rocholl; op. 8. — 6 fr.

Ch. Koca. Boléro en forme de rondeau pour l'alto, avec accompagnement de piano; op. 40. — 7 fr. 50.

— Boléro en forme de rondeau pour cor de bassette, avec accompagnement de piano; op. 40. — 7 fr. 50.

A Mayence et à Anvers, chez les fils de B. Schott; et à Paris, à l'Agence générale de la musique, rue Saint-Lazare, 31.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 3.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 19 JANVIER 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

NOTICE

D'UN MANUSCRIT PRÉCIEUX

Qui se trouve dans la bibliothèque de l'Université à Gand.

L'ancienne bibliothèque de l'église cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, possédait un manuscrit d'une beauté remarquable, écrit sur vélin dans les premières années du seizième siècle, et enrichi d'ornemens et de lettres capitales en or et en couleur. Ce manuscrit qui contient plusieurs ouvrages d'un haut intérêt, tous relatifs à la musique, a passé depuis lors dans la bibliothèque de l'Université, où il se trouve encore aujourd'hui sous le numéro 171, in-fol.

Les traités de musique contenus dans ce grand volume sont au nombre de quinze; quelques-uns sont connus et se trouvent dans d'autres manuscrits des grandes bibliothèques; mais les autres n'ont été indiqués par aucun auteur et présentent un intérêt tel que je crois faire une chose utile en publiant une notice de tout ce que contient le volume.

Le premier ouvrage qu'on y trouve a pour titre : *Flores musicæ artis.* C'est un poème en six cent trente-cinq vers, sur le chant ecclésiastique, composé par Hugon, prêtre de Kentlingen en 1332, ainsi qu'on le voit par ces vers du quatrième et dernier chapitre :

M solum tria C simul et tria preteriere
Per Christum natum binum si junxeris annum
Cum flores istos contexuit Hugo sacerdos
Kentligensem...

Ce poème est accompagné d'un long commentaire avec de nombreux exemples notés qui sont d'un autre écrivain, car le commentateur ne parle jamais de l'auteur des vers qu'à la troisième personne. C'est ainsi que, sur le passage cité précédemment, il dit :

« Hic auctor.... dicit quod ab incarnatione Domini « effluxerunt mille anni trecenti triginta duo quando « iste liber fuerat conscriptus per versus quadringentos « præter triginta. »

L'ouvrage est divisé en quatre chapitres. Le premier traite *de tribus alphabeticis*, c'est-à-dire des trois gammes par bémol, par bécarre et par nature; le deuxième, *de monochordo;* le troisième, *de modis*, et le quatrième, *de tonis.* La totalité des vers, du commentaire et des exemples de musique se compose de trente-trois feuillets. Il est à remarquer que l'abbé Gerbert a rapporté (*Script. ecclesiast. de musica*, t. 3, p. 308), d'après un manuscrit de la bibliothèque royale de Paris, des fragmens qu'il croyait pouvoir être d'un auteur de musique nommé Hugon. Il y a quelque apparence que ce Hugon est le même que l'auteur du poème dont il s'agit; cependant ces fragmens n'ont aucun rapport avec cet ouvrage. Ils sont en prose et sont relatifs à la division des intervalles. Il paraît donc, s'il y a identité d'auteur, que Hugon a écrit un traité de musique différent de son poème sur le chant ecclésiastique.

Le second ouvrage renfermé dans le manuscrit est intitulé : *Ars discantûs et argumenta musicæ per magistrum Joan. de Muris, cum aliquibus conclusionibus de perfectione et imperfectione figurarum* (*notarum*).

L'abbé Gerbert a publié (*loc. cit.* p. 312) un petit traité abrégé de Jean de Muris sous le titre de *Ars discantûs;* mais ce maigre extrait, sans utilité, n'a rien de commun avec celui-ci, qui renferme un corps complet de doctrine sur cette matière et qui est du plus haut intérêt. Je possède aussi un manuscrit de ce même ouvrage; il est du commencement du seizième siècle, et d'une écriture expédiée assez difficile à lire. Il est remarquable que ce traité du contrepoint est tout-à-fait différent de ce qu'on trouve sur cette matière et dans le grand ouvrage de Jean de Muris, intitulé *Speculum musicæ,* qui se trouve parmi les manuscrits de la biblio-

thèque du roi à Paris (sous le n° 7207, in-fol.) et qui a été inconnu à l'abbé Gerbert, et dans la *Summa musicæ* publiée par cet auteur. Il commence par ces mots : *ad sciendum artem discantûs primo est sciendum quod sunt septem consonantiæ.* On y trouve un certain nombre de passages de musique à plusieurs parties fort intéressans à cause de l'époque où ils ont été écrits.

A la fin du traité du déchant (*discantus*), on trouve ces mots : *expliciunt argumenta musicè magistri Johannis de Muris. Sequuntur aliquæ conclusiones per magistrum Johannem de Muris de perfectione et imperfectione figurarum.* Ces conclusions sont beaucoup plus développées et beaucoup plus utiles que ce qui a été publié sous le même titre par l'abbé Gerbert. La totalité de l'ouvrage de Jean de Muris est renfermé dans 16 feuillets.

Le troisième traité de musique contenu dans le manuscrit de la bibliothèque de l'Université de Gand porte en tête du texte cette inscription : *Incipit præfatio Guidonis super regulas musicæ artis.* Cette préface commence par ces mots : « Dum me et naturalis conditio et bono-« rum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, « cepi inter alia musicam pueri tradere. » Elle se termine par ceux-ci : « cujus summa sapiencia (sic) per « cuncta viget secula (sic). » Cette préface n'est autre que le prologue du Micrologue de Gui d'Arezzo, mais plus étendue que celle qui a été publiée par l'abbé Gerbert, parce que le copiste y fait entrer le vingtième chapitre de cet ouvrage qui se termine en effet par ces paroles : *cujus summa sapientia*, etc. Viennent ensuite ces mots : *incipit musica Guidonis sub persona magistri et discipuli edita.* Le copiste s'est trompé sur l'auteur de ce dialogue. Il n'est point de Gui, mais d'Odon, abbé de Cluni. Au reste, ce n'est pas le seul manuscrit où l'auteur de cet ouvrage a été méconnu. Les exemples nombreux de musique qui se trouvent dans cette copie, et qui manquent dans beaucoup d'autres, sont écrits en notation lombarde; l'écriture est de la plus grande beauté et paraît être d'une autre main que le reste du manuscrit.

Le quatrième traité a pour titre : *De diversis monochordis, tetracordis, pentachordis, exachordis, eptachordis, octochordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musicæ, cum figuris instrumentorum.* Ce curieux traité des instrumens à cordes n'est pas de Gui d'Arezzo comme l'a cru M. Joseph Ant. Walwien de Tervliet, ancien bibliothécaire de l'Université de Gand, rédacteur du catalogue des manuscrits de cette bibliothèque; je le démontrerai tout à l'heure. L'auteur est inconnu.

On trouve dans cet ouvrage une description intéressante du clavecin (*clavicimbalum*) avec la figure de l'instrument tel qu'il était alors. Or le *cembalum* ou *tympanum*, composé d'une caisse sonore sur laquelle sont tendues des cordes de métal, n'a été importé de l'Orient en Europe qu'au commencement du douzième siècle par les Croisés, comme le prouvent quelques passages d'auteurs et quelques circonstances qu'il serait trop long de rapporter ici, mais que je ferai connaître ailleurs. Le *cembalum* fut incontestablement l'origine du *clavicembalum* qui n'est qu'un cimbalum à clefs ou à touches (*clavis*). Il est donc certain que l'invention et l'usage de cet instrument est de beaucoup postérieure à l'époque où Guido vivait. Remarquons toutefois que ce traité a vraisemblablement été connu sous le nom de Gui par quelque auteur, car une tradition, reproduite par plusieurs écrivains, a attribué à ce moine l'invention du clavecin ainsi que beaucoup d'autres choses auxquelles il n'a jamais songé.

Le clavecin, tel qu'il est représenté dans le manuscrit, a le mécanisme du clavicorde, c'est-à-dire qu'une lame métallique, placée verticalement sur l'extrémité de la touche, vient frapper directement les cordes. Chaque note n'a qu'une corde, et ces notes, au nombre de huit, donnent l'échelle ascendante *la, si ♭, ut, ré, mi, fa, sol, si ♮*. On voit que l'instrument est alors à son origine.

On trouve aussi dans cet ouvrage la description et la figure de la harpe, du luth à manche renversé et à quatre cordes, qui n'a été aussi introduit de la Syrie en Europe que dans le douzième siècle, et enfin de la viole à quatre cordes, dont le nom est resté en blanc, et dont l'invention est attribuée à un certain *Albinus*. Voici le passage qui concerne ce curieux instrument : *Aliud quoque tetracordum Albinus composuit quod ..... vocavit.* Il paraît que l'auteur avait oublié le nom de cet instrument (peut-être *rubebbé*) ou que le copiste n'a pu le lire. Cette viole a beaucoup de rapport pour la forme de la caisse sonore avec la guitare; les cordes ne sont pas attachées au corps de la viole comme cela se voit à beaucoup de vieux instrumens, mais à un cordier assez semblable à celui de nos instrumens à archet. L'accord des quatre cordes est fort singulier, car il ne renferme qu'une octave disposée comme il suit: C, D, G, C, c'est-à-dire *ut, ré, sol, ut.*

Le cinquième traité de musique de la bibliothèque de Gand est intitulé : *Tractatus de laude et utilitate musicæ, edit. per magist. Egidium Carlerium* (Charlier), *decanum eccles. cathed. Cameracensis.*

Charlier, docteur en théologie, doyen de l'église cathédrale de Cambrai, fut envoyé comme assesseur au concile de Bâle, et mourut à Paris en 1472. Son ou-

vrage, d'une utilité médiocre, existe en manuscrit à la bibliothèque royale de Paris.

Le sixième traité a pour titre : *Complexus viginti effectuum nobilis artis musicis.* Cet ouvrage est de Jean Tinctor. Ce n'est pas avec un médiocre plaisir que je l'ai trouvé dans ce manuscrit, et on me comprendra lorsque l'on saura que j'ai acquis depuis peu le seul manuscrit complet qui existe, ou du moins qui soit connu jusqu'à ce jour, de tous les ouvrages de ce savant musicien. Ce manuscrit, qui date de la fin du quinzième siècle, a été apporté de Naples à Paris par M. Selvaggi, professeur de chant et d'harmonie; M. Fayolle, collaborateur du Dictionnaire historique des musiciens, en avait fait l'acquisition, et depuis lors il était passé en la possession de M. Perne. Après la mort de ce savant, j'ai acheté sa belle et nombreuse bibliothèque musicale, et avec elle le precieux manuscrit de Tinctor. Or, ce manuscrit, qui contient en totalité les Traités de la main musicale (*expositio manûs*), de la nature et de la propriété des tons (*de naturâ ac proprietate tonorum*), des notes et des pauses (*de notis ac pausis*), de la valeur régulière des notes (*de regulari valore notarum*), de l'imperfection des notes (*liber imperfectionum notarum*), des altérations des points musicaux (*super punctis musicalibus*), du contrepoint (*liber de arte contrapuncti*), des proportions (*proportionale musices*), les définitions des termes de musique (*definitorium musices*), ce manuscrit, dis-je, ne renferme que les premiers chapitres du Traité des effets de la musique (*complexus effectuum musices*), les dernières pages ayant été déchirées.

A la vérité, M. Choron a fort bien fait remarquer, dans son rapport à l'Institut de France (inséré au n° 75 du *Moniteur*, 1813) sur le mérite de ce précieux manuscrit, que ce traité de Jean Tinctor est le moins important de ses ouvrages; toutefois il était fâcheux de ne pouvoir le compléter; heureusement le manuscrit de Gand en offre les moyens.

Ce manuscrit de la bibliothèque de l'Université de Gand renferme aussi d'autres traités de musique de Tinctor sous les N^os^ 8, 11, 12, 13, 14 et 15. Ce sont ceux de la nature et de la propriété des tons, des notes et des pauses, de l'imperfection des notes, des points musicaux, des altérations, et le proportionnal. Les traités de la main de musique, de la valeur régulière des notes, du contrepoint, et le recueil des définitions, y manquent.

Le septième traité contenu dans le manuscrit de Gand est un des plus intéressans; il a pour titre *de Arte musices*, et sa division est en deux parties : la première est théorique, la seconde pratique. Chacune de ces parties est subdivisée en trois livres. La première contient vingt-un chapitres; la seconde, seize. Le premier livre de la première partie traite du plain-chant, le second, de la division des monocordes, le troisième, des intervalles, de leurs espèces et des modes. Dans le premier livre de la deuxième partie, l'auteur explique la notation primitive par les notes de l'alphabet; dans le deuxième, il donne les règles de la solmisation, et enfin, dans le dernier, il explique tout ce qui concerne le contrepoint et la composition. Ce dernier livre est beaucoup plus étendu que ce que Francon, Marchetto et Jean de Muris avaient donné auparavant sur cette matière. L'auteur y critique avec vivacité les successions harmoniques de Marchetto, et démontre qu'elles ont le défaut d'altérer le sentiment de la tonalité. Il faut aussi remarquer que cet auteur est le premier qui, depuis Boèce, a parlé d'un autre genre que du genre diatonique.

M. Walwien de Tervliet, cité précédemment, a vu dans le prologue de cet ouvrage qu'il a été composé par un chartreux, et il a cru que ce chartreux était Denis Lewts, de Ryckel, au pays de Liége, qui fut chartreux à Ruremonde; mais il s'est trompé : le prologue seul est de Ryckel, et il a été ajouté après coup. Le véritable auteur de cet ouvrage est *Jean-le-Chartreux de Mantoue*, ainsi nommé parce qu'il était moine à la Chartreuse de cette ville. C'est ce qu'il nous apprend lui-même au troisième livre de la première partie. C'est de lui que nous savons qu'il était né à Namur, où on lui enseigna les règles du chant; qu'il passa ensuite en Italie et qu'il se perfectionna dans la musique et dans les sciences sous la direction de Victorin de Feltre. Il ajoute que Marchetto vivait environ un siècle avant lui, d'où nous pouvons conclure qu'il a écrit son traité de musique vers 1380.

Deux manuscrits du traité de Jean-le-Chartreux étaient déjà signalés comme existant, l'un dans la bibliothèque Harléienne du Musée britannique (N° 6526), l'autre dans celle du Vatican. On sait que les règles de ces bibliothèques interdisent la publication des manuscrits qui s'y trouvent. Il est donc heureux que le traité de musique de Jean-le-Chartreux se trouve au nombre de ceux que contient le manuscrit de la bibliothèque de Gand, car aucun ouvrage n'est plus digne de voir le jour et ne peut jeter plus de lumière sur l'état de l'art au quatorzième siècle.

Le copiste auquel on doit la conservation de ces précieux monumens ne nous a laissé ignorer ni son nom, ni les dates de son travail; car on lit, après le huitième traité : *Explicit liber de musicâ scriptus Gandavi per me,*

M. Anton. de Aggere Sancti Martini. Ann. Domin. 1503; et à la fin du volume, après les mêmes paroles se trouve la date de 1504.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DU CHATEAU D'URTUBI,

Paroles de MM. DELURIEU et RAOUL, musique posthume de BERTON fils.

Il y avait mardi dernier contre l'ordinaire un brillant auditoire dans la salle de la Bourse; on s'était empressé de venir jeter quelques fleurs sur la tombe d'un jeune compositeur ravi trop tôt à l'art et à ses amis, et qui promettait de bien porter un nom célèbre. Tout le monde a fait preuve d'indulgence, et en effet il y aurait eu de l'injustice à juger sévèrement une œuvre à laquelle ce compositeur lui-même n'avait sans doute pas attaché une grande importance et qu'il n'avait pas eu le temps d'achever. Si la pièce n'a pas produit tout l'effet qu'on en espérait, c'est que le mérite de la musique de H. Berton est un de ceux que le public apprécie le moins, c'est le talent du style et de l'instrumentation qu'il possédait déjà à un degré éminent. On a néanmoins applaudi des mélodies élégantes et gracieuses, une facture correcte et distinguée, qualités qui ne sont pas communes de nos jours; et puis il y avait dans cette pièce si peu de poésie, si peu de passion, si peu de ce qu'il faut au musicien pour enflammer son imagination, qu'il n'est pas surprenant que les défauts de la musique soient l'uniformité dans les idées, et peut-être le manque d'originalité.

Voici en peu de mots la pâle intrigue sur laquelle roule cette pièce :

Léon (Ponchard), jeune débauché, a dissipé rapidement le patrimoine de ses pères qui ne s'élevait à rien moins qu'à 800 mille francs. La moitié de cette somme a été confiée à un ami, et l'autre moitié est follement dépensée par notre prodigue. Quand il n'a plus rien, il redemande à son ami ses 400 mille francs; celui-ci, voulant lui donner une leçon, feint d'avoir placé cette somme chez un banquier dont la faillite est déclarée. Le désespoir de Léon est à son comble, et Delmar, son ami, est obligé de l'entraîner au fond de la Navarre, dans le château d'Urtubi; il y retrouve Mme de Chatenay (Mme Pradher), jeune veuve qu'il a aimée autrefois, mais qu'il a délaissée dans son temps de prospérité. A sa vue, l'ancienne passion de Léon se réveille; mais on lui apprend qu'il a un rival dans le propriétaire du château où il se trouve. Désespoir et fureur de Léon; il va provoquer le prétendu propriétaire qui n'est autre que le notaire de l'endroit, lequel n'est point dans la confidence de cette intrigue. La scène qui a lieu entre eux est assez comique, et c'est la seule passable de cette pièce.

Enfin tout s'explique, Delmar a acheté le château d'Urtubi avec les 400 mille francs qui lui avaient été confiés, et Léon, qui se croyait ruiné, offre à Mme de Chatenay sa main et sa fortune.

On voit qu'il y avait peu de ressources pour le musicien dans une donnée aussi faible; néanmoins il y a dans cette partition plusieurs morceaux remarquables. Nous citerons l'air chanté par Ponchard, *Sommeil! sommeil! quelle est donc ta puissance!* et le duo *Montagnes de la Navarre*, très bien chanté par les deux amis Révial et Ponchard.

L'exécution a été, comme à l'ordinaire, peu satisfaisante; on est toujours sûr de trouver à l'Opéra-Comique des choristes qui braillent sans goût, sans justesse, et même probablement sans être suffisamment exercés.

L'orchestre joue avec une négligence impardonnable, absolument comme au Théâtre-Français, où cela est excusable puisque le public n'y écoute jamais la musique.

Nous n'avons que des éloges à donner à Ponchard, à Mme Pradher, et à Révial. Fargeuil a fait preuve de talent dans le rôle du notaire.

— Mme Stockhausen donnera un concert le 19 janvier dans les salons de M. Pleyel. Mme Stockhausen est une cantatrice d'un talent tout distingué et tout individuel. La perfection avec laquelle elle chante les délicieux airs nationaux de la Suisse l'a complètement mise à la mode dans les salons de la haute aristocratie anglaise qui l'a prise sur son aile, et l'a élevée très haut. Mme Stockhausen a laissé de brillans souvenirs à Paris, et la soirée qu'elle annonce ne sera pas vue, sans doute, avec indifférence.

Nouvelles des Départemens.

MARSEILLE. — *Théâtre.* — En vérité, c'est un terrible homme que M. Arnaud, le régisseur de notre grand théâtre; sa prodigieuse activité me fait plaindre bien sincèrement, je vous assure, nos feuilletonistes marseillais. Ces pauvres écrivains vont succomber à la peine, drames et vaudevilles, tragédies et ballets se succèdent

incessamment. Vous jugeriez mieux encore de leurs tribulations si je pouvais parler dans la *Revue Musicale* de toute autre chose que de musique; mais, du reste, en rentrant dans le cadre de votre estimable recueil, je me retrouve face à face avec mon infatigable pourvoyeur. *Robert-le-Diable*, malgré plus de trente représentations, jouissait encore d'une vogue constante lorsqu'on nous fait entendre *Guillaume Tell*, sur le succès duquel l'administration pouvait se reposer quelque temps; mais il restait à populariser chez nous le *Pré aux Clercs* qui depuis six mois languissait dans l'oubli. Excellente idée! car la reprise de cet opéra a été toute à l'avantage de la musique d'Hérold; on a mieux apprécié une foule de passages qui n'avaient pas été remarqués lors des premières représentations. Le rôle de *Nicette* était rempli par Mlle Héloïse, jolie enfant de 15 ans à peine, qui depuis fort peu de temps a fait ses premiers débuts sur notre scène, et dont les heureuses dispositions pour le chant ne sauraient être trop encouragées. Après le *Pré aux Clercs*, Mme Masi, de passage en notre ville, y a donné quelques représentations. Mme Masi, *élève de Mme Pasta*, disait l'affiche, et *première cantatrice des théâtres royaux de Naples*, n'avait pas besoin de si pompeuses recommandations, nous l'avions déjà applaudie l'année dernière, et nous avons retrouvé avec plaisir chez elle le même talent. Le départ de cette dame laissait à la foule toute permission de s'écouler le plus librement du monde, mais il entrait dans l'intérêt de l'administration de la retenir, et donc, vite un ouvrage nouveau; on nous a donné *Ludovic* qui malheureusement a eu un succès négatif. La faiblesse de l'exécution et la mauvaise distribution des rôles y ont contribué en grande partie: mais, à coup sûr, M. Arnaud ne se découragera pas pour si peu, et déjà, s'il faut en croire la rumeur, notre *Gitano* serait prêt; on reprendrait *Robert-le-Diable* avec de notables améliorations dans la mise en scène; puis viendrait le *Serment* d'Auber, *Marguerite d'Anjou*, et puis nous assisterions à cette *Révolte au Sérail* qui fait courir tout Paris. Superbe programme comme vous le voyez; qu'il soit bien vite une vérité, et l'administration n'aura plus qu'à retirer les profits de sa louable persévérance.

Cercle des Beaux-Arts. — Le dernier concert du *Cercle des Beaux-Arts* a été fort brillant. A l'attrait ordinaire que présentent ces réunions musicales se joignait celui d'entendre Mme Masi qui devait s'y faire entendre pour la dernière fois. On a pu apprécier tout le talent de cette cantatrice dans un air de *Sémiramide* et dans la cavatine d'*Anna Bolena*, opéra dont elle nous avait fait connaître au grand théâtre une scène qui n'avait produit aucun effet. Mme Masi avait réservé pour la fin du concert quelques-unes de ces romances qu'elle chante si bien. Je ne vous dirai pas qu'elles ont été fort applaudies, il me semble qu'elles l'ont été beaucoup trop pour des romances. A coup sûr, la symphonie héroïque de Beethoven qui avait été exécutée auparavant n'avait pas eu le même bonheur, et pourtant une exécution parfaite avait fait ressortir ce qu'il y avait de beautés dans cette magnifique création. L'ouverture de *Freyschütz* avait été rendue aussi avec beaucoup de verve et d'aplomb. C'est ici le cas de remarquer tout ce qu'a fait faire de progrès à notre orchestre la direction de M. Pepin dont la persévérance est au-dessus de tout éloge. De tout ceci il résulte un fait bien constant, c'est que le goût de la musique prend chaque jour à Marseille une nouvelle extension; notre ville qui, dit-on, est essentiellement commerçante, a toujours eu, et plus que toute autre, de ces réunions où l'on ne craignait pas d'étudier sérieusement les chefs-d'œuvre des grands maîtres, et sur ce point je crois que l'existence du *Cercle des Beaux-Arts* est d'une haute utilité.

— On s'entretient beaucoup depuis long-temps d'un vaste projet bien fait pour mettre en émoi tout notre monde musical, il s'agit de faire exécuter le *Requiem* de Chérubini par une masse de 400 musiciens dont près de 200 chanteurs. Un appel serait fait à tout ce que Marseille peut compter d'artistes et d'amateurs. Pour couvrir les frais on ouvrirait une souscription dont l'excédant serait affecté au soulagement des artistes malheureux. C'est là un noble et beau projet, tout fait espérer qu'il se réalisera bientôt et que cette imposante solennité sera couronnée du plus grand succès; on ne peut en douter à l'intérêt que n'ont cessé d'y prendre des amateurs aussi connus dans notre ville par leur talent que par le plus vif amour de l'art.

— Les occasions d'entendre de la musique religieuse étaient depuis quelques années fort rares à Marseille; on voit avec plaisir que de jour en jour elles deviennent plus fréquentes, et nous le devons aux soins de M. Albrand. Ce digne professeur n'a rien épargné jusqu'ici quand il s'est agi de remettre au jour quelques-uns de ces chefs-d'œuvre de nos grands maîtres qu'on juge si mal parce qu'ils sont trop peu connus. Il est fâcheux que M. Albrand ne soit pas toujours secondé par l'autorité ecclésiastique; mais le manque d'encouragement n'apporte aucun obstacle au choix de sa musique et de ses exécutans qu'il dirige toujours avec talent, et avec lesquels il arrive aux plus heureux résultats. Il y a quelques jours une messe d'*Haydn* a été exécutée dans l'église Saint-Ferréol; l'*Ave verum* de Mozart y avait été

joint; ce morceau si suave, si harmonieux, a produit sur les auditeurs son effet accoutumé. Le jour de Noël, M. Albrand avait fait entendre dans l'église St-Charles une messe de Mozart; cette solennité avait excité doublement la curiosité en ce qu'on savait que l'*Ave Maria* de Chérubini devait y être chanté et qu'il serait accompagné par M. Vogt, premier hautbois de l'Académie royale de musique. Le beau talent de cet artiste sur le cor anglais a excité le plus vif enthousiasme. M. Vogt se propose de donner deux concerts, l'un au Cercle des Beaux-Arts, et l'autre à l'Hôtel-de-Ville.

Nouvelles étrangères.

Venise. — Donizetti a été plus heureux au théâtre della Fenice qu'il ne l'avait été à Milan. *Fausta*, mélodrame mis en musique par lui, a obtenu un succès satisfaisant. Les journaux italiens attribuent toutefois la plus grande partie de cette réussite aux acteurs chargés des principaux rôles. Un opéra chanté par Mme Pasta, Donzelli et Cartagenova, dit l'un d'eux, peut difficilement tomber. On a remarqué néanmoins l'introduction, une cavatine et deux duos dans le premier acte, et dans le second deux autres duos et un air.

Milan. — *Théâtre della Scala.* — *Ivanhoé*, mélodrame en deux actes, musique de Pacini. Le sort de cet opéra n'a point été plus heureux que celui de *Lucrèce*. Pacini, dont la réputation est établie par un grand nombre d'ouvrages, avait écrit celui-ci pour le théâtre de la Fenice, à Milan, et pour Mmes Giuditta Grisi, Carradori, del Serre, et MM. Cosselli et Reina. A Milan, le rôle de Rebecca est rempli par Mme Demeri, celui d'Ivanhoé par Mme Lorenzani, celui d'Editto par Mme Bayllou, celui de Cedrina par Marini, et enfin celui de Briano par Winter. On sent qu'avec un tel personnel il a fallu faire de grands changemens dans la partition qui ne pouvaient que nuire à l'effet général. Ce qui prouve cette assertion, c'est qu'un très beau chœur du second acte, qui n'avait heureusement subi aucune modification, a été écouté et redemandé avec transport. Au reste les chanteurs, le décorateur, le machiniste et le costumier peuvent réclamer chacun leur part dans la chute de cet opéra.

La Haye. — M. Aloys Schmitt de Francfort, l'un des meilleurs compositeurs et des pianistes les plus estimés que possède l'Allemagne, a donné dans cette ville un concert vers la fin de décembre dernier. *Le journal de La Haye*, en rendant compte de cette séance dans laquelle M. Schmitt a fait exécuter et a exécuté lui-même plusieurs de ses compositions les plus importantes, s'exprime de manière à nous faire désirer que cet artiste vienne à Paris cet hiver, ce que du reste, nous l'apprenons, il se proposait dès long-temps. M. Schmitt a ouvert le concert par son grand concerto en *la* mineur. Il a joué aussi un concerto plein de délicatesse et de pureté de forme, une symphonie caractéristique connue en Allemagne sous le titre de *Ton Gemaelde* (Tableau de sons), et l'ouverture d'un opéra allemand *der Doppelprozess*, ont été exécutées avec ensemble et ont produit une vive sensation. M. Schmitt termina par une improvisation sur des thèmes de Mozart dans laquelle il donna des preuves d'un sentiment très délicat et d'un talent d'exécution fort distingué.

Bruxelles. MM. Bender et Defiennes ont donné vendredi dernier un concert qui avait attiré une société nombreuse et choisie. Cette soirée a été mêlée de bien et de mal sous le rapport de l'art. L'orchestre, insuffisant pour la symphonie, ne se faisait guère remarquer que par l'exiguité de ses proportions et le négligé de son exécution. Une justesse souvent douteuse, des traits mal rendus, et presque partout un défaut d'ensemble et de fini, voilà ce qui a frappé mon oreille. Les morceaux de chant ne l'ont guère mieux régalée; M. Artot faisait acte de complaisance en chantant le duo difficile de *Guillaume Tell*, et Mme Lavry était médiocrement disposée. Le grand air du *Serment*, sorte de casse-cou qui ne peut convenir qu'à Mme Damoreau et qui exige tout le talent de cette admirable cantatrice, est beaucoup au-dessus des moyens de Mme Lavry. Des tours de force faits sans aisance et légèreté sont pour moi quelque chose de pénible à entendre.

Si ma susceptibilité musicale a été péniblement affectée dans toutes les choses dont je viens de parler, j'en ai été bien agréablement indemnisé par le délicieux talent de M. Bender. Une grave indisposition avait affaibli ses moyens depuis trois jours, mais son habileté a suppléé à ce qui lui manquait de force. Son pur et moelleux dans toute l'étendue de l'instrument, facilité de modifier ce son jusqu'à la douceur la plus suave, élégance de style, brillante exécution et bon goût de musique, voilà ce que j'ai trouvé en M. Bender, et ce qui lui assure une place distinguée parmi les virtuoses sur son instrument.

M. Defiennes est un pianiste chez lequel on remarque un mélange de qualités et de défauts; il ne manque pas de goût, bien que son expression soit parfois maniérée et qu'elle ait souvent l'inconvénient d'altérer la mesure. Ses doigts semblent disposés pour avoir du brillant, mais leur mécanisme est vicieux et son exécution laisse souvent désirer plus de netteté et de correction. Il s'est

mieux tiré du morceau de sa composition que des variations de Herz sur la marche d'*Otello;* telle est du moins l'opinion des artistes qui ont entendu celles-ci, car j'avais quitté la salle avant la fin du concert.

Un jeune harpiste, qui s'est fait quelque réputation en Allemagne et qui s'est fixé à Bruxelles depuis un certain temps, M. Désargus, s'est fait entendre dans ce concert et s'est fait applaudir avec chaleur dans un morceau composé par Labarre. L'acquisition du talent de M. Désargus est pour la capitale de la Belgique un événement heureux, car, à proprement parler, il n'y avait pas auparavant de harpiste à Bruxelles.

Je ne dois pas oublier de parler de M. Schmidt fils, qui s'est fait entendre dans un solo de trombone, et qui a fait admirer son habileté à jouer de cet instrument. On a remarqué surtout sa belle manière de chanter le thème de son morceau. Dans l'exécution des difficultés, il a laissé désirer plus de perfection.

Le lendemain du concert de MM. Bender et Defiennes, il en a été donné un autre à l'hôtel d'Angleterre par la société des amateurs de musique. M. Prum, élève de M. Habeneck, y a joué trois morceaux qui n'ont pas eu autant de succès que le jeune violoniste s'en était promis : je ne lui cacherai pas qu'à lui seul en est la faute. L'imitation très imparfaite des choses que Paganini exécute avec une inimitable perfection ne saurait avoir de charme pour un auditoire. En pareil cas, l'imitateur ressemble assez exactement au personnage bouffon et grotesque qu'on désigne sous le nom de *paillasse*. Je suis fâché de le dire, mais j'ai la conviction que tous les jeunes violonistes se perdront par leur fureur de Paganinisme.

Chollet et Mlle Prévost ont chanté des duos, des airs, des romances et des nocturnes. Ces derniers morceaux, composés par Chollet, sont tous fort jolis, et je ne doute pas que ce chanteur ne se fît une brillante réputation en ce genre s'il y consacrait tout son temps.

J'engage MM. les membres de l'orchestre de l'hôtel d'Angleterre à ne pas choisir des morceaux aussi difficiles que l'ouverture d'*Olympie*. Pour un tel ouvrage, il faut des violonistes habiles et accoutumés à l'ensemble d'un orchestre.

Le dernier concert dont je viens de rendre compte ne m'a pas permis d'aller au théâtre entendre la musique du drame de *Sardanapale*, pièce indigène dont on a donné la première représentation le même jour. Cette pièce est précédée d'une ouverture à grand orchestre qui, ainsi que plusieurs morceaux répandus dans l'ouvrage, sont d'un amateur. Je n'ai rien pu entendre de tout cela; je n'en parlerai donc que dans le prochain numéro.

Miscellanées.

Gluck, dirigeant un jour l'orchestre à la représentation d'un de ses opéras, entendit un corniste jouer faux. Il se glissa à travers les jambes des musiciens jusqu'auprès de la chaise du coupable, et dans sa colère, il lui pinça les mollets avec une telle violence, que le corniste jeta un cri lamentable. La chronique assure même, chose singulière, que le cri du musicien reproduisit exactement la note qu'il avait manquée.

— Mozart arriva un jour dans une ville allemande de premier ordre, et assista incognito à la représentation de son opéra l'*Enlèvement du sérail*. Tout à coup, au milieu de l'air de *Pédrillo*, l'orchestre entonna un *ré dièze* au lieu d'un *ré naturel :* cette substitution involontaire ne nuisait pas à la phrase musicale, mais elle lui donnait une physionomie commune et tout opposée aux intentions du compositeur. Mozart n'eut pas plutôt entendu ce contre-sens, qu'il se leva furieux au milieu du parterre, et s'écria d'une voix de tonnerre : « Voulez-vous attaquer le *ré naturel*, canaille! »

On se figure aisément la rumeur que cette sortie scandaleuse causa dans la salle. La frayeur se répandit parmi les acteurs qui se trouvaient en scène : la cantatrice qui remplissait le rôle de *Constance* tomba évanouie; le public s'empara aussitôt de l'individu qui avait proféré les paroles insolentes et troublé le spectacle; il fut forcé de se nommer. Au nom de Mozart, un murmure général d'étonnement mêlé de respect s'éleva d'un bout de la salle à l'autre. Il fallut recommencer l'opéra; les musiciens installèrent Mozart au milieu de l'orchestre, et il dirigea lui-même la partition.

Cette fois, au lieu du *ré dièze*, on attaqua le *ré naturel*, et la phrase musicale se produisit sous une forme toute différente, et qui étonna les musiciens eux-mêmes.

Après le spectacle, Mozart fut reconduit en triomphe jusqu'à son hôtel, et pendant plusieurs jours il eut beaucoup de peine à se soustraire aux témoignages de l'enthousiasme local.

(*Correspondant de Nuremberg.*)

Bulletin d'Annonces.

MUSIQUE ALLEMANDE.

Ch. Koca. Boléro en forme de rondeau pour le basson, avec accompagnement de piano; op. 40. — 7 fr. 50.

Ch. Czerny. Grand rondeau brillant pour le piano, avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor, *ad libitum*; op. 283.

Avec orchestre. — 15 fr.

Avec quatuor. — 12 fr.

Piano seul. — 10 fr.

Jos. Panny. Cavatine pour ténor solo, avec accompagnement d'orchestre; op. 33. — 6 fr.

Hummel. Troisième grande symphonie héroïque en *mi* bémol de L. van Beethoven, op. 55, arrangée pour piano avec accompagnement de flûte, violon et violoncelle. — 15 fr.

Kulerkamp. Quatuor facile pour piano, violon, alto et violoncelle, composés pour les jeunes amateurs. — 9 fr.

Hunten. Valse favorite du duc de Reichstadt, variée, pour le piano; op. 59. — 6 fr.

Ch. Guhr. Le Souvenir de Paganini, premier concerto en *fa* mineur, pour le violon, avec accompagnement d'orchestre, dédié à S. M. le roi de Prusse. — 20 fr.

Léop. Lenz. Fragmens de *Faust*, de Goethe, pour une voix seule, avec accompagnement de piano; op. 14. — 1er cahier, 8 fr.

3e cahier, 7 fr. 50.

Ch. H. Rinck. Etudes pour l'orgue, 1er cahier; op. 104. — 10 fr.

Carl. Blum. *Salut à la Suisse*, grande scène pour voix de soprano; op. 127. Partition. — 10 fr.

Orchestre. — 12 fr.

Pour piano. — 5 fr.

Jos. Panny. L'automne sur les bords du Rhin, chœur avec accompagnement d'orchestre; op. 32. Partition. — 6 fr.

Orchestre. — 10 fr.

Pour piano. — 6 fr.

— Les lois du marin, quinzième chant original arrangé pour chœur d'hommes, ténor, solo et orchestre. Orchestre. — 12 fr.

Piano. — 6 fr.

Partition. — 10 fr.

C. Almenraeder. La Fin d'une Dynastie. — 6 fr.

A Mayence et à Anvers, chez les fils de B. Schott; et à Paris, à l'Agence générale de la musique, rue Saint-Lazare, 31.

F. Hunten. Douze marches favorites de Bellini, Mercadante, Rossini, Weber, doigtées et arrangées d'une manière facile; 3 suites. Chaque: 5 fr.

— Variations martiales à quatre mains. — 7 fr. 50.

L. Ancot. Op. 35. Variations brillantes à la Hongroise, pour le piano. — 7 fr. 50.

Tolbecque. Les Françaises, deux quadrilles de contredanses, valse et galop, sur des motifs de Herz, Hérold, etc., pour le piano, piano à quatre mains, en quintetto et duo pour divers instrumens. — 4 fr. 50.

Bochsa et Czerny. Second recueil de galopades des bals de la cour, pour le piano. — 4 fr. 50.

Le même en quintetto et duos pour divers instrumens.

— Les Dames des Châlets, deux recueils de valses allemandes favorites pour piano.

Les mêmes en quintetto et duos pour les divers instrumens. — 4 fr. 50.

Paris, chez Schonenberger, boulevard Poissonnière, 19.

Ouvrages élémentaires.

Devienne et Tulou. Méthode de flûte. — 18 fr.

Gambaro. Méthode de clarinette à six clefs. — 15 fr.

Ozi. Méthode de basson. — 18 fr.

Schiltz. Méthode d'ophicléide basse et quinte. — 15 fr.

— Méthode de bugle. — 18 fr.

— Méthode de trombone. — 12 fr.

Vimeux. Méthode de trombone. — 18 fr.

Hermenge. Méthode de serpent-forveille. — 12 fr.

Dufrêne. Méthode de cornet-trompette à pistons. — 18 fr.

Rodolphe et Bruni. Solfèges. — 18 fr.

Muller (Iwan). Méthode de clarinette à treize clefs. — 30 fr.

Musique de clarinette.

J. B. Gambaro. Duo pour deux clarinettes, 6e livre. — 7 fr. 50.

— *Id.* *id.* *id.* 7e livre. — 7 fr. 50.

— *Id.* *id.* *id.* 8e livre. — 7 fr. 50

— *Id.* *id.* *id.* 9e livre. — 9 fr.

— *Id.* 2e air varié de cor orchestre. — 9 fr.

— *Id.* 3e air *id.* — 12 fr.

Mohr. 1er air varié de cor orchestre. — 12 fr.

— 2e air, *id.* — 12 fr.

— Caprices pour clarinettes. — 7 fr. 50.

Musique pour basse.

J. B. Gambaro. Dix-huit études pour basson. — 12 fr.

— 1er air varié pour basson orchestre. — 9 fr.

Brod. Trois fantaisies sur *le Pirate* et *Anna Bolena*, basson piano. 7 fr. 50.

Jobey et Piccini. Souvenir du *Pirate*, basson piano. — 7 fr. 50.

Paris, chez Gambaro, rue des Vieux-Augustins, 18.

Nota. On trouve à la même adresse toutes sortes de musique.

Les Chasses, composées en quatre rondeaux sur des thèmes de Labarre, par Fr. Hunten.

1re *livraison*: La chasse au loup, la chasse au renard.

2me *livraison*: La chasse au cerf, la chasse à la bécasse.

Op. 61. Prix des deux, 5 fr. — Chacune, 3 fr.

Les Chasses, quadrille de contredanses sur des motifs de Th. Labarre, suivi du *Retour en Suisse*, valse de Ch. Plantade, composés pour le piano, avec accompagnement de violon, flageolet et cornet à pistons, *ad libitum*, par J. B. Tolbecque. — 4 fr.

Paris, chez J. Delahante, rue du Mail, 13.

La chanson de la jeune mère, tirée du roman d'Alphonse Brat, *Priez pour elle*, musique de Ch. Neyts. — 2 fr.

Paris, chez Frère, passage des Panoramas.

Thème original et variations brillantes, précédés d'un adagio pour le violon avec accompagnement de quatuor ou de piano, dédiés à son élève et ami A. Luminais par J. Ghys; op. 10. — 7 fr. 50.

Paris, chez A. Petit, rue Vivienne, 6.

Fantaisie brillante pour le piano avec violon, *ad libitum*, composée et dédiée à Mlle Caroline Bersolle par Adeline Blanchet; op. 3. — 7 fr. 50.

Paris, chez Alexandre Gros, éditeur, rue Saint-Louis, 60, au Marais.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 4.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 26 JANVIER 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Nécrologie.

L'ABBÉ STADLER.

L'Allemagne vient encore de perdre un des meilleurs artistes de son ancienne école; l'abbé Stadler est descendu dans la tombe le 8 novembre 1833. C'est une perte qui sera peu sentie par les jeunes musiciens qui ne se soucient guère des vieux compositeurs ni des anciennes écoles, mais qui laissera dans le cœur de ceux qui aiment l'art de tous les temps une impression de tristesse, parce qu'elle réveillera le souvenir de beaucoup d'autres pertes du même genre non encore réparées.

Maximilien Stadler, né au mois d'avril 1748 dans la petite ville de Moelk, sur le Danube, n'apprit d'abord la musique que comme un délassement à des études plus sérieuses; car destiné à l'état ecclésiastique, il se livra aux travaux théologiques dès qu'il eut achevé ses cours de langues anciennes. Ses progrès furent rapides dans ces sciences, et peu de temps après son entrée au couvent de Moelk, sa rare capacité le fit nommer professeur de théologie pour les novices. Nicolaï, dont les voyages ont fourni tant de renseignemens intéressans sur beaucoup de musiciens célèbres de l'Allemagne, Nicolaï, dis-je, connut Stadler en 1786, dans son couvent de Moelk et le signala comme un des organistes les plus remarquables de cette époque. Conrad-Michel Schneider avait perfectionné son talent par des leçons qu'un tel maître pouvait seul donner. Stadler possédait surtout l'art d'improviser dans le style fugué sur un thème donné, et il avait à cet égard l'avantage de mettre dans ses improvisations plus de feu et de piquant qu'Albrechtsberger, son compatriote et son ami.

L'empereur Joseph II, ayant eu occasion d'entendre quelques compositions de Stadler, désira que l'auteur allât se fixer à Vienne, et leva toutes les difficultés que pouvait présenter ce projet. Arrivé dans la capitale de l'Autriche, l'abbé Stadler ne tarda pas à s'y faire remarquer par les qualités réelles de son double talent d'organiste et de compositeur : la plupart des grands artistes qui se trouvaient à Vienne devinrent ses amis; parmi ceux-ci, on remarque particulièrement Haydn et Mozart qui eurent pour lui les sentimens de la plus tendre amitié et pour qui il a conservé toute sa vie une sorte de vénération.

Ce fut l'attachement que l'abbé Stadler avait pour la mémoire de ces grands hommes qui le porta à sortir du silence modeste qu'il avait gardé toute sa vie pour prendre la défense de Mozart dont la discussion élevée par Godefroi Weber sur la part que ce célèbre musicien a eue dans le *Requiem* qui porte son nom. On sait que cette question fut soulevée dans une suite d'articles qui parurent d'abord dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, et qui furent ensuite réunis dans une brochure ayant pour titre : *Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiem.* (Résultats des recherches faites jusqu'ici sur le mérite[1] du *Requiem* de Mozart). Mayence, 1826, in-8°. Weber avait entrepris de démontrer dans son premier article que l'ouvrage de Mozart, loin d'être le chef-d'œuvre de l'auteur comme on l'avait souvent prétendu, était au-dessous de son talent et de sa réputation, et il expliquait cette infériorité en disant que Mozart n'avait laissé qu'une esquisse plus ou moins imparfaite de quelques morceaux et qu'il avait été entièrement étranger aux autres. Stadler, bien qu'il voulût prendre pour devise dans cette discussion *Amicus personæ inimicus causæ*, mit plus de vivacité dans sa réfutation de l'article de Weber qu'on ne pouvait en attendre de son âge. Cette réfutation parut sous le titre de *Bertheidigung des Echtheit der Mozart-*

(1) *Eichtheit* est un de ces mots allemands dont on ne saurait faire une traduction en français.

schen Requiem (Défense du mérite du *Requiem* de Mozart), Vienne, 1826, in 8°.

On ne peut nier qu'il n'y eut quelque fondement à la thèse soutenue par Godefroi Weber et qu'il n'y eut plus d'amitié et de respect pour un grand talent que de solide raison dans la réponse de Stadler; mais c'était une triste victoire que devait remporter son antagoniste, et les paroles dévouées du vieillard inspiraient à toute l'Allemagne bien plus d'intérêt que la froide et dure analyse du critique. Les amis de Godefroi Weber désiraient qu'il ne fît point de réplique; mais l'amour-propre y était engagé; ce fut lui qui dicta la rude réponse qui parut contre l'écrit de Stadler sous le titre de *Weitere Nachrichten über die Echtheit des Mozartschen Requiem* (Plus amples notices sur le mérite du *Requiem* de Mozart). Le vieil ami du grand artiste ne se tint pas pour battu, car on vit paraître peu de mois après un nouvel écrit intitulé *Nachtraz zur Bertheidigung des Echtheit des Mozartschen Requiem* (Supplément à la défense du mérite du *Requiem* de Mozart), Vienne, 1827, in 8°. Ce fut son dernier effort dans cette lutte trop prolongée, et les publications subséquentes de Weber restèrent sans réponse.

J'ai dit que l'abbé Stadler se faisait également remarquer et comme compositeur et comme organiste. Un grand nombre de ses productions pour l'église furent successivement publiées et lui firent une réputation méritée de musicien savant et d'homme de goût. Ses messes, ses motets, ses fugues pour l'orgue étaient mises en parallèle avec ce que Haydn, Mozart et les musiciens les plus habiles de l'Allemagne avaient écrit de meilleur. Depuis long-temps il travaillait à un oratorio de la *Jérusalem délivrée;* mais il avait près de 60 ans quand il fit entendre à Vienne pour la première fois ce grand ouvrage dont le succès fut tel qu'il pouvait le désirer. Tous les journaux de l'Allemagne donnèrent des éloges à cette grande composition où règnent un sentiment élevé et un savoir profond. Plusieurs fois, l'oratorio de Stadler fut choisi pour remplir les grandes fêtes de l'Allemagne, et toujours il fut applaudi comme un des meilleurs ouvrages de ce genre.

Stadler eut un autre genre de mérite fort rare et dont il tirait plus d'avantages pour ses plaisirs que pour sa réputation. Je veux parler de ses connaissances étendues dans l'histoire et la littérature de la musique. Nicolaï dit qu'il était peu de livres relatifs à cet art ou de composition de quelque mérite qu'il n'eût lu ou consulté. Il s'était entouré d'une belle collection de ces monumens de l'art et de la science, et c'était au milieu de ces richesses intellectuelles qu'il passait la plus grande partie du temps.

La vie de Stadler fut douce et calme comme son ame. On ne lui connut point d'ennemis et il ne fut celui de personne. Devenu vieux, il se retira insensiblement du monde, et il finit par vivre dans une solitude absolue. Il était âgé de plus de quatre-vingt-cinq ans lorsqu'il est décédé au mois de novembre dernier, dans la petite maison d'un faubourg de Vienne où il s'était retiré.

Bien qu'on n'ait publié que la moindre partie des ouvrages composés par lui, le nombre de ses productions qui ont vu le jour est assez considérable. En voici une liste que je crois à peu près complète.

Musique d'église. — 1° Messe à quatre voix, deux violons, deux cors, contrebasse et orgue (en *sol*), Vienne, Haslinger; 2° *Idem*, n° 2 (en *si* ♭), *ibid.*; 3° Messe à quatre parties avec orgue, *ibid.*; 4° Messe de *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue; 5° *Alma Redemptoris* pour quatre voix et orgue, *ibid.*; 6° *Asperges me,* à quatre voix et orgue, *ibid.*; 7° *Ave Regina*, idem, *ibid.*; 8° *Die befreiung Jerusalem* (la délivrance de Jérusalem), oratorio à quatre voix avec orchestre, *ibid.*; 9° *Ecce sacerdos magnus,* pour quatre voix et orgue, *ibid.*; 10° *Libera me, Domine,* idem, *ibid.*; 11° *Miserere,* idem, *ibid.*; 12° Psaumes, graduels et offertoires, pour quatre voix et orgue, savoir : *Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Magnificat, Lætatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem, Credidi,* ibid.; 13° *Regina cœli,* à quatre voix et orgue, *ibid.*; 14° *Salve, Regina,* idem, *ibid.*; 15° *Tantum ergo,* idem, *ibid.*; 16° *Vidi aquam,* idem, *ibid.*

Chants a plusieurs voix. — 17° *An die Versœhnung,* pour quatre voix, Vienne, Haslinger; 18° *Beantwortung der musikalischen abschiedskarte von J. Haydn,* pour deux voix et piano, Augsbourg, Gombart; 19° *Glaube, liebe, Hoffnung,* pour quatre voix, Vienne, Haslinger; 20° 12 psaumes traduits en allemand par Mendelsshon, pour une et plusieurs voix, deux parties divisées chacune en quatre livraisons; 21° 12 chansons de Gellert avec mélodies et accompagnement de piano, Vienne, 1785; 22° 10 chansons avec accompagnement de clavecin, Vienne, Mollo, 1799.

Musique instrumentale. — 23° Trois fugues pour l'orgue, Vienne, Leidesdorf; 24° Fugue avec un prélude pour le piano (n° 3 du *Museum* pour la musique de piano), Vienne, Haslinger; 25° Six sonatines pour le clavecin, Vienne, Artaria, 1796; 26° Une sonate pour le clavecin, Vienne, 1799; 27° deux sonates et une fugue pour le piano, 8e cahier du répertoire des clavecinistes, Zurich, Naegeli.

Fétis.

Quelques mots sur M. Boieldieu.

Un spirituel rédacteur du *Temps*, ayant occasion de nommer M. Boieldieu dans un de ses derniers feuilletons, appela l'attention du public et de l'autorité sur la position de ce grand compositeur, position qu'il présentait comme presque voisine de l'indigence. M. Boieldieu, disait-il, après avoir perdu les places et les pensions qu'il avait obtenues à de si justes titres sous le gouvernement du roi Charles X, se trouvait aujourd'hui réduit à solliciter du ministère l'emploi de conservateur adjoint de la *bibliothèque royale*, pour la partie de la musique. On conçoit quel vif intérêt se porta sur Boieldieu, lorsqu'on apprit qu'après de longs et utiles services rendus à sa patrie dans l'exercice d'un art aux progrès duquel il a contribué, il pouvait en être là, de devoir implorer ce qui lui est si légitimement dû. Parmi les nombreux témoignages d'intérêt que reçut cet artiste célèbre, il en est un qui eut assez de publicité pour que M. Boieldieu ait pensé devoir rompre le silence. M. Cartigny directeur du théâtre de Bruxelles, fit insérer dans les journaux de cette ville une lettre qui fut répétée dans les feuilles publiques de Paris et que nous reproduisons ici.

Messieurs les rédacteurs.

C'est avec la plus profonde douleur que j'ai lu dans votre numéro de ce jour la notice extraite du journal le *Temps* et relative au célèbre Boieldieu. Tout ce qui appartient aux arts et au théâtre doit gémir d'apprendre que le chef des compositeurs français peut souffrir des atteintes de la pauvreté.

Je propose que tout directeur de théâtre, où l'on joue l'opéra-comique, donne une représentation au bénéfice de l'illustre auteur de *Beniowski*, du *Kalife* et de la *Dame blanche*. Je suis heureux de m'inscrire le premier sur cette honorable liste.

J'écris sur-le-champ à M. Boieldieu pour lui demander la permission d'accomplir une œuvre que je regarde comme un devoir sacré, et j'adresse aux journaux de Paris l'invitation mentionnée plus haut dans cette lettre.

J'ai l'honneur d'être etc.

CARTIGNY.

M. Boieldieu, à la réception de cette lettre honorable de M. Cartigny, lui adressa la réponse qu'on va lire et qu'il fit insérer aussi dans les journaux du matin.

A M. Cartigny, *à Bruxelles.*

Monsieur le directeur, je suis on ne peut plus touché de la preuve d'intérêt et d'amour pour les arts que vous voulez bien me donner, en me priant de consentir à ce qu'à votre exemple MM. les directeurs des théâtres qui ont représenté mes ouvrages donnent une représentation à mon bénéfice; mais malgré la perte que j'ai faite des places et des pensions dont je jouissais sous le précédent gouvernement, malgré la perte de ma santé dont le mauvais état ne me permet plus de me livrer à la composition, ma position n'est pas telle que quelques journaux, à mon grand regret, l'ont présentée au public, et je serais d'autant plus blâmable de le laisser dans cette erreur, que M. le ministre des travaux publics a accueilli ma demande avec bonté. J'ajouterai que la promesse de ce ministre, ami des arts, a bien voulu me faire d'une place dans laquelle je pourrai encore être utile à mon pays et à l'art que je professe, ne me laisse aucune inquiétude sur mon avenir, sur cet avenir d'artiste qui, pour être heureux, doit toujours être modeste. Je n'accepte donc pas, M. le directeur, l'offre que vous me faites avec tant de bienveillance, mais je n'en conserverai pas moins toute ma vie, avec la plus vive reconnaissance, le souvenir d'une preuve d'intérêt aussi honorable pour celui qui la donne que pour celui qui la reçoit.

J'ai l'honneur d'être, etc.

BOIELDIEU.

C'est avec une vive satisfaction que nous avons lu cette réponse de M. Boieldieu, et cela pour plus d'un motif. C'était en quelque sorte une honte nationale pour la France, qu'un de ses plus grands artistes fût réduit à accepter des propositions venues de l'étranger pour l'amélioration d'un sort qu'il appartient à son gouvernement d'assurer. Puis, nous eussions été profondément affectés d'être obligés de croire que M. Boieldieu pût souffrir des *atteintes de la pauvreté*, lui qui pendant une longue suite d'années a fait la fortune des sociétaires du théâtre Feydeau.

La guitare et M. Zani de Ferranti.

Tous les journalistes qui ont à rendre compte du talent d'un guitariste commencent leur article par une diatribe contre l'instrument sur lequel son habileté s'est développée, faisant entendre qu'il eût mieux valu que l'artiste se fît pianiste, ou violoniste, ou tout ce qui finit dans un autre *iste* que guitariste. Comme si l'on choisissait son talent! comme si l'on prenait à croix ou pile l'instrument qu'on doit jouer! comme s'il n'y avait pas le génie de la guitare comme celui du piano ou du violon.

C'est un triste instrument que la guitare, disait-on dans

mon enfance, alors que le plus habile de ceux qui en jouaient ne s'élevait guère au-dessus de l'accompagnement de la romance ou de quelque innocente sonate de Porro et de Gatayes; on redisait la même phrase après qu'un certain M. Doisy eût fait quelques pas en avant; on le redisait après que le vieux Carulli eût agrandi le domaine de l'instrument; et par habitude on le redit encore lorsqu'on écoute les savantes et harmonieuses combinaisons de Sor, le jeu élégant de Carcassi, et les fantasques boutades de la volubile main de Huerta. Un journaliste vient encore de prononcer le même anathème à propos du concert où M. Zani de Ferranti s'est fait entendre. Ne fût-ce que pour éviter tant de redites, ne serait-il pas possible de changer un peu de thème? D'ailleurs, ce qui était vrai lorsque d'inhabiles mains égratignaient les frêles cordes de la guitare a cessé de l'être aujourd'hui; le temps est venu où l'on peut hasarder de venger la lyre mauresque des mépris qu'on lui a prodigués. Quelqu'un pourrait peut-être l'entreprendre par caprice, moi je vais le faire avec la conviction que le merveilleux talent de M. Zanti de Ferranti a fait passer dans mon ame.

Non, ce n'est pas *un pauvre instrument, un instrument borné* que celui qui fournit tant de ressources au génie; c'est un instrument *sui generis,* dont la voix a peu d'intensité si on la compare à celle d'un instrument gigantesque, mais qui enfin a une voix dont l'accent est particulier. Quand ce qu'on appelait *des joueurs de guitare* n'osaient sortir des tons d'*ut* ou de *la;* quand ils ne devaient frapper l'oreille que de leurs insipides batteries ou de leurs maigres accords, la guitare était certainement un pauvre instrument, un instrument borné, ou plutôt ceux qui en jouaient étaient de pauvres guitaristes; mais aujourd'hui que ce même instrument sent frémir ses cordes sous des combinaisons de phrases et de traits qui ne pourraient être rendus par aucun autre, aujourd'hui que la musique de guitare a pris un caractère spécial, et que tous les tons, toutes les modulations sont abordées et vaincues, la guitare est devenue un bel et bon instrument dans son espèce.

J'ai parlé du *génie* du guitariste; ce mot fera sourire sans doute plus d'un musicien; mais pourquoi n'y aurait-il pas du génie dans la tête de l'homme qui enfante des prodiges sur un instrument de faible sonorité comme il y en a dans celle d'un violoniste et d'un pianiste? Le génie consiste-t-il dans l'intensité des sons? Deviner tout ce qui était possible sur cet instrument n'était pas chose facile, et il y a fallu de l'audace pour aller jusqu'aux dernières limites. Or qu'est-ce que l'audace heureuse si ce n'est du génie?

S'il était possible d'assigner des bornes au développement des facultés humaines, je dirais que ces dernières limites ont été atteintes par M. Zani de Ferranti. Cet artiste a donné depuis peu de temps un concert à Bruxelles où je n'ai pu me rendre; j'en avais, je l'avoue, assez peu de regret; car le moyen de croire qu'il y ait un guitariste qui mérite d'être entendu après Sor, Carcassi et autres célébrités, et cela à Bruxelles où il est depuis six ans à peine connu et réduit à donner des leçons de langue italienne? Je me défends des fausses préventions autant que je le peux; mais le puis-je toujours? J'étais donc ignorant du talent de M. Zani de Ferranti lorsque l'occasion de l'entendre se présenta l'autre jour. Je me disposais à l'écouter avec politesse, mais aux premières phrases je suis frappé; je n'ai presque rien entendu encore, cependant je sens que je suis en présence d'un talent supérieur; je lève la vue et je la porte sur l'artiste; que vois-je? des yeux ardens, une poitrine soulevée, des doigts d'acier qui, fermes et souples comme des ressorts, parcourent les cordes d'une manière inaccoutumée; ce que j'entends n'est plus la guitare que vous connaissez, ce sont des accens qu'on ne croirait pouvoir être rendus par des cordes pincées, c'est une chanterelle pour le coup bien nommée, car elle chante comme une voix émue d'une tendre expression; c'est quelquefois un accord jeté avec une plénitude de son qui semble plutôt appartenir à une bonne harpe qu'à une frêle guitare; ce sont enfin des traits neufs, hardis, violens, passionnés, dont rien jusqu'ici n'avait fait soupçonner la possibilité sur le manche d'une guitare.

Tant de puissantes nouveautés n'avaient pu me trouver froid; je sympathisais avec ce que j'entendais; j'étais ému des émotions qui sortaient de l'instrument pour m'environner de toutes parts. Quant à l'artiste, il jouait pour moi, pour moi seul, car pour la première fois depuis long-temps peut-être, il rencontrait une ame qui comprenait ce que veut la sienne; aussi s'animait-il par degrés.

Après une première fantaisie exécutée sur la guitare ordinaire, il prit un autre instrument dont toutes les cordes à vide formaient l'accord de *mi* majeur. C'est une combinaison connue de quelques guitaristes, et l'on sait que le mérite de cet accord consiste dans une sonorité plus forte résultante de la sympathie que les harmoniques ont entre eux. Mais ce qu'on a tiré de cela est si peu de chose! C'est avec tant de timidité qu'on aborde les moindres traits sur une guitare accordée ainsi, effrayé que l'on est par les difficultés d'un doigté tout différent de ce lui dont on a l'habitude! C'est M. Zani de Ferranti qu'il faut entendre sur la guitare en *mi!*

C'est lui qui se joue des difficultés que ses rivaux n'ont pas même osé essayer! C'est lui qui tire vraiment avantage de l'accord de son instrument sans que son exécution perde rien de ce qu'elle a de brillant! Comme il fait vibrer toutes les cordes! Avec quel parfait sentiment sa main droite va chercher à diverses positions de la table et du manche une variété de sons parfaitement adaptée au caractère de chaque phrase, de chaque note même! Et puis, au milieu des traits les plus hardis, les plus audacieux, voici venir une romance plaintive qu'une corde pincée vous rend comme ferait la voix et l'ame de Rubini. Je l'avoue, cette faculté de chanter avec un instrument tel que la guitare me confond; je ne pouvais m'en faire d'idée, et maintenant que je l'ai entendu, je doute encore si je n'ai point été dupe d'une illusion.

Je me souviens que daus les premiers jours où Carulli alla se fixer à Paris, il vint un soir dans une maison où je me trouvais avec Dussek. On faisait de la musique, et l'illustre pianiste ravissait son auditoire par le charme de son talent. Carulli avait apporté sa guitare et le maître de la maison crut devoir par politesse le prier de se faire entendre, ce qu'il fit bravement après que Dussek eut quitté le piano. Tout le monde d'abord le trouva bien hardi, pour ne rien dire de plus; mais bientôt il sut intéresser parce que ce qu'il faisait était nouveau alors. Quand il eut fini, Dussek, qui avait pris beaucoup de plaisir à l'entendre, lui dit : *Monsieur, vous êtes un grand artiste.* Vous souriez, messieurs les guitaristes? et vous aussi; peut-être, monsieur Zani de Ferranti? Mais Dussek avait raison : un artiste est toujours grand quand il ouvre des routes nouvelles et qu'il recule les bornes de son art. Voilà pourquoi je n'hésite pas à dire que vous, qui laissez tout ce qu'on a fait loin derrière vous, vous êtes aussi un grand artiste, d'autant plus grand que, méconnu, vous ne vous êtes point découragé; que vous avez travaillé pour vous-même, pour obéir à votre destination naturelle, pour satisfaire votre ame enfin, ainsi que fait tout homme né pour l'art.

Qu'on sache donc qu'il est au monde un homme qui a trouvé dans la guitare un instrument inconnu; homme dont on ne parle pas, mais qui peut-être encouragé par les lignes que je viens d'écrire ne tardera point à se produire et à se faire admirer. Alors on comprendra qu'il est temps de renoncer à ce vieux dicton : *La guitare est un pauvre instrument.* De vous dire comment il s'est fait que l'artiste possesseur d'un tel talent est resté dans l'obscurité, c'est ce que je n'entreprendrai pas; il me suffit de révéler son existence; le temps fera le reste.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

Première représentation de la reprise de la *Straniera*, musique de Bellini.

Je ne fus pas médiocrement surpris, il y a peu de temps, en lisant dans un journal Allemand [1] un article consacré à l'examen de cette question : *Auquel des deux compositeurs, Rossini ou Bellini, doit-on accorder la préférence?* Une semblable pensée, me disais-je, a-t-elle pu venir à l'esprit d'un critique éclairé et judicieux? Toutefois, en y réfléchissant plus attentivement, je suis resté convaincu que cette question, au moins ridicule de la part d'un dilettante italien ou français, était concevable dans la bouche d'un Allemand. En effet Bellini me paraît posséder plusieurs des défauts de l'école allemande actuelle sans en avoir les qualités. Ces défauts sont : une tendance à l'obscurité, à l'exagération, un style peu correct et enfin une prétention à la science ou plutôt un abus continuel des ressources de l'harmonie. Nous avons remarqué ces taches dans la partition de la *Straniera* qui est cependant une des productions les plus estimées de Bellini. On a souvent avancé que ce compositeur était un imitateur de Rossini. Cette assertion me paraît dénuée de fondement. S'il a marché sur les traces du maître de Pesaro, c'est seulement sous le rapport de l'instrumentation; or cette partie de l'art est toute matérielle et ses combinaisons n'appartiennent pas plus à Rossini qu'à Mozart, à Weber, à Beethoven, à Cherubini, qui les ont toutes employées dans leurs ouvrages.

La partition de la *Straniera* contient plusieurs morceaux remarquables et assigne à son auteur un rang distingué parmi les compositeurs de notre époque; cependant la représentation n'a pas produit sur le public de Paris tout l'effet qu'on devait en attendre, et sans le talent des chanteurs à qui l'exécution en est confiée, elle n'eût peut-être pas été écoutée avec plaisir; le trio et le final du premier acte. Néanmoins l'air de Léopold et le final du second renferment des beautés du premier ordre. L'air du second acte surtout, si admirablement chanté par Tamburini, est un modèle parfait d'expression et d'une simplicité touchante.

L'exécution n'a pas été irréprochable; les chœurs sont toujours très faibles et ne sont pas suffisamment exercés.

(1) *Gazette musicale* de Leipsick, 4 septembre 1833.

L'orchestre joue avec négligence, et il est à regretter en général qu'avec les chanteurs les plus distingués les autres parties ne présentent pas un ensemble plus satisfaisant.

Le rôle d'*Alaïde* n'est pas un de ceux qui conviennent le mieux au talent de Mlle Ungher; néanmoins elle s'en est acquittée d'une manière supérieure, principalement dans le final du second acte où elle s'est élevée au plus haut degré du pathétique.

Tamburini a recueilli une ample moisson d'applaudissemens qui étaient bien dus à son admirable talent. Jamais on ne poussa plus loin le goût, l'expression et le sentiment musical.

Rubini, combien de fois ne l'avons-nous pas dit, est sans contredit un des plus habiles chanteurs qui aient existé; il fait des difficultés insurmontables pour tous les autres avec une aisance qui tient du prodige; les tours de force les plus étonnans, les intonations les plus hardies sont pour lui des jeux d'enfant. Il possède un moyen de succès à l'aide duquel il étonne et captive ses auditeurs, mais qu'il emploie peut-être trop fréquemment; ce moyen, c'est l'alternative des effets de forté et de piano. Comme toutes les fois qu'il se fait entendre, il a été applaudi avec frénésie.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

D'UNE BONNE FORTUNE,

Opéra-bouffon en un acte, musique de M. Adam.

Certains diseurs de calembourgs et bons mots ont la singulière manie de préluder à leurs prétendues saillies par de longs préambules qui servent de préparation et de préface; d'autres, conteurs maladroits, ne s'embarquent point dans une histoire plaisante sans prononcer ces mots sacramentels : *Vous allez bien rire;* ce qui fait justement qu'on ne rit pas du tout. Plus habile, l'Opéra-Comique a jeté à la face de ses habitués son pantin de carnaval, sans les avoir prévenus qu'ils eussent à se bien tenir s'ils ne voulaient crever par excès d'hilarité. *Une bonne fortune* est tombée un beau matin, un beau soir veux-je dire, sur les planches du théâtre de la Bourse comme si elle venait de la lune ou de quelque autre monde d'en-l'air. Ce beau soir dont je viens de parler, c'était un de ceux de la semaine dernière, une ouverture toute gaillarde se joue, la toile bleu-passé se lève, et au lieu de l'auberge du *Pré aux Clercs* qu'on pouvait croire bâtie réellement de briques et de pierres sur la scène de l'Opéra-Comique, c'est dans une auberge de Florence que les spectateurs, ou plutôt que les acteurs se trouvent. Et voilà en le moins de mots possible ce qui se passa, et ce qui se passe encore sans doute, aux yeux et aux oreilles de tous.

Un certain Isidore, un Français je l'aurais parié, car ces Français sont si entreprenans! fait quelques doigts de cour à une demoiselle Flora que courtise également un M. Darcy, français tout comme Isidore. Celui-ci tente un enlèvement, mais au lieu de la signora Flora, c'est une certaine Rosabella, vieille de quelque soixante ans, qu'il emmène chez lui. Sur ce arrive un commissaire qui se trouve avoir séduit, il y a quarante ans au moins, la Rosabella, et qui se décide à l'épouser pour ne point se voir dans la cruelle nécessité de s'arrêter lui-même comme ravisseur. Isidore épouse sa dulcinée et chacun laisse éclater des marques de sa satisfaction, car n'est-il pas indispensable qu'on se réjouisse à l'Opéra-Comique, surtout pendant le carnaval?

M. Adam a écrit les airs de cet opéra bouffon, et quel autre que lui était plus capable de réussir dans cette entreprise, lui qu'on peut considérer comme le compositeur *facile* du théâtre de la Bourse! Sa musique est très convenablement appropriée au caractère de son sujet. Si nous en sommes à regretter que notre scène comique ne nous offre pas de ces opéras bouffes à la manière des farces italiennes dans lesquelles la musique recevait de si grands développemens, il ne faut pas moins apprécier le travail de M. Adam qui a écrit de jolis morceaux et a fait tout ce que lui demandaient ses collaborateurs. N'essaiera-t-on pas une fois de représenter un opéra bouffon dans toute autre saison que dans celle du carnaval? Qui sait quel serait le résultat de cette tentative, et si nous n'aurions pas une musique bouffe? Mais lorsque le public voit un opéra accollé à la farce froide et plate de cet éternel M. Deschalumeau, n'est-il pas fondé à croire que ce qu'on lui présente n'a que la vie d'un jour?

A.

CONCERT

donné par M. et Mme Stockhausen, dans les salons de M. Pleyel.

Les jouissances que procure la musique passent rapidement, mais elles laissent dans l'esprit un doux souvenir que les années peuvent à peine effacer. Aussi les nombreux amateurs qui n'avaient pas oublié le beau talent de Mme Stockhausen se sont-ils empressés de se rendre au rendez-vous qu'elle leur avait assigné. Un goût exquis, une élégance et un charme parfaits,

une voix gracieuse, étendue, flexible, telles sont les qualités que cette cantatrice possède à un degré éminent. On a pu remarquer quelle différence il y avait entre les applaudissemens de bon aloi, les éloges sincères donnés unanimement par les auditeurs et les témoignages de satisfaction que le public accorde ordinairement dans les concerts à de médiocres artistes.

Mme Stockhausen a prouvé dans cette soirée qu'elle excellait dans tous les genres; elle a chanté d'abord une scène de Fesca dans laquelle elle a ravi tous les suffrages. Il est à regretter seulement que l'accompagnateur, M. Alary, se soit acquitté de sa tache avec une négligence impardonnable. Nous conseillons à ce très jeune artiste d'étudier encore long-temps avant de songer à se produire en public.

Les charmans airs suisses que Mme Stockhausen a ensuite chantés avec une grace et une pureté admirable ont produit beaucoup d'effet.

Cette soirée était encore intéressante par la présence de MM. Listz et F. Hiller. Ces deux artistes ont exécuté un morceau pour deux pianos. Leur talent, comme exécutans, est au-dessus de tous éloges. Je voudrais en vérité pouvoir louer d'aussi bon cœur la composition du morceau qui est de M. Hiller. Pourquoi cet artiste, qui a fait des études consciencieuses et approfondies de son art, n'a-t-il pas apporté un goût plus sûr dans la composition de cet ouvrage ? Nous avons à lui reprocher un emploi fréquent de dissonances dont la résolution se fait vainement attendre, et jamais le désir de produire de nouveaux effets ne saurait faire tolérer ce que la délicatesse de l'oreille réprouve. Le principal défaut du morceau que nous avons entendu est le manque de plan et d'ordre.

Qu'on s'écarte des anciens erremens pour la coupe d'un morceau, qu'on innove dans la manière d'enchaîner les idées, cela se conçoit; mais qu'on rassemble péniblement trois ou quatre motifs, tous d'un caractère différent; que tous les passages et toutes les phrases d'un morceau de musique n'aient aucun rapport entre eux et semblent jetés au hasard sur le papier où ils sont reproduits, voilà malheureusement le défaut principal de presque toute la musique moderne pour le piano, défaut que Beethoven, Mozart, Haydn et Weber ont su éviter dans leurs compositions pour cet instrument. Un seul motif leur suffit; ils le présentent d'abord avec simplicité et clarté, puis ils le décomposent plus tard par fragmens de leur première idée pour lier entre elles les modulations les plus neuves et les plus hasardées. Et ils impriment ainsi à leurs compositions un caractère d'unité et d'ordre qu'on chercherait en vain dans le morceau de M. Hiller.

Nous engageons cet artiste à prêter quelque attention à nos avis; ils sont dictés par un sincère désir de ses succès.

M. Stockhausen s'est fait entendre sur la harpe, dans un morceau de sa composition, qui n'est pas sans mérite. Malheureusement plusieurs cordes de son instrument ont cassé pendant qu'il jouait. Les interruptions que cet accident ont produites ne nous permettent pas de porter un jugement sur son exécution.

En résumé, ce concert est un des plus remarquables que nous ayons entendus cette année, et il est bien à désirer que Mme Stockhausen nous procure encore quelques soirées aussi intéressantes. D.

— MM. Ghys et Lagoanère donneront samedi prochain 1er février, dans la salle Chantereine, un concert qui promet d'être intéressant.

— M. Baillot, cédant aux sollicitations des admirateurs de son beau talent, annonce deux soirées de quatuors qui auront lieu les mardis 28 janvier et 4 février. Ces deux séances auront lieu dans les salons de M. Duport, facteur de pianos, rue Neuve-des-Petits-Champs.

Nouvelles étrangères.

Naples. — Le 10 novembre s'annonçait long-temps à l'avance comme un bien beau jour pour les Napolitains; ils comptaient chaque jour avec impatience le temps qui les séparait encore du terme si désiré, et à mesure que ce terme s'avançait, c'était une anxiété, des doutes, des paris que les alarmistes n'avaient guère moins envie de perdre que leurs adversaires de gagner. Vous vous doutez déjà qu'il s'agissait d'un événement musical, car il n'en est point d'autre ici capable, sinon d'émouvoir fortement, au moins d'arracher une manifestation publique d'un intérêt vif et presque universel. Il ne s'agissait en effet de rien moins que du retour de Mme Malibran dont l'absence nous avait replongés dans des ténèbres auxquels nos yeux avaient pu s'habituer insensiblement auparavant, mais dont la courte apparition du brillant météore rendait depuis lors l'épaisseur plus visible, s'il est permis de parodier ainsi l'expression hardie de Milton.

Le 10 novembre, dès l'aube du jour, tous les regards plongeaient sur la route de Capoue; de nombreuses cavalcades s'apprêtaient à pousser des reconnaissances; une escorte d'honneur s'élançait à la rencontre de cette jeune reine du théâtre pour l'amener en triomphe dans

nos murs, lorsqu'on apprit que Mme Malibran, arrivée dans la nuit même, répétait déjà le rôle d'Irène écrit pour elle par Pacini, sans cesse interrompue par les visites de ceux de ses amis assez heureux pour l'avoir découverte. Les premières apparitions de cette grande actrice n'ont pas été aussi brillantes que vous pouvez le croire. Un impitoyable ennemi des émotions théâtrales, un obstacle de fer, un monstre sans cesse renaissant et qui réclame périodiquement son odieux tribut, le *Gala*, puisqu'il faut l'appeler par son nom, s'est interposé entre le public et sa déesse. Un *Gala*, mon cher Parisien, c'est une cérémonie qu'on célèbre aux anniversaires de naissance, aux fêtes patronales du roi, des deux reines, des princes et princesses du sang, sans compter les cas extraordinaires de mariage, etc., etc. La cour se rend ces jours-là en grande pompe dans ses loges qui communiquent de plain-pied avec le palais, et qui forment en quelque sorte ses salles de réception, car, à l'exception du silencieux *Baccia mano*, le palais n'offre jamais que l'image d'un immense couvent d'où sont bannies même les réunions de famille.

La quantité de princes que nous avons le bonheur de posséder est telle, qu'il y a par an six grands *Galas* et au moins une trentaine de petits. Lors des premiers, la salle, à part son éclairage ordinaire, est illuminée par cent quatre-vingt candelabres à cinq branches, c'est ce qu'on appelle *quintuplicata illuminazione*. Lors des seconds, trois branches seulement de soixante candelabres sont allumés. Dans ces galas, comme toutes les fois que des membres de la famille royale assistent au spectacle, il est défendu sous peine de prison d'applaudir sans que la cour en ait donné le signal, et celle-ci, qui en est toujours assez avare, ne prend jamais l'initiative lors des grands galas anniversaires consacrés à la première représentation d'un ballet et d'un opéra, sinon nouveau, au moins remonté pour quelque début important. Or, maintenant que je vous ai mis un peu au courant, faites-vous une idée de l'éclat vraiment magique de douze cents énormes bougies sur les bas-reliefs dorés de la salle, sur les toilettes étincelantes de diamans, sur les riches habits de cour, et sur les uniformes asiatiques des officiers d'une garnison de vingt mille hommes rangés au parterre par *plate-bandes* symétriquement nuancées; figurez-vous la manœuvre perpétuelle des lorgnettes, l'attention portée tout entière sur les quatre loges de la famille royale, les distributions de glaces et de sucreries qu'on s'envoie de loge en loge comme cadeaux d'usage, les visites d'étiquette; n'oubliez pas l'obscurité relative de la scène écrasée par les torrens de lumière qui se croisent dans la salle, et dites-moi quel sera l'*agrément* d'une pauvre prima donna dans une telle cohue.

Eh bien! c'est dans deux de ces grands galas, les deux seuls qui se donnent la main, c'est ensuite dans deux petits galas que l'infortunée Malibran a dû reparaître à Naples. Je l'ai vue, moi qui vous parle, verser de secrètes larmes, blottie qu'elle était dans la loge de Barbaja, après une de ces malencontreuses représentations; jamais Desdemona ne m'avait tant émue.

La cour s'étant enfin rendue au théâtre des *Fiorentini*, le public et la cantatrice se sont rencontrés dans un tête-à-tête ardemment désiré; c'était à la seconde représentation d'*Irène*. Les transports, libres de toute contrainte, ont éclaté avec un bruit de tonnerre dès l'entrée en scène de Mme Malibran qui n'a pu leur imposer silence qu'en entonnant brusquement le récitatif. Les applaudissemens frénétiques se renouvelaient à la fin de chacun de ses morceaux, mais surtout dans un duo au premier acte avec sa sœur, Mme Ruiz-Garcia, et encore plus surtout dans le grand air final.

Dans cet opéra d'*Irène* Pacini s'est complètement immolé à la cantatrice, et bien lui en a pris, car, ainsi que l'observe plaisamment le *Journal officiel*, les ailes de son génie musical, si génie il y a, écourtées dans la conflagration de Pompéï (allusion au sujet de son meilleur opéra) n'ont plus repoussé depuis, aussi dans l'air final entièrement refait depuis l'arrivée de la prima donna, tous les traits favorables à sa voix sont-ils accumulés avec une profusion apparente, mais en réalité avec un art infini; et ces traits sont revêtus d'un si beau coloris d'expression, que l'admiration pour la cantatrice est absorbée par la sympathie qu'on éprouve pour les angoisses d'une jeune sicilienne dont l'amant vient d'assassiner le père.

Mme Malibran, après avoir eu le même succès d'enthousiasme aux troisième et quatrième représentations d'*Irène*, vient d'obtenir un aussi beau triomphe dans le rôle de *Sémiramide*. Telle est la supériorité de talent qu'elle y a déployé que la cour, débordée par de violens murmures, a donné jusqu'à cinq fois le signal des applaudissemens.

Je vous parlerai une autre fois du *Pirata*, de *Tancredi*, des *Capuletti*, de la *Sonnanbula*, du *Matrimonio*, du *Ventaglio*, opéra bouffe en napolitain, et d'un opéra nouveau de Coccia que Mme Malibran se propose de monter avant son départ.

G. C.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 5.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31 ;

PARIS, DIMANCHE 2 FÉVRIER 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

De la mesure en musique.

Une erreur assez répandue parmi les personnes qui ont vu de la musique ancienne écrite sans division de mesures par des traits perpendiculaires, appelés *barres de mesure*, a fait croire qu'il n'y avait pas de mesure en musique alors qu'on l'écrivait ainsi. L'erreur est manifeste, car dès qu'on sentit le besoin de soutenir des sons, d'en passer d'autres rapidement dans un certain rapport avec les premiers, et qu'on eut aussi des silences plus ou moins courts, plus ou moins prolongés, il fut nécessaire de mesurer tout cela à l'égard d'une certaine unité de temps, et dès lors il y eut dans toute musique qui n'était pas du plain-chant une mesure analogue à celle qui est encore en usage aujourd'hui. Aussi voit-on dans des traités des principes de la musique, qui remontent jusqu'au onzième siècle, deux divisions principales dont l'une est relative à la *musique pleine* (musica plana), et l'autre à la *musique mesurée* (musica mensurata).

Mais s'il n'y a point de doute à l'égard de l'existence de la mesure depuis le onzième siècle, il n'en est pas de même quant à la manière d'indiquer cette mesure pendant l'exécution ; car, jusque vers 1500, je ne trouve pas un mot dans les traités de musique qui puisse faire croire qu'on battait la mesure comme on le fait aujourd'hui. Cependant, lorsqu'on considère les difficultés accumulées dans la notation de la musique jusque dans la première moitié du dix-septième siècle, difficultés qui étaient telles que les auteurs eux-mêmes étaient souvent incertains de la valeur des signes qu'ils employaient; lorsqu'on songe à l'embarras où se trouvaient les chanteurs et les instrumentistes pour distinguer les cas de perfection et d'imperfection des signes, les diverses sortes de points qui, placés auprès des notes, n'avaient pas toujours la même destination que le point de la musique moderne, les variétés de valeurs des notes de même figure dans les ligatures, et mille autres inventions bizarres, on ne conçoit pas qu'il ait été possible de rendre la musique, même après une longue étude, sans le guide de la mesure battue.

D'autre part, on ne comprend pas non plus qu'un directeur de musique ait pu, au premier aspect d'un morceau de musique, en saisir si bien toutes les combinaisons qu'il ne soit pas trompé vingt fois sur l'endroit où il devait abaisser ou lever la main. Les difficultés étaient d'autant plus grandes pour lui, qu'il n'y avait point alors de musique en partition. Toute musique était notée ou dans de grands livres qui contenaient les quatre ou cinq parties de l'harmonie mises en regard, ou dans de petits cahiers dont chaque exécutant était pourvu[1]. Les difficultés de la lecture de la musique et de la division de la mesure, d'après ce

(1) Il y a ici une question fort curieuse et qui mériterait d'être traitée dans un article spécial : elle consiste à savoir quel procédé les compositeurs pourraient employer pour écrire leurs ouvrages au moment de la conception. Ce procédé devait être différent de la notation dont ils faisaient usage pour écrire les parties séparées, car ils prenaient plaisir à écrire souvent ces parties dans des valeurs de mesure tout-à-fait différentes, mais qu'ils fa saient concorder au moyen des signes de proportions. Rien de tout cela ne pouvait servir dans une partition où les valeurs correspondantes doivent se trouver les unes au-dessus des autres. Il fallait donc que es contrapuntistes eussent une autre notation pour écrire ensemble les diverses parties qui formaient l'ensemble de leur harmonie J'imagine que ce devait être une sorte de tablature assez semblable à celle dont on faisait usage au seizième siècle pour la musique d'orgue. Mais s'il en était ainsi, il restera toujours à comprendre comment il pouvait se faire qu'ayant un moyen simple de notation pour écrire leurs idées, les compositeurs prenaient plaisir à cacher ensuite leurs pensées sous les énigmes de la notation proportionnelle, et quelle satisfaction ils avaient à y multiplier les difficultés de telle sorte que l'exécution de leur musique devait en souffrir. Il n'y a point d'absurdité qui n'ait passé par la tête des hommes !

système de notation si compliqué et si peu rationnel, explique un fait fort singulier qu'on remarque dans la composition des chapelles de Rome et des primats aux quinzième et seizième siècles. A cette époque, on voit figurer parmi les simples chanteurs de toutes ces chapelles des hommes qui étaient alors célèbres comme compositeurs; car telle était l'habileté requise pour bien lire la musique, qu'on ne pouvait guère la rencontrer que chez des musiciens instruits des règles du contre-point. Après la réforme de la notation, la tradition de l'ancien système n'a été conservée que dans la chapelle sixtine; mais les chanteurs de cette chapelle en possèdent encore une intelligence parfaite. A l'époque où des commissaires français furent envoyés par le directoire à Rome pour recueillir les monumens des arts qu'on voulait faire conduire à Paris, les chanteurs de la chapelle du Vatican, reconnaissans des bons procédés qu'avaient eu pour eux Monge, Kreutzer et Mesplet, vinrent les trouver un jour portant avec eux quelques-uns des anciens livres de chant de la chapelle, et faisant voir aux commissaires une notation qui n'était pour eux composée que de hiéroglyphes inintelligibles, ils leur dirent qu'ils venaient leur faire entendre une musique qui ne pouvaient être exécutée en aucun autre lieu du monde, et ils commencèrent immédiatement à chanter quelques morceaux des vieux prédécesseurs de Palestrina, avec une perfection dont rien n'avait donné jusque là l'idée à ceux qui les entendaient. Personne ne battait la mesure pendant l'exécution, ce qui donne lieu de penser qu'on ne la battait pas non plus autrefois; car les traditions se sont conservées dans toute leur pureté parmi les chanteurs de la chapelle sixtine. On peut considérer ces chanteurs comme étant pour la musique comme le passé vivant au milieu du présent. C'en est fait malheureusement de ce beau reste de l'antiquité musicale; rien ne peut la sauver : avant dix ans il n'en restera plus rien. Le bref du pape, qui a mis obstacle à la castration de jeunes garçons, et surtout le séjour des Français dans l'état romain qui a purgé les mœurs de cet attentat à l'humanité, ont porté un coup mortel à l'existence de la chapelle du Vatican, car les femmes ni les enfans n'y sont admis. Depuis long-temps il n'a plus été fait d'élèves; les sopranistes et les contraltistes sont devenus vieux; leurs voix sont tremblantes; chaque année quelque débris de cette chapelle, si florissante autrefois, se détache et tombe, et le mal devient sans remède.

Lorsque le système de la notation commença à se simplifier, on comprit qu'il pouvait être utile de faciliter la lecture de la musique en fixant l'œil sur une certaine quantité de signes renfermés dans des cases formées par des barres placées en travers des portées. D'abord ces barres ne furent mises que de huit en huit mesures; puis, de quatre en quatre, et enfin l'usage de la mesure double, c'est-à-dire de quatre temps en deux rondes, et de trois temps en trois blanches, s'établit pendant plus de cinquante ans. Insensiblement, toutes les mesures de la musique moderne furent adoptées et l'ancienne notation disparut sans retour.

C'est un fait très remarquable que l'existence de deux sortes de mesures principales du temps musical. Comment a-t-on été conduit à reconnaître la nécessité des deux genres de mesures binaire et ternaire? C'est ce qu'il est impossible de découvrir dans les écrits des auteurs les plus anciens. Seulement on y voit que, suivant les vieilles traditions qui faisaient considérer le nombre trois comme le plus parfait, la mesure ternaire, le temps ternaire étaient appelés parfaits, et que la mesure et le temps binaire passaient pour le type de l'imperfection. Sur cent morceaux de musique des quinzième et seizième siècles, plus de quatre-vingts sont écrits en mesures à trois temps. Au reste, ce genre de musique est celui qui domine chez tous les peuples dont la civilisation est peu avancée, surtout chez ceux qui vivent dans un état d'esclavage. Les airs nationaux des populations qui vivent dans un état social heureux sont gais et à deux temps.

Il n'existe pas un seul ouvrage fait dans un esprit philosophique sur la mesure; pourtant aucun sujet n'est plus digne de l'attention des musiciens. Le plus ancien livre que nous ayons sur cette matière est celui d'Augustin Pisa qui a pour titre : *Battuta della musica dichiarata* (Rome, 1611, in-4°); on y trouve d'assez bonnes choses, mais elles sont traitées d'une manière historique ou empirique. Suivant l'esprit du temps où l'auteur écrivait, les faits particuliers sont examinés avec soin; mais les idées générales manquent dans l'ouvrage. Tel qu'il est, ce livre me paraît pourtant bien supérieur à ce que le P. Sacchi a publié sous ce titre : *Della divisione del tempo nella Musica, nel Ballo e nella Poesia* (Milan, 1770, in-8°). On ne trouve dans celui-ci que des idées communes relatives à la musique; ce qu'il y a de meilleur concerne la poésie; mais l'idée de réunir dans un seul ouvrage des considérations sur la mesure musicale et sur la mesure poétique prouve que Sacchi ne comprenait pas d'une manière nette ce que c'est que la mesure du temps en musique : il la confondait avec le rhythme qui est une chose absolument différente.

Je puis faire le même reproche au *Traité de la mesure, ou de la division du temps dans la musique et dans la poésie* de Bonesi; cependant ce livre est préférable à celui de

Sacchi, bien qu'il semble avoir été composé sur le modèle de celui-ci.

Il est une multitude de questions du plus haut intérêt dont la solution est indispensable pour traiter convenablement de la mesure dans l'exposition des principes de la musique. Ces questions n'ont pas même été entrevues par les auteurs qui se sont occupés de ce sujet. Par exemple, personne n'a pu dire jusqu'ici quel est le véritable usage des diverses subdivisions des mesures simples, soient binaires à divisions binaires, soient binaires à divisions ternaires, soient ternaires à divisions binaires, soient enfin ternaires à divisions ternaires. Demandez au meilleur musicien quelle est la différence entre une mesure lente à *trois-deuxièmes* et une mesure à *trois-quatrièmes* ou à *trois-huitièmes*, et il ne pourra vous répondre. Demandez-lui encore d'après quel principe une valeur de six croches se présente tantôt sous la forme d'une mesure à trois-quatrièmes, tantôt sous celle d'une mesure à six-huitièmes; pourquoi enfin l'une est une mesure à trois temps et l'autre une mesure à deux; il éprouvera le même embarras et ne s'avisera pas que le choix est déterminé par une combinaison de mesure et de rhythme. Ce ne sont pourtant là que les plus simples questions de la série de celles qu'on peut faire.

J'espère que la publication de mon *Traité de la philosophie de la musique* ne laissera plus la moindre obscurité sur ce sujet important, et que cette partie de la musique sera comme les autres rendue lumineuse dans ce *criterium* de l'art et de la science.

Fétis.

Bulletin d'analyse.

Première symphonie à grand orchestre composée et dédiée aux membres de la chapelle royale à Hanovre, par Louis Maurer. Œuvre 67. Leipsick, Peters.

Le génie de Haydn a eu pour successeur le génie de Mozart, puis Beethoven est venu nous consoler de la perte de ces deux grands hommes. Beethoven aura-t-il aussi un successeur? cela est encore incertain. Fesca, qui a eu de l'originalité dans le quatuor, s'est senti écrasé par la masse de l'orchestre lorsqu'il a voulu s'en servir. Il y a si loin de la jolie pensée de Fesca aux inspirations parfois un peu rudes mais souvent sublimes de ce géant de Beethoven! Pour faire de la symphonie, même avec des défauts, il faut de grandes pensées et l'art de faire contraster les nuances du coloris d'un orchestre formidable; il faut une main ferme et hardie; quelque chose de plus que de la science; l'instinct des grandes masses : peu d'hommes en sont doués.

En attendant que le grand symphoniste futur se révèle au monde musical, nous voyons de temps en temps paraître des essais plus ou moins satisfaisans. MM. Onslow et Riès nous ont donné des symphonies où l'on a remarqué de fort bonnes choses. Voici maintenant un musicien signalé en Allemagne par quelques belles productions qui vient aussi faire preuve de bonne volonté dans ce genre difficile : notre devoir est de l'encourager pour peu qu'il y ait du mérite dans son ouvrage.

La symphonie de M. Maurer est en *fa* mineur. Elle commence par une introduction maestoso où l'on ne remarque rien de saillant ni sous le rapport de la modulation harmonique. Il n'est pas mal en soi de commencer un morceau par une introduction lente; mais beaucoup de compositeurs l'ont fait, et pour le faire encore, il faut que cette introduction soit une nécessité de la pensée du musicien. Or, la pensée de M. Maurer ne commence évidemment qu'à son *presto agitato;* ce qui précède n'est qu'un hors-d'œuvre sans utilité pour l'effet de l'ouvrage.

Le *presto agitato* est d'un caractère passionné et plein de chaleur; on y trouve bien un certain air qui rappelle le style de Beethoven, mais cependant on ne peut pas dire que M. Maurer ait cherché la ressemblance. J'aurais désiré trouver quelque phrase de douce mélodie placée comme opposition aux effets énergiques de ce morceau; mais tel qu'il est, je le considère comme bien conduit dans son plan, dans sa modulation et dans son instrumentation.

Le *larghetto* en *ré* bémol et en deux temps de cette symphonie a de la nouveauté : c'est de tout l'ouvrage le morceau où l'on trouve le moins d'inspirations *beethovenisées :* tout y est de pur sentiment, c'est dire assez que tout y est bien. Il y a de l'élégance dans les détails, de l'habileté dans l'instrumentation : si M. Maurer fait beaucoup de morceaux comme celui-là, il grandira dans l'avenir.

Le *scherzo* sent l'imitation de la manière de Beethoven plus que les autres morceaux; mais le trio qui est écrit dans une manière simple est fort joli.

Il y a de la verve dans le finale; mais son caractère semble plutôt appartenir à une ouverture d'opéra qu'à une symphonie. Je lui ferai aussi le reproche d'être d'une couleur trop uniforme et de manquer de charme : c'est cependant un morceau bien fait.

En somme, il y a du mérite dans la symphonie de M. Maurer, et il y a lieu de croire que ce compositeur

pourra se faire une réputation honorable si la suite de ses travaux répond à son premier essai.

Mélophare,

Nouveau pupitre pour exécuter de la musique nocturne.

Un mécanicien anglais, nommé M. Steele, vient d'inventer un pupitre fort ingénieux destiné à la musique des sérénades: il lui a donné le nom de *mélophare*.

Le mélophare peut être disposé à volonté pour quatre, six, huit, dix, douze, seize, vingt, trente ou quarante musiciens. Il a la forme d'un pupitre ordinaire à quatre faces plus ou moins développées, mais avec cette différence qu'au lieu de présenter une planche solide ou bien des montans croisés par des barres de bois transversales pour soutenir la musique, il a la forme d'une boîte percée de fenêtres fermées par un papier transparent sur lequel la musique est notée. Plusieurs becs de lampe contenus dans la boîte donnent une lumière suffisante pour qu'on puisse lire la musique avec facilité. Le mélophare est supporté par un pied comme les pupitres ordinaires et peut s'élever ou s'abaisser à volonté.

Dans toute cette disposition, il n'y a rien de neuf que la possibilité de développer ou de resserrer à volonté les proportions du mélophare, car des pupitres à peu près semblables sont connus depuis long-temps en France et en Allemagne. Mais voici en quoi se distingue la nouvelle invention de M. Steele.

Un mécanisme de métronome à sourdine est caché dans l'intérieur de la boîte. Avant de commencer le morceau qui doit être exécuté, le chef d'orchestre met le régulateur de la mesure au mouvement de ce morceau. Le papier sur lequel la musique est écrite est roulé sur un cylindre et attaché par l'autre bout à un autre cylindre qui doit faire les fonctions de dévidoir. Un égal nombre de mesures doit paraître à chaque fenêtre du mélophare de manière à en remplir le vide. Si le morceau est assez long pour ne pouvoir être contenu dans ce nombre de mesures, le métronome, après avoir battu le nombre de temps renfermé dans ces mesures, fait partir la détente d'un mécanisme qui, avec la rapidité de l'éclair fait passer sur le cylindre dévidoir toute la musique exécutée, et fait paraître à la fenêtre de chaque partie un égal nombre de mesures; de telle sorte que les symphonies, les ouvertures les plus longues peuvent être placées sur ce pupitre.

Des cylindres de rechange tout prêts et disposés avec la musique d'autant de morceaux qu'on veut exécuter, permettent de donner une durée quelconque aux concerts nocturnes. Ces cylindres s'adaptent avec facilité au mécanisme qui les fait mouvoir.

Peut-être pensera-t-on que tous ces apprêts sont fort longs et qu'ils doivent causer beaucoup d'embarras; mais cette crainte n'est pas fondée, car plusieurs expériences ont démontré que chaque musicien peut opérer le changement des cylindres de sa partie dans l'espace d'une minute.

Le plus grand obstacle à la popularité du mélophare nous paraît exister dans son prix élevé : un pupitre de cette espèce disposé pour s'étendre jusqu'à vingt exécutans ne coûte pas moins de vingt livres sterling (environ 500 francs). On conçoit en effet qu'une machine si compliquée ne puisse être établie qu'avec des dépenses considérables; mais il se trouvera peu d'amateurs qui voudront ou qui pourront dépenser cinq cents francs pour un pupitre.

Concerts en Égypte.

Lorsque nous avons voulu tenir nos lecteurs au courant des événemens minces ou graves, importans ou frivoles qui se présentaient quotidiennement à nous dans les domaines de l'art que nous avons mission de répandre, nous avons jusqu'ici considéré le monde comme renfermé dans les limites de notre vieille Europe. Nous avons principalement parlé de la France, parce que la France est actuellement le foyer d'où partent les rayons vivifians qui embrassent la surface du globe politique et moral. Nous avons parlé de l'Allemagne ensuite, parce que la musique est fille de l'Allemagne; de l'Italie, car l'Italie nous a jeté avec profusion ses plus riches trésors; de l'Angleterre, pour en dire un peu de bien et beaucoup de mal, parce qu'en Angleterre il y a décadence des choses qui nous touchent. Si nous avons poursuivi nos excursions jusqu'à la jeune Pétersbourg; là, nous nous sommes arrêtés comme à de nouvelles colonnes d'Hercule. Lorsque parfois nous avons franchi ces bornes naturelles, ce n'était point pour enregistrer l'existence d'un fait actuel; il s'agissait d'établir sur d'authentiques documens quels étaient chez les peuples du Nord ou du Levant les différens systèmes de la gamme, de la notation, et des voix instrumentales. Et cela, pour former les élémens de l'histoire universelle de l'art, plutôt que pour satisfaire aux exigences de la curiosité. Les choses ont changé : la question musicale s'est allée poser avec d'autres

questions sociales sur un terrain qui ne l'avait point admise jusqu'alors. Une vieille contrée, dont les traits fortement indiqués avaient conservé jusqu'ici les beautés d'un type original, s'est avisée un jour, pour se faire jeune, de cacher sa physionomie mâle et primitive sous les oripeaux de notrevieille civilisation européenne. Ce n'est point ici le lieu d'examiner s'il y aura bénéfice pour le peuple de cette contrée dans l'échange d'une vie simple et contente de peu, contre des besoins sans cesse renaissans. Mais, nous renfermant dans le cadre de notre spécialité, nous pouvons encore déplorer cette tendance à l'anéantissement des types et à la formulation uniforme des procédés de l'art.

Voici à quelle occasion l'Égypte réclame quelques lignes de nos colonnes.

On se rappelle qu'il y a plusieurs mois des navires qui faisaient voile pour l'Orient reçurent à leurs bords quelques-uns de ces hommes qui égarèrent dans de fausses voies des capacités qu'ils eussent pu employer utilement pour la société. Lorsque leur voix eut cessé de retentir sous les voûtes de la salle Taitbout; après un procès qui ne fut pas moins ridicule par l'attaque que par la défense; menacés de tomber dans l'oubli, les compagnons de la femme tournèrent leurs regards vers l'Égypte. Il y avait à fonder là, et la tâche était facile, car rien n'existait et rien ne devait être détruit. S'ils avaient peu de chances de succès quant à l'émancipation des femmes, peut-être pouvaient-ils faire adopter quelques-unes de leurs théories d'économie politique; en cas de réussite, la route était ouverte. Soit conviction intime, soit entêtement, ils signalèrent leur arrivée dans le Levant par la continuation des absurdes pratiques de leur prétendue religion : ils s'en allèrent errant à l'aventure d'Alexandrie à Smyrne et de Smyrne au Caire, cherchant la femme libre là où il n'y a que la femme esclave. Plus d'une fois, ils eurent à souffrir des inconvéniens d'un voyage à travers le désert, ou des mauvais traitemens d'une population brutale et fanatique.

Les dernières nouvelles arrivées de l'Egypte annoncent un changement complet des batteries saint-simoniennes. Les apôtres qui semblent avoir assez de leurs courses vagabondes et des désagrémens qui en ont été le résultat, se réunissent à Alexandrie pour se diriger ensuite, avec l'assentiment de leur supérieur, chacun dans une route différente, mais dans une route plus sûre que celles qu'ils ont parcourues jusqu'ici. L'ingénieur va creuser des canaux, tracer des chemins de fer, descendre dans les mines; le médecin va faire du système Broussais; le peintre exécute des portraits de famille et le musicien, c'est, je vous jure, la vérité, le musicien donne des concerts. Vous dire de quoi se composent ces concerts ne me serait pas chose facile; mais parce que je ne puis pas l'expliquer, le fait n'en est pas moins réel, car je lis dans une lettre de l'apôtre Lambert, reproduite par un de nos bons journaux, par le *Temps*, ces deux phrases qui sont de nature à ne laisser aucun doute.

« Barrault, ainsi parle M. Lambert, en attendant le père à Alexandrie avait fait donner trois concerts, où quelques morceaux de David avaient généralement plu. » Et plus loin il ajoute : « David continue à faire avec son piano et sa délicieuse musique le charme de toutes les réunions, et nous a conquis tout le monde. »

Ainsi donc Alexandrie aura ses concerts comme Paris et Londres; ainsi l'Europe n'était pas assez grande au gré du piano, il lui a fallu l'Asie. Si quelque jour, fatigués d'émotions qui se succèdent avec une effrayante monotonie, nous voulons aller chercher au loin des plaisirs plus neufs et piquans par leur étrangeté, nous serons amèrement déçus. En fuyant la musique de Rossini, de Mozart, de Beethoven, nous irons encore vers elle, car nous la retrouverons partout comme une pesante fatalité. Nous voudrons une rauque et bruyante symphonie de *Borus*, de *Zil* ou de *Vaul*, pour réveiller nos organes engourdis; c'est l'ouverture du *Barbier*, ou c'est un chœur de *la Muette* qu'il nous faudra subir. Affreux supplice qu'on ne saurait comparer qu'à celui de ces plaines sans fin, qui, blanches et nues, s'étendent partout autour des malheureux exilés dans les déserts de la Sibérie. Quoi qu'il en soit, M. David a donné des concerts à Alexandrie; c'est là qu'il nous faut revenir en dépit de nos répugnances. A-t-il fait seul tous les frais de ces séances? ou quelques-uns de ses coreligionnaires se sont-ils joints à lui? Voilà ce qu'il nous importait de savoir, et ce dont malheureusement la lettre de M. Lambert ne fait nulle mention. Encore si Mmes Fournel et Rogé avaient pu l'aider des accens de leur voix féminine; mais ces aimables voyageuses, après avoir essuyé les horreurs d'une tempête et du mal de mer, se sont réfugiées à Navarin, en parfaite santé à la vérité, mais un peu ébranlées dans leurs projets vagabonds. Nous voyons donc, jusqu'à plus amples renseignemens, M. David figurant dans les trois concerts organisés par le P. Barrault, sous la triple forme de masse instrumentale, de masse vocale, et d'exécutant solo. M. David est un habile musicien; ses études étaient en bon train au Conservatoire de Paris, lorsque les idées saint-simoniennes lui apparurent sous un jour séduisant et l'engagèrent à porter à la nouvelle

société ce qu'il avait acquis dans la pratique vulgaire de l'art musical. Cependant, quels que soient le mérite de ce jeune apôtre et la vigueur de sa santé, nous avons peine à concevoir qu'il ait pu résister au rude métier que paraissent lui avoir imposé ses supérieurs.

En attendant que de nouvelles informations viennent ou justifier ou calmer nos appréhensions, nous supplierons, par mesure de précaution, le P. Barrault de ménager M. David, qui pourra reparaître quelque jour avec avantage sur l'horizon musical, si, ce que nous ne prétendons pas prévoir, l'horizon saint-simonien disparaît dans une nuit trop sombre.

Biographie.

Sacchini (Ant.-Mar.-Gaspard), naquit à Naples, le 13 mai 1735, d'une famille originaire de Toscane, et entra fort jeune au Conservatoire de Sainte-Marie de Lorette. Il s'adonna d'abord à l'étude du violon; puis, entraîné par un penchant décisif, négligea cet instrument pour se livrer à la composition. On reconnut dans ses premiers essais les germes du génie qu'il développa plus tard; on y remarquait déjà un sentiment exquis de la mesure et du rhythme, et ce sentiment est dans un enfant la preuve la plus infaillible d'une vocation réelle pour la musique. Durante, qui professait alors au Conservatoire de Lorette, ne tarda pas à distinguer, parmi ses nombreux élèves, le jeune Sacchini et s'appliqua à cultiver ses précieuses dispositions; il enseignait, à la même époque, au Conservatoire de Saint-Onuphe où il comptait au nombre de ses élèves Traetta, Piccini et Guglielmi : « *Vous avez dans le Conservatoire de Lorette*, leur disait-il, *un rival très difficile à vaincre; si vous ne faites pas tous vos efforts au moins pour l'égaler, il restera seul, et à coup sûr ce sera l'homme du siècle.* » Ce rival, c'était Sacchini.

Lorsqu'il sortit du Conservatoire, où il avait fait de profondes études, il mit au jour plusieurs compositions qui jetèrent les fondemens de sa réputation. En 1762, il fut engagé pour un théâtre de Rome où il fit représenter plusieurs ouvrages qui obtinrent beaucoup de succès; il demeura dans cette ville jusqu'en 1769. A cette époque, il succéda à Galuppi dans l'emploi de directeur de l'*ospedaletto* à Venise; il fut ensuite appelé à Londres où sa réputation l'avait précédé. En se rendant dans cette ville, il traversa l'Allemagne et fit représenter de nouveaux opéras à Stuttgard et à Munich.

Il séjourna à Londres environ dix ans, et les succès constans qu'il y obtint déterminèrent l'administration de l'Opéra à lui faire des propositions assez avantageuses pour le décider à passer en France. Il vint à Paris en 1782, et, dans l'espace de quatre années qu'il y vécut, mit le comble à sa gloire par les chefs-d'œuvre dont il enrichit notre scène lyrique. Malheureusement il arriva à une époque où notre grande crise musicale n'était pas encore calmée. Les gluckistes et les piccinistes étaient, comme tous les partis, trop exclusifs pour accorder une sérieuse attention à une autre idole que celle qu'ils adoraient; aussi ses premiers ouvrages furent-ils accueillis presque avec indifférence. On lui suscita même des entraves de toute espèce. Quand l'opéra de *Renaud* fut terminé, on osa offrir à Sacchini le prix convenu pour cette partition, à condition qu'elle ne serait pas exécutée : il ne dut la représentation de cet ouvrage qu'à la protection de la reine. La représentation d'*Œdipe à Colonne* rencontra des difficultés inimaginables, et le chagrin qu'il conçut de toutes ces tracasseries ne contribua pas peu à avancer sa mort; il succomba, le 7 octobre 1786, à une attaque de goutte. L'opéra d'*Evelina*, qu'il laissa imparfait, fut terminé par Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, et représenté peu de temps après.

Toutes les compositions de ce grand maître se distinguent par la pureté et la grace; il se faisait un mérite d'une simplicité telle dans les accompagnemens qu'on peut souvent lui faire le reproche d'uniformité. Il n'a pas l'énergie et la véhémence de Gluck, mais il est plus souvent élégant et correct. Il sait présenter la science sous le voile du plaisir et parée de ses attraits. Grandeur, noblesse, expression, charme, telles sont les qualités qui lui assignent un rang distingué parmi les plus célèbres compositeurs. L'éloge de Sacchini, prononcé par M. Hesmart dans la Société des Enfans d'Apollon, a été imprimé avec son portrait, dessiné par Cochin. Paris, Prault, 1787, 20 pag. in-8°.

On trouve aussi une Notice sur ce compositeur dans le *Journal des Arts, des Sciences et de Littérature*, 30 nivôse an VIII, et dans une lettre que Piccini fit insérer dans le *Journal de Paris*, peu de temps après la mort de Sacchini.

Nous terminerons cette biographie par la liste des ouvrages de Sacchini :

Au théâtre : Milan, *l'Olimpiade;* Rome, *Semiramide, Eumène, Artaxerce, il grand Cid, l'Amore in Campo, la Contadina in Corte, l'Isola d'Amore;* Venise, *il Nicoraste, Allessandro, Adriano in Siria;* Naples, *Andromaca, Lucio Vero, Allessandro nell'Indie, il Crezo, Lazco;* Milan, *Armida;* Munich, *Scipione, l'Eroe curioso;* Stuttgard, *il Vologex;* Londres, 1771 à 1781 : *Tamerlan, Perseo, Nicetti, Montezuma, Erifile, Rinaldo,*

Enea, Mitridate, l'Amore soldato ; Paris, *la Colonie,* parodiée par Framery, sur *l'Isola d'Amore, Renaud,* 1783, *Chimène, Dardanus, OEdipe, Evelina.*

Sacchini a aussi publié quelques œuvres de musique de chambre, savoir : six sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon; six trios pour deux violons et basse; six quartetto pour deux violons, alto et basse, et enfin des menuets à cinq parties.

Nouvelles de Paris.

Premier concert du Conservatoire.

En commençant la septième année de ses solennités musicales par l'exécution de la symphonie avec chœurs de Beethoven, la *Société des Concerts* a voulu appeler de nouveau l'attention du public sur cette immense création déjà entendue plusieurs fois. Cette œuvre si extraordinaire n'avait pas excité l'enthousiasme que manquent rarement de produire les ouvrages du grand maître; était-ce la faute des auditeurs dont l'éducation musicale ne serait point arrivée au degré d'instruction nécessaire pour comprendre cette dernière symphonie? Était-ce celle de Beethoven qui, atteint de la plus cruelle de toutes les infirmités pour un musicien, se serait abandonné, dans ses dernières compositions, à des aberrations d'esprit dont le goût, jusqu'alors son guide, aurait eu plus d'une fois à gémir? Quoi qu'il en soit, cette nouvelle audition n'a point changé l'état de la question : l'épreuve a été douteuse, les avis très partagés; en un mot, la symphonie avec chœurs est encore, pour un grand nombre d'artistes, une œuvre incomprise dans plusieurs de ses parties.

Pour nous, admirateurs du génie si fécond du Michel-Ange de la musique, mais non moins amateurs de la vérité, nous avons applaudi avec transport aux beautés sans nombre répandues dans la partie instrumentale; mais, nous devons l'avouer, nous n'avons pas trouvé autant à louer dans la partie vocale. Là, on rencontre à chaque instant des incohérences, des contacts durs et bizarres, des intonations anti-mélodiques qui pourraient faire croire à quiconque ne connaîtrait cette partition que les chanteurs dénaturent l'œuvre, tandis que ces étrangetés appartiennent au maître et non à ceux qui l'exécutent.

Beethoven nous a rendus difficiles, lui, homme de génie et de conscience, lui qui nous émeut si vivement, soit qu'il déroule devant nous ces scènes champêtres si pittoresques, soit qu'il nous fasse entendre cette marche funèbre de la symphonie héroïque, si éloquente de douleur, ou ce sublime adagio de la symphonie en *la*, ou cette grande marche triomphale dont l'explosion surpasse en beautés tout ce que l'imagination la plus vive peut concevoir de plus extraordinaire. Oui, dans ces admirables compositions qu'il serait trop long d'énumérer, Beethoven, c'est Michel-Ange créant le *jugement dernier*.

Certes, la symphonie avec chœurs se recommande à plus d'un titre à l'intérêt et à l'admiration des connaisseurs, par les beautés de premier ordre qu'elle renferme, et qui portent le cachet tout individuel du talent de Beethoven. Pour les faire mieux apprécier du public et éviter la fatigue d'une attention trop long-temps soutenue, le comité des sociétaires a eu l'idée de diviser en deux parties l'exécution de l'ouvrage.

La partie instrumentale a ouvert le concert. Elle se compose : 1° d'un allégro à deux reprises, remarquable par le développement de deux motifs principaux, par des chants que le cœur seul a dictés, et par une péroraison sombre et lugubre, qui semble être la traduction de l'inscription de l'enfer du Dante :

Lasciate ogni speranza voi che 'ntrate.

2° D'un adagio à quatre temps, noble et pathétique, dans lequel toutefois l'intérêt s'affaiblit par le retour d'un second motif à trois temps.

3° D'un scherzo, chef-d'œuvre qui a électrisé l'auditoire par sa grace et sa piquante originalité.

La seconde partie a terminé le concert. C'est, à proprement parler, le final de la symphonie, puisqu'elle procède sans interruption jusqu'à la fin. Mais, en considérant ses changemens de temps et de mesures, c'est presque un oratorio. D'abord, après un tutti, on entend un récitatif de basses et de contrebasses, autour duquel viennent se grouper les motifs des trois premiers morceaux. Il nous semblait entendre la voix formidable d'un être fantastique demander et rejeter tour à tour ces divers sujets, pour choisir enfin celui qui va devenir le pivot, le centre de la composition entière. Ce chant, exécuté d'abord simplement par le chœur, subit ensuite plusieurs métamorphoses; se transforme successivement, par le prestige de rhythmes nouveaux, en marche militaire, en prière religieuse, en fugue, et devient enfin la clé de voûte d'une péroraison énergique et brillante.

Nous devons ici un juste tribut d'éloges à l'orchestre, ainsi qu'aux choristes : il est impossible, dans une œuvre aussi difficile et aussi compliquée, de mettre plus de chaleur, de verve et de talent.

Mlle Pixis, que nous avions eu le plaisir d'applaudir

précédemment, est venue prêter le charme de sa voix accentuée et dramatique à deux romances avec accompagnement d'orchestre. Sans vouloir ici contester le mérite réel qu'annoncent ces deux ouvrages, nous regrettons de voir la société se créer un précédent fâcheux : on ne doit entendre au Conservatoire que de grandes compositions.

M. Franchomme a un très beau talent sur le violoncelle; le public le sait, et le lui a bien prouvé par ses applaudissemens. Mais quoi, toujours des variations! Rien n'est plus monotone et plus fatigant que ce retour alternatif du thème varié à l'inévitable *tutti*.

Tout a été dit sur l'ouverture de *Robin des bois* : énergie, suavité des chants, élégance de l'instrumentation, elle réunit toutes les perfections. Aussi l'orchestre, transporté lui-même par cette admirable musique, a-t-il été parfait, et l'enthousiasme de l'auditoire porté à son plus haut degré.

Après un tel succès, un air, quel que beau qu'il fût, devait paraître froid. Aussi, celui de *Moïse*, chanté délicieusement par Mme Gras-Dorus, n'a pas produit tout l'effet qu'on en pouvait attendre. La faute en est, non pas à cette aimable cantatrice dont le talent pur et gracieux est apprécié du public, mais à la place qu'on lui avait assignée dans le programme. B.....

— M. Girard, ancien chef d'orchestre au Théâtre-Italien, vient d'être engagé au même titre par l'administration du théâtre nautique. MM. les artistes qui désireraient faire partie de cet orchestre sont invités à se faire inscrire au théâtre Ventadour. — Tous les jours de midi à quatre heures.

Nouvelles étrangères.

Dresde. — Parmi les représentations les plus remarquables qui ont été données sur le théâtre de cette ville, on doit citer celles de Mlle Hill, artiste du théâtre de Francfort. Elle en a donné six, trois en allemand et trois en italien, composées : les trois premières, de *la Vestale* et d'*Oberon*, et les trois autres des *Capuleti* et de *Tancredi*. Elle a obtenu un très grand succès, et la direction se propose de l'attacher au théâtre de la cour.

Pétersbourg. — A l'occasion de la fête du grand-duc Michel on a ouvert le nouveau théâtre *Michaelon*. Ce théâtre est situé près du palais du duc sans aucune distinction extérieure, mais l'intérieur en est très commode et orné avec luxe. Mlle Henriette Carl, qui donne depuis quelques mois des représentations à Saint-Pétersbourg, y obtient d'honorables succès.

Bulletin d'Annonces.

Musique chantée à Naples, par Mme Malibran, dans *Irène*, ou l'*Assedio di Corinto*.

Di luna al mesto Raggio, romanza chantée par Mme Malibran. — 3 fr.

Ch iami Addio, duo chanté par Mme Malibran et Lablache. — 6 fr.

T'arrendi alle mie lagrime, duo chanté par Mmes Malibran et Ruiz Garcia. — 5 fr.

Fuggi ah fuggi, duo chanté par Mme Malibran et David. — 6 fr.

Tous ces morceaux sont la propriété de M. Pacini, boulevard des Italiens, 11, à Paris.

Panseron. Voyage en Suisse, recueil de quatre airs favoris, n. 1 valse, n. 2 air, n. 3 ranz, n. 4 mélodie.

— Ses dernières paroles, romance-valse du duc de Reichstadt, avec accompagnement de piano et guitare.

F. Berat. Rien n'est si beau que mon village, acc. de piano et guit.

— Mieux vaut mourir, *id.*

— Amans heureux, soyez fidèles, *id.*

— N'ai plus d'Annette, *id.*

— N'oubliez pas que je vous aime, *id.*

Ropiquet. Le Marin, *id.*

— Le Petit Pâtre, *id.* (Il y a un accompagnement de hautbois, *ad libitum*.)

Varney. La peur de Mme la châtelaine, *id.*

— Les Cheveux noirs, *id.*

A Paris, chez Schonenber.

Com'è bello, romanza nella *Lucrezia Borgia* del maestro Donizetti, soprano. — 5 fr.

Ciel che veggio, duetto nella *Lucrezia Borgia* del maestro Donizetti, soprano et tenore. — 4 fr. 50.

Della duchessa ai preghi, terzetto nella *Lucrezia Borgia* del maestro Donizetti, soprano, tenore e basso. — 6 fr.

Non fuggirmi, duetto nell' opera *Caterina di Guisa* del maestro Coccia, soprano e tenore. — 6 fr.

Souvenirs d'un bal masqué, paroles de l'auteur de *la Folle*, musique de Masini. — 2 fr.

Le Chant du Bandit, musique de Labarre. — 2 fr.

Les Aéronautes, barcarolle aérienne, musique de Labarre. — 2 fr.

La Smarrita, cantata per voce di soprano composta da Luigi Carlini. 4 fr. 50.

La Farfalla, chansonnette de Tadolini. — 2 fr.

Variations sur la Jeune Châtelaine, chansonnette de Masini, composées pour la harpe par E. Larivière. — 3 fr. 75.

Introduction et variations pour le piano, par Messemacker. — 6 fr.

Paris, chez Bernard Latte, boulevard des Italiens et passage de l'Opéra, 2.

Dolive. Rondeau brillant en forme de galop pour le piano, composé pour les élèves de l'institution de Mlle Renard; op. 7. — 4 fr. 50.

A. Fessy. Variations pour le piano sur la valse favorite du duc de Reichstadt, dédiées à M. Dolive; op. 4. — 5 fr.

Paris, chez C. Heu, éditeur de musique, rue de la Chaussée-d'Antin, 10.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 6.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 9 FÉVRIER 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Que nos lecteurs ne s'effraient pas trop du titre que porte le morceau de musique qu'ils recevront avec le numéro de ce jour. La fugue n'est pas *ce qu'un vain peuple pense*, c'est-à-dire un assemblage indigeste de traits arides présentés sous la forme la plus rebutante, et dont le mérite s'accroît en raison de l'ennui dont il est cause. Il y a de fort maussades et de fort tristes fugues comme de très pauvres opéras; mais le nom ne fait rien à la chose, et nous savons plus d'un morceau qui, malgré ce titre effarouchant, plairait plus à l'homme du monde lui-même que de certaines *variations*. Ne faut-il pas d'ailleurs des contrastes dans nos jouissances pour que celles-ci soient plus piquantes ? A côté d'une romance une fugue, une étude après une valse.

Cette fugue de M. Pohl est tirée d'un recueil de vingt-quatre études de piano qu'il a composées sous cette forme pour les distinguer d'autres publications du même genre, et pour leur donner un caractère qui leur soit propre. Toutes sont disposées de manière à présenter avec gradation des difficultés du mécanisme et du doigté.

Littérature musicale.

SOUSCRIPTION PROPOSÉE.

Johannes Gabrielli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, etc. (Jean Gabrieli et son siècle, pour servir à l'histoire de l'époque florissante de la musique sacrée au seizième siècle, et du développement des formes principales de la musique moderne, tant à cette époque que postérieurement, principalement dans l'école de Venise. Par M. G. de Winterfeld, conseiller privé du tribunal de Prusse.)

Avant que les concerts historiques donnés par moi, à Paris, dans les années 1832 et 1833, eussent révélé au public le mérite immense des grands musiciens du seizième siècle, et eussent excité son enthousiasme pour des beautés dont il ne soupçonnait pas même l'existence, l'annonce d'un ouvrage tel que celui de M. de Winterfeld n'eût intéressé qu'un petit nombre de musiciens érudits; mais l'active curiosité qui a été développée dans le monde par ces piquantes séances promet à l'auteur de ce livre un succès de vogue; car ce ne seront pas seulement de savantes dissertations qu'on y trouvera; ces dissertations seront appuyées sur une collection de précieux monumens de l'art à ces époques de créations représentées par le seizième siècle et la première partie du dix-septième. Le détail du contenu de l'ouvrage, développé ci-après, fera comprendre tout ce qu'il y a d'intérêt dans une telle publication.

Je n'ai pas l'honneur de connaître M. de Winterfeld; mais je conçois de son livre l'opinion la plus favorable : l'homme qui a conçu un plan tel que le sien ne peut être qu'un savant distingué par une profonde érudition, et un homme à vues lumineuses. Il n'a pas considéré Gabrieli isolément; il a groupé autour de lui les grandes célébrités de son temps, et c'est avec l'entourage de Jean Pierluigi de Palestrina, de Roland de Lassus, d'Adrien Willaert, de Cyprien Rore, de Zarlino, de Claude Merulo, de Lucas Marenzio et de l'original prince de Venouse qu'il nous le montre. Si remarquable qu'ait été le talent et le savoir de Jean Gabrieli, il n'aurait représenté qu'imparfaitement l'époque à laquelle il appartient, s'il n'avait été accompagné de ce beau cortége. Grande époque! grands hommes! Vous avez été longtemps ignorés ou plutôt négligés dans des temps déjà loin de vous; mais vos noms ni vos ouvrages ne pouvaient périr; le temps est venu où vous devez vous replacer dans la sphère de gloire qui vous appartient.

Voici comment M. de Winterfeld explique, dans son *prospectus*, la division de son ouvrage.

« Le contenu du livre entier sera divisé nécessairement en deux parties, dont la première traite de l'ancienne direction de l'art, direction portée de préférence vers la musique sacrée par Gabrieli et ses contemporains. La deuxième fera voir l'origine d'une musique nouvelle et en elle le fondement de celle de nos jours. La table qui suit montrera comment le sujet est traité dans les deux parties : on y trouvera une notice détaillée des exemples notés qui y sont ajoutés. Lorsque ces compositions ont été imprimées, elles l'ont été seulement en parties séparées ; pour la première fois elles paraissent ici en partition, à l'exception de deux morceaux qui avaient été déjà publiés par le P. Martini et par Burney, mais qu'on a cru devoir reproduire dans cet ouvrage, à cause du rapport intime qui existe entre eux et le sujet du livre. Tous ces morceaux ont été choisis dans une riche collection, après un examen scrupuleux, afin d'atteindre complètement le but de l'auteur, qui était de démontrer, par une représentation en quelque sorte vivante, quelle était la situation de l'art à l'époque dont il traite. Les connaisseurs jugeront s'il a résolu le problème, et s'il a choisi les meilleurs moyens pour y parvenir.

Division de l'ouvrage.

Première partie. — Jean Gabrieli, ses contemporains artistes pendant le seizième siècle.

Chap. Ier. Venise et l'église Saint-Marc au seizième siècle.

II. Institutions de musique d'église à Venise, et musiciens antérieurs à Jean Gabrieli.

III. Jean Gabrieli ; événemens de sa vie ; ses contemporains.

IV. Le chant grégorien ; sa nature et ses rapports avec les productions des anciens musiciens belges, et en premier lieu de Adrien Willaert, fondateur de l'école vénitienne.

V. Les tons de l'église.

VI. Elèves et successeurs de Willaert : Cyprien de Rore, Zarlino, Claude Merulo, André Gabrieli, et leur mérite à l'égard des progrès de l'harmonie.

VII. Rhythmique des anciens musiciens.

VIII. Jean Gabrieli dans sa première activité artistique jusqu'à la fin du seizième siècle.

Deuxième partie. — Jean Gabrieli ; ses contemporains artistes pendant le dix-septième siècle ; son élève Henri Schütz.

Chap. Ier. La nouvelle direction de la musique au commencement du dix-septième siècle. 1° Introduction. 2° Opéra. 3° Claude Monteverde. 4° Louis Viadana et l'invention de la basse continue.

II. Activité aristique de Jean Gabrieli à un âge avancé et son influence sur les progrès de la musique. 1° Introduction. 2° Jean Gabrieli comme compositeur de musique chromatique ; ses relations avec Lucas Marenzio et le prince de Venouse.

III. Chant accompagné ; art de jouer de l'orgue et d'autres instrumens depuis le seizième siècle ; mérite de Jean Gabrieli dans cet art. Rapports qui existent à cet égard entre lui et ses prédécesseurs, contemporains et successeurs, particulièrement avec Claude Merulo.

IV. Oratio ; son origine ; Gabrieli.

V. Henri Schütz, élève de Gabrieli.

VI. Récapitulation ; conclusion.

A la première partie sont ajoutés vingt morceaux qui renferment des compositions complètes de Gabrieli ou des extraits de ses plus beaux ouvrages ; dans ce nombre se trouve un morceau à seize voix. Les compositions complètes (à 6, 7, 8, 10 et 12 voix) servent d'éclaircissemens aux chapitres cinquième et septième, et sont analysées dans le suivant. Leur choix a été fait avec beaucoup de soin ; car outre le rapport dans lequel elles sont avec les détails de l'ouvrage, elles servent aussi à faire bien comprendre la direction essentielle de la musique du seizième siècle ; direction qui n'était pas seulement un acheminement à un état plus perfectionné de l'art ; mais qui, par sa tendance, constituait un ordre de choses particulier. Ces productions ne sont donc pas uniquement des raretés historiques ; elles renferment une haute valeur, une perfection qui ne laisse rien à désirer au-delà dans l'ordre d'idées auquel elles appartiennent. Quiconque voudra se familiariser avec elles en comprendra tout le mérite après avoir lu dans l'ouvrage les notes qui les accompagnent.

Aux beaux ouvrages de Gabrieli, M. de Winterfeld a cru devoir ajouter, pour faciliter les comparaisons, deux fragmens de Roland de Lassus, l'un à cinq voix, l'autre à deux, et deux morceaux de Palestrina à six et à huit parties. Dans un de ces morceaux, le grand maître de l'école romaine a traité la même pensée que Gabrieli dans le style qui lui est propre et avec un succès égal. L'autre fragment, qui est indiqué par l'abbé Baini comme une des meilleures productions de Palestrina, est publié pour la première fois, en partition, par M. de Winterfeld ; ces quatre morceaux sont destinés à servir d'éclaircissement à tout ce qui est dit dans l'ouvrage concernant deux des plus illustres musiciens du seizième siècle, c'est-à-dire Palestrina et Lassus.

La seconde partie est accompagnée de trente-six exemples notés, dont neuf sont des compositions complètes. Les ouvrages complets renferment deux motets chromatiques de Gabrieli à six et à huit voix; une *canzone* pour l'orgue, et deux motets du même auteur avec accompagnement de trombone, et d'autres instrumens; une *toccate* pour l'orgue par Claude Merulo, et trois compositions de musique sacrée par Henri Schütz, dont une pour cinq voix, une autre pour une basse avec accompagnement d'orgue et de quatre trombones, la troisième pour un chœur à six voix, et deux autres chœurs à quatre voix avec accompagnement de trois violons ou violes (*Geigeninstrumento*). Les ouvrages qui ne sont présentés que par fragmens sont de Gabrieli, de Schütz, de Claude Monteverde, de Lucas Morenzio et du prince de Venouse; leur objet est de jeter de la lumière sur l'origine de l'opéra, de l'oratorio, sur les transformations de la mélodie moderne, la création de l'*air* et du récitatif accompagné ainsi que de la musique instrumentale. Ces morceaux se rapportent principalement à la troisième section du premier chapitre, et au chapitre deuxième.

Telle est la belle conception de l'ouvrage proposé en souscription par M. Winterfeld. Des recherches immenses, des travaux consciencieux ont été indispensables pour exécuter une pareille entreprise; quel qu'en soit le succès, M. de Winterfeld aura droit à l'estime et à la reconnaissance de tous les vrais amis de l'art.

FÉTIS.

Propriété littéraire

Procès entre chien et chat. — Une brochure de format in-8° (il faut dans les grandes choses rappeler jusqu'à la plus mince circonstance) nous fut remise, il y a peu de jours, sous une bande à notre adresse. Comme ceux qui cherchent à deviner la signature d'une lettre à l'inspection de son enveloppe, nous étudiâmes longtemps le titre de ce petit volume avant de lire les seize grandes pages qui le composent. Quel rapport pouvaient avoir avec la *Revue musicale* les deux animaux qui figuraient tant bien que mal dessinés sur son titre? Peut-être en serions-nous encore à nos conjectures, si notre esprit n'eût été frappé d'une idée lumineuse, quoique bien simple: cette idée, c'était de tourner le feuillet; or, ce que nous démêlames dans ces seize pages, où se trouve développée l'exposition d'un grief qu'on eût pu étaler en dix lignes, le voici:

M. Bérat vendit à M. Schonenberger une romance qui, sous le titre de *Bibi* ou *le Petit Chien perdu*, fut remarquée pour le caractère plaisant de ses paroles et de sa musique; M. Schonenberger devait se croire possesseur unique d'une chose qu'il avait payée en espèces ayant cours, lorsqu'il se découvrit un copropriétaire; seulement quelques traits distinctifs de son bien avaient été dénaturés de manière à ce que l'identité ne fût pas trop apparente. Le *chien Bibi* était devenu le *chat Mimi.* Cependant M. Schonenberger, en homme clairvoyant, découvrit la ruse, et lança contre Mme Beaucé-Porro une assignation dans laquelle il prétendait que les paroles de la romance publiée par celle-ci ne différaient de celle de M. Bérat que par de nombreuses fautes d'orthographe. Le tribunal, craignant de prononcer à tort dans une question si délicate, renvoya les parties par-devant M. Scribe, arbitre-rapporteur. M. Scribe déclara que la chanson intitulée *Mimi* était évidemment un calque ou une contrefaçon du *Bibi* de M. Bérat, et qu'il considérait M. Schonenberger comme très fondé dans sa demande. Exclamation de Mme Beaucé-Porro, et long plaidoyer dans lequel on s'efforce de démontrer qu'elle a prodigieusement servi l'éditeur de M. Bérat, loin de lui porter aucun préjudice. «Publiée depuis dix ans (dit-elle), la romance de M. Bérat serait aujourd'hui complètement oubliée si je ne l'avais rappelée en en faisant une contrefaçon.» Or évidemment M. Schonenberger lui devrait un dédommagement de ses peines au lieu d'exiger d'elle des dommages-intérêts. L'argument est spécieux, et nous ne voyons de la part de M. Schonenberger qu'une réponse à faire. « Je suis prêt, doit-il dire, à satisfaire à de si justes demandes; mais comme le service que je vous rends, en vous appelant dans une cause qui donnera quelque publicité à votre ouvrage, est décuple de celui que j'ai reçu de vous, je demande à recevoir un dédommagement dix fois plus considérable que celui auquel vous prétendez.» C'est là, nous persistons à le dire, le seul moyen de salut de M. Schonenberger, et nous nous fondons pour cette opinion sur une petite anecdote que beaucoup de nos lecteurs ignorent peut-être.

« Un mandarin riche et ladre se promenait un jour monté sur un coursier de modeste apparence, lorsqu'il fut rencontré par son maître l'empereur. — Descends, lui dit-il, me laisses mettre à ta place, et prenant la monture par sa bride, conduis-moi jusqu'à mon palais. Ce que fit à l'instant le mandarin tout fier d'une familiarité aussi peu usitée. Arrivés audit lieu:—Que veux-tu pour ta peine? demanda le gracieux souverain au mandarin interdit. Celui-ci s'excusa.—Je te donne cette bourse, répartit l'empereur; mais j'exige que tu enfourches la bête à ton tour, et te laisses mener par moi

proche de ta maison. Il fallut obéir, et lorsqu'ils furent parvenus au terme de leur course : — Combien penses-tu que je sois de fois plus grand et plus puissant que toi ? dit le maître au vassal. Le mandarin exprima la différence par un chiffre qui, le sussions-nous, nous entraînerait à une dépense beaucoup trop considérable de zéros. — Eh ! bien, aies à me faire compter un nombre de bourses égal au nombre d'unités dont je te suis supérieur. »

Or, dans la circonstance dont il s'agit, il y aurait avantage évident pour M. Schonenberger à figurer l'empereur.

Dans l'intervalle du jour où cet article fut écrit à celui de la publication, le jugement du tribunal de commerce sur ce grave sujet a été rendu. Mme Beaucé-Porro a perdu, malgré la conviction qu'elle avait de la bonté de sa cause. *Mimi* a baissé la tête devant *Bibi* : voici le texte du jugement. Il peut intéresser ceux de nos abonnés pour lesquels la question de propriété littéraire est de quelque importance.

« Statuant sur la demande principal contre Beaucé-Porro ;

« Attendu qu'il justifie qu'il est séparé de biens d'avec la dame son épouse, et qu'il est étranger à la publication de la chansonnette qui fait l'objet du procès ;

« Le tribunal le met hors de cause.

« Statuant à l'égard de la dame Beaucé-Porro :

« Attendu qu'il résulte de la comparaison faite entre les deux chansonnettes intitulées *Bibi* et *Mimi*, que si le titre de la dernière est différent, elle reproduit même littéralement un grand nombre de passages extraits de la première, dont Schonenberger est propriétaire, et dont il a fait le dépôt conformément à la loi ;

« Que cette reproduction caractérise évidemment le délit de plagiat qui porte atteinte à la propriété littéraire ; délit qui, dans certains cas, doit être considéré comme une contrefaçon, et que les tribunaux doivent réprimer ;

« Que Mme Beaucé-Porro, en annonçant sa chansonnette comme une parodie de celle publiée par Schonenberger, a usé d'une ruse à l'aide de laquelle elle a voulu éluder la loi, mais que les tribunaux sont appréciateurs naturels des faits et de l'intention du plagiaire ;

« Attendu que de l'examen de la cause il résulte que Mme Beaucé-Porro a copié littéralement la plus grande partie de la chansonnette dite *Bibi ;* que néanmoins l'objet de la contestation n'est pas d'une importance telle que par la publication de sa chansonnette dite *Mimi,* il ait pu résulter un grand préjudice pour Schonenberger ;

« Le tribunal condamne Mme Beaucé-Porro en 50 fr. de dommages et intérêts, lui fait défense à l'avenir d'exposer et mettre en vente la chansonnette dont s'agit, sous peine de 500 fr. à titre d'indemnité ;

« Statuant sur la demande reconventionnelle de Beaucé-Porro ;

« Attendu que Schonenberger ne lui a causé aucun préjudice en le mettant en cause, le tribunal le déclare non-recevable en sa demande ;

« Condamne Mme Beaucé-Porro aux dépens, sauf ceux de la mise en cause de Beaucé-Porro, qui resteront à la charge de Schonenberger.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

Première représentation du *Bravo*, musique de M. Marliani.

Lorsque l'air ébranlé par le canon de juillet eut porté ses ondes sonores jusqu'à Rome et jusqu'à Naples, tout ce qu'il y avait en Italie de jeunesse noble et généreuse fut ému de ce bruit qui voulait dire *liberté ;* et sans regarder derrière eux combien ils étaient, quelques poignées de braves se précipitèrent dans une voie glorieuse au bout de laquelle ils voyaient le salut de la patrie. Ils s'étaient trompés, et dans un combat trop inégal ils furent vaincus. Alors la France ouvrit ses bras aux honorables débris de ces sacrés bataillons, et reçut un tribut de talens en échange de son hospitalité. M. Marliani est un de ces soldats du peuple avec lesquels nous avons fraternisé. N'y eut-il pas d'autres titres, notre bienveillance ne lui manquerait pas.

Si les motifs les plus frivoles donnent quelquefois naissance aux événemens les plus graves, souvent aussi nous pourrions trouver aux choses qui se passent à nos yeux des causes que nous ne leur soupçonnons pas. Ainsi, qui dirait que la représentation du *Bravo* au Théâtre-Italien de Paris est un résultat de la révolution de Juillet ? Certes, d'assez importantes considérations découlent de ce bouleversement social, pour qu'on oublie de lui attribuer le *Bravo.* Songe-t-on à tout ? Cependant, rien de plus vrai : sans juillet nous n'aurions pas eu M. Marliani ; sans M. Marliani, le *Bravo* nous eût manqué.

Nous nous sommes écriés, à peu de mois d'ici : Encore Venise, encore des gondoles, des canaux et des lagunes ! C'est aussi Venise cette fois, avec Saint-Marc, *ses eaux bleues et son ciel bleu :* il est des sujets dont l'abus ne saurait détruire l'intérêt. On pleurerait à *Otello* joué sur les tréteaux de la foire : Venise sera toujours le vrai

théâtre des émotions dramatiques. Il y a dans la physionomie mystérieuse de cette ville, dans l'histoire de ses mœurs et de sa politique, dans sa constitution physique, si l'on peut dire ainsi, plus de sujets d'actions romanesques ou théâtrales que n'en écriront les faiseurs de livres de tragédies ou d'opéras. Byron appelait Venise, après l'Orient, l'île la plus fraîche de ses rêves. A Venise, *Otello ;* à Venise, *Faliero ;* à Venise, des trésors d'amour et de sombres tableaux de guerres civiles.

Donc la scène est à Venise.

Plaira-t-il à nos lecteurs de savoir en peu de mots ce que signifient les quelques cents vers dont M. Berettoni a composé son livret. Tous n'ont pas lu, peut-être, le roman ; et tous seront aises de connaître l'*histoire.* Va donc pour l'histoire.

Au lever de la toile, le spectateur assiste à la conclusion d'une joute sur l'eau qui vient de se faire en vue de la *Piazetta* que représente une belle et lumineuse décoration de M. Ferri. Antoine, vieux pêcheur, et le *Bravo*, ont remporté les prix. Le chœur, dans une introduction d'un bon caractère, célèbre les vainqueurs, mais s'éloigne avec terreur du Bravo lorsque celui-ci a levé le masque qui cachait ses traits. La cavatine que chante Rubini dans cette scène : *Sta a ciascun sul ciglio accolto*, ne manque pas de grace, quoique le rhythme ni la mélodie n'aient point un grand air de nouveauté. Quand le Bravo est resté seul, un homme masqué, mais qui se fait bientôt connaître pour le patricien Gradenigo, lui offre une bourse d'or s'il veut le défaire d'un rival préféré, de l'amant d'une belle Vénitienne, Violetta Tiepolo pupille de la république. Ici est un duo qui n'a rien de remarquable, si ce n'est la manière dont le chantent Tamburini et Rubini, et qui commence par ces mots : *Nel folto dello notte.* J'accomplirai l'entreprise, dit le Bravo, je le jure, il n'opposera pas de défense à ce fer.

Le théâtre, alors, représente le palais Tiepolo. Le chœur qui commence cette scène est l'un des meilleurs morceaux de la partition ; son rhythme est cadencé de la manière la plus heureuse et les voix habilement disposées. La cavatine de Violetta qui s'encadre dans ce chœur, et que Mlle Grisi chante avec beaucoup d'expression, est, à l'exception de quelques traits un peu vulgaires, d'un mérite réel. A peine a-t-elle prononcé les dernières paroles de son monologue musical, qu'une gondole touche son balcon; c'est Bedmaro, son amant. Le sénat veut donner un époux à Violetta ; mais qu'elle dise un mot, et son amant la soustraira au sort qui la menace. Il y a ici une scène bien traitée par le musicien. Violetta hésite, lorsqu'un bruit de voix se fait entendre. Entre Gradenigo, accompagné d'une suite nombreuse. Le sénat, dit-il à Violetta, te destine une autre demeure. Puis s'apercevant du mouvement que fait Bedmaro pour s'éloigner, il ordonne à celui-ci de lever le masque dont il s'est couvert ; mais Bedmaro résiste et se précipite dans la lagune.

M. Marliani ne nous paraît pas avoir tiré, dans ce finale, tout le parti convenable des voix de ses acteurs ; en les faisant chanter presque toujours avec le chœur, il a obtenu, à la vérité, un effet d'un caractère particulier, mais qui se prolonge trop. Il aurait pu user de ce même moyen, et cependant dans de certaines parties de son morceau disposer les solos en relief sur le chœur.

Le second acte se passe dans un lieu *de délices*, dans la *petite maison* du seigneur Gradenigo. Pendant la première scène, le chœur chante l'éloge de la liqueur de Bacchus : *Sommergausi gli affarei di Bacco nel liquor.* Ce chœur et les couplets de Tamburini sont remplis de franchise et de verve. Gradenigo a employé la ruse pour attirer la belle Violetta dans son *casino di delizie*, et il est prêt à se livrer sur elle à des entreprises téméraires, quand par bonheur *s'oda dello strepito.* Or, ce bruit, c'est l'arrivée du Bravo qui le cause. Violetta reconnaît en lui son amant, celui qu'elle nommait Bedmaro, et elle le repousse avec horreur. Il y a de la chaleur dans le duo chanté dans cet acte par Mlle Grisi et Tamburini, mais on y trouve peu d'originalité. Le finale est animé.

L'air de Mlle Grisi, par lequel s'ouvre le troisième acte, est d'une mélodie touchante et d'une expression vraie. Il dit le regret du passé et la douleur de renoncer à un amour qui n'est plus digne d'elle. Surprise par le Bravo, elle veut fuir ; mais celui-ci la retient et la force d'entendre le récit des malheurs qui l'ont réduit au sort duquel il gémit. Ce duo, *Odiar io non saprei*, est plein d'élégance et de délicatesse. Accusé d'un meurtre, le Bravo est condamné à la mort malgré les brûlantes prières que Violetta adresse aux juges par la bouche de Mlle Grisi, dont l'accent est pénétrant.

On ne trouve pas, dans la partition de M. Marliani, une grande originalité de pensée ; mais sa pensée, souvent sentie avec vérité, est revêtue de formes élégantes. Son instrumentation, qui s'écarte des voies vulgaires, a du piquant et parfois de la nouveauté. Sans doute, on voudrait que de certains passages fussent mieux développés ; on en peut désirer d'autres renfermés dans de plus concises proportions ; mais ce sont là des questions de talent, et le talent n'étant autre chose que l'acquis des procédés de l'art qui ne s'improvise pas, mais que l'exercice peut seul donner, on ne doit pas faire à M. Marliani de trop durs reproches pour ce qu'il a pu

pêcher de ce côté. L'élégance de style, l'entente des effets de l'orchestre et la grace des cantilènes ne se rencontrent pas réunis dans beaucoup d'ouvrages de début comme dans le *Bravo*. Si l'auteur de cet opéra trouve en lui assez de forces pour dépouiller les traditions d'école rossinienne ; si, dédaignant un travail trop facile, il apprend à donner à ses compositions un coloris original au lieu de procéder par formules, ainsi que font les fournisseurs modernes des théâtres de l'Italie, il aura des succès de popularité et d'estime, car c'est un heureux prélude que celui qu'il vient de faire entendre.

Mlle Grisi a été dramatique et belle dans plusieurs scènes. La grande facilité de vocalisation qui s'est développée en elle dans une progression si rapide depuis ses débuts, lui fait répandre avec trop de profusion des fioritures qu'elle exécute avec une grande perfection la plupart du temps, mais qui ne sont point quelquefois convenablement placées. Nous lui reprocherions bien quelques notes inhumaines qui lui sont échappées dans le second acte, mais nous aimons mieux en accuser la fatigue de nombreuses répétitions, que son organe lui-même. Rubini, auquel il manque des qualités d'acteur pour représenter le personnage du Bravo, chante tous les morceaux de la partition comme Rubini seul en Europe peut le faire. Tamburini n'a pas un rôle taillé sur les proportions de son talent. Cependant il est inutile de dire que nous aimons mieux l'y voir que tout autre.

Profeti, auprès de Rubini, semble être là pour représenter le caractère qu'un illustre poète oppose en contraste au sublime dans la composition du drame moderne. L'orchestre s'est mieux observé qu'il n'a coutume de le faire; mais les choristes sont d'un entêtement révoltant.

Sans oublier deux belles décorations de M. Ferri.

Édouard Fétis.

Soirées de M. Baillot.

Quand on ne connaît M. Baillot que par la réputation européenne dont il jouit à si juste titre, on est tenté de croire exagérés tous les éloges qu'on se plaît à lui prodiguer, et dont on a, pour ainsi dire, épuisé toutes les formules à son égard. Mais si l'on vient à l'entendre, on acquiert la conviction que toutes ces louanges ne sont que l'énonciation vraie d'un fait incontestable. La vigueur la plus énergique, la délicatesse la plus exquise, caractérisent principalement le talent de M. Baillot, talent qui sait si parfaitement prendre toutes les formes et se prêter à tous les styles. Il résulte de la réunion de ces deux qualités si opposées et si rarement possédées au même degré de perfection, un mélange de force et de douceur, d'innocence et de passion, une variété toujours nouvelle de contrastes habilement ménagés. Tout est spontané chez M. Baillot, tout vient d'inspiration : rien n'est préparé ni étudié. Qu'une phrase se représente deux fois, il la répétera avec d'autres nuances et sous un aspect différent. Aussi, voyez avec quel intérêt on l'écoute; c'est que l'ennui qui se glisse furtivement dans les concerts les plus brillans, ne se montre jamais dans ces soirées si intéressantes pour l'art.

Un autre attrait réunit les nombreux admirateurs de M. Baillot dans les salons de M. Duport : c'est le choix éclairé des auteurs qu'on y vient applaudir. Là, point de ces fantaisies, de ces mélanges dont la gravure musicale nous inonde depuis plusieurs années. On y exécute des chefs-d'œuvre de génie, de grace et d'élégance qui n'ont point encore été surpassés depuis qu'ils ont paru. On y entend Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, ces hommes divins qu'une prévention dédaigneuse, un esprit ardent d'innovation voudraient en vain condamner à un injuste oubli. Parce qu'ils ont charmé quelques générations, s'ensuit-il forcément qu'il faille les reléguer au fond des bibliothèques d'amateurs et les sacrifier à la mode ? Parce que quelques-unes de leurs cadences ont vieilli, faut-il les repousser dédaigneusement ? Non sans doute, car ce serait envelopper dans la même proscription tous les grands écrivains qui ne sont pas de notre âge ; et Corneille, le grand Corneille lui-même s'y trouverait compris, par la raison que lui aussi a vieilli dans une foule de vers.

Pour nous qui aimons et applaudissons le beau partout où il se trouve, sans nous enquérir de son origine, qu'elle soit ancienne ou moderne, classique ou romantique, nous ne voulons certes pas que l'art reste stationnaire. Il doit marcher : la lice est ouverte. Avançons donc, mais ne méprisons pas les hommes de génie qui nous ont précédés dans la carrière, et qui, malgré tout ce qu'on en peut penser, sont encore nos modèles. Innovons, mais cherchons en même temps à plaire et à émouvoir, comme ils plaisent et comme ils émeuvent encore. Car, il faut le reconnaître, si l'instrumentation a fait d'immenses progrès depuis le siècle dernier, l'expression musicale n'en a fait aucun, et les auteurs de nos jours n'ont rien ajouté à cette sensibilité si expansive, si vraie, si intime, si entraînante, qui charme constamment dans les œuvres des maîtres que nous avons nommés.

Si ces réflexions semblent paradoxales, la faute en est à M. Baillot; et nous écrivons sous l'influence de nos impressions. Tour à tour naïf, pathétique, élégant, passionné, M. Baillot a su nous faire découvrir de nouvelles beautés dans un quintetto de Boccherini, dans un quatuor en *si* mineur d'Haydn, dans un quatuor en *ut* de Mozart (dont l'introduction a donné lieu à une longue polémique, à laquelle la *Revue musicale* prit une part active), dans une sérénade de Beethoven, pour violon, alto et violoncelle; enfin dans un air varié de Hændel.

Nous devons à MM. Vidal, Urhan et Norblin, notre tribut d'éloges. Il est impossible de joindre à plus de talent un sentiment plus vrai et plus délicat, et de seconder avec plus de bonheur l'artiste prodigieux qui réunit en lui, pour nous servir de l'expression de Ducis, *l'accord d'un beau talent et d'un beau caractère.*

B. . . .

— M. Ghys, jeune violoniste Belge dont nous avons parlé plusieurs fois pour signaler ses succès, a donné le 1er février un concert dans lequel il a exécuté avec beaucoup de talent plusieurs morceaux de sa composition. Après avoir fondé dans les principales villes de la France une réputation à laquelle il ne manquait que la sanction du public de Paris, juge en dernier ressort de toutes les questions de même nature; M. Ghys s'est fixé dans cette capitale et a pris une position des plus honorables parmi les meilleurs violonistes. L'élégance et la variété de son archet, ainsi que la souplesse de sa main gauche, ont été remarquées dans cette soirée comme toutes les fois où il s'était fait entendre d'abord, et ses succès ont été parfaitement légitimes.

Un jeune violoncelliste, Belge aussi, M. Servais, a été l'un des plus fêtés dans ce concert, et l'un des plus dignes de l'être. Ses dispositions et son talent déjà acquis sur le violoncelle sont fort remarquables. Le pianiste Polonais, M. Albert Sowinsky, a joué avec talent un morceau de sa composition.

— Les bals élégans de l'Opéra se sont succédés plus brillans l'un que l'autre depuis que nous avons annoncé leur inauguration. Plusieurs airs de danses fort gracieux sont venus se joindre à ceux desquels nous avions parlé. Parmi les derniers exécutés, on a remarqué un galop de M. Brod. Cet artiste, d'un talent si élégant et si pur, est en même temps exécutant habile, facteur adroit et compositeur distingué. C'est deux fois trop pour réussir dans ce monde. De triples fortunes sont donc réservées à M. Brod. O système des compensations!

Nouvelles étrangères.

Rome. Les entrepreneurs des théâtres rivalisent d'empressement pour plaire au public, qui récompense leur zèle par les témoignages de sa satisfaction. Au théâtre d'*Appollo*, les époux Duprez obtiennent un succès d'enthousiasme, et l'opéra de Mercadante, *i Normanni in Parigi*, a réussi complètement, grace à l'ensemble avec lequel il est représenté. Juchindi, basse chantante, a débuté dans cet opéra et a été favorablement accueilli; sa voix et sa méthode sont excellentes. Pendant ce temps, la Tacchinardi, Poggi et Ronconi font fureur au théâtre *Valle* dans la *Sonnambula* de Bellini. Les solos et les morceaux d'ensemble sont applaudis avec transport.

Vienne. La pièce écrite par le baron Charles Braun, tirée de la comédie de Kind, et mise en musique par Coradin Kreutzer, a été représentée pour la première fois, le 13 janvier, au bénéfice de mademoiselle Segatta, sous le titre de *la Nuit à Grenade*. Cet ouvrage a été accueilli avec de vifs applaudissemens; l'ouverture se distingue par la richesse des idées et la douceur des mélodies : le public l'a fait répéter. On a remarqué dans cet opéra plusieurs morceaux capitaux, et même des chœurs ont été redemandés. M. Pock et Mlle Segatta ont été les dignes interprètes de cette belle musique; ils ont été rappelés sur la scène après chaque acte, ainsi que le compositeur.

Turin. Tous les journaux s'accordent sur le succès qu'a obtenu *il Furioso*. Mme Schütz et MM. Genero, ténor, et Barrhoilet, basse, jouissent décidément de la faveur du public.

Parme. On a représenté, le 22 janvier, sur le théâtre ducal, un mélodrame seria intitulé : *il Cid*, écrit par Jacopo Ferreti, et mis en musique par Luigi Savi. La musique de cet ouvrage était l'objet d'une attente particulière; elle a obtenu un brillant succès, bien mérité, et qui fait présager un bel avenir pour le jeune maestro. Les chanteurs ont partagé le triomphe du compositeur; la Schoberlechner, qui avait fait couler les larmes du public dans *Anna Bolena*, n'a pas déployé moins de pathétique dans ce nouvel ouvrage. Elle a été parfaitement secondée par le ténor Moriani, ainsi que par la Rubini, Marcolini et Lega.

Venise. La *Straniera* a été jouée, le 18 janvier, au grand théâtre de la *Fenice*. Mme Tadolini, Donzelli et Cartagenova remplissaient les principaux rôles. Mme Tadolini a obtenu le plus légitime succès; après l'avoir rappelée à plusieurs reprises, le public a voulu encore qu'elle reparût après la chute du rideau. Cette jeune cantatrice, aux débuts de laquelle nous avons applaudi au Théâtre-Italien de Paris, est destinée à d'honorables succès.

Le Bombardon,

instrument nouveau.

Le numéro 73 du journal de musique intitulé *Berliner Musikalische Zeitung* contient une notice extraite de la *Gazette des Théâtres* de Vienne, sur un instrument à vent, de la classe des basses, nouvellement inventé à Vienne par M. Wenzel Riedl, facteur d'instrumens. Nous en avons extrait les renseignemens qui suivent et qui nous ont paru être de nature à intéresser les lecteurs de la *Revue musicale.*

Le bombardon a été inventé à Varsovie, il y a environ dix ans, par M. Riedl. L'instrument avait alors une autre forme que celle qui vient de lui être donnée; il avait douze clefs. Tel qu'il est maintenant on peut le considérer comme un grand trombone qui a trois tubes qu'on ouvre ou ferme à volonté par des pistons. La qualité de ses sons a moins de rondeur, mais beaucoup plus de force que l'ophicléide; son intensité est égale à plusieurs trombones réunis. Le bombardon n'est pas plus difficile à jouer que le trombone basse à coulisses, et la gamme est la même. Son ton naturel est *si* bémol, et son étendue est celle d'une gamme chromatique qui commence au *mi* grave à l'octave, et s'étend jusqu'au *ré* de la double octave. M. *Riedl* se propose d'ajouter un nouveau tube avec un quatrième piston pour élever l'instrument jusqu'au *mi* aigu, en sorte que le bombardon sera à la fois l'instrument de cuivre le plus fort et le plus étendu.

Le bombardon, dit le journal que nous avons cité, ne pourra plus désormais être séparé d'un corps de musique militaire; il en deviendra la contre-basse nécessaire. Déjà il a été adopté pour la musique du 10e régiment du prince de Hesse-Hombourg commandé par le comte François Gyulay, et qui a pour chef un musicien de mérite nommé M. Nemetz. Ce chef de musique et M. Prochaska, trompette de la garde impériale, ont déjà fait usage du bombardon dans leurs compositions, et ont donné à M. Riedl la déclaration suivante concernant le mérite de son instrument.

Déclaration.

« Nous soussignés, à la demande de M. Wenzel Reidl, déclarons que l'instrument inventé par lui sous le nom de *bombardon* est entièrement nouveau; que sans être plus difficile à jouer que le trombone basse, cet instrument est fort supérieur à celui-ci sous le rapport de la force et de la rondeur des sons; enfin, qu'on peut le considérer comme l'instrument de basse *parfait* qu'on désirait depuis long-temps pour la musique d'harmonie, et que par cette invention M. Riedl s'est acquis des droits à la reconnaissance du monde musical.

Signé : André Nemetz, François Frochaska.

Bulletin d'Annonces.

Agence générale de la musique, dirigée par Édouard Fétis, rue Saint-Lazare, n. 31.

Il n'est point de musicien de profession ni d'amateur de musique qui n'ait éprouvé plus d'une fois le désir qu'il y eût un établissement central où il fut possible de se procurer toutes sortes de renseignemens sur ce qui se fait ou se produit en musique dans toute l'Europe, et auquel on pût s'adresser avec confiance pour les acquisitions d'instrumens, de musique, de livres classiques de la France ou des pays étrangers; pour les demandes de professeurs, d'organistes; enfin pour tout ce qui concerne l'art le plus universellement cultivé.

Un pareil établissement n'existe nulle part : c'est pour combler cette lacune que le directeur de la *Revue musicale* a formé *l'Agence générale de musique.*

Toute demande de musique française ou étrangère qui sera faite à *l'Agence générale de musique* sera expédiée dans le plus bref délai, et les consommateurs jouiront des remises d'usage.

Toute demande d'instrument quelconque, soit avec désignation de facteur, soit laissée au choix du directeur de l'Agence, sera servie avec soin et célérité. Les meilleurs facteurs de pianos et d'orgue, les meilleurs luthiers, les meilleurs fabricans d'instrumens à vent, à cordes pincées ou à archet et de percussion, seront ceux avec lesquels l'Agence traitera. Elle surveillera l'emballage et l'expédition, dont elle fera réduire les prix autant qu'il sera possible, et ne négligera rien de ce qui pourra assurer la conservation des instrumens.

Rien ne sera expédié s'il n'a été examiné par le directeur de la *Revue musicale* ou par quelque artiste distingué, et chaque objet sera accompagné d'une garantie de qualité, de bonne confection et de solidité.

Les sociétés philharmoniques, les directeurs de concerts ou d'écoles de musique, les professeurs et les amateurs de tous les points de la France ou des pays étrangers pourront demander à l'Agence des renseignemens sur tout ce qui concerne la musique : ils leur seront fournis sans délai.

Les lettres et envois d'argent doivent être affranchis. S'adresser à *l'Agence générale*, à Paris, rue Saint-Lazare, n. 31.

Les bureaux sont ouverts depuis 9 heures du matin jusqu'à 5 heures de l'après-midi.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

Supplément.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 7.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 1 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 16 FÉVRIER 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Variétés.

I. Addition à la notice sur le manuscrit de la bibliothèque de Gand.

Lorsque j'ai écrit à Gand la notice qui a été insérée dans la *Revue musicale* sur un manuscrit qui renferme plusieurs ouvrages inédits, je n'avais près de moi ni mes livres, ni les recueils de notes que j'ai faites pour mon Dictionnaire historique des musiciens, en sorte que je ne pouvais m'assurer si quelque auteur avait parlé des auteurs de ces ouvrages. Depuis lors, j'ai trouvé dans la *Bibliographie générale de la musique*, de Forkel, et dans mes portefeuilles, des passages qui concernent le poème de Hugon de Kentlingen, et qui m'ont paru devoir servir de supplément à la notice que j'ai donnée sur ce poème.

Le poème d'Hugon a été publié; voici ce que Forkel en dit:

« Hugo, prêtre, né à Reutlingen. *Flores musicæ omnis cantus Gregoriani;* Strasbourg, 1488, in-8° de 12 feuilles. Cet ouvrage contient quatre chapitres: le premier, *De tribus alphabeticis;* le second, *de Monochordo;* le troisième, *Des modes*, et le quatrième, *des Tons.* Le nom de l'auteur n'est point imprimé sur l'ouvrage, mais dans les *Scriptores rerum allemanicarum* de Goldast (t. I, p. 116) on rapporte un passage du quatrième chapitre où le nom d'Hugo de Reutlingen est cité.

« Il serait difficile de fixer le temps où cet Hugo a vécu. A la vérité, il y a dans le traité de Gruber sur la littérature de la musique, un passage qui fait connaître que ce livre a été écrit par Hugo, prêtre de Reutlingen, en 1332; mais Gruber n'indique aucune source, aucune autorité, et l'on ne sait si l'on doit ajouter foi à ses paroles.

« Il y aussi dans le Glossaire de Ducange, pour la basse latinité, un ouvrage cité sous le nom d'Hugo.

« Au reste, le texte particulier d'Hugo est imprimé en grand dans le livre, et la majeure partie des éclaircissemens, dont l'auteur est inconnu, et qui sont relatifs au texte, est imprimée en petits caractères. »

Il y a dans ce passage de Forkel des choses qu'il est difficile de concilier. A la description qu'il donne du livre, on est autorisé à croire qu'il en avait vu un exemplaire; mais il faut qu'il ne l'ait pas vu ou qu'il n'y ait jeté qu'un coup d'œil bien superficiel puisqu'il n'y a pas découvert le passage qui ne laisse aucun doute sur le nom de l'auteur, sa patrie et le temps où il a écrit. Un tel fait, lorsqu'il s'agit d'un écrivain aussi exact que Forkel, doit être remarqué.

Feu M. de Boisgelou a écrit une note sur un exemplaire des *Flores musicæ* qui existe à la Bibliothèque du Roi à Paris. Cet exemplaire est un petit in-8° qui contient 165 pages, y compris le frontispice, assez mauvaise gravure en bois dont le haut porte seulement ces mots: *Flores musice.* Le passage qui a servi d'autorité à Gruber, et qui prouve que la critique de Forkel est mal fondée, se trouve à la page 142. Je remarque que M. de Boisgelou n'a point vu que dans cet exemplaire il y a *Keutlingen* au lieu de *Reutlingen.* Au reste, on n'y trouve aucune indication de date, de lieu, ni de nom d'imprimeur. On ne voit donc pas sur quel fondement le titre du livre mis sur la reliure porte la date de 1497. Toutefois, ce n'est pas un fait indifférent que cette absence de toute indication sur l'exemplaire dont il s'agit, car il démontre qu'il y a eu plusieurs éditions de l'ouvrage de Hugon. Si l'on pouvait avoir quelque doute sur les indications données par Gruber et par Forkel sur l'édition de Strasbourg, datée de 1488, il serait dissipé par le catalogue de la bibliothèque de l'abbé de Tersan, où l'on voit un exemplaire du même ouvrage désigné de la même manière.

Il ne reste plus qu'à éclaircir ce qui concerne le lieu où Hugon était prêtre. Faut-il lire *Kentlingen, Keutlin-*

gen ou *Reutlingen?* Il n'y a aucun doute à l'égard du manuscrit de Gand; on y lit de la manière la moins équivoque *Keutlingen.* C'est ainsi que l'ancien bibliothécaire a lu et qu'il a écrit dans son catalogue de quelques manuscrits; mais il est possible que le copiste ait fait une faute. Kentlingen est un village situé aux environs de Nimègue; mais il est peu vraisemblable qu'il y ait eu là d'autre prêtre que le curé; je crois donc que c'est *Reutlingen* qu'il faut lire, car Reutlingen est une ville du Würtemberg dont la population est assez considérable. A l'égard de *Keutlingen*, il n'existe aucun lieu de ce nom.

II. Quelques considérations sur l'histoire de l'harmonie.

L'harmonie a été un chaos dans lequel se sont perdus les auteurs qui en ont traité, soit comme théoriciens, soit comme historiens; car les divers systèmes qui se sont succédé n'étaient guère plus raisonnables que leur histoire n'était instructive. Pour écrire cette histoire, on n'a point attendu que les matériaux fussent rassemblés, que les monumens mêmes fussent connus, et l'on s'est contenté de faire un roman dont la futilité se découvre de plus en plus chaque jour, depuis qu'on a compris la nécessité de remonter aux sources. Il en est, à cet égard, de l'histoire de l'harmonie comme de celle de tous les arts; que dis-je, comme de l'histoire de toute chose. Ce n'est presque que d'aujourd'hui qu'on se donne la peine d'étudier les faits dans les temps qui les ont vus naître. Le dix-huitième siècle, avec ses doctrines d'hypothèses, avait faussé la direction de l'esprit humain dans la recherche des vérités historiques; la réaction a commencé à se faire sentir en Allemagne; elle est générale maintenant, et le monde est enfin entré, au moins par sentiment, dans la véritable voie de l'histoire. La société, considérée en masse, n'en est encore qu'aux prolégomènes de cette grande révolution; mais quelques esprits supérieurs sont déjà plus avancés, et tout porte à croire qu'il ne se passera pas long-temps avant que de bonnes histoires des principales branches des connaissances humaines aient vu le jour. Si je ne me trompe, l'histoire de l'harmonie ne sera pas négligée dans ce progrès.

Et qu'on ne s'y trompe pas; tous les faits qui ont amené cet art où il est maintenant ont exercé une telle influence sur sa formation qu'il n'est aucun moyen d'en bien saisir la théorie sans en connaître l'histoire. Chaque révolution qu'a subie cette théorie a toujours été la conséquence nécessaire de faits antécédens qui semblent y avoir peu de rapports si on les considère isolément, et qui s'y lient avec évidence si on en connaît bien la succession.

Le premier service qui a été rendu à l'histoire de l'harmonie est dû aux soins infatigables de l'abbé Gerbert. Depuis long-temps, quelques noms connus, tels que ceux de Gui d'Arezzo et de Jean de Muris, servaient de textes à des suppositions gratuites sur les travaux des écrivains auxquels ils appartenaient. Les ouvrages de ces auteurs se trouvaient en manuscrits dans quelques grandes bibliothèques; mais personne n'allait les y chercher, ou, si quelqu'un se hasardait à y jeter un coup d'œil, il renonçait bientôt à une étude fatigante, pénible, infructueuse même, à moins qu'on ne possède des connaissances étendues dans le vocabulaire musical du moyen-âge, et dans la valeur des signes d'une multitude de systèmes de notation. Gerbert n'avait peut-être pas lui-même un savoir assez profond dans la musique pour la tâche qu'il avait entreprise; mais il y a suppléé autant qu'il était possible par son zèle et sa persévérance. Sa collection, publiée sous le titre de *Scriptores ecclesiastici de musicâ sacrâ*, est loin d'être irréprochable sous le rapport de la correction et de l'intelligence des textes, sous celui même du choix des ouvrages qui y ont été insérés ou plutôt des omissions qu'on peut y signaler; mais telle qu'elle est, on doit néanmoins la considérer comme une des publications qui ont contribué de la manière la plus efficace à l'amélioration des études musicales. Bien des préjugés ont été réformés sur de prétendues inventions et sur la nature de l'art en lui-même depuis que chacun a pu recourir à des textes originaux pour éclaircir ses doutes. Le sens de ces textes n'a pas toujours été bien saisi, mais du moins d'anciennes erreurs ont été dissipées, et la nécessité d'études meilleures s'est fait généralement sentir.

La réforme commencée par l'abbé Gerbert est restée imparfaite; il était impossible qu'il en fût autrement. D'abord, il s'est borné à la simple publication du texte d'un certain nombre d'écrivains du moyen-âge, sans les accompagner de notes et de dissertations nécessaires pour en faire disparaître l'obscurité; ensuite il n'a pas remarqué que des textes ne pouvaient seuls faire bien comprendre les divers états de l'art depuis le sixième siècle jusqu'à la fin du quinzième, et qu'il était indispensable de les accompagner d'exemples répandus dans une multitude de manuscrits dont les savans eux-mêmes ne soupçonnent pas l'existence. Les connussent-ils, ils ne pourraient en faire aucun usage, car la clef des notations du temps où ces morceaux ont été écrits est restée jusqu'aujourd'hui un mystère que très peu de personnes ont pénétré. L'abbé Gerbert a bien fait con-

naître une assez grande quantité de ces notations dans son traité *De cantu et musicâ sacrâ*, mais sans même en essayer la traduction; or, parmi les milliers d'exemples notés dans toutes ces notations hyérogliphiques, il en est un très grand nombre qui fournissent de précieux monumens de l'histoire de l'harmonie depuis le neuvième siècle. Par la publication que j'ai faite, dans la *Revue musicale*, d'une chanson à trois parties de la fin du treizième siècle, par Adam de le Hale, d'une autre chanson, aussi à trois parties, du commencement du quatorzième, tirée du roman satirique de Fauvel, et enfin d'une troisième composition à trois parties écrite par François Landino, vers 1460, j'ai déjà, ce me semble, fourni de curieux renseignemens pour l'histoire de cette science de l'harmonie si peu connue; mais des publications particulières, si intéressantes qu'elles soient, ont l'inconvénient de ne point faire comprendre la liaison des faits. Cette liaison, pour être bien saisie, ne peut être établie qu'en prenant l'art à son origine, et en le suivant dans toutes ses transformations d'âge en âge, de révolution en révolution. Deux instrumens étaient indispensables pour entreprendre un tel travail: l'un était cette philosophie de la musique dont j'ai donné quelques aperçus et qui paraîtra bientôt en corps de doctrine; l'autre, le recueil de tout ce qui reste de monumens de l'art à ses différentes périodes. Or, cette collection, je la possède. Des extraits de plus de six cents manuscrits, tous du plus grand intérêt historique, et inédits, ont été faits ou par le savant Perne, que le monde musical a perdu trop tôt, et dont le mérite très considérable n'est pas assez connu, ou par moi. Je pense qu'il est heureux que nos travaux se soient ainsi réunis en un seul faisceau. Nul homme ne peut tout faire: nous avions pris des routes différentes; nos découvertes ont été les conséquences de cette divergence de directions. Son but était surtout de retrouver la filiation des divers systèmes de notation; le mien, l'histoire de l'art sous les trois aspects principaux, la tonalité, la mélodie et l'harmonie. Malheureusement Perne a trop présumé de la durée de la vie; toute la sienne s'est consumée en recherches de matériaux pour la réalisation d'un plan qui est resté son secret et qu'il n'a pas eu le temps de mettre au jour. Plus ardent que lui, j'ai senti de bonne heure le besoin de l'application des découvertes que j'avais le bonheur de faire, et moins patient pour les détails, je me suis sans cesse occupé de généraliser mes idées.

Devenu possesseur des richesses accumulées par Perne, je croirai accomplir un devoir en les publiant avec celles qui m'appartiennent en propre, et je ferai connaître scrupuleusement ce qui est dû aux soins infatigables de ce savant homme. Une histoire de l'harmonie, établie sur de pareils documens et avec de semblables idées, me semble devoir offrir au monde musical un ouvrage digne de fixer l'attention de tous les hommes éclairés.

FÉTIS.

Correspondance.

Monsieur,

Le plus souvent, une personne qui a beaucoup d'esprit se croit en droit de prononcer un jugement sur toutes choses, même sur celles dont la connaissance lui est parfaitement étrangère. En relisant l'ouvrage de Mme de Staël sur l'Allemagne, je n'aurais donc pas dû être surpris, comme je l'ai été, de sa manière de raisonner sur la musique allemande.

D'abord, elle prétend que les compositeurs de ce pays mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages; qu'ils réfléchissent trop à ce qu'ils font; qu'ils suivent trop exactement, dans la musique vocale, le sens des paroles.

La réflexion sans doute doit refroidir, et nuire ainsi à l'inspiration; mais ce n'est pas dans le moment de l'inspiration que le compositeur allemand se prend à réfléchir. Il se laisse d'abord entraîner par sa verve, puis il raisonne, pour tirer le meilleur parti de ses idées; il juge sur l'effet qu'elles doivent produire, car on peut calculer les sensations qui conviennent à l'homme. Dans sa musique, le *baroque* remplace par intervalles le *mélodieux*, pour former des contrastes, de même que les douleurs de la vie font apprécier les jouissances qui leur succèdent. Il évite la monotonie et les défauts ordinaires d'un improvisateur qui, lorsqu'il s'oublie, quelle que soit son imagination, finit par lasser son auditoire. Je pense que c'est par là que pèchent le plus souvent les compositeurs italiens: la monotonie, dans les plus belles pensées, est toujours funeste. C'est pourtant ce que Mme de Staël trouve admirable dans la musique italienne, tandis qu'elle réprouve la variété de celle des Allemands.

Elle condamne l'accord qu'on trouve entre les paroles et la musique, comme si cet accord ne pouvait exister que par le moyen de la froide raison; comme si un compositeur, pénétré de son sujet, du sens des paroles qu'il traduit, ne pouvait exprimer la même idée, en langue musicale, et par une inspiration analogue. Il me semble que là où cet accord n'existe pas, la musique vocale n'a point de mérite; que c'est dégrader la voix

humaine qui ne fait alors que remplacer le son d'un instrument.

Mme de Staël trouve ridicule l'esprit d'Haydn, lorsque, dans la *Création*, il a voulu rendre l'éclat du jour sur ces paroles du texte : « *Dieu dit que la lumière soit et la lumière fut.* » Elle approuve le mot d'un homme d'esprit qui disait à cette occasion : *qu'à l'apparition de la lumière il fallait se boucher les oreilles !* C'est une plaisanterie entièrement hors de place, lorsqu'il s'agit d'examiner *de bonne foi* un art abstrait, un art idéal, tel que celui de la peinture en musique. — Je demanderai à ceux qui connaissent la *symphonie pastorale* ce qu'ils trouvent de risible dans les scènes diverses et les plus ordinaires de la vie pastorale, que Beethoven a tracées dans ce bel ouvrage avec autant de verve que de vérité ? Semblable à ce peintre habile qui, en faisant le portrait d'une figure commune, trouve le moyen de produire, sous la magie de ses pinceaux, une beauté divine, sans nuire à la ressemblance. Ce n'est pas une froide réflexion qui peut créer un tel tableau. Il faut encore une imagination vive, à celui qui écoute, et surtout à ceux qui prétendent en juger. Avec de l'esprit seul, on ne parviendra jamais à le comprendre. Mme de Staël reproche aux compositeurs allemands d'avoir trop d'esprit; c'est elle, au contraire, qui a jugé leurs inspirations avec froideur et sans en sentir les beautés.

J'avoue que rien n'est supérieur au goût que les Italiens manifestent dans leurs cantilènes; mais les idées des Allemands ont, en musique ainsi que dans leur littérature, un caractère plus mâle, plus noble, plus élevé; qualités plus durables, dont on se fatigue moins aisément que du mélodieux. On voudrait, à la vérité, comme le dit très bien Mme de Staël, en faire un monument éternel; mais c'est en vain; notre nature n'y résiste pas. La joie la plus vive est la moins durable, parce qu'elle nous accable et nous lasse. Que l'on cite un seul opéra italien qui résiste aux temps comme le *Don Juan* de Mozart, qui attire aujourd'hui la foule et que l'on entend tous les jours avec extase, comme si on l'entendait pour la première fois ? Mme de Staël ne manque pourtant pas de nous dire que le plaisir que cet ouvrage nous procure n'appartient pas à la sphère merveilleuse des arts.

Il est difficile de discuter des matières où le goût doit décider. Un célèbre compositeur me disait un jour que la musique, qui plaît aux connaisseurs seulement, et non pas au public, ne peut être bonne. Je le crois comme lui; mais ce n'est pas à dire que la musique qui sera appréciée par les hommes de l'art et qui ennuiera les autres doive être condamnée sur-le-champ. La musique *harmonieuse*, offrant des beautés de convention, ne peut être tout de suite saisie par l'oreille peu exercée, qui ne peut en découvrir les merveilles qu'à force de l'entendre. L'ouvrage qui plaira au plus grand nombre, non pas la première fois, mais lorsqu'on le connaît bien, et qui transmet les jouissances qu'il procure de génération en génération, est à mon avis celui qui approche le plus de la perfection. Qu'on me dise si l'opéra de *Don Juan* ne remplit pas toutes ces conditions.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

R.

La proposition contenue dans le premier paragraphe de la lettre qu'on vient de lire est d'une vérité parfaitement reconnue, surtout en ce qui touche à la musique. Cet art, plus qu'aucun autre, a besoin d'être étudié par ceux qui se livrent à sa critique, et, par une sorte de fatalité, c'est celui qu'on approfondit le moins lorsqu'il s'agit de juger ses produits. Les gens d'esprit veulent bien ne point décider trop effrontément du mérite d'un tableau, mais ils prononcent avec une assurance risible sur celui d'une partition. Nous ne sommes pas aussi bien d'accord avec M. R. . . sur d'autres points de sa réclamation contre les dires de Mme de Staël. Il faut assurément que le compositeur se rapproche, autant qu'il est possible, du caractère des paroles qu'il doit mettre en musique lorsqu'il invente les mélodies, mais c'est plutôt de la situation que du sens littéral qu'il doit s'inspirer. Il perdrait dans la recherche oiseuse d'une expression de mots et de syllabes l'indépendance de sa pensée, indépendance préférable à toute autre considération. Beethoven a créé une magnifique composition lorsqu'il a écrit la *Symphonie pastorale*, cependant ce n'est qu'à grands traits qu'il a esquissé les tableaux, sans s'arrêter à des détails qu'il n'est pas donné à la musique d'exprimer. Empêchons qu'un art empiète sur les attributions d'un autre art. A la musique il appartient de soulever les passions, de remuer les orages de l'ame; la peinture rend avec une exactitude parfaite tout ce qu'il y a de matériel dans la nature, et si elle arrive à laisser entrevoir le spirituel, l'idéal de la vie, c'est lorque le génie de l'artiste brise d'une main puissante les dimensions de son cadre pour le mettre à sa taille. Aussi est-ce, selon nous, rapetisser étrangement l'art de la musique que d'en faire un art d'imitation, c'est le placer dans une cruelle infériorité à l'égard de la peinture et lui enlever en même temps son vague et sublime caractère. Ceux qui s'efforcent de trouver dans cette *Symphonie pastorale* dont il vient d'être parlé des détails d'une recherche mesquine, sont-ils bien sûrs que Bee-

thoven ait eu la pensée qu'ils lui prêtent? Ne font-ils pas de l'analyse à la manière de La Harpe qui, non assez satisfait du nombre de poétiques beautés que lui offrait Racine, se faisait fou pour en découvrir dont celui-ci était fort innocent.

M. R... nous semble ne s'être pas assez défendu de partialité dans ses jugemens sur l'école italienne. Il a parlé d'*opéras* pour établir la supériorité des musiciens allemands sur les compositeurs italiens; c'est choisir malheureusement, car la supériorité des derniers dans le genre dramatique n'est pas contestable. Il ne suffit pas que l'Allemagne ait Mozart, le plus divin des auteurs; il ne suffit pas qu'elle ait *Don Juan*, le plus merveilleux des opéras, pour qu'elle puisse se placer d'autorité la couronne sur le front. Si l'Allemagne a Mozart, l'Italie, sans remonter plus haut, a produit Paisiello, Cimarosa et Rossini. Tels l'ont emporté dans le genre dramatique, tels autres dans celui instrumental : à chacun ses œuvres. Nous ne savons pas trop quelle est cette distinction qu'on cherche à établir entre la musique *harmonieuse* et la musique *mélodieuse;* nous ne connaissons de bonne mélodie que celle à laquelle se joint une élégante harmonie, et nous trouverions peu de charme dans des successions harmoniques dépouillées de mélodie. Il est de l'essence de notre tonalité moderne de n'offrir d'autres mélodies que celles qu'on peut appeler harmoniques, et l'un des hommes qui ont le plus inventé dans cette spécialité de l'art musical c'est Rossini, on ne peut le nier, Rossini, le plus grand des compositeurs vivans, Rossini, dont les chefs-d'œuvre vivront aussi long-temps qu'aucune autre production de l'art qu'il a enrichi.

Nécrologie.

M. S. Lacodre dit Blin, organiste de la cathédrale de Paris, a succombé dimanche dernier à une hydropisie de poitrine. Cet artiste recommandable était né à Beaune le 19 juin 1757. Orphelin dès l'âge de quatre ans, il fut confié aux soins d'un parent maternel du nom de Blin, organiste de l'église des Dominicains de Dijon, qui l'éleva sous son nom. A l'âge de 11 ans, il remplissait les fonctions d'organiste d'une commanderie dite du Saint-Esprit, près Dijon. Legros, artiste de l'Opéra, ayant, en 1771, entendu le jeune organiste dans un concert, l'engagea à se rendre à Paris. Blin suivit ce conseil, et fut accueilli favorablement par Balbatre qui le plaça chez M. Godefroi de Villetaneuse, où il eut souvent occasion de faire de la musique avec J.-J. Rousseau. M. Blin avait étudié la composition sous l'abbé Roze, alors maître de musique aux Innocens. Le célèbre Séjan l'aida aussi de ses conseils. En 1779, M. Blin fut nommé organiste des Dominicains de la rue Saint-Honoré, et obtint l'orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois en 1791. Enfin, en 1806, il succéda à Després comme organiste de la métropole. Cet artiste a publié plusieurs morceaux dans le journal de Leduc, et il possédait en manuscrits une grande quantité de pièces qu'il fit entendre avec succès à ses *Te Deum.* Ses compositions étaient correctes, d'un style pur et élégant; possédant une connaissance parfaite de son instrument, M. Blin savait tirer partie de toutes les ressources qu'il présente. Cette perte sera sentie par les amateurs de musique d'orgue et par les personnes qui purent apprécier dans l'artiste que nous regrettons les qualités du cœur réunies à un grand talent.

Nouvelles de Paris.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Société des concerts.

Une symphonie nouvelle, début d'un jeune compositeur français, la symphonie en *si* ♭ de Beethoven, le *Kyrie* et le *Gloria* de la troisième messe solennelle de M. Chérubini, une ouverture de *Fesca,* un chœur de *Fidelio*, c'était certes de quoi piquer la curiosité du public qui se pressait dimanche dernier dans la salle des Menus-Plaisirs. Parlons d'abord de la symphonie de M. Rousselot qui ouvrait la séance.

L'histoire de la musique signalera l'époque actuelle comme étant peu favorable aux jeunes compositeurs; il ne faut que jeter les yeux sur leur position pour reconnaître ce qu'elle a d'incertain et de précaire. A moins qu'un concours de circonstances indépendantes de leur talent et de leur volonté ne leur facilite les moyens de se faire connaître, ils sont condamnés à s'épuiser en efforts impuissans pour arriver au seul théâtre lyrique qui soit à Paris, l'Opéra-Comique, car pour l'Opéra ils n'y doivent pas songer.

Cette crise dure depuis long-temps, malgré les plaidoyers de plusieurs journalistes en faveur d'une classe intéressante d'artistes. M. Rousselot, qui sans doute avait fait ces réflexions, a voulu se frayer un chemin nouveau et marcher seul dans une carrière où son avenir ne pût dépendre du sort d'un poème; c'est un acte de courage dont nous le félicitons.

Nous donnerons avec plaisir des encouragemens à ce jeune musicien, non que sa symphonie soit irrépro-

chable dans toutes ses parties, mais parce que la somme du bien l'emporte de beaucoup sur celle du médiocre, et qu'elle annonce mieux qu'un talent d'arranger symétriquement des signes et de composer ce qu'on est convenu d'appeler de la musique bien faite.

Le sujet du premier morceau est gracieux et bien disposé; cependant il y a quelquefois du vague dans ses développemens. Telle est du moins l'impression que nous ont laissée quelques endroits obscurs; une seconde audition la modifiera peut-être. L'*andante* est excellent; il est remarquable par un motif d'un caractère mystérieux, auquel vient s'unir un autre chant plein d'expression. Peut-être ce moyen ingénieux serait-il plus compris s'il n'était employé qu'à la rentrée dans le ton primitif: ces deux motifs, entendus séparément plusieurs fois, se distingueraient mieux l'un de l'autre lorsqu'ils marchent simultanément.

Le *scherzo* est une imitation trop fidèle de ceux de Beethoven, surtout dans le rhythme, bien qu'il renferme plus d'un passage original, entre autres celui qui module par chromatique descendante. Tout compositeur qui commence suit les traces de celui qu'il admire, et Beethoven lui-même copia, dans ses premiers ouvrages, certaines formes d'Haydn; mais alors son individualité était déjà fortement prononcée par le caractère de son génie.

Le finale est mieux conçu sous le rapport des contrastes; aussi en résulte-t-il une plus grande variété d'effets. En résumé, ce premier essai est heureux et nous promet un compositeur distingué; nous engageons M. Rousselot à persévérer dans ses études, et surtout à ne point se décourager si son ouvrage n'a point reçu l'accueil qu'il méritait. Cette froideur peut s'expliquer; un nom célèbre offre toujours une garantie de succès, et quand cette garantie n'existe pas, la majorité de l'auditoire paraît souvent incertaine parce qu'elle est préoccupée de la crainte de compromettre sa réputation de public éclairé. Cependant, pour juger dans les arts, il ne faut que réunir et comparer ses impressions; on peut se tromper, mais on se trompe de bonne foi, et ces jugemens sont préférables à ceux qui, tirant toute leur force d'une circonstance, sont rarement sanctionnés par le temps.

Quelles conceptions magnifiques que ces messes de Chérubini! quelles sources intarissables de jouissances offrent ces œuvres qui décèlent à la fois une imagination si religieuse, si poétique et si originale! Et lorsqu'on songe que cet homme illustre possède manuscrites vingt autres messes aussi belles que celles que nous avons entendues au Conservatoire, on ne sait si l'on doit accuser l'indifférence de la France qui devrait demander à grands cris ces admirables compositions, ou la modestie du maître, modestie nuisible à ses intérêts comme à ceux de l'art.

Le *Kyrie* et le *Gloria* de la messe du sacre ont provoqué un enthousiasme universel; aussi, il faut l'avouer, il est impossible de réunir plus de grace à plus de majesté et d'élévation de style. C'est surtout dans l'entente des voix, leur agencement, leurs rentrées toujours intéressantes et jamais oiseuses, que brillent l'imagination de M. Chérubini, et ce tact si fin, si délicat qui le distinguent si éminemment. Le *Gloria* ne se termine point par une fugue: le temps que devait durer cette messe ayant été calculé, et ne permettant pas le long développement qu'exige ce genre de composition, l'auteur s'en dédommage par une strette magnifique. L'orchestre et les chœurs ont lutté de zèle et de talent dans l'exécution de ce chef-d'œuvre; toutefois, le *Kyrie* nous a semblé être accompagné avec un peu trop de force, ce qui nuisait à l'harmonie de l'ensemble.

On a exécuté ensuite la symphonie en *si* ♭ de Beethoven, moins bizarre que les autres, mais aussi riche d'invention. Le début en est grand et sombre; il rappelle un peu la manière d'Haydn. L'enchaînement de ce mouvement lent à l'allegro est inattendu; peut-être même ces accords de septième dominante, attaqués largement, semblent-ils annoncer autre chose que le badinage élégant qui bientôt se reproduit dans les basses. Tout ce premier morceau est délicieux. Dans la seconde reprise, le retour dans le ton principal est préparé par un accord parfait sur *fa* ♯, dominante du ton de *si* naturel; c'est une de ces modulations extatiques qui n'appartiennent qu'à Beethoven.

Rien de suave, de noble et de touchant comme l'adagio en *mi* ♭: toutes les cantilènes et leur enchaînement progressif concourent à un effet qu'on ne peut traduire par des mots. Ce rhythme de la tonique à la dominante, passant successivement des bassons aux contrebasses, de celles-ci aux timballes, et alternant avec le chant principal dans différens tons, amène une des plus heureuses rentrées. Le *scherzo*, qui procède par syncopes, est une de ces piquantes saillies si familières au grand-maître. Enfin, la finale, d'un mouvement rapide, aurait pour motif un trait assez commun, si l'auteur, avec un art inépuisable dans ses ressources, ne le présentait sous des aspects toujours nouveaux et toujours inattendus.

Proclamer que l'orchestre atteint toujours la perfection, c'est tomber dans des redites. Les archets de chaque partie du quatuor instrumental semblent conduits

par la même main. Quelle délicatesse ! quelle vigueur ! et quel sentiment exquis ! Nous n'avons remarqué qu'une seule tache ; c'est le manque de justesse des timbales dans l'adagio.

Faire entendre, après de pareils chefs-d'œuvre, un de ces *tutti* prétentieux dont la longueur démesurée provoque l'ennui, c'est placer le virtuose dans une position défavorable ; et pourtant M. Lagarin a fait preuve d'un talent véritable dans l'exécution d'un concerto de Kreutzer. Mais, soit timidité, soit toute autre cause, il n'a pas terminé le *solo* avec autant d'assurance que son début semblait en annoncer.

Deux nouveautés, du moins pour les habitués du Conservatoire, terminaient le concert : l'une était un chœur de *Fidelio*, celui des prisonniers, morceau remarquable par la fraîcheur des idées et de l'instrumentation ; l'autre était une ouverture de Fesca, qui n'a produit qu'un très médiocre effet.

B.....

THÉATRES.

Les dernières répétitions de *Don Juan* se font à l'Opéra, et dans peu de jours un éclatant hommage sera rendu à la mémoire de Mozart. On ne s'est point occupé de la mise en scène de cette grande composition comme s'il ne s'agissait que d'une pièce qui eût ses mauvaises comme ses bonnes chances de succès. On a voulu accomplir en quelque sorte un devoir, et chacun s'est employé de toutes ses facultés pour une tâche qu'on peut qualifier de sainte. Plusieurs mobiles puissans ont soutenu le zèle des artistes pendant la durée des répétitions qui ont été nombreuses et dirigées avec un soin minutieux. C'est pour eux, en leur qualité d'artistes, une question d'amour-propre en même temps qu'une question de conscience ; car il faut non-seulement que l'œuvre de Mozart soit comprise et rendue avec la plus grande perfection possible, mais il est nécessaire aussi que les chanteurs français ne soient pas immolés au souvenir des grands artistes italiens. Une multitude de traits saillans seront nouveaux pour nous, parce que jamais le Théâtre-Italien n'a eu les moyens matériels suffisans pour nous les faire entendre, et des masses vocales et instrumentales ressortiront les effets les plus inattendus pour ceux qui n'ont connu *Don Juan* qu'à la salle Favart. Le luxe fastueux d'une mise en scène ne saurait accroître le mérite intrinsèque de quelque partition que ce soit, mais il peut doubler l'impression qu'en reçoit et le public et les artistes mêmes. Avant qu'il ne fût question de jouer *Don Juan* à l'Opéra, nous avions avancé qu'on ne pouvait prévoir quel serait l'effet de cette partition si belle déjà, toute nue, lorsqu'on la représenterait dans les conditions qui nous semblaient nécessaires à son entier développement. *Don Juan* à l'Opéra est donc un de nos rêves réalisés.

Otello, par Rubini, Tamburini et Mlle Grisi, a été joué aux Italiens, pour le bénéfice de la *Desdemona*, d'abord, et dans plusieurs des représentations de la semaine ensuite.

C'était la première fois que le rôle d'*Iago* était chanté comme Rossini a pu le concevoir, et l'effet qui est résulté de l'addition de cette partie musicale à celles d'*Otello* et de *Desdemona*, a donné à la partition un certain air de nouveauté. Plusieurs exécutions du *Bravo* ont eu lieu ; et le succès qu'elles ont eu a sanctionné le jugement que nous avions porté sur la partition de M. Marciani qui vient d'être achetée par l'éditeur de musique, M. Farrenc.

L'Opéra-Comique vient de se mettre en dépense de nouveautés. Mlle Peignat, jeune élève du Conservatoire, a débuté dans le *Pré aux Clercs*, et a manifesté les élémens d'un talent qui pourra se développer, s'il ne s'étouffe pas sur un terrain ingrat. Son organe n'est pas dépourvu de charme, sa vocalisation est d'une grande légèreté, mais elle doit se garder d'en faire un abus de mauvais goût. Martin a joué dans une représentation à bénéfice. C'est un acte d'obligeance à lui que de s'être montré dans des rôles qui ne conviennent plus à son âge.

— M. Baillot donnera deux séances de quatuors et quintettes, les mardis 18 et 25 février, chez M. Duport, rue Neuve des Petits-Champs, 83, à 8 heures du soir.

On trouve des billets au magasin de musique de M. Pleyel, boulevard Montmartre, et à celui de M. Frey, place des Victoires.

Nouvelles des Départemens.

Carcassonne. — Que d'obstacles, que d'ennuis de tout genre attendent à Paris le jeune auteur qui s'est réveillé un matin avec la pensée d'obtenir l'exécution d'une partition ou d'une composition instrumentale ; mais lorsque, avec la persévérance que donne la conscience du talent, il a vaincu les entraves qui lui barrent le chemin, il a pour récompense le succès ou le contentement de soi-même qui vaut presque la réussite. Il n'en est pas de même pour le musicien de province ; celui-ci doit combattre le pire des obstacles, la force d'inertie ; il s'attaque à des masses inertes et brise sa bonne volonté contre une apathie de pierre ; pour lui pas

de jouissances de l'ame, pas de contentement intérieur; sa vie n'est remplie que d'irritations et d'amertumes, et lorsqu'il parvient au terme de sa carrière, sans avoir perdu tout ce qui pouvait être en lui de bon vouloir et de capacité, rien de lui ne reste dans la mémoire de ceux mêmes qui l'ont absorbé; c'est alors qu'il y a du courage à marcher dans sa route avec persévérance.

Ce sont ici des généralités auxquelles on peut trouver bien des exceptions, car de vrais, de chauds amateurs se rencontrent dans des villes de la province, et ce n'est pas au moment où nous venons ajouter une preuve à toutes celles qui constatent le progrès rapide de nos départemens dans l'amélioration de l'éducation musicale des masses que nous irions déclarer indignes tous les habitans de nos villes de France; mais dans bien des localités encore, le sort des professeurs de musique est tel que nous venons de le dépeindre; aussi ceux qui, ne se résignant pas à l'humble rôle auquel semblaient les condamner des préjugés séculaires, parviennent à secouer la torpeur des hommes qui les entourent pour ouvrir leur esprit à des idées plus généreuses, ceux-là ont bien employé leur vie; ils sont rares encore, ces hommes zélés et consciencieux, mais non pas introuvables.

Ces réflexions nous sont venues à propos d'un artiste dont notre correspondant de Carcassonne nous parle en termes louangeurs. M. Valentin, professeur de piano dans cette ville, apporte, selon lui, autant de zèle que de dévouement dans ses efforts pour propager le goût de la musique. Il a fait exécuter le jour de la fête patronale de Saint-Vincent une messe qui a produit autant d'effet à cause du mérite de la composition que pour sa bonne exécution. Le nombre des musiciens était considérable, et l'église était à peine assez vaste pour contenir les fidèles dont la curiosité avait échauffé le zèle. L'année dernière, malgré l'indifférence qui accueille ordinairement les innovations à 196 lieues de Paris, M. Valentin parvint à organiser pendant l'hiver les soirées musicales régulières dans lesquelles le talent de l'amateur et celui de l'artiste brillaient concurremment. Par ses soins un concert fut donné au bénéfice des pauvres, ce qui lui valut un remerciement officiel du maire de la ville et accrut la considération dont il jouissait.

Béthune. — C'est avec plaisir que nous avons appris et que nous pouvons annoncer la formation récente d'une nouvelle société philharmonique. Le nombre des associations de ce genre s'est accru depuis quelques années dans une telle proportion qu'il n'y a pas de comparaison à établir entre le chiffre qu'on ne pouvait fixer approximativement il y a peu de temps encore et celui qui existe réellement aujourd'hui. La réaction qui se fera désormais de l'influence active de ces sociétés sur le goût des études musicales, et réciproquement, doit produire d'immenses résultats.

La petite ville de Béthune paraît vouloir prendre rang parmi celles que distingue l'amour des beaux-arts; grace à la présence d'un artiste de talent et à l'influence heureuse d'un de ses habitans, elle est parvenue à organiser une société philharmonique qui a donné déjà plusieurs soirées fort agréables et qui en donnera d'autres encore avant la fin de l'hiver. Plusieurs amateurs de Lille, MM. Bécu, Baumann, Crespel et Schneider ont bien voulu prêter à ces fêtes l'appui ou plutôt le charme de leurs talens; ils en ont été récompensés par les applaudissemens unanimes de toute la ville et par la délicatesse empressée avec laquelle on les a accueillis.

On assure que la société philharmonique de Béthune a le projet de former en cette ville une école gratuite de musique, nous l'en félicitons. Adoucir les mœurs par la culture des beaux-arts, c'est travailler à l'amélioration sociale, c'est bien mériter de l'humanité.

Bulletin d'Annonces.

L'éditeur de la *Bibliothèque musicale de chant italien*[1] a jusqu'ici travaillé pour les classes riches en leur offrant au prix de 300 fr. l'ensemble des 50 livraisons qui composent cette magnifique collection; mais il a réfléchi avec raison que, pour être vraiment utile, il fallait donner aux personnes moins aisées, et notamment aux jeunes artistes et amateurs, le moyen de perfectionner leur talent en mettant à leur portée les excellens modèles contenus dans la *Bibliothèque musicale*. Pour y parvenir, il vend aujourd'hui séparément les 504 morceaux de chant et les 80 morceaux de piano de sa collection à raison de 10 c. la page, et encore ce prix est réduit à 5 c. la page lorsque l'on prend 12 morceaux à la fois, ce qui forme l'équivalent d'une livraison ordinaire de 120 pages, cotée 6 fr. En sorte que pour un prix qui est de 5/6es au-dessous de celui de la musique ordinaire, on pourra choisir tel morceau que l'on voudra dans la *Bibliothèque musicale* qui contient les extraits de 140 opéras et autres œuvres de 69 compositeurs les plus distingués des écoles allemande et italienne.

L'éditeur envoie la liste des 584 morceaux aux personnes qui le demandent par lettre affranchie.

(1) M. Beauvais aîné, rue Gilles-Cœur, n. 10.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 8.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 23 FÉVRIER 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Le nom de M. Zimmerman, inscrit en tête du morceau qui accompagne notre numéro de ce jour, nous dispense d'énumérer longuement des qualités que pas un de nos lecteurs ne doutera de lui trouver; nous voulons parler de la pureté du style et de l'excellence de la composition sous le rapport scolastique. A qui appartiendrait-il d'écrire dans les plus rigoureuses convenances d'un instrument, si ce n'est au professeur qui l'enseigne dans le conservatoire musical d'une capitale telle que Paris? Pour ceux qui ne connaissent M. Zimmerman que par la position qu'il occupe dans l'enseignement public de la musique, sa signature est une autorité suffisante; qui a pu apprécier en lui d'autres mérites que ceux qui constituent un professeur habile retrouvera, en lisant cette *bagatelle*, l'élégance et la pureté qu'il aura remarquées déjà dans des compositions importantes du même auteur. En même temps qu'une jolie fantaisie, ce morceau est donc une spécialité; de quelque part qu'il vînt, il serait distingué pour son mérite, le nom d'un professeur du Conservatoire de Paris augmente l'intérêt qu'il aurait. Un nom ne signifie rien en lui-même, mais il veut dire souvent beaucoup lorsqu'on lui rattache des considérations d'une certaine nature.

VARIÉTÉS.

Considérations sur la mise en scène de *Don Juan*, opéra de Mozart, à l'Académie royale de Musique.

En 1805 une traduction défigurée de *Don Giovanni*, écrit 19 ans auparavant par Mozart pour le théâtre de Prague, fut jouée sans succès à l'Opéra; les habitués de ce spectacle ne goûtèrent point une musique qui n'avait aucune analogie avec leurs habitudes, et Geoffroi, le critique par excellence du temps, s'évertua à démontrer que le génie de Mozart, si *génie* il y avait, n'était point dramatique. Il n'eut aucune peine à convaincre ses lecteurs, et ce fut chose convenue que *Don Juan* était une production très inférieure aux *Mystères d'Isis*, rapsodie qu'on avait acceptée comme l'ouvrage de Mozart. Personne ne s'avisa qu'il n'y avait [illegible] à l'Opéra ni Don Juan, ni Leporello, ni Don Octa[illegible] ni Elvira, ni Donna Anna, ni Zerline; on avait psalmodié et crié de délicieuses cantilènes, et tout le monde croyait de bonne foi qu'on les avait chantées. Ajoutons à cette considération que des mains barbares avaient mutilé l'œuvre du grand artiste; la plupart des beaux morceaux d'ensemble avaient été ou coupés ou supprimés; on ne connaissait alors à l'Opéra que les airs et les chœurs. La basse de Don Juan s'était transformée en haute-contre, parce qu'il était alors reconnu qu'un amoureux ne saurait avoir une basse-taille; enfin des intercalations de je ne sais quelle musique au milieu de la partition originale complétaient le sacrilége.

Ce n'est pas tout. Il ne suffisait pas que de profanes mains eussent osé outrager les conceptions du génie et que l'exécution de ce qui en était resté intact fût des plus vicieuses, il fallait encore que le public fût inhabile à comprendre le mérite de telles choses. Personne ne concevait l'opéra français autrement que Gluck l'avait fait, c'est-à-dire qu'on ne voulait entendre à l'Académie royale que de la tragédie lyrique déclamée en musique plutôt que chantée; les littérateurs donnaient alors le ton en musique comme en toute chose; ils entretenaient sans cesse les amateurs de spectacle de la nécessité de la vérité dramatique et du rôle secondaire qui doit être le partage de la musique à l'égard de ce qu'ils appelaient *le poème* et de ce que nous nommons aujourd'hui *le livret* d'un opéra. Certes je suis fort éloigné de porter atteinte à cette vérité de l'expression dont Gluck me paraît offrir souvent un parfait modèle dans ses opéras

français, mais ce n'est pas à dire qu'il n'y ait qu'une manière d'exprimer et que toute musique doive être faite comme celle de Gluck, dans le genre sérieux, ou comme celle de Grétri, dans la comédie. Personne, à mon sens, n'est plus dramatique que Mozart dans les situations qui exigent une pensée profonde ou de vives passions; personne ne saisit avec plus de succès les nuances du caractère des personnages qu'il fait chanter; personne n'a su mieux que lui faire concourir l'instrumentation à l'effet unique du sentiment qu'il voulait développer dans l'ame des auditeurs; mais tout cela il le faisait à sa manière, par des créations remplies de nouveautés souvent trop élevées pour être saisies par le vulgaire. Or, cette manière individuelle, ces nouveautés qui avaient eu tant de préjugés à vaincre en Allemagne avant d'être comprises, étaient précisément dans la même situation à l'égard des Français alors que la fallacieuse traduction de *Don Juan* vint frapper leur oreille. Cette musique était trop nouvelle dans toutes ses formes, trop inhabituelle pour que son mérite fût apprécié; et il n'y avait pas assez de charme dans l'exécution pour que le compositeur pût s'insinuer dans le cœur de ceux qui écoutaient sa musique à l'aide du bien rendu, avantage qui n'a point manqué à Rossini et qui a singulièrement contribué à la fortune de ses ouvrages. Disons donc que le temps n'était pas venu pour la gloire de Mozart; ceux qui se chargeaient du soin de faire connaître ses productions ne les comprenaient pas mieux que ceux qui les écoutaient.

Ce ne fut pas long-temps après qu'une révolution se fit à cet égard dans le goût des Français; trois années suffirent pour amener ce changement. *Don Juan* travesti n'avait point eu de succès; mais quelques amateurs avaient pourtant discerné de grandes beautés au milieu des profanations de tout genre dont leur oreille avait été blessée. Les artistes d'ailleurs, nourris de la lecture des partitions du grand artiste, savaient que ces beautés étaient de premier ordre, et qu'elles abondaient dans toute cette musique originale; leur zèle à les vanter ne s'était point refroidi par l'échec que l'objet de leur culte venait de recevoir; ils parlaient avec chaleur et conviction et attaquaient sans ménagement les préjugés et l'ignorance du public; on s'irrita d'abord de leurs opinions, on finit par les écouter et par croire à leurs paroles; enfin, une réaction se préparait dans les esprits quand un nouvel essai de l'effet de la musique de Mozart fut tenté sur les habitans de Paris; celui-ci réussit complètement.

C'était en 1808, Mme Barilli était alors la première antatrice du Théâtre-Italien; Garcia, plein de jeunesse et de verve, venait d'y arriver; ces deux talens étaient dignes de servir d'interprètes aux inspirations d'un grand musicien; Barilli, excellent bouffe, était bien placé dans tous ses rôles; le reste de la troupe ne s'élevait guère au-dessus de la médiocrité; mais c'est déjà beaucoup que de posséder trois bons acteurs pour la représentation d'un bel ouvrage; d'ailleurs, l'orchestre du Théâtre-Italien était alors ce qu'il a cessé d'être depuis, c'est-à-dire un type de perfection; peut-être ne s'y trouvait-il pas plus de talens qu'il n'y en a aujourd'hui, mais Grasset en était le chef; il était jeune, et à cette époque il offrait le modèle de toutes les qualités nécessaires pour animer des musiciens et les diriger vers une exécution parfaite. Dans ces circonstances, M. Berton qui était directeur de la musique de l'Opéra bouffe, eut l'heureuse idée de faire représenter les *Nozze di Figaro*. Cet opéra, chef-d'œuvre d'invention, de variété, d'expression dramatique, produisit une sensation si vive sur le public que 45 représentations virent remplir la salle du Théâtre-Italien, ce qui n'était jamais arrivé. Geoffroi et les littérateurs ne manquèrent pas de débiter tous les lieux communs de la critique de feuilletons contre une musique qui n'était point faite pour eux, mais cette fois leurs efforts furent impuissans, et le public n'en continua pas moins à se rendre avec empressement aux représentations des *Nozze di Figaro*.

Encouragé par un tel succès, l'administration de l'Opéra bouffe crut pouvoir compter sur une réussite non moins complète de *Don Juan;* mais elle se trompa. Pour en assurer le succès il lui manquait trois premières femmes capables de chanter et de jouer les trois rôles les plus difficiles qui soient au théâtre; à vrai dire, Garcia était seul dans l'esprit du personnage qu'il représentait, quoiqu'il l'ait depuis lors mieux compris, mieux chanté et mieux joué. *Don Juan* fut exécuté froidement; personne n'en comprit le mérite, et la pièce n'eut qu'un petit nombre de représentations.

Remarquons ici les singulières vicissitudes de la destinée des deux plus grandes et plus belles partitions de Mozart. Deux fois *Don Juan* est offert aux habitans de Paris dans des circonstances et sous des aspects très différens, et deux fois ils laissent passer inaperçue cette gloire immortelle d'un des plus grands musiciens qui aient vu le jour; deux fois on leur fait entendre les *Nozze di Figaro*, et le plus vif enthousiasme accueille cette autre merveille du génie, car la reprise de ce dernier ouvrage par Mme Fodor, Levasseur et Pellegrini ne fut pas moins heureuse que les premières représentations ne l'avaient été. Eh bien! tel est le changement qui s'est opéré depuis lors, que tout à coup ce même *Don Juan*

avec Garcia pour interprète, entouré du cortége de Mme Ronzi-Debegnis, assez passable comme *Donna Anna;* de Mme Favelli, très faible *Elvire;* de Mme Fodor, ravissante *Zerline;* d'un *Don Ottavio* que Dieu bénisse, et d'un *Leporello* passablement lourd, ce même *Don Juan,* dis-je, vint mettre en délire le peuple dilettante; pour la première fois les intentions de l'homme de génie furent saisies et comprises, pour la première fois on sut que cette partition était un miracle de l'art.

Depuis lors bien des reprises ont été faites de cet ouvrage; tantôt bonnes, tantôt mauvaises, elles ont exercé par les qualités de l'exécution des influences plus ou moins favorables ou fâcheuses sur les opinions du monde à l'égard d'un chef-d'œuvre impérissable; mais presque toujours le mérite de la partition a triomphé des préventions que de mauvais chanteurs pouvaient faire naître contre elle.

En 1827 il semblait qu'on se fût promis de lui porter un coup mortel par l'exécution la plus froide et la plus négligée qu'on puisse imaginer. Deux ans après, Mlle Sontag, admirable *Donna Anna,* Mme Malibran, délicieuse *Zerline,* et Mlle Heinefetter, la meilleure *Elvire* qu'on ait entendue à Paris, firent sentir des beautés d'un ordre élevé qui n'avaient point été aperçues jusqu'alors; malheureusement Garcia n'était plus que l'ombre de lui-même. Nous avons entendu aussi les acteurs allemands, assez inhabiles chanteurs, mais pénétrés du sentiment de cette musique, la rendre avec une chaleur de conviction et une puissance d'effet qui ne manque que trop souvent dans des talens plus polis. Chaque épreuve, malgré des succès fort divers, a été en définitive favorable à la renommée de *Don Juan;* il n'est pas certain qu'il en serait de même de la partition des *Nozze di Figaro,* bien qu'à mon sens celle-ci ne soit pas inférieure à l'autre; j'oserais presque affirmer que la représentation de ce dernier opéra serait froide aujourd'hui, parce que le règne de la comédie est passé, parce qu'il faut des passions fortes à la scène, et que personne ne comprendrait le mérite immense qu'il y a dans la finesse des nuances que Mozart a appliquées à chaque situation, à chaque personnage.

Ce qui a manqué jusqu'ici à *Don Juan* pour qu'il produisît tout l'effet dont il est susceptible, c'est d'abord l'ensemble de talens qui, seul, peut donner une idée juste de la pensée de Mozart. Aucun ouvrage n'est aussi difficile à bien rendre; tous les rôles sont importans, tous exigent des artistes d'un grand mérite. De là vient qu'on peut dire avec assurance que la partition du compositeur n'a point encore été entendue comme elle a été conçue. Le rendu a toujours péché par quelque endroit, d'où il suit que le plaisir est resté imparfait. D'ailleurs le sujet demande un luxe de mise en scène dont peu d'entrepreneurs de spectacle sont disposés à faire les frais. J'ignore si l'exécution de quelques parties importantes du chant ne laissera rien à désirer dans les représentations qui se préparent à l'Opéra du chef-d'œuvre de Mozart; mais il y a lieu de croire que tout ce qui est relatif à l'éclat d'un tel ouvrage n'aura pas été fait d'une manière mesquine. Les masses seront belles; si un peu d'amour d'art domine dans tout cela, nul doute que l'effet ne surpasse tout ce qu'on a entendu jusqu'ici à Paris.

Il y a quelque dix ans, je pense, que la traduction de *Don Juan,* de M. Castil-Blaze, fut jouée à l'Odéon. Bien supérieure à l'ancienne traduction de l'Opéra, celle-ci a du moins le mérite d'avoir conservé à l'ouvrage de Mozart sa forme primitive, à l'exception du rôle du héros qui de basse est devenu ténor. Pourtant la pièce ne réussit point; mais ce n'est ni la partition originale ni la traduction qu'il en fallait accuser; tout semblait s'être réuni contre le succès de la pièce. *Don Juan* Lecomte chantait faux à loisir; *Leporello* était grotesque, et les femmes nulles. Pourtant je me souviens d'une sensation délicieuse que j'ai éprouvée à la première représentation de cette malencontreuse mise en scène; ce fut Dupré qui me la fit éprouver. Gilbert Dupré connaissait alors assez peu l'art du chant; mais la nature avait fait de lui un grand chanteur. Je le vois encore avec sa taille exiguë, sa physionomie de mauvaise apparence, sa toilette négligée et sa gauche tournure de *don Ottavio;* je le vois, dis-je, s'avançant vers la rampe, accueilli par un murmure peu flatteur, pour chanter le rondeau célèbre qui, avec le duo de l'introduction, compose à peu près tout le rôle d'Ottavio. L'orchestre joue la ritournelle qu'on écoute avec distraction; puis le pauvre Dupré commence. Tout à coup le silence le plus profond succède au bruit des conversations; chacun retient sa respiration et craint de perdre quelque chose de ce chant expressif et pur que personne n'avait espéré. Le chanteur achève son air, et des transports éclatent dans toute la salle; c'est une agitation, un délire dont les exemples sont rares; chacun se demande le nom de cet inconnu qui chante comme pourrait le faire l'artiste le plus renommé. Puis à l'étonnement succèdent des acclamations, et Dupré ne peut satisfaire l'auditoire qu'en répétant le morceau. Je souhaite un tel succès à l'acteur qui remplira le même rôle à l'Opéra.

Il est rare de trouver une réunion de talens plus con-

venable pour *Don Juan* que celle qui existe à l'Opéra. J'ignore quelle est la distribution qui aura été faite des rôles; mais voici comment je la comprends, en supposant que *don Juan* soit un ténor. Il ne faut pas oublier que si Garcia a produit un bon effet dans ce rôle, c'est parce que sa voix était un ténor grave qui lui permettait de chanter une grande partie de l'ouvrage comme Mozart l'a écrit. Je crois donc que Lafont serait mieux placé dans le rôle de *don Juan* que Nourrit, dont la voix est un *tenore contraltino*. Cette voix serait précisément celle qui conviendrait pour *don Ottavio*. Dans le beau duo du premier acte, la chaleur peu commune de cet acteur produirait un effet qui n'a jamais été entendu à Paris, si ce n'est quand Mme Schrœder-Devrient et Haitzinger ont chanté ce morceau. La douceur de l'organe de Nourrit prêterait aussi beaucoup de charme au fameux rondeau et au trio des masques.

Levasseur sera un *Leporello* parfait; jamais je n'ai entendu chanter la musique de *Don Juan* avec plus de goût et d'intelligence que par lui. Prévost pourrait y être le *commandeur*, et Dabadie *Masetto*. Quant aux femmes, il ne peut y avoir de doute: Mme Damoreau sera la *Zerline* par excellence; Mme Gras-Dorus prendra le rôle de *donna Anna*, et Mme Falcon celui d'*Elvire*. Dans cette distribution, je n'ai peut-être pas eu égard à certaines susceptibilités d'amour-propre; mais je suis certain d'avoir placé chacun dans la nature de son talent et dans l'intérêt du compositeur, ce qui n'empêchera pas que si l'on en a fait une autre je n'y applaudisse, pourvu que l'effet soit bon!

Il est une chose importante sur quoi je suis en sécurité parfaite, c'est la puissance d'effet qui résultera de l'exécution de l'excellent et formidable orchestre de l'Opéra. Un tel orchestre est presque indispensable pour rendre la musique de Mozart selon la pensée du compositeur. Tous les artistes qui composent celui-ci sont dignes de coopérer à l'exécution de ce chef-d'œuvre; c'est de la musique selon leur cœur, ils la rendront avec amour.

FÉTIS.

Compositeurs de l'époque actuelle.

ÉCOLE ALLEMANDE.

KLEIN (Bernard), né à Cologne en 1794, est, dans un certain genre, l'un des meilleurs compositeurs de l'Allemagne moderne. Destiné par ses parens à l'état ecclésiastique, ce ne fut que dans sa douzième année qu'il reçut les premières leçons de piano. Quoique cet âge puisse paraître avancé pour des études qu'on est accoutumé de voir commencer plus tôt, Klein se mit en peu de temps en état de tirer partie du talent d'exécution qu'il avait acquis. Un prêtre, assez bon musicien, examinait les travaux du jeune artiste et l'assistait de ses conseils; ce furent les seules notions qui lui furent données de l'art de la composition. Un infatigable désir d'apprendre, un esprit vif et pénétrant lui tinrent lieu du maître qui lui manquait. Un séjour de six mois qu'il fit à Paris, en 1812, contribua d'une manière puissante à l'entier développement de son talent; les conseils de Chérubini, l'occasion qu'il eut d'entendre des séances musicales d'un haut intérêt, et la fréquentation de la bibliothèque du Conservatoire, achevèrent utilement son éducation. De retour dans sa ville natale, Klein composa pour la cathédrale, et en 1816 sa première messe y fut exécutée. Une grande cantate, sur les paroles de *la Foi*, de Schiller, attira sur lui les regards du public et de l'autorité qui l'envoya à Berlin pour prendre connaissance des institutions musicales de cette ville, afin qu'il pût acquérir les connaissances nécessaires pour devenir ensuite professeur de chant et maître de chapelle de la cathédrale de Cologne; mais le séjour de Berlin eut tant d'attraits pour lui, et le pénétra si fort de cette idée que la ville capitale était le véritable cadre qui convenait à l'exercice de ses talens, qu'il ne put se résoudre à la quitter, et devint quelques années après professeur de chant à l'Université en même temps que maître de contrepoint à l'école d'orgue.

Malgré le grand nombre de recherches scientifiques dont il enrichit l'art qu'il cultivait en homme savant, Klein ne fut pas moins compositeur fécond. Outre un grand nombre de sonates de piano, d'airs détachés et de chants religieux, il a laissé plusieurs vastes compositions; nous citerons l'oratorio de *Job* et le grand opéra de *Didon*, écrit dans le style de Gluck. Il fut chargé, en 1828, d'écrire pour la fête musicale de Cologne l'oratorio de *Jephté*, qui produisit une assez vive sensation, et, en 1830, il fit exécuter à la fête musicale de Halle un oratorio de *David*, qui n'eut pas moins de succès. Parmi ses autres compositions religieuses, un *Pater noster* à huit voix, un *Magnificat* à six voix, ainsi que huit cahiers de psaumes et d'hymnes, méritent d'être remarqués. Klein sera regardé comme un compositeur classique; ses plans étaient larges, et il les exécutait vigoureusement; mais sa renommée eût été plus grande si la simplicité qui formait un des principaux caractères de son talent n'entachait quelquefois ses ouvrages de monotonie. Un voyage qu'il fit en Italie accrut

l'étendue de ses connaissances, et depuis lors sa réputation s'étendait de plus en plus en Allemagne lorsque, le 9 septembre 1832, la mort l'enleva dans la force de l'âge et du talent; une maladie de poitrine tarit en peu de semaines les sources de sa vie. Sa mort produisit une douloureuse sensation à Berlin. On fit à l'anniversaire de ce triste événement un service solennel dans lequel on exécuta le *Requiem* de Mozart, ouvrage qu'il plaçait bien au-dessus de toutes les autres créations de son art. Ses principales compositions n'ont point été publiées; il serait à désirer que sa famille ou ses amis s'entendissent pour les mettre au jour.

Nouvelles de Paris.

— Un début remarquable par sa mauvaise issue a eu lieu la semaine dernière au Théâtre-Italien; Mlle Fanti a chanté (si tant est qu'elle chante) le rôle d'Arsace de *Semiramide*. Plusieurs essais du talent de Mlle Fanti avaient été faits en petit comité; mais ce talent avait paru tellement négatif que le directeur du Théâtre-Italien n'osait pas la risquer devant le public si bien appris de ses loges, et si le nom de la cantatrice avait fait de rares et timides apparitions aux *en attendant* de l'affiche, c'était plutôt pour simuler un semblant de contralto que dans l'espoir de la produire en effet. Pourquoi Mlle Fanti a-t-elle rompu le silence? Ne valait-il pas mieux se retrancher derrière le prétexte d'un rhume obstiné ou d'une grippe tenace que de reporter en Italie le fâcheux spectacle de sa déconfiture. A la première apparition de Mme Pisaroni devant le public des bouffes, il se fit un murmure qui n'avait rien de doux pour l'oreille d'une femme et d'une cantatrice, c'est que Mme Pisaroni avait le tort d'avoir une figure et une taille fort peu prévenantes; mais à peine eut-elle fait entendre des accens énergiques dont elle seule avait le secret que la disposition hostile des spectateurs se changea en un enthousiasme universel; c'est que Mme Pisaroni avait la puissance d'un grand talent. Le même accueil a été fait à Mlle Fanti, parce que son extérieur n'a rien de plus agréable que celui de Mme Pisaroni, et les dispositions du public n'ont pas changé parce que Mlle Fanti n'a rien de ce qui avait transformé si subitement les préventions de fâcheuses en favorables lors de l'apparition de Mme Pisaroni. Il nous serait difficile de dire quels sont les défauts et les qualités de Mlle Fanti, car les uns sont tout affirmatifs et les autres tout négatives.

Il y a d'autant plus lieu de regretter que le vide laissé par l'absence d'un contralto ne se puisse pas combler par ce début malencontreux que Tamburini et Mlle Grisi chantent les rôles d'*Assur* et de *Sémiramide* avec une rare perfection. Plusieurs autres opéras dans lesquels la même voix est également nécessaire ont fait faute aux habitués des bouffes qui se sont vengés sur Mlle Fanti d'une foule de désappointemens qu'elle leur a causés.

C'est un fait presque unique dans les fastes du Théâtre-Italien que l'absence d'un contralto, depuis l'usage qu'on en fait dans la composition de la plupart des opéras du répertoire moderne.

— Martin ne s'est pas borné à la seule représentation à bénéfice dans laquelle nous avions dit qu'il se devait faire entendre. Sollicité par ses camarades, il a consenti à jouer encore dans plusieurs opéras de son répertoire. Le public de l'Opéra-Comique fait à Martin, toutes les fois qu'il reparaît, un accueil convenable à sa réputation et à son âge; mais il y a plutôt du souvenir que de la spontanéité dans les applaudissemens qu'il lui donne. Malgré l'étonnante conservation d'une voix fraîche encore dans de certains registres, Martin lui-même ne peut se dissimuler que ses organes ont subi l'inévitable loi du temps, et que le plaisir qu'il cause ne peut être qu'un plaisir *par comparaison*. Les rôles dans lesquels il se montre ne pourraient pas, nous le savons, être chantés avec autant d'effet par aucun autre acteur du même théâtre; est-ce cependant un succès digne de la renommée si brillante de l'acteur qui a fait pendant vingt ans les plus beaux jours d'un théâtre alors florissant? Nous sommes loin de vouloir affliger un artiste remarquable en appuyant sur des considérations de dates pénibles à tout homme; notre but est d'éclairer ses amis sur les vrais intérêts de celui qu'ils croient servir en le compromettant.

Un opéra au sort duquel les sociétaires du théâtre de la Bourse attachent une grande importance, et qui a en effet plus d'une chance de succès, sera représenté avant l'*Estocq*, de MM. Scribe et Auber. La musique de cette pièce a été composée par M. Labarre, dont les charmantes productions sont si connues et si aimées; son titre est l'*Aspirant de marine*. Un jeune ténor, qui s'est fait entendre dans un grand nombre de concerts, et toujours avec effet, doit y débuter dans le principal rôle; il serait fort dans l'intérêt de l'Opéra-Comique qu'il eût le même bonheur au théâtre que dans les salons, car la troupe a grand besoin de recruter un ténor d'un peu d'énergie.

— La première des deux soirées que M. Baillot a rendues à ses nombreux admirateurs pour compléter le

nombre de quatre, dont il a fait en quelque sorte une fondation, a eu lieu mardi dernier. Les vrais amateurs de la plus excellente des musiques d'ensemble étaient fidèles au poste où nous les avons toujours retrouvés, et quelque mémoire qu'ils eussent des sensations que leur a communiquées notre grand violoniste, quelques jouissances qu'ils espérassent, leurs prévisions ont été encore dépassées. Tour à tour brillant, véhément et pathétique, M. Baillot a exécuté avec une inimitable variété de styles un quintetto de Boccherini, un quatuor d'Haydn, un quintetto en *mi* ♭ de Mozart, et l'admirable quatuor en *ut* mineur de Beethoven. Il a enfin terminé la soirée par un andante en *si* mineur de sa composition, rempli de grace et de fraîcheur. Chacun n'est pas apte à sentir tout le charme de ces réunions privilégiées; mais quiconque est en état de l'apprécier connaît toute la richesse d'un art qui a besoin de si peu d'élémens pour produire de si grands effets. Les réunions de M. Baillot sont le sanctuaire des élus.

— M. Albert Sowinski se propose de se faire entendre dans un concert qui doit avoir lieu le 26 de ce mois, dans la belle galerie de musique de M. Dietz, rue Neuve-des-Capucines, n° 13. Le talent de M. Sowinski et celui des artistes dont il s'est entouré sont un attrait qu'ont peu de réunions du même genre. C'est avec plaisir que les artistes et le public amateur apprendront que la galerie de M. Dietz, l'unique salle de concerts qu'on puisse convenablement appeler de ce nom à Paris, vient de leur être rendue, grace à la conclusion d'un procès qui en interdisait l'usage. Les grandes dimensions de cette salle, le bon goût de sa décoration et son excellence sous le rapport acoustique, l'ont rendue le théâtre nécessaire de toute brillante réunion musicale.

— Avant de retourner à Londres, M. et Mme Stokhausen donneront leur deuxième et dernier concert le mardi 4 mars, dans la salle Chantereine.

— Une calamité d'un nouveau genre menace les théâtres, et spécialement ceux desquels nous avons à parler. Les plus vastes compositions de Mozart, de Rossini, de Meyerbeer vont être bannies du répertoire de l'Opéra et des Bouffes, et cela par ordonnance; *Don Juan*, *Robert-le Diable*, *Sémiramide* sont mis à l'index; nous voilà réduits au régime du *Rossignol* et du *Devin de village*, chétive pitance. Qu'ont donc fait les compositeurs de l'école moderne pour s'exposer à une si dure proscription? Les musiciens sont gens fort peu conspirateurs; en quoi auront-ils encouru la disgrace de messieurs de la police? C'est, le croirait-on, d'avoir osé composer des opéras qui dépassent en durée la mesure que tout honnête homme doit donner à ses plaisirs qu'on les accuse; c'est pour un si grand crime qu'on leur inflige une punition trop douce, nous le soutenons. Toute salle de spectacle devra être évacuée à onze heures; c'est l'autorité qui l'a dit; les toiles seront baissées, dans quelque scène des pièces que ce soit. Voyez d'ici, lorsque le terme fatal approchera, chaque spectateur porter avec inquiétude la main à son gousset, tirer sa montre et suivre en tremblant les pas trop précipités de l'aiguille. Ce sera un triste spectacle, mais nous trouvons à l'ordonnance une foule d'avantages qui compensent bien ce léger inconvénient; un problème aussi insoluble que ceux du mouvement perpétuel et de la quadrature du cercle va être résolu de la manière la plus simple et la plus naturelle. Nous nous expliquons : toutes les sensations, lorsqu'elles sont prévues, cessent d'être piquantes; or, il n'est ni tragédie, ni opéra, ni vaudeville qui excite deux fois le même intérêt, le dénouement étant dès la seconde complètement prévu; ne voit-on pas déjà quelle révolution doit opérer dans l'art dramatique l'ordonnance de police que tant de gens trouvent bouffonne autant que vexatoire; combien vont être multipliées nos émotions vingt fois différentes dans vingt représentations du même ouvrage? il n'est plus une fin qui puisse être prévue; tout dénouement sera fortuit et inattendu. Qu'avions-nous besoin d'assister à la chute du rideau lorsque nous avions l'abusive liberté de nous récréer à nos heures? ne savions-nous pas que *Desdemona* serait étouffée, ou que *Romeo* mourrait empoisonné? Grace au ciel et au préfet de police, il n'en est plus ainsi. *Otello* pardonnera-t-il? *Juliette* se réveillera-t-elle? Telles sont les questions que pourra se faire le spectateur et que la montre du commissaire aura seule le pouvoir de résoudre. On comprend combien ce nouveau système dramatique servira les administrations théâtrales au lieu de les entraver comme on le suppose généralement. Il n'y aura pas de raison pour qu'une pièce ne soit pas vue pendant toute une année par les mêmes spectateurs lorsqu'il dépendra d'un directeur d'en varier l'issue à l'infini, suivant qu'il aura plus ou moins prolongé les entr'actes.

Une question se présente cependant : Si une *prima donna* s'est embarquée dans les sinuosités d'un point d'orgue, lui sera-t-il permis de le mener à fin? Devra-t-elle terminer sur le *so* de *tesoro* ou sur le *li* de *felicita?* Si notre avis nous était demandé, nous prononcerions pour l'affirmative au cas de la seconde proposition, attendu que nous épargnerions à notre oreille bien des chocs pénibles causés par d'étranges combinaisons harmoniques; mais la police ne veut de l'avis de personne.

Faisant trève aux plaisanteries, nous dirons que l'ordonnance qui prescrit la fermeture des théâtres à onze heures du soir a été en effet rendue et affichée dans Paris, mais que les journaux officiels eux-mêmes font entendre qu'elle ne recevra pas son exécution. Suivant une autre feuille, onze heures auraient été par erreur imprimées au lieu de minuit, mais, comme elle l'observe fort bien, son inutilité serait alors complète.

Nouvelles des Départemens.

GIEN. — Le 7 de ce mois, la musique de la garde nationale, réunie aux amateurs de la ville, a donné un concert vocal et instrumental par lequel nous avons pu remarquer combien le goût de la bonne musique s'est propagé depuis quelque temps parmi nous. L'exécution parfaite des morceaux d'ensemble et des solos de flûte et de piano qui composaient le programme de cette soirée prouve de grands progrès et doit faire espérer qu'avant peu Gien sera au nombre des villes où l'art de la musique est cultivé avec succès. Ces progrès sont dus en grande partie aux soins de M. Bergère, excellent professeur, que nous possédons depuis quelque temps.

Bulletin d'analyse.

1° *Deuxième quatuor brillant* pour deux violons, alto et basse, dédié à M. Chérubini, directeur du Conservatoire, et composé par P. Rode, prix : 9 fr.

2° *Douze études* pour le violon, avec accompagnement de piano, *ad libitum*, par le même, prix : 15 fr.

3° *Variations sur un thème favori* pour violon, avec accompagnement d'un deuxième violon, alto et basse ou de piano, par le même, prix : avec quatuor, 7 fr. 50 c.; avec piano, 6 fr.

Paris, Launer, boulevard Montmartre, 14.

Peu de publications réveilleront des souvenirs aussi douloureux que celles-ci, car elles nous offrent les dernières productions d'un artiste de premier ordre, peut-être même ont-elles été cause de sa mort, car ce sont ces ouvrages qu'il fit entendre pendant son dernier séjour à Paris, et l'on sait qu'en les exécutant il fit remarquer le déclin de son admirable talent.

Je crois encore voir ce digne artiste, tout rempli du souvenir de ses anciens succès, s'indigner, lorsqu'il faisait entendre ce quatuor, ces variations, de la froideur qu'il remarquait parmi son auditoire et consulter avec inquiétude toutes les physionomies pour y chercher des sensations.

C'est, à vrai dire, une affreuse situation que celle d'un artiste supérieur qui a le sentiment de sa décadence ou qui, s'il ne l'a pas, accuse les hommes d'injustice et s'en prend aux caprices de la mode. Telle était celle de Rode lorsqu'il vint à Paris pendant l'hiver de 1828; sa réputation si méritée autrefois vivait encore chez ses anciens admirateurs, mais il n'avait conservé presque aucune des brillantes qualités qui avaient fait sa gloire; on eut pour lui les égards qu'il méritait à beaucoup de titres, sans pouvoir y joindre cet élan d'enthousiasme qui seul peut satisfaire celui qui en a quelquefois goûté le charme. La santé de l'illustre violoniste reçut une grave atteinte de l'anéantissement de toutes les espérances de son amour-propre; ce fut avec le noir chagrin qui lui rongeait le cœur qu'il s'éloigna de la grande ville qu'il avait tant désiré de revoir, et peu de mois de souffrances suffirent pour le conduire au tombeau.

Ses nouvelles compositions, qu'on ne séparait guère de sa manière de les rendre, n'eurent pas alors le succès auquel elles pouvaient prétendre; néanmoins elles méritaient qu'on leur fit un meilleur accueil. Son quatuor brillant, qu'on ne peut guère considérer que comme un solo accompagné, a de la chaleur et se fait remarquer par un certain air d'élégance inséparable de la musique de Rode. Les chants en sont suaves, expressifs, bien contrastés, et le plan de chaque morceau est bien conduit; l'andante est charmant; le thême, un peu vague peut-être, est pourtant rempli de charmes; enfin, le rondo a du mouvement et justifie bien le titre que le compositeur lui a donné, c'est bien un rondeau brillant.

Les *études* ont chacune un but que Rode a atteint en général avec bonheur; les motifs en sont bien choisis. Les violonistes qui singent Paganini, et ils sont aujourd'hui en grand nombre, les trouveront peut-être trop faciles pour leur talent; je leur souhaite toutefois de les jouer correctement et dans l'esprit de l'auteur. La quatrième, la cinquième, la septième me paraissent les plus remarquables de celles qui viennent d'être publiées, je ne connais pas les autres.

Le thême choisi par Rode pour les variations est une admirable cantilène de Hændel (en *mi* majeur) qui est connue de tout le monde. Rode a varié ce thême d'une manière heureuse en conservant dans chaque variation une analogie bien sentie avec le chant principal. Il est peu vraisemblable que les jeunes violonistes choisiront ce morceau pour le faire entendre en public, mais il n'en est pas moins certain que les musiciens sensibles aux choses simples et de bon goût les exécuteront toujours avec plaisir.

La publication des œuvres posthumes de Rode ne doit pas trouver indifférens les violonistes des diverses écoles, il est donc vraisemblable que l'éditeur qui a entrepris cette publication n'aura point à s'en repentir. Rode est encore un grand nom dans le monde des instrumentistes, et il le sera long-temps. Il ne faut pas croire que la gloire de ceux qui se distinguent dans l'art de jouer d'un instrument soit si fugitive qu'après eux il ne reste rien. Le talent de Rode sur le violon a fait autrefois le succès de sa musique, dans la postérité sa musique fera souvenir de son talent d'instrumentiste.

Juliette au balcon, cavatine dédiée à Mme la baronne Isaure Lemercier, paroles de M. Emile Deschamps, musique de M. Prosper de Ginestet. Prix: 5 fr. — A Paris, chez Pacini.

Au nombre des sujets qui s'offrent toujours aussi jeunes, aussi frais, et sans que l'usage qu'on en a fait leur ait enlevé cette fleur qu'on veut trouver dans toutes les productions d'art, il faut placer la haine des Capulets et des Montaigus. Sous quelque forme que se présente cette tragique histoire, elle fait penser et pleurer; soit qu'on voie naître la passion dans le cœur de deux ravissantes créatures qui se détachent sur un fond si sombre et si terrible, soit qu'on assiste à son dénouement sanglant. *Juliette au balcon* est une publication qui se distingue de la foule par plus d'un côté; les paroles en ont été écrites par l'un de nos meilleurs poètes et de nos plus spirituels littérateurs, par M. Emile Deschamps. La musique sort de la plume d'un amateur presque artiste. Enfin, la grace avec laquelle on a pu l'entendre chanter dans des salons privilégiés, par une dame dont plus d'une cantatrice aimée envierait le talent, ne contribuera pas médiocrement à lui donner une brillante renommée dans le monde élégant.

Le dernier soupir d'Hérold. Le dernier soupir d'Hérold a du être un regret pour une vie qui ne s'offrait plus à lui que sous de rians aspects. C'est au moment où l'un des plus beaux succès de théâtre dont on ait souvenir venait d'ajouter une feuille populaire à sa couronne, c'est lorsqu'il goûtait les plus doux fruits de ses bons et consciencieux travaux, qu'il est descendu dans la nuit de la tombe. La mort d'Hérold est un événement cruel pour les appréciateurs de son talent, elle peut être regardée comme une calamité pour le théâtre qu'il enrichissait des produits de son imagination. Des compositeurs qui écrivent actuellemeut dans le genre de l'Opéra-Comique, Hérold est celui qui concevait et qui exécutait le plus largement, sans établir ses compositions sur des proportions en dehors des moyens d'exécution que lui présentait la troupe pour laquelle il travaillait. Ses succès en Allemagne sont une preuve de l'élévation de son style, élévation contenue dans les bornes d'un cadre spécial. Tant d'intérêt s'attache à une vie laborieusement fournie, que le morceau publié sous le titre de *Dernier soupir d'Hérold* doit avoir un succès d'hommages et de regrets.

Bulletin d'Annonces.

De la musique et de la peinture, de leurs effets sur les hommes en général et de leur influence sur les mœurs, par Laurent Ravoire. Capolago (canton du Tessin), imprimerie et librairie helvétique; 106 p. in-8, 1833.

Della vita e degli studi di Giovanni Paisiello ragionamento del conte *Solchino Schizzi*. Milano, Trussi e comp.; 1833, 112 p. in-8, avec le portrait de Paisiello.

Calvi (G. Pietro). Istruzioni teorico-pratiche per l'organo et singolarmente sul modo di registrarlo. Milano, presso Luigi Bertuzzi, 1833.

Prospectus. *Traité méthodique d'harmonie*, où l'instruction pratique est simplifiée et mise à la portée des commençans; par M. Girard, ancien professeur au Conservatoire de musique.

Le but que l'on s'est proposé dans cet ouvrage est que tout ce qui regarde l'harmonie en général, tant théorique que pratique, puisse être bien compris par les élèves qui en commencent les premières études.

Il est fait aussi pour l'instruction ultérieure de ceux qui, sachant déjà, veulent acquérir une connaissance plus particulière des diverses règles ou circonstances harmoniques qui se rattachent plus ou moins directement à l'art d'écrire à plusieurs parties.

L'ouvrage, dont le prix marqué est de 36 fr., sera livré au prix de 15 fr. net jusqu'au 30 avril 1834.

A Paris, chez Launer, éditeur de musique, boulevard Montmartre, 14; l'Auteur, rue de la Tour-d'Auvergne, 30.

On trouve aux adresses ci-dessus la *Méthode de chant* de M. Gérard, divisée en deux parties: la première est un solfège, et la seconde traite de la vocalisation. Quelques hymnes (du même auteur) et autres morceaux de musique d'église, à plusieurs voix, avec accompagnement de piano, ou orgue, y sont aussi en vente.

Le chant du berceau, romance d'Eugène Monvel, dédiée à M. Halevy par son élève A. Lejey-Milan. — 2 fr.

L'amante du Pêcheur, nocturne tyrolien, paroles d'A. de Lamartine, mise en musique et dédiée à Mme Desbordes-Valmore par A. Lejey-Milan. — 2 fr.

Le dernier soupir d'Hérold, pour piano. — 3 fr. 75.

A Paris, chez Mme veuve Leduc, éditeur de musique, rue Neuve-Vivienne, 7.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

Supplément.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 9.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, nº 31;

PARIS, DIMANCHE 2 MARS 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Le Roi des violons.

Il a été donné dans le premier volume de la *Revue musicale* une curieuse notice sur le *Roi des violons* et sur la juridiction bizarre qu'exerçait celui-ci à l'égard de tous les musiciens du royaume. Il nous a semblé que le texte même des ordonnances qui régissaient alors la corporation des musiciens serait curieuse à connaître et servirait bien de complément aux faits rapportés dans cet article. (Voy. *Revue musicale*, tome I, p. 173.)

STATUTS ET ORDONNANCES

Faits par le roy pour l'exercice de la charge de roy des violons, maîtres à danser et joueurs d'instruments, tant hauts que bas, et la maîtrise desdits violons, maîtres à danser et joueurs d'instruments par toutes les villes de France.

I.

Les maîtres, tant à Paris qu'ès autres villes de ce royaume, seront tenus d'obliger leurs apprentis pour quatre années entières, sans qu'ils les puissent dispenser dudit temps, l'anticiper, ni décharger leurs brevets de plus que d'une année, à peine, contre lesdits maîtres, de cent cinquante livres d'amende applicable un tiers au roy, un tiers à la confrairie Saint-Julien, et l'autre tiers au roy des violons; et contre lesdits apprentis, qui auront surpris ou capté induement lesdites décharges pour plus long-temps, de pouvoir jamais être admis à la maîtrise.

II.

Lesdits maîtres seront tenus, suivant l'ordre accoutumé, de présenter leurs apprentis lorsqu'ils les prendront, audit roy des violons, et faire enregistrer leurs brevets sur son registre, comme dans celui de la communauté; pour lequel enregistrement, ledit apprenti payera audit roy trois livres, et aux maîtres de confrairie trente sols.

III.

Lesdits maîtres ne pourront enseigner les jeux des instrumens et autres, qu'à ceux qui seront obligez et actuellement demeurant chez eux en qualité d'apprentis, à peine de cinquante livres applicables comme dessus.

Lorsque lesdits apprentis, après leur temps d'apprentissage expiré, se présenteront pour être admis à la maîtrise, ils seront tenus de faire expérience devant ledit roy, lequel y pourra appeler vingt des maîtres que bon leur semblera, pour les apprentis, et dix pour les fils de maîtres; et s'il les trouve capables, leur délivrera la lettre de maîtrise.

IV.

Tout aspirant à la maîtrise, apprenti ou fils de maître, sera tenu de prendre ses lettres dudit roy, et payera à la bourse de ladite communauté, pour son droit de réception et entrée, s'il est fils de maître, la somme de vingt-cinq livres seulement, et s'il est apprenti, la somme de soixante livres.

V.

Le mari d'une fille de maître, aspirant à la maîtrise, entrera comme fils de maître, et sera reçu et traité de la même façon.

VI.

L'usage jusques à présent observé à l'égard des violons de la chambre de Sa Majesté, pour la réception en la maîtrise, sera continué, et ils y seront reçus en conséquence de leurs brevets de retenue, et en payant par chacun, pour son droit de réception, la somme de cinquante livres, à la boëte de ladite communauté.

Aucune personne régnicole ou étrangère ne pourra tenir école, montrer en particulier la danse ni les jeux des instrumens hauts et bas, s'attrouper ni jour ni nuit,

pour donner sérénades, ou jouer desdits instrumens en aucunes noces ou assemblées publiques ou particulières, ni partout ailleurs, ni généralement faire aucune chose concernant l'exercice de ladite science, s'il n'est reçu maître ou agréé par ledit roy ou ses lieutenans, à peine de cent livres d'amende pour la première fois contre chacun des contrevenans, saisie et vente des intrumens, le tout applicable, un tiers à Sa Majesté, un tiers à la confrairie Saint-Julien, et l'autre audit roy des violons ou ses lieutenans, et de punition corporelle pour la seconde. La sentence de monsieur le prévôt de Paris, du deuxième mars mil six cent quarante-quatre, et l'arrêt du Parlement du onzième juillet mil six cent quarante-huit, qui l'a confirmée, seront exécutez selon leur forme et teneur : et conformément à iceux, défenses sont faites, tant aux maîtres qu'à toutes autres personnes, de jouer des instrumens dans les cabarets et lieux infâmes; et en cas de contravention, les instrumens des contrevenans seront sur-le-champ cassez et rompus, sans figure de procès, par le premier commissaire ou sergent requis par ledit roy ou l'un des maîtres de confrairie, et les contrevenans emprisonnés pour le payement de ladite amende, laquelle ne pourra être remise ni modérée pour quelque cause que ce soit, ni les contrevenans être élargis qu'ils n'aient actuellement payé.

VII.

Les maîtres des fauxbourgs et des justices subalternes ne pourront faire aucun exercice dans les villes, ni faire aucune jurande ni maîtrise au préjudice dudit roy, sur peine de cent livres d'amende applicable comme dessus.

VIII.

Les violons privilégiés suivant la Cour ne pourront faire aucunes assemblées pour faire sérénades ni jouer des instrumens, ni faire aucune chose concernant ladite maîtrise, en l'absence de Sa Majesté en cette ville de Paris.

IX.

Si aucun apprenti, durant le temps de son apprentissage ou après icelui expiré, allait jouer aux cabarets et lieux infâmes, ou en autres lieux publics, comme salle à faire noces, il ne pourra jamais aspirer à la maîtrise, au contraire en sera perpétuellement exclus.

X.

Les maîtres ne pourront entreprendre les uns sur les autres, ni aller au-devant de ceux qui auront besoin d'eux, ni prendre autres que leurs compagnons pour jouer avec eux :.et quand ils seront loués à quelqu'un pour un ou pour plusieurs jours, celui qui aura promis, ni ses compagnons qu'il aura choisis avec lui, ne pourront, pour quelque cause que ce soit, se dispenser du service qu'ils auront promis, entreprendre autres compagnies dans ledit temps, ni faire plusieurs marchés à la fois, à peine de trente livres d'amende pour chaque contravention, applicable comme dessus.

XI.

Aucun maître ne pourra associer ni mener avec lui, pour jouer en quelque lieu que ce soit, aucun privilégié suivant la Cour, apprenti ni autre qui ne soit pas maître; et en cas de contravention, celui des maîtres qui sera trouvé contrevenant payera la somme de dix livres, et celui qui n'est pas maître moitié moins.

XII.

Chacun desdits maîtres sera tenu de payer trente sols par chacun an, pour les droits de la confrairie Saint-Julien, et les deniers provenant desdits droits et des amendes appliquées à ladite confrairie seront employés à l'entretien de ladite chapelle de Saint-Julien, et les droits de boëte aux nécessités de ladite communauté.

XIII.

Les maîtres de confrairie, qui seront élus par chacun an, seront tenus de rendre compte du provenu de tous lesdits droits, en présence dudit roy des violons, et des maîtres de la salle, et le rendant compte videra ses mains du reliquat, si aucun y a, en celles de celui qui entrera en sa place.

XIV.

Les fils de maîtres, pour leur réception en la maîtrise, payeront audit roy, outre les droits de boëte, la somme de vingt livres, cy xx l.

Aux maîtres de confrairie, cent sous, cy c s.

XV.

Les apprentis payeront audit roy, outre les droits de boëte, vingt livres, cy xx l.

Aux maîtres de confrairie, dix livres, cy x l.

XVI.

Et dans les autres villes que Paris, payeront aux lieutenans de roy et maîtres de confrairie, moitié moins.

XVII.

L'usage immémorial pour la réception des maîtres de la confrairie, et maîtres de la salle, sera continué, et ce faisant, nul ne pourra être reçu maître de la confrairie, qu'il ne soit maître de salle, sans le consentement dudit roy, et des autres maîtres de confrairie et de salle, à autre jour que celui de saint Thomas : et

pour la réception en ladite maîtrise de salle, chacun de ceux qui y sera reçu payera à la boëte, pour droit d'entrée, dix livres, cy x l.

XVIII.

Et parce que le roy des violons ne peut pas être présent en toutes les villes de ce royaume, il lui sera permis de nommer des lieutenans en chaque ville, pour faire observer les présens statuts et ordonnances, recevoir et agréer les maîtres; auxquels lieutenans toutes lettres de provision nécessaires seront expédiées sur la nomination et présentation dudit roy, et appartiendra en tous rencontres la moitié des droits dûs au roy, en chaque réception d'apprenti et de maître.

Registrées, ouy le procureur général du roy, pour jouir par l'impétrant de l'effet y contenu; et la réserve du douzième article desdits statuts, qui demeurera réduit à quinze sols, suivant l'avis des Anciens.

A Paris, en Parlement, le vingt-deuxième août mil six cent cinquante-neuf.

Signé : DU TILLET.

Polémique.

SUR L'ÉCOLE ITALIENNE ET SUR L'ÉCOLE ALLEMANDE.

MONSIEUR,

Souffrez que je réponde un mot à vos observations sur ma lettre contre le jugement de Mme de Staël que vous avez bien voulu insérer dans votre numéro du 16 courant, mais que je regretterais, si elle a pu faire naître la pensée que je ne serais pas moi-même disposé à rendre hommage au beau talent de Rossini. C'est un génie qui n'a qu'à vouloir pour produire des chefs-d'œuvre; s'il ne l'a pas toujours jugé à propos, ce n'est pas la faute de son talent. Au reste, je n'hésite pas à déclarer que, lorsqu'il a travaillé avec le plus de soin, il s'est écarté de l'école italienne pour se rapprocher de l'école allemande. Son *Guillaume Tell* est là pour attester qu'il a su se soumettre avec exactitude au sens du texte sans déroger à ses inspirations sublimes. C'est tout ce que j'ai eu en vue de recommander pour les ouvrages dramatiques. Vous avouez vous-même, monsieur, que le compositeur doit rester fidèle au caractère des paroles qu'il doit mettre en musique. Après cela vous m'accorderez peut-être aussi que dans beaucoup d'opéras italiens on trouve cette loi méprisée. Je ne sache pas, au contraire, qu'il y ait un seul opéra allemand, tant soit peu estimé, auquel on puisse faire le même reproche.

Je crois avoir dit que le sens des paroles doit être rendu en musique *par inspiration*, et non par le moyen d'une recherche oiseuse que vous condamnez avec justice. Il ne m'est pas venu à l'esprit de conseiller une soumission servile à l'expression d'une syllabe. Je ne puis toutefois me ranger à votre opinion qu'il n'appartient pas à la musique d'exprimer des détails. A cette objection je pourrais répondre en citant certain morceau dans un opéra de Weber (le *Freyschütz*), savoir le chœur des paysans qui plaisantent le chasseur Max sur sa maladresse. Peut-on choisir un mouvement plus désordonné, plus anti-musical qu'un rire moqueur? Weber a pourtant trouvé le moyen d'en faire un morceau délicieux, avec une vérité tellement frappante qu'on n'a aucun besoin de comprendre les paroles pour se rendre compte de ce que la musique exprime. Souvenez-vous d'ailleurs du caractère mélancolique du rôle d'*Agathe* dans ce même opéra; comme il est admirablement soutenu jusqu'à la fin! et par contre, la gaîté spirituelle de celui de sa compagne. Je trouve ces contrastes pleins de génie et d'un charme irrésistible dans les morceaux surtout que ces deux femmes chantent ensemble.

Quant aux scènes de la symphonie pastorale que j'ai voulu signaler, je ne sais jusqu'où peut mener l'imagination par trop exaltée d'autres que moi, et je n'en suis point responsable; mais ce que vous m'accorderez sans doute c'est, entre autres, l'*andante* qui rappelle le calme d'un beau jour de printemps, le gazouillement des oiseaux, le chant du rossignol, du coucou, de la caille. Vient ensuite le finale dont certes on ne peut méconnaître le tableau : d'abord les danses champêtres des villageois, leur joie bientôt troublée par l'orage qui gronde au loin, qui approche. On voit la foudre suivie du tonnerre. Alors la tempête éclate avec plus de fureur. A ce désordre affreux, qui fait frémir, le calme succède peu à peu. Le ciel se débrouille, l'horizon s'éclaircit. On entend le signal des chasseurs égarés qui se rassemblent, et la nature entière, revenue de sa terreur, respire enfin. Là-dessus, il me semble qu'on ne peut guère se tromper, non plus que sur l'intention de l'auteur de produire ces effets. L'épithète de *pastorale* en est une preuve. Mais, sans doute, il faut un peu d'imagination pour découvrir ces merveilles et ce n'est pas trop exiger. Pour une personne sans imagination, les beautés et le vrai d'une description ou peinture en poésie seraient également perdus.

Ce qui, selon moi, est un puissant soutien de la musique italienne, c'est le talent admirable des chanteurs. Je défie pour ainsi dire un compositeur de faire assez mal pour qu'un air de sa composition, chanté par Rubini ou

Tamburini, ne soit pas accueilli avec extase. Dépouillez plusieurs de ces opéras de cette exécution ravissante, il en restera bien peu chose; tandis que l'on pourrait faire exécuter Fidelio d'un bout à l'autre comme symphonie sans le secours des chanteurs qui seraient remplacés par des instrumens. La musique vocale italienne n'est souvent qu'un croquis livré à la disposition de l'artiste qui en remplit les vides à sa manière et par des traits les mieux choisis pour faire valoir sa voix.

J'ai parlé du *Don Juan* de Mozart parce que Mme de Staël l'avait cité pour se permettre de n'en pas dire beaucoup de bien. Assurément si c'était la seule merveille de l'école allemande, cela ne suffirait pas pour réclamer la couronne en favenr des compositeurs de ce pays. J'ai jugé inutile de signaler une infinité d'autres ouvrages de ce genre dont l'Allemagne s'énorgueillit avec raison; de prononcer les noms de Glück, Winter, Weber, Beethoven, Spohr, etc. — Outre plusieurs autres ouvrages de Mozart, comme le *Mariage de Figaro*, la *Clemenza de Tito*, etc., *Fidelio*, *Freyschütz*, *Faust*, *Jessenda*, *Zemire et Azor*, *Obéron*, méritent, je pense, une place au premier rang des compositions dramatiques. Il est malheureux que ces excellens produits du génie musical soient si peu connus à Paris où, du reste, tous les beaux-arts semblent se réunir pour y arriver à la plus haute perfection. Mais tout ne s'accomplit pas dans un jour. Il n'y a guère que cinq ou six ans qu'on est parvenu ici à apprécier les symphonies d'Haydn et de Beethoven. A cette époque, il y avait pourtant déjà une vingtaine d'années que ces chefs-d'œuvre faisaient les délices de presque tous les autres pays de l'Europe. Je pense que ce sera à peu près l'histoire des opéras allemands.

Recevez, monsieur, l'assurance de mes sentimens distingués.

R.

Paris, 24 février 1834.

Réponse.

Nous savons M. R... trop homme d'esprit pour avoir voulu faire entendre qu'il ait songé à nier que Rossini fût artiste de génie. Il est de ces vérités tellement vraies qu'il n'appartient qu'aux êtres privés de sens de se refuser à leur évidence; et s'il était permis de faire une comparaison qu'on pourra trouver trop ambitieuse, nous rappellerions ce mot du général en chef de l'armée d'Italie, lorsque s'adressant aux députés autrichiens il s'écria : *La République française est comme le soleil, aveugles sont ceux qui ne la voient pas.* Dire que les trop exclusifs partisans de la musique allemande ne sentent pas tout le mérite de Rossini, ce n'est pas prétendre qu'ils le méconnaissent complètement. Rossini, nous le savons aussi bien que personne, a souvent abusé de l'étrange facilité d'improvisation dont il est doué pour produire des ouvrages très inférieurs, sous quelque point de vue qu'on les considère, aux chefs-d'œuvre qui ont fait son nom impérissable. Il ne nous vient pas plus à l'esprit d'adorer, yeux clos, l'idole italienne, que de faire son procès à la divinité allemande. M. R... pourra juger de toute la bonne foi que nous apportons dans cette polémique, quand nous lui aurons déclaré la disposition où nous sommes d'affirmer avec lui qu'en écrivant l'un de ses plus magnifiques opéras, Rossini s'est rapproché de l'école allemande. Certainement dans la composition de *Guillaume-Tell*, l'auteur du *Barbier de Séville* s'est rapproché de l'école allemande; mais avec ce tact merveilleux qu'aucun autre ne possède à son égal, il s'est arrêté juste au point qu'il devait éviter de franchir, et il n'est pas allé jusqu'à elle. C'est donc au genre français qu'il a emprunté davantage; car celui-ci est lui-même un composé de l'allemand et de l'italien. Prenant à l'école d'Italie ses mélodies pleines d'élégance et de charme, sa raison et son esprit d'analyse à celle d'Allemagne, il s'est gardé de ce que l'une à de trop lâche et d'irréfléchi, comme de ce qu'on trouve dans l'autre de contraint et de trop recherché.

Nous conviendrons encore, et sans effort, que le chœur du *Freyschütz* dont parle M. R... est un morceau plein d'esprit et de vérité. Nous n'avons pas été jusqu'à ce jour sans avoir remarqué la couleur mélancolique et sombre répandu sur toute la partie musicale de ce rôle d'*Agathe;* mais nous avouons qu'au milieu des sublimes beautés qui abondent dans la *symphonie pastorale*, nous avons été peu émerveillés de l'imitation du rossignol, du coucou et de la caille. Sans doute l'imagination est nécessaire pour juger de la musique comme des autres arts, puisque les couleurs, les mots et les sons ne constituent que les élémens destinés à formuler la pensée de l'artiste; cependant il ne faut pas que l'imagination de celui qui écoute ou qui voit veuille plus que celui qui a créé. Nous avons dit ailleurs quelques mots sur ce que nous entendons par l'expression de la musique; nous reviendrons à ce sujet dans un article plus important : les considérations de cette nature nous entraîneraient trop loin aujourd'hui.

Suivant M. R... pas à pas, nous répondrons à ce qu'il avance, quant à l'influence de l'exécution vocale sur le succès des opéras italiens. Il est parfaitement vrai, nous le reconnaissons avec lui, que le public a peine à bien

distinguer le mérite de l'auteur de celui de l'exécutant dans un air que chantent Tamburini, Rubini ou Mme Malibran. Mais c'est le public ignorant, le public pour qui la musique n'a que des sensations plus ou moins agréables, qui seul est inhabile à faire cette distinction. Tout homme ayant une idée, quelque vague qu'elle soit, du mécanisme de l'art, ou sachant analyser ses impressions, séparera facilement le talent du chanteur de l'impuissance du compositeur, comme il découvrira le génie de celui-ci sous les voiles d'une exécution vicieuse. Tout le prestige du chant de Rubini et de Tamburini n'empêche pas qu'on voie la faiblesse des productions de l'école italienne moderne. Mais si, comme nous l'avons déclaré énergiquement et souvent, c'est un abus que de sacrifier à l'effet d'un jour, en plaçant tout le mérite d'une partition dans le talent d'un chanteur, c'est une faute grave aussi que ne point songer assez que chaque instrument a des conditions d'étendue et de meilleure convenance dans lesquelles on doit se renfermer. Or, cette faute, peu de compositeurs allemands ont su éviter de la commettre, et Beethoven dans ce *Fidelio* que cite M. R. et dont nous sommes de fanatiques admirateurs, n'y a pas échappé. M. R. nous semble en être convenu lui-même, lorsqu'il a dit que dans toute la partition les voix se pourraient facilement remplacer par des instrumens. La voix a, comme tout autre instrument, des effets de sonorité qui lui sont propres et auxquels on ne saurait trouver d'équivalens. Aussi le compositeur doit-il s'attacher à placer les différentes sortes de voix dans leurs conditions de sonorité les plus favorables, de même qu'il emploie les instrumens de chaque espèce selon leurs défauts et leurs qualités; et ce n'est point une entrave au génie de l'auteur, car l'observation de ces lois naturelles n'exige plus ni calcul ni réflexion lorsque la connaissance en est une fois acquise. Le musicien se trouve placé, quant à ceci, dans une condition identique à celle du poète qui n'a pas besoin de mettre en jeu les ressorts de son esprit pour conserver dans ses œuvres la pureté des règles de sa langue.

Nous reconnaissons sans difficulté qu'on peut citer, dans l'école allemande, plusieurs compositeurs devenus célèbres dans le genre dramatique. Si nous n'avons parlé que de Mozart, c'est parce qu'il y a entre lui et ceux qui l'ont précédé et suivi une distance incommensurable.

Depuis Keiser jusqu'à Weber, on peut citer plus d'un artiste remarquable. Cependant M. R. nous semble s'être étrangement trompé en plaçant à côté de Mozart, de Beethoven et de Weber, des compositeurs dont les ouvrages sont estimables sans doute, mais qui ne sont pas des hommes de génie. Winter n'a jamais rien inventé; Spohr a peu de véritable originalité. M. R. aurait mieux fait de citer Veigl dont le talent était bien plus individuel. Quant à Gluck, M. R. n'aurait pas dû oublier que le style employé par ce grand artiste dans la composition des partitions qu'il écrivit pour l'Opéra français ne réussit point en Allemagne, et que ce fut long-temps après ses grands succès à Paris qu'on l'apprécia à Vienne et à Berlin. Aussi Gluck appartient-il plutôt à la France qu'à l'Allemagne.

M. R. n'a point parlé du plus célèbre des compositeurs vivans qui ont vu le jour en Allemagne; nous concevons sa réserve. M. Meyerbeer est en effet, dans ses ouvrages, italien autant qu'allemand. Italien, par l'excellente appropriation de ses cantilènes aux exigences des formes dramatiques ainsi qu'aux convenances des différentes sortes de voix; allemand, par l'originalité d'une instrumentation riche et variée.

Nous finissons; car qu'avons-nous voulu, sinon faire entendre que, loin de trouver les Italiens inférieurs aux Allemands dans la musique appliquée aux compositions théâtrales, l'histoire des différentes révolutions de l'opéra nous démontre leur incontestable supériorité sur les autres peuples dans ce genre? Si nous nous sommes bornés à indiquer les causes qui doivent faire refuser à l'école allemande la prééminence que lui accorde libéralement M. R.; si nous n'avons pas examiné une question de cette importance sous toutes les faces qu'elle présente, c'est qu'il nous a semblé que les bornes d'un article ne nous permettaient pas de procéder autrement. Ce que nous avons voulu, c'était plutôt répondre à des opinions qui nous paraissent erronées qu'établir notre opinion à nous. Peut-être nous demandera-t-on pourquoi nous attaquons aujourd'hui cette musique allemande que nous avons si fort élevée; peut-être essaiera-t-on de nous prouver que nous ne sommes pas conséquens avec nous-même, car ce qu'on aime surtout c'est de pouvoir surprendre un homme contredisant aujourd'hui les paroles d'hier. A cela nous répondrons que nous n'attaquons pas, mais que nous défendons; que nous admirons les chefs-d'œuvre de l'école allemande, mais que nous savons trop quel nombre de grands musiciens a produits l'Italie pour l'oublier un moment. Nous n'avons parlé de la musique allemande que pour dire ce qu'elle a de mauvais, parce que M. R. nous semblait l'avoir suffisamment louée. Ayant à répondre aux prétentions d'un Rossiniste exalté, nous ferions voir ce qu'elle offre de beautés, laissant à son adversaire le soin de signaler ses défauts.

Nouvelles de Paris.

CONCERTS.

Troisième concert du Conservatoire.

Si je hasarde une observation sur le peu de variété des programmes de la *Société des concerts*, si je demande pourquoi Beethoven succède inévitablement à Beethoven, on s'écriera que c'est me plaindre de ce que la mariée est trop belle, pour parler en termes familiers. En quoi, dites-le-moi, cette question serait-elle pourtant si déplacée? Beethoven est un sublime artiste, c'est une proposition aussi vraie que celle-ci : Dieu est grand; mais Haydn et Mozart ont écrit d'assez jolies compositions qui ne se trouveraient nullement déplacées à côté de la *symphonie pastorale*. Quelle est donc la bonne raison qui les fait exclure de la salle du Conservatoire? Je serais curieux de la savoir.

C'était dimanche le tour de la *symphonie pastorale*, l'une des merveilles de Beethoven et l'une des perfections du genre; elle a été jouée, applaudie et fêtée suivant les usages reçus dans la salle des Menus-Plaisirs, comme on dit aujourd'hui. Il est des artistes qui n'ont jamais fini avec la perfection, et dont le talent grandit incessamment, dépassant les bornes à mesure que l'opinion publique les leur pose; Mme Damoreau est du nombre. Je ne sache pas que je l'aie entendue une seule fois, sans l'avoir trouvée supérieure au souvenir que j'avais gardé d'elle. L'air de *Cenerentola* qu'elle a chanté dimanche a produit sur moi la même impression.

M. Brod a joué avec une habileté rare un solo de hautbois fort agréable, mais dont la ritournelle a semblé un peu longue comparativement aux proportions du morceau. On ne saurait jouer d'un instrument avec plus de sentiment, de délicatesse et de nuances que ne le fait M. Brod. Un beau chœur du *Crociato* de M. Meyerbeer, l'ouverture d'*Oberon* de Weber, et celle de *Don Carlos* de Ries, ont complété l'ensemble des morceaux dont se composait le concert.

Soirée musicale de M. Richelmi.

Il n'y a ici ni *symphonie pastorale*, ni orchestre formidable; c'est un concert de salon, où tout est en miniature. Pour masse instrumentale, un piano; un ténor et un soprano pour le chant. Ni ouvertures, ni chœurs, ni finales; mais des solos, des airs, des romances. Ces petites choses ont bien leur charme, je vous assure.

Mme Stockausen a chanté de ravissans airs suisses avec une grace qu'on ne peut concevoir qu'après l'avoir entendue. Ces mélodies simples et originales produisent un effet aussi heureux qu'inattendu au milieu des airs et des duos à formes rossiniennes qui pleuvent dans nos concerts de chambre. M. Richelmi a chanté avec un grand succès de charmantes romances de M. Bérat; *las Pastours*, *le Pâtre du Tyrol* et *Rien n'est si beau que mon village*, sont de piquantes et gracieuses compositions dans lesquelles les paroles et la musique ont une égale importance. Mme Salmon-Hantule possède une belle voix qu'elle a cependant besoin d'assouplir par l'étude.

Mme Baudiot a joué de la harpe avec talent. M. Hauman a été fort applaudi dans un solo de violon. Cet artiste exécute les difficultés les plus grandes; mais il y a dans son jeu trop de paganinisme. C'est le défaut du jour.

Concert de M. Sowinski.

M. Sowinski doit être fort peu de l'avis du docteur Pangloss. Des larrons s'introduisent dans son domicile et le dépouillent; vite il organise un concert pour recouvrer ce qu'il vient de perdre, et en même temps pour faire entendre ses nouvelles compositions; un mal d'aventure lui survient au doigt, et l'empêche d'être acteur dans le spectacle dont il est le bénéficiaire, car un concert est un spectacle comme un autre.

M. Schunck a exécuté le septuor de Humel de manière à nous faire souvenir que nous l'avions entendu jouer par Listz dans un de ses bons jours. Celui-ci s'est souvenu vers minuit qu'il figurait sur le programme de M. Sowinski, et il s'est mis au piano après la retraite du plus grand nombre des spectateurs. Parmi les violonistes de l'école moderne, M. Robberechts est l'un des plus remarquables. Il phrase avec élégance et exécute avec aisance les difficultés les plus compliquées; mais il nous a semblé qu'il faisait trop fréquemment usage de l'effet des notes harmoniques.

Nous avons retrouvé Mme Stockausen avec ses jolis airs suisses et sa jolie voix. On ne devrait pas se laisser troubler par la peur quand on possède un bel organe et qu'on s'appelle Garcia. Cependant la jeune cantatrice était visiblement émue; malgré quoi le succès ne lui a cependant pas manqué.

— Mme Georgette Ducrest donnera mercredi prochain 5 mars un concert dans les salons de M. Duport.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. *Faust*, opéra en trois actes, paroles de M. Théaulon, musique de M. de Pellaert.

Faust, tel que Gœthe l'a conçu, n'est point destiné à

être représenté sur un théâtre ; c'est une action dramatique mise en dialogue; mais ce n'est pas un drame. Préoccupé de la pensée de trois caractères principaux admirablement tracés, c'est-à-dire de Marguerite, de Faust et de Méphistophélès, le poète n'a négligé aucune des circonstances qui pouvaient donner plus de force et d'effet à ces personnages ; il en est résulté des développemens entièrement opposés à la rapidité d'action réclamée au théâtre. Gœthe a travaillé pour que son ouvrage fût lu, non pour qu'il fût joué.

C'est ce que n'ont point compris les arrangeurs de son œuvre. Ils ont vu dans la fatalité qui entraîne Faust vers sa perte, cet éternel sujet populaire qui, depuis des siècles, s'est reproduit sous toutes les formes et a toujours été bien accueilli. Jusque là, rien de mieux; c'est ce que Gœthe a fait lui-même lorsqu'il s'est emparé de l'ancien *Faust*, tradition répandue dans toute l'Allemagne et recueillie par Georges-Rodolphe Wiedemann, qui l'avait publiée à Hambourg en 1599, sous ce titre : *Historien von dem Greulichen* (*Grundlichen*) *Sünden D. Johann Fausten.* Mais il ne fallait pas essayer de transporter sur la scène les belles créations de Marguerite et de Méphistophélès, qui doivent perdre une grande partie de leur mérite si on essaie de les resserrer dans les limites et dans les convenances du drame ordinaire. Ces mutilations des pensées de l'homme de génie ne sont bonnes à rien et ne peuvent rien produire qui vive; leur effet ordinaire est de dégoûter pour un temps de l'œuvre originale qu'on a défigurée.

Faust ne pouvait échapper à M. Théaulon, terrible arrangeur d'opéras-comiques et de vaudevilles, qui a long-temps exploité les théâtres de Paris avec quelques idées d'emprunt habillées à sa manière. Il en fit une espèce d'opéra *pastiche* qui fut joué en 1828 au théâtre des Nouveautés. C'est ce même canevas que M. de Pellaert vient d'orner d'une musique nouvelle. Ce pauvre M. Théaulon n'était pas homme à comprendre la portée d'un ouvrage tel que celui de Gœthe. Convaincu que, pour réussir, il faut que le dénouement d'un opéra soit heureux, il a imaginé une fable grotesque qui n'a guère de rapport avec celle de l'écrivain dont s'honore l'Allemagne, que par les noms des personnages. En voici une courte analyse.

Conrad, dernier rejeton de la famille d'Irnesthal, baron ou quelque chose de semblable, n'a recueilli de la succession de ses ancêtres que les ruines d'un vieux château où il demeurait avec sa fille Marguerite. Faust est amoureux de celle-ci et il est aimé ; mais Conrad ne veut accorder la main de sa fille qu'à celui qui sera assez riche pour assurer son existence. Désespéré, Faust désire trouver le livre des sciences occultes qui lui enseignerait les moyens de parvenir à la fortune; ce livre vient tomber à ses pieds, et il y voit les formules nécessaires pour appeler à son aide les puissances de l'enfer. Soumis au pouvoir de ces conjurations, Méphistophélès paraît et offre au philosophe les richesses qu'il désire en échange de son ame que Faust lui vendra pour l'éternité; mais, en bon diable, il fait bien les choses, car il accorde deux jours d'épreuve, passé lesquels il reprendra ses dons, si l'on ne veut signer le pacte. Voici donc Faust possesseur des titres d'une baronnie, ayant de l'or autant qu'il en désire et commandant à tout un peuple de farfadets. Tout va le mieux du monde et le mariage est prêt de se conclure ; mais à la vue de Méphistophélès et des êtres surnaturels qui l'environnent, Marguerite, avertie par une voix intérieure, devine le pacte qui a été conclu entre son amant et les puissances infernales ; elle s'enfuit en poussant des cris de terreur, et bientôt après se retrouve dans sa paisible demeure avec son père. Faust l'y suit, guidé par Méphistophélès qui l'introduit dans sa chambre pendant qu'elle sommeille. Ne pouvant devenir son époux, il veut au moins qu'elle lui appartienne un moment, et c'est pour ce moment qu'il signe le pacte terrible. Alors Méphistophélès lui apprend que la vertu de Marguerite est attachée à la possession de la couronne qui est sur la tête d'une madone, statue de bronze placée dans un coin de la chambre de cette jeune fille. Marguerite s'éveille ; effrayée par la présence de Faust, elle le conjure de s'éloigner, mais il lui révèle ses desseins, et malgré ses cris il va s'emparer de la couronne virginale lorsque la statue disparaît dans les entrailles de la terre. Bientôt cette statue revient tenant entre ses bras Méphistophélès enchaîné. Faust seul peut le dégager ; mais celui-ci, revenu à lui, exige que le démon lui rende le pacte qu'il a signé. Après avoir fait cette restitution, le démon redescend aux enfers. Conrad pardonne à Faust et lui accorde la main de Marguerite.

Tout cela est ridicule. En ôtant au drame de *Faust* la fatalité qui conduit celui-ci de crime en crime jusqu'aux enfers, et qui cause les fautes et la mort de Marguerite, M. Théaulon l'a privé de tout intérêt. Dès lors qu'il y a un pouvoir surnaturel qui combat celui de Méphistophélès et qui protége l'innocence, ce n'est plus qu'un conte des *Mille et une nuits* dont on prévoit le dénouement. Quel intérêt peut inspirer la vertu d'une jeune fille qui dépend de la possession d'une couronne de fleurs? C'est l'histoire du *Petit Chaperon :* Théaulon n'en a jamais eu d'autre.

Je suppose que M. de Pellaert a jugé tout comme

moi du mérite littéraire du livret dont il voulait faire un opéra, et qu'il n'attachait que fort peu d'importance à la pièce en elle-même : elle lui offrait des situations propres à la musique; c'est tout ce qu'il a vu, et c'est à peu près tout ce qui détermine un musicien dans le choix d'un ouvrage quand il n'est point engagé par des considérations d'argent et de succès productif. M. de Pellaert ne s'est point trompé sur les occasions de musique qu'il devait trouver dans le canevas de Théaulon, car il y a dans ce canevas des situations réellement musicales. Malgré son très mince mérite comme écrivain, l'auteur de ce livret avait sur beaucoup d'autres faiseurs d'opéras-comiques l'avantage de bien comprendre ce qu'il faut aux compositeurs pour les oppositions d'effets.

M. de Pellaert s'est déjà fait connaître par des compositions qui ont été bien accueillies; mais aucun de ses ouvrages représentés sur le théâtre de Bruxelles n'était d'une importance comparable à son *Faust*. Trois actes d'une musique à grands développemens, tels que ceux de cet ouvrage, seraient considérés par tous les musiciens comme un travail considérable, et il ne faut pas peu de mérite pour fournir à une carrière si longue, comme l'a fait cet amateur distingué. En général, on peut dire que le sentiment dramatique des principales situations a été bien saisi par lui. On trouve une très heureuse opposition de couleur dans la scène où Faust livré à des opérations de magie infernale est interrompu par un chœur de musique religieuse. Le final du premier acte, le trio du second, le final de celui-ci sont aussi des morceaux où la scène est bien sentie et bien rendue. L'air de Chollet, qui pourrait être plus favorable au chanteur, est pourtant d'une très bonne expression : celui de Mlle Prévost contient des phrases d'une mélodie très heureuse. Je citerai aussi la romance chantée par cette actrice et les couplets de Mme Duchampy. Le mérite le plus remarquable, ce me semble, de la partition de M. de Pellaert est d'offrir partout des formes où règne un certain caractère de grandeur, mérite qui chaque jour devient plus rare. En un mot, c'est un ouvrage digne de beaucoup d'estime et qui ferait honneur à un musicien de profession.

Ce n'est pas à dire toutefois que la critique ne peut trouver sa part dans cette partition. Trop de modulations s'y succèdent et leur abondance est telle que l'oreille reste souvent dans l'incertitude à l'égard du ton principal de chaque morceau. Ce défaut, déjà considérable à l'égard des musiciens, l'est bien plus encore pour les personnes dont l'oreille est moins exercée. Il fatigue leur attention et fait passer inaperçues des phrases qui, placées dans un système de modulation plus simple, seraient comprises et applaudies. A ce défaut se joint celui d'une instrumentation trop constamment bruyante. L'usage fréquent que M. de Pellaert a fait de toutes les ressources de son orchestre ne lui a pas permis de varier l'effet de ses morceaux, et ce luxe continuel des instrumens donne à l'ensemble de l'ouvrage une teinte de monotonie qu'il aurait été facile de faire disparaître par le sacrifice d'une partie des instrumens à vent dans de certaines situations. C'est une considération que M. de Pellaert ne perdra pas de vue, j'en suis certain, quand il écrira de nouveau, car l'expérience en apprend plus à cet égard que ne pourraient le faire les leçons d'un professeur ou les observations des journalistes.

Chollet a été chargé du rôle de *Faust* dans la mise en scène de l'opéra de M. de Pellaert, et Mlle Prévost de celui de *Marguerite* : cette distribution était un élément de succès qui n'était point à négliger, car ces deux acteurs sont très aimés à Bruxelles. Ils ont été fort applaudis. Mlle Prévost m'a paru avoir mieux saisi le caractère de son rôle que Chollet. Quant aux autres acteurs, ils rendent d'une manière si peu satisfaisante la musique de M. de Pellaert que ce que je puis faire de mieux est de n'en pas parler. Au reste, la pièce a été montée avec beaucoup de soins, et le directeur n'a point épargné la dépense. Les décorations et les costumes sont très convenables.

Un brillant succès a accueilli cette production indigène; de vifs applaudissemens ont éclaté dans toutes les parties de la salle, aux deux premières représentations, et de bruyantes acclamations ont accueilli le nom du compositeur.

FÉTIS

Bulletin d'Annonces.

Le chant du berceau, romance d'Eugène Monvel, dédiée à M. Halevy par son élève A. Lejey-Milan. — 2 fr.

L'amante du Pêcheur, nocturne tyrolien, paroles d'A. de Lamartine, mise en musique et dédiée à Mme Desbordes-Valmore par A. Lejey-Milan. — 2 fr.

Le dernier soupir d'Hérold, pour piano. — 3 fr. 75.

A Paris, chez Mme veuve LEDUC, éditeur de musique, rue Neuve-Vivienne, 7.

PANSERON. Voyage en Suisse, recueil de quatre airs favoris, n. 1 valse, n. 2 air, n. 3 ranz, n. 4 mélodie.

— Ses dernières paroles, romance-valse du duc de Reichstadt, avec accompagnement de piano et guitare.

A Paris, chez SCHONENBER.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 10.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 9 MARS 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Sur l'accompagnement.

Peu de succès littéraires peuvent être comparés à celui du livre publié en Allemagne sous le titre de *Conversations-Lexicon*. Les éditions de cet ouvrage se sont succédées rapidement, et des supplémens paraissent encore à de certaines époques, pour tenir l'ouvrage au courant du mouvement continuel de la science et de la littérature. C'est sur le plan des *Conversations-Lexicon* que MM. Treuttel et Würtz ont formé celui de l'*Encyclopédie des gens du monde*[1] qu'ils publient par souscription, et dont trois volumes ont déjà paru. Tout ce que l'homme du monde doit connaître de l'histoire générale, de la philosophie, des sciences physiques, exactes et naturelles, de la physiologie, des arts du dessin et de la musique pour l'usage de la conversation, s'y trouve classé dans l'ordre encyclopédique. Les hommes les plus spéciaux coopèrent à la rédaction de l'*Encyclopédie des gens du monde*, et les volumes qui ont paru sont le meilleur prospectus auquel puissent se reporter les éditeurs.

L'article qu'on va lire est extrait du premier volume; il nous a paru devoir offrir un grand intérêt à nos lecteurs.

Le mot *accompagnement* avait autrefois plusieurs significations; on appelait *accompagnement* l'action de soutenir la mélodie d'une voix ou d'un instrument par l'harmonie qu'on exécutait sur l'orgue, le clavecin, l'épinette ou le piano; cette acception a été conservée. On donnait aussi le nom d'*accompagnement* à la réunion des instrumens d'un orchestre dans la musique d'église, de théâtre et de concert; en ce sens, *accompagnement* a cessé d'être en usage, et a été remplacé par *instrumentation*.

L'accompagnement d'un instrument à clavier peut être de plusieurs espèces : la première est l'*accompagnement plaqué*, ou l'exécution de l'harmonie, abstraction faite de toutes formes mélodiques; la seconde est l'*accompagnement figuré*, ou la réunion des formes du chant avec l'harmonie; la troisième est l'accompagnement de la *partition*, ou l'art de traduire sur le clavier les divers effets d'instrumentation imaginés par le compositeur. L'*accompagnement plaqué* n'est en usage qu'en France; les Italiens et les Allemands se servent de l'*accompagnement figuré;* l'*accompagnement de la partition* est pratiqué dans toute l'Europe.

L'accompagnement plaqué consiste à exécuter avec la main gauche, sur le piano ou sur l'orgue, la basse d'un morceau de musique, et à jouer de la main droite les accords qui sont indiqués par les chiffres placés au-dessus des notes de cette basse. Pour bien accompagner, il faut reconnaître avec promptitude, à l'inspection de la basse et des chiffres, la composition des accords, connaître les règles de leur succession, et pressentir la marche de la modulation; par exemple, on sait qu'à la première note ou tonique d'un ton appartient l'*accord parfait*, à la deuxième note de ce ton tel autre accord, à la troisième tel autre, et ainsi de suite. Les règles de succession ne permettent pas de faire su toutes les notes d'une marche descendante de basse l mêmes accords qui se pratiquent dans une marche a cendante; car tous les cas de succession naturelle o été prévus. De l'observation des convenances d'harmonie pour chaque note ont été déduites deux formules, l'une de gamme ascendante, l'autre de gamme descendante, auxquelles on a donné le nom de *règles de l'oc-*

(1) L'*Encyclopédie des Gens du Monde* formera 24 vol. grand in-8; les trois premiers sont en vente. Le prix de chacun est de 5 fr. A Paris, chez Treuttel et Würtz, rue de Lille, 17.

tave. Cette règle est le fondement de l'*accompagnement plaqué.*

Mais une note donnée peut être la première d'un ton, la troisième, la quatrième, ou telle autre note que ce soit d'un autre ton. *Ut*, par exemple, sera la tonique ou la première note du ton *ut*, la cinquième du ton de *fa*, la quatrième du ton de *sol*, et ainsi de suite. Or, dans la modulation ou succession des sons qui a lieu continuellement en musique, il est nécessaire de connaître, au premier aspect, à laquelle de ces situations cette note appartient, afin de lui donner les accords qui lui conviennent dans l'un ou l'autre cas. *Ut* tonique devra être accompagné de l'*accord parfait; ut* dominante pourra porter l'*accord de septième* ou l'*accord parfait*, selon la note qui lui succédera; *ut*, quatrième degré, devra être accompagné de l'accord de triton, si le troisième degré lui succède, ou de l'accord de quinte et sixte s'il est suivi de la dominante. On a vu précédemment que ces accords se désignent par des chiffres: la lecture d'une partie de basse, accompagnée de ces chiffres, représente ainsi aux yeux l'ensemble de tout un morceau de musique; car, dans un espace resserré, elle offre la basse de ce morceau, son harmonie et sa modulation. La science de l'*accompagnement plaqué* se compose donc de l'intelligence des signes de la musique et de la connaissance des formules de chaque accord, de la nomenclature des chiffres et du mécanisme d'un instrument à clavier.

Cette science ne suffit pas pour l'*accompagnement figuré;* car celui-ci se compose non-seulement de l'exécution de l'harmonie par la main droite, mais aussi des formes mélodiques des différentes voix que l'accompagnateur doit figurer. Cet accompagnement, plus élégant et plus difficile, exige beaucoup d'intelligence, de goût, et une connaissance profonde de l'imitation du *style fugué* et de la fugue proprement dite. Il est principalement employé pour accompagner les ouvrages des compositeurs de l'école romaine, tels que Palestrina et ses successeurs, les compositions anciennes du *style madrigalesque*, des cantates, et particulièrement des ouvrages de Scarlatti, Clari, Stifani, Marcello, Léo, Durante, Pergolèse, Hændel, etc. Dans la plupart des compositions de ces auteurs, une ou deux phrases principales passent alternativement d'une voix à une autre, et concourent, par l'enchaînement d'heureuses modulations et d'harmonies inattendues, à réunir le mérite de l'unité des pensées aux agrémens de la variété. L'accompagnateur ne peut bien saisir l'esprit d'un tel morceau qu'autant que les élémens de la pensée du compositeur lui sont connus; de là vient l'usage qu'on avait autrefois de placer en tête de la basse d'accompagnement les premières phrases de la mélodie. Ces phrases étant connues, l'accompagnateur n'avait plus qu'à les distribuer convenablement et à les faire rentrer à propos lorsque certains mouvemens de basse lui en fournissaient l'occasion.

Depuis qu'on a adopté l'usage de publier la musique vocale avec l'accompagnement de piano, préparé pour épargner aux novices l'embarras d'un arrangement spontané, les ignorans se sont multipliés, et le nombre des bons accompagnateurs est fort diminué. Il est rare de trouver aujourd'hui des musiciens capables de bien pratiquer l'accompagnement figuré. Parmi ceux qui cultivent encore cet art en Italie et en Allemagne, on remarque une différence dans la distribution des parties qui entrent dans la formation de l'harmonie; elle consiste en ce que les Italiens n'accompagnent qu'à trois parties (deux à la main droite, une à la main gauche), tandis que les Allemands, plus amateurs de l'harmonie pleine, accompagnent presque toujours à quatre parties. La méthode italienne est plus favorale à la pureté du style; l'allemande est plus énergique.

Lorsque l'auteur d'un morceau de musique a négligé de chiffrer la basse de ce morceau, les difficultés se compliquent pour l'*accompagnement plaqué* comme pour l'*accompagnement figuré*, car il faut alors que l'accompagnateur se guide sur les seuls mouvemens de la basse et sur les dièzes, bémols et bécarres accidentels, pour connaître la modulation et appliquer aux notes de chaque ton les accords qui lui appartiennent. Ces difficultés, si grandes qu'elles paraissent, ne sont pas insurmontables; car l'observation a fait découvrir un certain nombre de faits qui servent de points de ralliement pour les autres. Par exemple, l'apparition d'un dièze nouveau, c'est-à-dire qui n'existe pas dans le ton où l'on se trouve, indique que la note à côté de laquelle il est placé se transforme en note sensible ou septième note d'un ton nouveau. Il en est de même d'un bécarre qui supprime un bémol. Or, la note sensible d'un ton étant connue, les autres notes le sont aussi. L'expérience a fait reconnaître également que tout bémol nouveau ou tout bécarre qui supprime un dièze transforme la note près de laquelle ils sont placés en quatrième note d'un ton nouveau, ce qui sert à faire connaître les autres notes du même ton. Par le moyen d'un certain nombre d'indications semblables, on parvient, avec de l'habitude, à chiffrer une partie de basse dépourvue de chiffres ou à s'accompagner sur le clavier.

L'*accompagnement de la partition* exige d'autres connaissances, et se fait par d'autres procédés. Dans une

partition tout est écrit : il ne s'agit donc pas de deviner l'harmonie ni les formes de la mélodie, mais de lire avec promptitude ce qui est écrit, et de choisir avec intelligence ce qui est de nature à être traduit avec avantage sur le piano. Lorsque l'art de l'instrumentation était dans l'enfance, l'accompagnement de la partition était facile parce que l'accompagnateur n'avait à lire que de petites accolades qui ne renfermaient que deux parties de violon, une viole, la basse et le chant; encore arrivait-il souvent que la viole jouait la même chose que la basse, ce qui était indiqué par ces mots : *col basso*, et sa portée restait vide. Successivement le nombre des instrumens s'est augmenté, et la lecture d'une partition est devenue plus difficile, non-seulement à cause de leur multiplicité, mais parce que le mécanisme de la plupart des instrumens à vent oblige les compositeurs à écrire leurs parties d'une manière conventionnelle qui suppose une multitude de clefs différentes, et même des clefs dont on fait peu d'usage, telle que la clef d'*ut* sur la deuxième ligne, et la clef de *fa* sur la troisième. La rapidité de translation mentale que suppose une telle multiplicité d'opérations tient du prodige, et pourtant ce n'est là qu'une partie des qualités nécessaires à un bon accompagnateur; car il ne suffit pas de lire avec promptitude ce qui est écrit dans la partition, il faut dicerner avec la même promptitude ce qui est de nature à produire de l'effet sur le piano, pour abandonner ce qui n'est point utile. Il faut multiplier les doigts en faisant passer alternativement aux deux mains tout ce qu'elles peuvent atteindre. Un aplomb imperturbable dans la mesure est nécessaire, et cependant il faut savoir céder aux chanteurs quelque chose de la rigueur du rhythme quand cela est indispensable pour l'expression. Dans les chœurs et dans les morceaux d'ensemble, il faut dominer les masses au lieu de se laisser dominer par elles. Il faut être chaleureux sans emportement, et retenu sans froideur. Les airs, les rondos, les duos demandent de la légèreté, les morceaux d'ensemble de l'énergie, le récitatif beaucoup d'intelligence pour attaquer promptement les ritournelles quand cela est convenable, ou faire des silences plus ou moins prolongés quand ils peuvent contribuer à l'effet. Une grande érudition musicale est nécessaire pour la tradition des mouvemens des chefs-d'œuvre de chaque école; les compositions doivent être exécutées dans le style qui leur est propre, c'est-à-dire avec largeur et noblesse si c'est de la musique d'église, avec simplicité s'il s'agit de musique dramatique ancienne, avec plus de richesse de détail dans la musique moderne, avec énergie dans les ouvrages du dix-neuvième siècle. Dans aucun cas, on ne doit ajouter à ce que l'auteur a écrit; souvent il faut rendre tout ce qu'il a mis dans son ouvrage, et quelquefois il faut supprimer. Comme on le voit, l'art de l'accompagnement est difficile; aussi y a-t-il fort peu de bons accompagnateurs.

L'histoire de l'accompagnement est assez obscure, quoique l'origine de cet art ne remonte pas au-delà du dix-septième siècle. Beaucoup d'auteurs en attribuent l'invention à Louis Viadana, qui fut d'abord maître de chapelle à Fano, petite ville du duché d'Urbino, et ensuite à la cathédrale de Mantoue, et qui naquit à Lodi, vers 1580. Toutefois, il n'est pas certain qu'il en soit l'inventeur, mais il est un des premiers musiciens qui en ont parlé et donné des exemples. Dans la musique d'église et de chambre, qu'on publia antérieurement à l'époque où vécut Viadana, la basse était soumise à des repos plus ou moins longs, comme les autres parties; elle était toujours écrite pour les voix, et la basse de viole, ou la contre-basse nommée violon jouait à l'unisson de ces voix. L'invention de Viadana, ou de quelqu'un de ses contemporains, consiste à écrire une basse instrumentale différente de la basse vocale, en ce qu'elle n'était point interrompue comme celle-ci; de là lui est venu le nom de *basse continue*, sous lequel l'accompagnement et même la science de l'harmonie furent long-temps connus. Cette basse était destinée à être accompagnée d'accords par des instrumens tels que le théorbe, l'archiluth, l'épinette, le clavecin ou l'orgue; or, pour indiquer ces accords, on n'imagina rien de mieux que de placer au-dessus des notes de la basse des chiffres qui indiquassent les intervalles principaux de ces accords. Les principes et le mécanisme de cette invention, qui eut beaucoup d'influence sur les progrès de la musique, furent développés par Viadana, dans une instruction écrite en latin, en italien, et en allemand, qu'on a mise à la tête d'une collection de motets de sa composition, intitulée : *Opera omnia sacrorum, 1, 2, 3 et 4 vocum, cum basso continuo e generali, organo applicato, novaque inventione omni genere cantorum et organistarum accomodata, authore Ludovico Viadana, hujus novæ artis inventore primo.* Venise 1609, in-4. Il est juste de dire que, antérieurement à cette publication de Viadana, Richard Deering, musicien anglais, avait fait paraître à Anvers une collection de motets où l'on trouve une partie qui a pour titre : *Basso continuo ad organum*, et que Grégoire Aichinger, organiste à Augsbourg, avait aussi publié en 1607, *de cantionis ecclesiasticæ, cum basso generali et continuo.* Mais outre que ces musiciens avaient fait leurs études musicales en

Italie, et avaient pu conséquemment avoir eu connaissance de l'invention de Viadana, il est remarquable qu'ils n'ont point donné cette invention comme leur appartenant, et qu'ils n'ont point réclamé contre les prétentions de cet auteur lors de la publication de son ouvrage. Développée par Galeazzo Sabbatini de Pesaro, l'invention de la basse continue devient plus utile par la découverte de *la règle de l'octave*. Beaucoup d'ouvrages parurent sur cette matière, jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, sans rien ajouter d'important aux découvertes de Viadana et de Sabbatini; mais en 1703, François Gasparini, directeur de musique au conservatoire de la Pieta, à Venise, publia un livre intitulé : l'*Armonico pratico al cembalo*, où il expose, dans le chapitre dixième, les premières notions de l'accompagnement figuré. Rameau, en appelant peu d'années après l'attention des musiciens sur les considérations du renversement des accords, jeta une vive lumière sur la théorie de l'accompagnement, et donna le premier exemple d'un classement méthodique des harmonies génératrices et engendrées, et substitua aux règles de pratique, fondées sur un sentiment irréfléchi, une science systématique. Malheureusement, en considérant les accords isolément et abstraction faite de leur succession, il s'égara, et créa son système de la basse *fondamentale*, qui fut long-temps un obstacle aux progrès de la musique en France. Kirnberger, maître de musique de la sœur du roi de Prusse Frédéric II, fut mieux inspiré, et découvrit la loi des prolongations, des consonnances, dont M. Catel s'est servi pour la classification des accords en *naturels* et *artificiels*. Ce dernier auteur, dont la méthode fut exclusivement adoptée par le Conservatoire de musique de Paris pendant près de 25 ans, fut aussi le premier auteur qui régularisa la considération des altérations d'intervalles, et qui fit voir l'effet de leur mécanisme dans les accords.

J'ai complété le système de l'harmonie et de l'accompagnement en 1814, par la découverte du mécanisme de la *substitution* dans les accords dissonans; je suis parvenu, par la loi de cette substitution, à démontrer l'origine vraie de plusieurs accords sur lesquels on était dans l'erreur.

Les ouvrages les plus utiles à consulter sur ce qui concerne l'accompagnement de l'harmonie, d'après les découvertes les plus nouvelles, sont les suivans : Kirnberger, *Grundsœtze des general bass* (principes de la basse continue, comme premiers degrés de la composition), Berlin 1781, in-4. Il y a plusieurs éditions de ce livre. — *Türck* (Daniel-Théophile) : *Anweisung zum general bass* (instructions sur la basse continue), Halle 1791, in-8, excellent ouvrage dont il a été publié six éditions. — Albrechtsberger (Jean-Georges) : *Kurzgefasste methode den general bass zu erlenen* (courte méthode pour apprendre la basse continue), Vienne 1792. la meilleure édition est celle de Vienne, 1823. — Fernaroli : *Regale musicali per i principianti di cembalo*, Naples 1795, et Paris 1818. — Les *portimenti* ou recueils de basse chiffrée que renferment cet ouvrage le rendent précieux pour l'étude pratique. — Sabbatini : *La vera idea delle musicale numeriche segnature;* Venise 1799, in-fol. Cet ouvrage traite particulièrement de la manière de chiffrer les accords. — Catel : *Traité d'harmonie adopté par le Conservatoire de musique;* — Paris 1822, in-4. — Fétis : *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement;* Paris 1824, in-4. — Fétis : *Traité de l'accompagnement de la partition.* Paris, Pleyel, 1829; in-4.

FÉTIS.

Facture des instrumens à vent.

Sur l'établissement de M. SAX, de Bruxelles.

Une considération se présente d'abord à l'égard de M. Sax, et cette considération est d'une importance remarquable; c'est qu'il est le seul facteur connu en Europe qui ait embrassé dans ses recherches et dans sa fabrication le système complet de tous les instrumens à vent, et même des instrumens à cordes, soit à archet, soit à clavier. En France, en Allemagne, en Angleterre, la facture des instrumens à vent se divise en deux grandes sections, savoir; les instrumens de bois et les instrumens de cuivre. Il est même fort rare qu'un seul facteur embrasse dans sa fabrique toutes les subdivisions de ces deux classes d'instrumens; ainsi l'on voit souvent un bon ouvrier se distinguer dans la facture des flûtes, et se borner à ce genre de produits; un autre, ne construire que des clarinettes; un troisième, des hautbois.

Peut-être pense-t-on que cette spécialité dans les travaux est le meilleur moyen pour arriver aussi près de la perfection qu'il est possible, parce qu'il est plus facile de devenir habile à une seule chose qu'à plusieurs. Cette opinion, fondée sur l'expérience, serait incontestable à l'égard des instrumens à vent, si les principes de leur fabrication reposaient sur une bonne théorie; mais il faut bien le dire; ce sont moins des théories que des tâtonnemens qui guident les facteurs dans la fabrication; de là vient que la plupart des instrumens à vent sont plus oumoins faux, et qu'ils le seraient bien plus

si le talent des exécuteurs ne parvenait à corriger une partie de leurs imperfections. Or, ce n'est point par des travaux entrepris sur chaque espèce d'instrument en particulier qu'il sera possible de fonder une théorie de leur construction rationnelle; mais par des observations et des idées de plus en plus généralisées, jusqu'à ce qu'on soit conduit à la découverte du principe unique et fécond applicable à tous les cas particuliers.

La nature de mes travaux m'a souvent conduit à entretenir les facteurs de l'état actuel de leur art, et de ce qu'il fallait faire pour le régénérer; mais aucun d'eux ne m'a compris. Eh! comment auraient-ils pu m'entendre? La plupart ne possédaient pas les premières notions de la physique; les plus habiles étaient ceux qui avaient le plus de patience. Une note était fausse dans une clarinette, un basson; on ajoutait une clé, on bouchait un trou pour l'ouvrir à une autre place, et pour corriger un défaut, on en faisait naître un. M. Sax est le premier en qui j'aie trouvé des connaissances réelles en acoustique, non pas seulement de cette acoustique qu'on rencontre dans les livres, mais de cette acoustique vraie qui résulte d'expériences bien faites et bien résumées. De là vient que ce facteur distingué s'est convaincu de la nécessité de refaire toute la théorie des instrumens à vent, de cuivre et de bois, et qu'il n'a point reculé devant l'idée de les reconstruire tous d'une manière rationnelle; de là enfin, l'immense échelle de sa fabrication.

Avant de me former une opinion sur le savoir de M. Sax et sur la réalité de ses perfectionnemens ou de ses inventions, je me suis souvent et long-temps entretenu avec lui; je lui ai fait essayer ses instrumens nouveaux, je les ai comparés aux anciens, et je lui ai fait des objections qu'il a résolues. Il ne m'est pas permis de divulguer le secret de toutes les inventions qu'il prépare et qu'il fera connaître dès qu'il aura pris des mesures pour s'en assurer la propriété; mais je puis affirmer qu'elles auront du retentissement.

Comme ouvrier, comme chef d'atelier, M. Sax est d'ailleurs un homme distingué. Ses instrumens sont fabriqués avec soin jusque dans leurs moindres détails, et ce qui sort de ses mains peut être comparé, sous ce rapport, avec ce qui se fait de meilleur en France, en Angleterre et en Allemagne. Depuis long-temps il a affranchi son pays du joug de l'étranger pour la consommation des instrumens de bois et de cuivre. La plus grande partie des instrumens des régimens de l'armée et des sociétés d'harmonie sont sortis de sa fabrique. Mais ce n'est pas le seul triomphe qu'il ait obtenu sur ses rivaux, car des expéditions fréquentes sont faites par lui dans les deux Amériques, dans l'Inde, et même en Allemagne.

M. Sax, ayant entrepris la fabrication universelle des instrumens de cuivre et de bois, a dû établir ses ateliers sur une échelle beaucoup plus vaste que ceux d'aucun autre facteur connu. Tout se fait chez lui; fonderie de cuivre et d'argent, forgerie, ciselure, travaux du tour sur métaux, bois et ivoire, ajustage, finissage; il n'est aucune partie qu'il n'ait en quelque sorte créée en Belgique. Plus de quatre-vingts ouvriers étaient occupés par lui avant la révolution, et l'on voyait sans cesse en activité dans sa fabrique cinq forges, une grande quantité de tours; tout le reste était dans la même proportion. Tous ces ouvriers ont été formés par M. Sax. Avant lui, plusieurs industries qui se rattachent à la fabrication des instrumens n'existaient pas en Belgique; il a dû les créer, et depuis lors elles ont été appliquées avec succès à d'autres choses. Les événemens politiques qui ont été la conséquence de celui-là ont paralysé l'établissement de M. Sax pendant près de deux ans; mais depuis plus d'une année ses travaux ont repris leur cours. Si cette fabrique n'est pas revenue au degré de prospérité où elle était naguère, elle est cependant encore le plus grand et le plus bel établissement de ce genre qu'on puisse citer, et tout porte à croire qu'avec la protection du gouvernement, elle ne ne sera pas dans l'avenir au-dessous de ce qu'elle était autrefois.

Une grande quantité d'instrumens de tous genres, flûtes, grandes et petites clarinettes, bassons, serpens, cors, trompettes de cavalerie et autres, trompettes à clés, trombones et ophicléides, existent dans les magasins de M. Sax, et représentent une valeur considérable; mais ce n'est qu'une faible partie du capital absorbé dans sa fabrique.

La bonne qualité et la solidité des instrumens résulte du choix des matériaux employés à leur confection. Les flûtes, les clarinettes, les bassons particulièrement, soumis alternativement aux influences de l'humidité et de la chaleur, exigent l'emploi de bois qui, après avoir été dégrossis et percés, soient soumis à une longue dessiccation de sept ou huit années. Cette considération a déterminé M. Sax à faire l'acquisition d'une grande quantité de bois de grenadille, de buis et d'ébène. Plus de quarante mille pièces de ces bois préparées et percées pour les instrumens représentent un capital fort considérable, car le prix le plus minime auquel chaque pièce puisse être estimée est d'environ 2 fr. 50 cent.

Outre cela, il existe dans les magasins de M. Sax une grande quantité de bois de grenadille brut, bois qui est

maintenant d'une rareté excessive et dont le prix est d'autant plus élevé qu'il est reconnu le meilleur pour la fabrication des flûtes. Si l'on joint à ces valeurs une multitude de pièces séparées, prêtes à être montées, de becs, d'embouchures, de clés, etc., on pourra se former une idée de la grande valeur de l'établissement fondé par M. Sax.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

La *Donna del Lago.* — L'*Agnese.* — Mlle Ungher. Tamburini.

La partition de la *Donna del Lago* n'est pas appréciée ce qu'elle vaut. Pour citer les plus excellens opéras de son auteur, on parle du *Barbier,* d'*Otello*, de la *Gazza* et de *Sémiramide;* mais rarement on songe à cette belle production qui mérite cependant si peu qu'on l'oublie. On trouve dans la *Donna del Lago* une unité de couleur que n'offre presque aucun des autres opéras de Rossini, et une appropriation parfaite de chaque partie musicale au caractère de chacun des personnages. L'instrumentation en est riche, variée et moins systématiquement bruyante que dans des ouvrages qu'on loue bien davantage; il y est aussi moins procédé par formules, et plus donné à l'inspiration aux dépens de la manière. D'où vient qu'avec de si grandes beautés, la *Donna del Lago* ait été si fort négligée depuis quelques années au théâtre italien? Pourquoi n'est-ce qu'aux dernières soirées de la troupe la mieux chantante des troupes chantantes qu'on s'est décidé à la représenter. Bien a pris à Mlle Ungher de choisir le rôle de Malcom pour son bénéfice.

Cavalier très avenant sous le cosiume d'un jeune chef de clan, Mlle Ungher a conservé dans la *Donna del Lago* la supériorité du talent qu'elle a déployée dans *Don Juan* et dans les *Capuleti.* Malheureusement les obstacles d'nn diapazon trop bas, eu égard à la nature de son organe, ne lui ont pas permis de développer ses moyens dans toute leur étendue. De même que Mlle Judith Grisi y fut contrainte l'année dernière, Mlle Ungher a dû transposer sa cavatine et l'air du second acte *Ah! Si pera*, et malgré toutes les qualités qu'elle a fait briller dans ces deux morceaux, elle n'a pu leur conserver leur caractère primltif. Mlle Ungher a d'ailleurs été éloquente et pathétique dans tout le cours de la représentation. Le souvenir de Mme Pisaroni nous a cependant poursuivi, avouons-le, et il n'a pas dépendu de Mlle Ungher de nous faire oublier ce que cette grande cantatrice déployait d'énergie dans ce rôle de *Malcom.* Dans la première scène *mura felici ove il mio ben s'aggira,* nous avons préféré l'organe plus frais et plus jeune de Mlle Ungher; mais *tutto detesto, la mia spada e la piu fida, fato crudele,* étaient dans la bouche de Mme Pisaroni autant de traits de génie que nous n'avons pas retrouvés.

Mlle Julie Grisi a chanté avec beaucoup de charme le rôle d'*Elena*, et dans l'air final le public a trouvé à peine assez de témoignages d'enthousiasme à lui prodiguer.

Rubini a été ce qu'il est toujours, chanteur admirable, et s'est bien vengé dans un seul morceau du rôle secondaire qu'il joue dans l'opéra. Tamburini s'est tiré avec une rare habileté des difficultés d'une partie de ténor qu'il chante en bariton.

Le second acte de l'*Agnese* a fait regretter bien vivement que l'ouvrage entier n'ait pas été entendu depuis si long-temps. En vain m'objecterait-on que les formes de cet opéra ne sont plus celles à la mode; il n'y a pas de mode pour l'expression vraie. L'*Agnese* ne remonte pas si haut, d'ailleurs, pour qu'il faille craindre que ces formes mêmes puissent avoir quelque chose de suranné. Qu'on en ait suspendu les représentations devant un public qui savait la partition entière par cœur, cela devait être; mais la génération qui fréquente actuellement le Théâtre-Italien ne sait de M. Paer que son nom, et l'on peut présumer par l'accueil fait à ce fragment de l'*Agnese*, qu'elle aimerait de faire avec ses œuvres une connaissance plus intime. Nous avons le tort, en France, d'être exclusifs et oublieux en diable.

Jamais acteur ne nous a plus ému que Tamburini dans le rôle du père; c'est bien la folie, non pas fausse et exagérée comme on la présente souvent au théâtre, avec des yeux flamboyans et de l'écume à la bouche, c'est la folie calme et abattue d'un bon vieux père qui pleure sa fille et qui la demande aux pierres. Nous n'avions vu jusqu'ici que des fous furieux, Tamburini nous a montré un fou tranquille et abruti. Cela est plus déchirant. Si M. Paer assistait à cette représentation, il a dû jouir d'un bonheur parfait, car ce devait être là l'expression complète de sa pensée. Mlle Ungher et les autres acteurs ont été d'excellens auxiliaires à Tamburini.

— M. Lafont se propose de donner, le 15 mars, un concert dans la salle de l'Odéon. Il y a trop long-temps que cet habile artiste ne s'est fait entendre pour que cette séance n'excite pas l'intérêt des amateurs de musique.

— Les quatre frères Muller, qui se sont fait, en Allemagne, une célébrité collective dans l'exécution de la

musique d'ensemble, viennent de donner deux soirées à compte sur la série de quatre qu'ils ont annoncée. Nous attendrons les nouvelles séances qu'ils préparent pour analyser l'opinion que nous nous sommes formée de leur talent qui est des plus remarquables. Il nous a semblé qu'il ne serait pas sans intérêt d'avoir quelques détails sur les premières années de leur carrière musicale; ceux que nous donnons ici nous viennent d'une source respectable.

Les frères Muller reçurent de leur père, qui faisait autrefois partie de la chapelle royale de Brunswick, une éducation musicale soignée autant qu'elle était sévèrement suivie. L'aîné, Charles-Frédéric, alla seul à Berlin à l'âge de quatorze ans, et reçut les conseils du maître de concerts Mœser; mais son père ayant été destitué lorsque Brunswick devint le siége du gouvernement de Westphalie, il voyagea avec lui et fut regardé dès lors comme un violoniste habile. Le second des quatre frères, Théodore-Henri-Gustave, joue l'alto; la partie de second violon est exécutée par le troisième, Auguste-Théodore, et celle de violoncelle par le plus jeune, François-Ferdinand-Georges. Ce fut à des circonstances fortuites que les frères Muller durent le développement de leur talent dans le genre spécial qu'ils ont adopté. Au nombre des ordonnances vexatoires que publia le duc Charles de Brunswick, celle qui défendait aux musiciens de la chapelle de se faire entendre dans aucune réunion ou concert excita l'indignation de tous les artistes. Les quatre frères résolurent de donner leur démission; mais ne voulant pas se séparer, ils conçurent le projet de former entre eux un ensemble qui leur permit de se passer de tout secours étranger dans l'exercice de leur art. Ils se réunissaient chaque matin pour jouer les chefs-d'œuvre de Haydn, de Mozart et de Beethoven, et ils parvinrent bientôt à un haut degré d'exactitude et de fini dans leur exécution. Ils offrirent alors leur démission, qui fut acceptée. Depuis lors, ils voyagèrent dans toute l'Allemagne, obtenant partout d'honorables succès; et quoiqu'en 1830 la révolution, qui chassa le duc Charles de Brunswick, leur donnât les moyens de reprendre leurs places avec leurs prérogatives, ils aimèrent mieux continuer la vie nomade qu'ils avaient adoptée plutôt que de renoncer aux avantages que leur promettait une spécialité dans laquelle ils ont brillé depuis lors sans rivaux en Allemagne.

— Un concours sera ouvert au Théâtre Nautique le 15 mars prochain, à midi, pour quelques places de violons, altos, violoncelles et contrebasses. MM. les artistes qui désireraient concourir sont priés de se faire inscrire au secrétariat du théâtre, salle Ventadour.

— L'indisposition de l'un des acteurs qui figurent dans l'opéra de M. Labarre, l'*Aspirant de Marine*, en retarde la représentation à laquelle on ne peut encore assigner un jour certain. En attendant l'*Opéra-Comique* continue de vivre sur le *Pré aux Clercs* qui comptera bientôt 200 représentations. Quelques feuilles quotidiennes ont parlé de changemens importans qui devaient s'opérer dans l'administration de ce théâtre; on prononçait le mot de *régénération*; mais nous qui savons comment les choses se passent lorsqu'il s'agit de négociations du genre de celles-ci, et quelles interminables lenteurs entravent les projets d'améliorations qu'on essaie d'exécuter dans l'intérieur des théâtres non soumis à une volonté unique, nous avons voulu attendre, au risque de donner de vieilles nouvelles, convaincus que d'ici à long-temps nous n'aurions pas la bonne. Il a été question, en effet, de dissoudre la société actuelle et de nommer un directeur sur le choix duquel on n'était pas bien d'accord, puisqu'il fallait opter entre des préférences, d'une part, et des droits qui paraissent acquis, de l'autre. Comme nous l'avions prévu, rien n'a été conclu; si les négociations interrompues sont reprises, nous aborderons dans tous ses détails une question qui nous paraît d'une grave importance pour les intérêts que nous représentons.

— La représentation qui devait avoir lieu lundi au bénéfice de Rubini est reculée de huit jours, à cause sans doute du *Don Juan* de l'Opéra. A part l'intérêt qu'offre la composition du spectacle, celui qui s'attache au talent du grand chanteur doit rendre cette représentation brillante. On exécutera un acte du *Pirate*, un acte de la *Sonnambula* et un acte de la *Donna del Lago*.

Prospectus.

Biographie universelle des musiciens, précédée d'un sommaire philosophique de l'histoire de la musique, par F. J. Fétis, maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

Si l'utilité d'un livre tel que celui-ci avait besoin d'être démontrée, il suffirait de citer ceux du même genre qui ont paru depuis vingt ans dans les pays étrangers et de dire quel fut leur succès. Sans parler des anciennes biographies de Mattheson, Adami, Walther et Hiller, dont la publication remonte déjà à une époque

reculée, l'Allemagne offrirait deux Dictionnaires biographiques généraux, plusieurs ouvrages du même genre consacrés à des localités, et une multitude de notices particulières; en Angleterre, on trouverait trois recueils de biographies musicales, et en Italie, quatre plus ou moins étendus. Pour la France, on citerait le Dictionnaire historique des musiciens, publié en 1810 par MM. Choron et Fayolle, ouvrage fait à la hâte et dans lequel on ne peut éviter les défauts d'un premier essai, mais qui, bien que tiré à un grand nombre d'exemplaires, n'en a pas moins été promptement épuisé.

Mais quelle nécessité d'invoquer de pareils témoignages en faveur de l'utilité générale d'un Dictionnaire biographique des musiciens? N'est-il pas évident que la musique intéresse maintenant toutes les classes de la société, et qu'à chaque instant la curiosité publique est éveillée par quelque compositeur, chanteur ou instrumentiste, sur qui l'on aime à trouver des renseignemens certains qui ne coûtent que la peine d'ouvrir un bon recueil de notices, rangées dans l'ordre alphabétique? Les artistes eux-mêmes n'ont-ils pas besoin de puiser dans un livre semblable des documens qui puissent les guider dans l'étude de leur art? Les compositeurs, par exemple, y trouvent des éclaircissemens sur les révolutions du goût, les progrès de la science, les chefs d'école en chaque genre, et les chefs-d'œuvre qu'ils peuvent étudier avec fruit; les chanteurs y apprennent quels furent les virtuoses les plus célèbres de toutes les époques, et par quels moyens ceux-ci sont parvenus à la renommée dont ils jouissent: avec des détails semblables, les instrumentistes y trouvent l'indication des meilleurs ouvrages dont l'étude peut leur être utile; les luthiers et les facteurs d'instrumens y peuvent chercher les meilleurs instructions sur ce qui concerne la théorie et la pratique de leur art, connaître les essais qu'on a faits, les difficultés qui se sont présentées et les efforts qui ont été tentés pour les vaincre. Enfin, les théoriciens, les harmonistes, les littérateurs, les savans, sont certains d'y puiser les indications nécessaires sur toutes les parties de l'histoire, de la théorie et de la littérature musicale. Un pareil dictionnaire, s'il est rédigé d'une manière convenable, est donc le livre indispensable de l'homme du monde, de l'artiste et du savant.

Celui qu'on offre au public, dans ce prospectus, est le fruit de dix-huit ans de recherches et d'une vie tout entière consacrée à des travaux analogues. Les autres ouvrages consciencieux de son auteur, sur toutes les branches de la science et de la littérature de la musique, sont trop connus pour qu'il soit nécessaire d'entrer dans d'autres détails.

CONDITIONS DE LA SOUSCRIPTION. *La Biographie universelle des Musiciens* formera 8 volumes grand in-8°, imprimés sur grand papier vélin à deux colonnes, de plus de 400 pages chacun.

Le prix de chaque volume est fixé à 7 francs 50 cent. Il en sera publié un de deux en deux mois, à dater du premier avril 1834.

On souscrit, a Paris, au bureau de la *Revue Musicale* et de l'*Agence générale de Musique*, rue Saint-Lazare, n. 31.

Bulletin d'Annonces.

MASINI. Reviens à moi, romance. — 2 fr.

— L'Echo de la rive, barcarolle à 2 voix. — 2 fr.

LABARRE. Les Aéronautes, barcarolle aérienne. — 2 fr.

— Le Chant du Bandit. — 2 fr.

MESSEMACKERS (Louis). Chute et Succès, ouverture à 4 mains. — 7 fr. 50.

DONIZETTI. Duo de *Torquato Tasso*, ténor et basse. — 6 fr.

— Duo de *Gianni di Calais*, ténor et basse. — 6 fr.

PLANTADE. Le Peintre véritablement artiste. — 2 fr.

NIEDERMEYER. *Ah! che il destino*, canzonetta. — 2 fr.

MUSARD. Souvenirs du Théâtre-Italien, contredanses arrangées à 4 mains, par Lemoine; 1er recueil. — 4 fr. 50.

— *Idem*, 2e recueil. — 4 fr. 50.

MUSARD. Naples, quadrille. — 4 fr. 50.

Chez BERNARD LATTE, boulevard des Italiens, passage de l'Opéra, n. 2.

AVIS IMPORTANT

à MM. les Compositeurs de musique et aux Amateurs de clarinette.

La *clarinette-basse* est un nouvel instrument du plus grand effet, très doux à jouer; elle a l'étendue de la clarinette ordinaire. Celle-ci est en *ut*, on la joue avec plus de facilité qu'on ne peut se l'imaginer; elle donne l'octave en bas de la clarinette en *ut*.

M. Dacosta, première clarinette de l'Académie royale de musique, et M. Buffet jeune, facteur d'instrumens à vent, rue Saint-Honoré, n° 255, viennent de perfectionner cet instrument de manière qu'on ne trouve aucun changement avec la clarinette à treize clefs.

Cette *clarinette-basse* sera garantie par les inventeurs. Il faut des anches très faibles, et l'on monte au *sol* d'en haut avec la plus grande facilité.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 11.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, nº 31;

PARIS, DIMANCHE 16 MARS 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Méthodologie musicale.

Des avantages et des inconvéniens de l'enseignement collectif appliqué au solfège et au piano.

La propagation du goût de la musique a fait imaginer depuis vingt ans environ divers systèmes d'enseignement pour le solfége et le piano. De la multitude d'essais qui ont été tentés, un petit nombre de méthodes ont survécu; mais celles-ci ont eu des succès populaires et survivront vraisemblablement aux époques qui les ont vu naître. Parmi ces méthodes, on remarque surtout celles de Nœgeli, de M. Choron et de M. Massimino, et la méthode de Logier pour le piano. Mon but n'est pas d'examiner ici ce qui distingue chacune d'elles en particulier, j'ai déjà rempli cette tâche dans plusieurs articles des premiers volumes de la *Revue musicale;* mais je veux examiner ce qui a fait résister jusqu'ici les directeurs de quelques grandes écoles de musique, et particulièrement celui du Conservatoire de Paris, à l'emploi de ces méthodes, considérées par beaucoup de personnes comme un progrès de l'enseignement élémentaire de la musique. Examinons d'abord ce qui concerne le solfége.

Une idée a fixé l'attention des auteurs de systèmes d'enseignement collectif; cette idée, qui s'est constamment reproduite depuis que Pestalozzi a fait les premiers essais de sa méthode est celle de l'abréviation et de la diminution des difficultés des études. On ne voit pas qu'ils aient examiné sérieusement la question de savoir si l'on peut apprendre vite et savoir bien, question qui méritait pourtant d'être approfondie et que j'ai traitée autrefois. Mais si je ne veux plus rentrer ici dans cette discussion, il est cependant un point sur lequel je dois dire quelle est ma pensée; c'est que le but de l'enseignement n'est pas, comme on l'a cru, d'abréger le temps des études; ce n'est même pas à proprement parler une *méthode d'enseignement*, mais bien une *méthode d'exercice.* Cette distinction est importante; c'est parce qu'elle n'a point été faite que les partisans et les antagonistes des nouveaux systèmes n'ont pu parvenir à s'entendre; c'est pour cela que beaucoup de gens ont cru savoir la musique qu'au fond ils n'avaient point apprise, et ont, par leur ignorance des principes, jeté de la défaveur sur des avantages trop prônés; c'est pour cela qu'un préjugé défavorable contre ces prétendues méthodes accélérées s'est établi dans les anciennes écoles. Au fait, on ne peut enseigner les élémens de la musique que par leur analyse, et l'analyse ne peut bien se faire que dans des leçons individuelles; car si l'on peut parler à un nombreux auditoire, on ne peut s'assurer d'avoir été compris qu'au moyen de questions adressées à chaque élève.

Mais si un jeune musicien a mieux entendu la théorie des diverses parties de la musique, telles que la valeur des signes, la division du temps et l'intonation; s'il a mieux appris à en faire l'application dans des exercices individuels qu'il n'aurait pu le faire dans des leçons collectives, on ne peut nier que son individualisation n'ait eu pour effet de borner l'exercice de ses facultés musicales, en ne lui offrant jamais les moyens de se comparer dans le temps et dans l'intonation avec d'autres exécutans, et que cette habitude de la non-comparaison n'ait été un grand obstacle aux développemens des fonctions de l'organe musical. Pour un tel musicien, les sensations multipliées d'un concert auquel il prend part doivent être long-temps une cause de trouble dans son exécution, trop heureux si, après un long isolement dans ses études, il n'a pas porté atteinte à la sensibilité harmonique de son oreille. Les exercices collectifs ont, à cet égard, un avantage sur lequel il est inutile d'insister. Si ces exercices sont bien dirigés, ils ne peuvent manquer de donner aux élèves une assurance parfaite dans la di-

vision et dans la comparaison de la mesure et de toutes ses combinaisons, ainsi que dans la perception de toutes les intonations résultant de l'harmonie. Enfin, tel sera bientôt l'effet de ce genre d'exercice, que les élèves d'une école d'*application collective* parviendront à oublier le matériel de la musique pour ne s'occuper que de l'esprit de la composition et pour s'en pénétrer dans leur exécution. Jamais des individus instruits isolément dans la musique, si bien organisés qu'ils puissent être d'ailleurs, ne pourront, étant réunis, arriver à une exécution aussi bonne que celle qu'on obtiendra par des élèves d'une école d'enseignement collectif. C'est la conviction de cette vérité qui, depuis dix ans environ, a multiplié les grandes écoles de chant simultané en Allemagne et en Suisse; les grandes fêtes musicales de ces pays ont fait voir que les avantages du genre d'enseignement qu'on pratique dans ces écoles sont immenses pour la perfection des chœurs et des morceaux d'ensemble.

C'est donc à tort que des préjugés défavorables se sont introduits dans quelques grandes écoles, particulièrement au Conservatoire de Paris, contre les exercices simultanés ou collectifs du solfége; mais ce préjugé n'a été lui-même que le résultat d'une idée fausse propagée par les partisans de ce genre d'exercice, savoir que c'est une méthode d'enseignement. Pour composer une méthode parfaite à l'usage d'une grande école, il faut réunir en une seule chose l'enseignement individuel et les exercices simultanés. Si cette fusion des deux systèmes est opérée avec intelligence, deux années suffiront pour conduire l'élève le plus ignorant des principes de la musique à une connaissance parfaite de l'art, et au développement le plus satisfaisant de sa sensibilité musicale.

Toutefois, l'emploi des exercices simultanés exige de la part du professeur qui les dirige les soins les plus minutieux, et il est nécessaire qu'il se tienne lui-même sans cesse en garde contre le plaisir qu'il peut éprouver à entendre l'ensemble de ses élèves. Une masse quelconque de choristes ou d'instrumentistes est toujours composée de gens qui chantent ou qui jouent plus ou moins faux. Pourvu que les nuances d'altération ne soient pas trop sensibles dans l'intonation, il résulte de l'attraction de toutes ces différences une moyenne qui est la justesse absolue de la plupart des chœurs et des orchestres. Cette moyenne, souvent suffisante pour l'oreille qui écoute des masses nombreuses, laisse chaque individu dans une ignorance à peu près complète de ce qu'il fait lui-même. Si de temps en temps on ne le rappelait à son individualité, il pourrait oublier jusqu'à certain point la justesse réelle, et livré à lui-même, privé de l'appui de la masse vocale dont il aurait pris l'habitude d'être accompagné, il perdrait toute son assurance. Pour éviter cet inconvénient, il est nécessaire que le professeur dédouble de temps à autre le chœur, et fasse chanter le morceau de musique par trois ou quatre personnes, suivant que ce morceau est à trois ou quatre parties. Après avoir fait quelques essais de ce genre, pendant lesquels il rectifiera toutes les intonations qui ne seront point parfaitement justes, il réunira ensuite le chœur, et celui-ci approchera de plus en plus de la justesse parfaite. Par cette méthode, l'action réciproque des individus sur la masse, et de la masse sur les individus, sera toujours salutaire.

Passons maintenant à l'examen de l'enseignement collectif du piano imaginé par Logier, mis en pratique par lui en Angleterre et en Irlande, et propagé depuis lors en France et en Allemagne.

Aucun instrument ne présente d'aussi grandes difficultés que le mécanisme de l'art de jouer du piano. La position des mains, l'attaque de la touche pour tirer de beaux sons dans toutes les nuances de fort et de doux, les mouvemens indépendans et l'égale aptitude de tous les doigts des deux mains, sont des choses qui exigent pendant plusieurs années une attention soutenue de la part du maître et de l'élève. Sous ce rapport, des leçons et des études individuelles sont indispensables, et les difficultés sont même de telle sorte qu'il faut en quelque façon renoncer à toute musique pour ne faire que des exercices, si l'on veut parvenir à un degré éminent d'habileté.

D'un autre côté, on ne peut nier que ces études de mécanisme ont l'inconvénient d'user par le dégoût le sentiment musical qui existe dans l'élève, de lui faire perdre l'habitude de la lecture, et, en général, d'en faire un assez mauvais musicien. Tout le monde sait qu'en effet la plupart des jeunes pianistes, de ceux même qui ont la plus brillante exécution, la plupart, dis-je, ont un goût faux qui leur fait croire que tout le mérite d'un homme qui joue du piano consiste dans la volubilité de ses doigts, et presque tous ont du mépris pour toute musique qui n'a pas été composée dans le but unique de faire briller leur habileté à triompher des traits les plus difficiles. Le plus grand nombre est mauvais lecteur, et tel qui joue avec précision des tours de force qu'on aurait cru impossibles autrefois se trouve embarrassé devant la phrase la plus simple s'il ne l'a point étudiée.

Il ne faut pas douter que ce résultat ne soit celui du genre d'études auquel se livrent les jeunes pianistes

pendant plusieurs années. Si ces études individuelles ont des avantages incontestables pour la perfection du mécanisme, lorsqu'elles sont bien dirigées, elles ont aussi, comme on vient de le voir, d'assez graves inconvéniens. Ce sont ces inconvéniens bien sentis qui ont fait et qui font encore en quelques endroits la fortune de la méthode de Logier. Un grand pianiste, celui même dont le talent est considéré en général comme le plus parfait modèle du mécanisme de l'art de jouer du piano, M. Kalkbrenner, pour tout dire en un mot, paraît avoir compris l'utilité de cette méthode qui consiste à faire jouer des pièces composées exprès par plusieurs élèves réunis sur un certain nombre de pianos; car il s'était associé à Londres avec M. Logier pour des cours de piano qui ont eu un succès de vogue. Attaqués avec vivacité par beaucoup de professeurs de cette ville dans des pamphlets très violens, MM. Logier et Kalkbrenner se sont défendus par de fort bonnes raisons. Il est vrai que, depuis lors, le célèbre pianiste a fait entendre dans sa méthode qu'il y a du danger à se détourner des études de mécanisme pour jouer de la musique qui fait contracter de mauvaises habitudes; mais il est vraisemblable que, dans ces deux opinions qui semblent contradictoires, il a considéré les deux côtés de la question d'une manière absolue, faisant abstraction des inconvéniens qui peuvent résulter pour le pianiste des études du musicien et des avantages que celui-ci peut retirer des exercices du pianiste.

Je crois que ces choses peuvent se concilier; je pense même qu'elles le doivent, et qu'un musicien qui ne serait nécessairement qu'un pianiste médiocre, ou un pianiste qui serait obligé de se condamner à n'être qu'un mauvais musicien, sont des hypothèses qui finiraient par conduire à l'absurde. Les études d'ensemble pour le piano sont un excellent moyen de développer le sentiment musical, de donner de l'aplomb dans la mesure et d'harmoniser l'oreille. Je crois qu'avant de mettre les élèves à l'ensemble, on peut leur faire étudier séparément et avec correction les morceaux destinés aux études collectives; je crois enfin qu'en appliquant à ces études simultanées le guide-main, si bien imaginé par M. Kalkbrenner, on peut garantir les élèves des habitudes vicieuses de doigté et les mauvaises positions des mains. La réunion des études individuelles et des exercices collectifs est donc aussi pour le piano un moyen certain d'arriver à de bons résultats, comme elle l'est pour le solfége et le chant en chœur, et mon avis est que ce mode d'instruction devrait être adopté dans toutes les grandes écoles.

Dans un pays où l'instruction et le goût de la musique sont répandus, dans une ville telle que Paris, ces moyens de popularisation de l'art ne sont peut-être pas d'une nécessité absolue; mais là où l'éducation musicale du plus grand nombre est à faire, il n'est pas de meilleur moyen pour y parvenir que de multiplier les écoles de musique d'après le système mixte que je viens de proposer. Par ce mode d'enseignement, l'étude de la musique n'a rien que d'agréable; il ne faut point attendre qu'on soit habile pour goûter des jouissances dans la pratique de l'art. Dès les premiers pas on y trouve du plaisir, et le plaisir hâte les progrès.

FÉTIS.

Nécrologie.

Un accident affreux vient d'enlever à ses utiles travaux M. le docteur Bennati, dont nous avons publié les recherches sur le mécanisme de la voix humaine et sur les maladies qui peuvent affecter l'organe vocal. M. Bennati traversait dimanche le boulevard près du Théâtre-Italien, lorsqu'un cheval qui emportait son cavalier l'atteignit avant qu'il pût l'éviter, et le renversa. M. Bennati perdit connaissance, fut transporté chez lui et reçut les secours les plus empressés de MM. Marjolin, de Guise et d'autres habiles médecins. Une saignée ayant été pratiquée sans résultat, on craignit une lésion au cerveau et l'on fit une incision qui ne jeta aucun jour sur la nature de l'accident qui ôtait au blessé l'usage de ses sens. M. Bennati ne recouvra pas un seul instant ses facultés, et treize heures après sa chute, il avait cessé de vivre.

L'autopsie a fait reconnaître trois fractures au cerveau que la réunion parfaite des parties avait empêché de constater lors de l'incision. Un phénomène particulier paraît avoir causé la mort; ce phénomène, c'est la grande ténuité des parois du crâne qui étaient, chez M. Bennati, beaucoup plus minces qu'on ne les trouve habituellement; en sorte que le même accident arrivé à tout autre qu'à lui n'eût probablement pas entraîné les mêmes conséquences.

M. Bennati avait fait de tout ce qui tient à l'appareil vocal l'objet de ses études; et si l'on ne peut pas donner le nom de découvertes aux résultats de ses travaux, au moins peut-on affirmer que ceux-ci ne sont ni sans intérêt ni sans utilité. Il laisse deux brochures imprimées sous ces titres : 1° *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*, ouvrage qui a obtenu un prix à la Société des sciences physiques et chimiques de Paris, précédé du rapport de MM. Cuvier, de Prony et Savart; 1832, à Paris, chez Baillière. 2° *Recherches sur les mala-*

dies qui affectent les organes de la voix humaine, lues à l'Académie des Sciences et couronnées par la Société des sciences physiques et chimiques de Paris; 1832, à Paris, chez Baillière.

M. Bennati n'était âgé que de 35 ans environ.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DE DON JUAN,

Musique de Mozart.

Le monument qu'on s'entend le mieux à élever aux hommes de génie en France, c'est un tombeau. Que d'esprits supérieurs sont demeurés inappréciés de leur vivant, pour recevoir après leur mort un culte tardif; que d'artistes d'un ordre élevé se sont éteints dans la misère et dans l'oubli, et auxquels on n'a su accorder que de belles funérailles! Pauvre Mozart qu'on laissait grelotter dans les antichambres en compagnie des laquais et qui était réduit à s'écrier: « Paris est bien changé. Les Français ne sont plus, à beaucoup près, aussi polis qu'il y a quinze ans. Aujourd'hui, ils frisent de bien près la grossièreté. » Il était loin de penser, ce pauvre grand homme, que cinquante-six après son malheureux voyage dans ce Paris qu'il maudissait si fort, on lui ferait un beau concert d'applaudissemens et d'admirations, dans ce théâtre de l'Opéra sur lequel il n'avait pu faire jouer une pièce, fût-ce l'*Alexandre et Roxane* du danseur Noverre, ou le *Démophon* de *Métastase*. Il ne soupçonnait pas non plus comment serait chanté son cher *Don Giovanni* lorsqu'il écrivait: « Ce qui me fâche le plus, c'est que messieurs les Français n'ont fait des progrès qu'en ce qu'ils veulent bien maintenant écouter la bonne musique; mais pour convenir que la leur est mauvaise, non. — Et le chant! *Oimè!* je leur pardonnerais encore, si une Française ne chantait jamais un air italien; mais gâter la bonne musique, c'est trop fort. » Oui, mon cher Mozart, nous avons des Françaises qui chante des airs italiens, et pas trop mal, je vous jure. Que ne pouvez-vous entendre *Zerline*! Certes, c'eût été un beau jour pour lui que cet hommage public; mais on le laissait jouer sur un piano discord, et les doigts raides de froid.

Heureusement que pour notre moins grande honte il ne fut pas mieux traité en Allemagne; et que si la place d'organiste de Versailles était notre plus bel hommage à son génie, son noble protecteur le faisait dîner à Vienne à la table des valets et des aides de cuisine. Heureusement que si trois louis pour douze leçons donnés à la fille du duc de Guines paraissaient un prix proportionné à son mérite, on le trouvait exigeant de demander au baron Héribert de Dalberg vingt-cinq louis d'or pour écrire un monodrame, et pour en surveiller pendant deux mois les répétitions au Théâtre de Manheim; avec cette condition que, quelque chose qui arrivât, il fût payé à l'expiration de son engagement, et qu'il eût ses entrées au théâtre. Heureusement! oh! non! fussions-nous mille fois plus Welches, pourvu que Mozart eût trouvé dans sa patrie le sort qui convenait à son génie, et qui l'eût fait vivre vingt ans de plus, peut-être.

De quelque point de vue que l'on considère le vaste génie de Mozart, on le trouvera supérieur, non pas seulement à celui d'aucun autre compositeur, mais à la capacité des trois auteurs les plus remarquables dans les trois genres de l'opéra, de la symphonie et de la musique de chambre. Ce qu'a fait Mozart suffirait à la gloire de trois artistes ambitieux, et remplirait bien la vie de trois hommes laborieux: cependant Mozart n'a vécu que trente-six ans; cependant Mozart a consumé une partie de sa noble carrière dans les sollicitations et dans les démarches qu'aurait dû lui épargner la sollicitude des princes et des peuples. Mozart est mort à trente-six ans, et il a trouvé le temps d'écrire douze opéras, dix-sept symphonies, des scènes détachées, des cantates, des romances, des sonates, des pièces d'instrumens à vent, des messes, des motets, que sais-je encore.

Autre phénomène. Dès l'âge de quatre ans, Wolfgang Mozart manifeste les plus étonnantes dispositions pour la musique; avide de tirer partie de son jeune talent, un père intéressé l'exploite et semble devoir l'épuiser; et cependant Mozart parvient à l'âge de jeune homme avec une imagination fraîche et brillante; et cependant plus il avance plus son génie se développe, plus il prend de force et d'élévation. O Mozart, pourquoi t'es-tu éteint à trente-six ans!

La représentation de *Don Juan* à l'Opéra est en quelque sorte une réparation à l'ombre de Mozart pour les mutilations qu'on lui a fait subir successivement à ce théâtre et à celui de l'*Odéon*. Nous avons vu *Don Juan* représenté avec éclat aux *Italiens*, nous l'avons vu jouer avec sentiment par une troupe allemande, mais la France n'était pour rien dans tout cela; elle était la débitrice de Mozart; elle vient de s'acquitter.

Si *Don Juan* n'a point été exécuté convenablement jusqu'ici, c'est que chaque chose vient en son temps, c'est que la sublime création de Mozart ne pouvai

marcher au pas avec le *Rossignol*. « Certes, dit le poète auquel nous devons la traduction exacte et fine du livret, il serait bizarre aujourd'hui qu'on en est venu enfin à la juste appréciation du génie, sans aucune prévention de nationalité, que notre grand Opéra ne s'ouvrît pas à Mozart comme le Louvre s'est ouvert à Raphaël, comme le Théâtre-Français à Shakespeare. » Nous sommes en effet arrivés au moment où l'esprit public est le mieux préparé à sentir ce que renferme de beautés élevées cette magnifique partition de *Don Juan*. Il y a dix ans, c'eût été trop tôt, dans dix ans ce serait trop tard : il y a eu du tact à choisir 1834.

Dans la mise en scène de *Don Juan* à l'Opéra, beaucoup de choses sont excellentes, tout est convenable. Nous serons portés tout naturellement à faire des comparaisons en analysant les impressions que nous a laissées l'exécution; mais nous tâcherons cependant de juger le plus souvent d'une manière absolue. Nous avons dit dans un précédent article l'inconvénient qu'il y avait à ce que *Don Juan* fut chanté par un ténore élevé comme l'est celui de Nourrit; aujourd'hui nous accepterons cet acteur sur le terrain où il s'est placé. Il faut pour la partie scénique du rôle de *Don Juan* un extérieur agréable, des manières élégantes, un geste noble, un parler séduisant, car Hoffman l'a dit : « La nature a doué *Don Juan* de tout ce qui élève l'homme au-dessus de la foule vulgaire. » Nourrit seul entre tous nos acteurs pouvait nous représenter *Don Juan* : il a joué avec une parfaite intelligence. Quant à la partie musicale, une rare énergie et un sentiment excellent des intentions de Mozart ont fait oublier presque constamment ce qui lui manquait sous le rapport de l'organe. Levasseur, un peu froid dans *Mazetto*, chante avec perfection cette musique dont il a la vraie intelligence. Malgré toute notre résolution de nous abstenir de comparaisons, nous n'avons pu nous empêcher de soupirer et de prononcer tout bas le nom de Rubini en entendant Lafont chanter le rondeau : *ô mon trésor suprême!* Le rôle du *Commandeur* est devenu important, représenté par Dérivis; on concevrait difficilement quel effet produit la voix mordante et incisive de ce jeune acteur dans l'introduction, dans la scène du tombeau et dans le dénouement.

Après de brillans débuts dans l'opéra de Meyerbeer, Mlle Falcon avait paru sans succès dans *Moïse* et dans *Fernand Cortès;* elle vient de se relever avec éclat par la manière dont elle a conçu et exécuté le rôle si difficile de *Donna Anna*, ce rôle, phénomène peut-être unique au théâtre, si beau malgré son uniformité, qui n'est en quelque sorte qu'un long gémissement et auquel rien ne manque quoi qu'il n'ait pas de contrastes. Mlle Falcon a saisi toutes les nuances de la douleur d'abord exaltée, puis mélancolique d'*Anna*, avec une grande délicatesse. Sa voix pure et accentuée s'est bien développée dans tout le cours de l'ouvrage. On se souvenait trop de ce qu'était Mme Damoreau aux Bouffes pour ne pas prévoir ce qu'elle serait à l'Opéra dans le rôle de *Zerline*. Le chant de Mme Damoreau est un type de perfection. Elvire n'est plus, enfin, le ridicule personnage qu'on nous a long-temps montré : Mme Dorus-Gras lui a rendu son caractère de timide et crédule jeune femme. Sa voix, mal à l'aise dans le premier acte, est d'un excellent effet dans d'autres morceaux.

C'est ici le lieu de parler des masses et ce sera sans hésitation, car il n'y aura ni *mais* ni *cependant* dans les éloges que nous en ferons. Le bel orchestre de l'Opéra a exécuté toute la partition avec un soin qui était bien dû à Mozart et avec un ensemble de talent qu'on ne peut attendre que de lui. La ravissante instrumentation de *Don Juan* n'a plus de secrets pour nous. Il faut plus qu'une grande habileté des chefs de chœurs pour avoir fait ceux-ci ce qu'ils sont aujourd'hui; nous trouvons la cause de cette amélioration frappante dans la présence de MM. Alexis, Dupont, Wartel, et d'autres artistes distingués qui dirigent les masses vocales dans les morceaux à grands développemens. Nous avons éprouvé peu de sensations pareilles à celles que nous a causées le finale du premier acte dans la pièce italienne et transporté au second dans la traduction.

Les airs de danses se composent de fragmens de différentes compositions de Mozart arrangées pour la circonstance. Quelque soin qu'on a dû mettre dans le choix et dans l'arrangement de ces fragmens, on n'a pu éviter que la main de Mozart manquât dans l'instrumentation qui est quelquefois d'un style plus moderne que celui de la partition. Nous n'aimons pas non plus l'introduction du *requiem* dans le dénouement. Il n'y avait rien à ajouter au plan de Mozart : *Don Juan* est une œuvre assez complète par elle-même.

Les décorations sont riches et belles, les costumes élégans et fidèles, la mise en scène est intelligente. Les ballets seuls nous ont semblé ne pas répondre au luxe répandu dans le reste.

Combien il y a peu d'hommes qui sachent jouir d'une manière complète; nous en avons vus qui avaient à la bouche les noms de Garcia, de Rubini et de Sontag. D'autres prétendaient qu'il n'y a plus de *Don Juan* possible qu'à l'Opéra. Eh! non, messieurs, allez aujourd'hui entendre *Don Juan*, assistez demain à *Don Giovanni*, et prenez les jouissances comme elles vous viendront : vous en recevrez des deux côtés, croyez-le.

Ah! mes chers Français, vous êtes toujours bien Français.

ÉDOUARD FÉTIS.

Concert de Mme Gordon.

Je ne sais trop quelle est la patrie de Mme Gordon, qui du reste est anglaise par alliance ; on ne pouvait s'y tromper, au nombre de faces britanniques qui peuplaient les somptueux salons de M. Dietz. Mme Gordon est certainement du pays où naissent les belles voix de contralto, mais où l'on apprend peu ou mal à s'en servir. Jeune et douée d'un riche organe, Mme Gordon chante à la manière anglaise, qui est la plus mauvaise que je sache. Il est vrai qu'elle chante pour des Anglais, et qu'il faut prendre les gens par leur faible; aussi les plus bruyans applaudissemens ont-ils été pour elle, en dépit de sons mal assurés et de discordans éclats de voix; car les Anglais sont excellens compatriotes et forment, partout où ils se rencontrent, une assurance mutuelle. Une dame Rossi (non pas l'ambassadrice), qui a beaucoup de la voix de Mlle Marinoni et un peu de sa facilité, a aidé Mme Gordon à se tirer de quelques duos italiens. M. Lanza qui a chanté, toujours avec Mme Gordon, un duo de *Sémiramide*, le magnifique et inévitable duo *Bella imago*, est possesseur d'une assez bonne voix de basse-taille que gâte malheureusement une vocalisation quelque peu rocailleuse. M. Jansenne, qui fait ses adieux au public des salons pour aller affronter un public de théâtre, a chanté quelques romances avec goût et expression.

Un jeune artiste dont j'aime le talent et qui se fait trop peu entendre à mon gré comme à celui de quiconque sait l'étendue de son mérite, M. Léon Gatayes, a exécuté avec une perfection dont lui seul après M. Labarre a le secret, un duo pour la harpe et le piano, dans lequel son frère M. Félix Gatayes tenait la partie de ce dernier instrument. C'est la première fois que M. Félix Gatayes se fait entendre publiquement; c'est la première fois du moins que nous le rencontrons dans une salle de concerts, et c'est avec plaisir que nous pouvons encourager son début, qui n'a pas été sans éclat. Une main ferme et vigoureuse, quoique délicate dans les passages qui la veulent ainsi, un sentiment fin et beaucoup de jeune fougue, sont les principaux traits du talent de M. Félix Gatayes, talent qui se forme encore et qui me semble destiné à d'heureux développemens, si on ne le gâte pas. Il faut cependant des observations critiques; ce sera la surabondance de chaleur qui donne quelquefois de l'incorrection au rendu ; ce sera encore un penchant à l'imitation des travers de Listz, c'est-à-dire un luxe considérable de mouvemens de la tête et du corps. M. Gatayes est, m'a-t-on dit, l'ami de M. Listz ; cette analogie ne me surprend pas, car nous sommes tous, et à notre insu, portés à l'imitation; cependant, je conseille à M. Gatayes de prendre garde à cette disposition, car M. Listz n'est pas un artiste remarquable à cause, mais malgré cette exagération de manières.

Le joli petit instrument de M. Dietz l'*aerephon*, et non pas l'*acrophon* comme le prétendait mon programme, a été entendu avec un vif plaisir. Rien n'est séduisant comme le son à la fois moelleux et incisif de ce charmant bijou.

—Une trop grande abondance d'articles importans ne nous a pas permis de parler en détail, dans notre dernier numéro, du concert donné le 4 de ce mois par Mme Stockausen. Nous ne reviendrons pas longuement sur un sujet déjà loin de nous; mais nous ne voulons point paraître indifférens à l'égard d'un talent pur et gracieux, en laissant ignorer tout le plaisir qu'il nous a causé.

— M. Osborne donnera jeudi prochain un concert dans les salons de M. Pleyel. En voici le programme :

Première partie. 1. Grand quintetto de Kalkbrenner, pour piano, cor, clarinette, violoncelle et contre-basse, exécuté par MM. Mengal, Pechignier, Chevillard, Duriez et Osborne. 2. Air de Mercadante, chanté par Mme Stockhausen. 3. Solo de Cor, composé et exécuté par M. Mengal. 4. Duo de Mozart, chanté par Mmes Stockhausen et Dorus-Gras. 5. Grandes Variations pour piano, sur un thème original (inédites), composées et exécutées par M. Osborne.

Deuxième partie. 6. Quatuor (inédit) pour deux violons, alto et basse, composé par M. Osborne, et exécuté par MM. Gras, Tilmant, Dautrive et Chevillard. 7. Air chanté par Mme Dorus-Gras. 8. Solo de Violoncelle, composé et exécuté par M. Chevillard. 9. Variations brillantes pour piano et violon, composées par De Beriot et Osborne, et exécutées par M. Tilmant et l'auteur. 10. Airs suisses chantés par Mme Stockhausen, accompagnés sur la harpe par M. Stockhausen.

Prix du billet : dix francs.

Chez M. Osborne, rue du Helder, n° 2; *MM. Pleyel,* rue Grange-Batelière; *Schlesinger*, rue de Richelieu; *Pacini*, boulevart des Italiens.

— Un autre concert aura lieu le 25 mars. Il sera donné dans les salons de M. Seyrig, par M. Ghys, jeune violoniste de mérite, qui doit partir prochainement pour l'Angleterre.

Nouvelles étrangères.

BRUXELLES. *Premier concert du Conservatoire.*

On lit dans l'*Indépendant belge* du 13 mars :

Il y a moins d'un an encore, notre Conservatoire de musique, languissant et ignoré, semblait ne figurer que pour mémoire sur la liste des établissemens publics de Bruxelles. Peu de personnes prenaient intérêt à cette institution, et pour notre part nous n'avons eu aucune occasion d'en occuper nos lecteurs. Ce n'est pas que dans ce qui existait il ne se trouvât des élémens de vie et de succès, mais il manquait une main puissante pour les rassembler, les mettre en ordre, les rendre dignes de se produire au grand jour, et appeler sur eux l'attention publique. M. Fétis est venu, avec son expérience acquise, avec les bonnes traditions musicales, dont Paris est aujourd'hui le grand centre, et quelques mois lui ont suffi pour obtenir d'immenses résultats.

Nous en avons eu la preuve dimanche dernier, et plus d'un auditeur, après le premier coup d'archet, a dû se demander d'où nous venait tout à coup cette bonne fortune, d'où étaient sortis tant et de si jeunes musiciens, inconnus quelques jours auparavant. C'est qu'en effet, l'ensemble, la précision, la vigueur, l'aplomb, qui ont marqué l'exécution du premier morceau, sont des qualités qui distinguent des musiciens consommés, et qu'on ne retrouve pas toujours dans nos orchestres.

Ensuite, il faut bien le dire, ceci était un véritable concert, un concert dans toute l'acception du mot, et ne ressemblait en rien à ces soirées appelées musicales, dont à chaque hiver recommence la série, et où souvent la chose principale qui manque, c'est la musique.

Nos principaux artistes tiennent à amour-propre de donner chacun leur concert, et comme ils veulent s'y montrer et briller exclusivement, ils ont soin de ne s'entourer que de musiciens médiocres ou peu nombreux, de façon que la bonne exécution d'un morceau capital est impossible. Aussi, comme ces concerts vous laissent froids et vous émeuvent peu! Et quel souvenir en garde-t-on!

M. Fétis, lui, a voulu que le public se souvînt des concerts du Conservatoire; il a mis aux mains de ses élèves de la musique difficile, mais de la musique qui émeut et passionne, qui va à l'ame comme tout ce qui est grand et beau. Et ces jeunes musiciens se sont attaqués avec ardeur à Haydn et à Beethoven, et ils ont triomphé de toutes les difficultés, et ils les ont maîtrisées, et ils sont arrivés à une exécution non pas parfaite, ce serait trop dire, mais à peu près irréprochable.

Le concert a commencé par la belle symphonie d'Haydn. A Bruxelles nous avons eu peu d'occasions d'entendre de pareils morceaux de musique. La symphonie semble avoir été proscrite de nos concerts, et c'est probablement que le public ne la goûtait guère, parce que les musiciens eux-mêmes ne se montraient point jaloux de l'exécuter dignement. On a pu voir dimanche le plaisir que la musique d'Haydn a produit, aux applaudissemens réitérés qui se sont fait entendre. Mais aussi, nous pouvons le dire sans flatterie, jamais à tant d'énergie nos orchestres n'ont su allier des nuances plus délicates, ni entrer avec plus d'intimité dans la pensée du compositeur. Si ces qualités ont été remarquées dans la première partie de cette symphonie, elles ont frappé tout le monde dans le *finale*. Là, le jeune orchestre a fait preuve d'une habileté qu'on n'était pas en droit d'attendre de son existence presque improvisée. Toutes les nuances du fort, du doux, du *crescendo*, du *decrescendo* ont été rendues avec un fini qui a laissé fort peu à désirer.

Cette matinée musicale a fini comme elle avait commencé, par un morceau capital, l'ouverture de *Coriolan*, admirable composition de Beethoven, que je n'avais entendue qu'une fois au Conservatoire de Paris, où, comme M. Fétis l'a fait ici, elle fut suivie du chœur final du *Christ au mont des Oliviers*, aussi de Beethoven. Je ne crois pas me tromper en disant que ces morceaux sont peu connus des amateurs de notre ville. L'ouverture est du reste renommée pour sa difficulté; les traits de violoncelle dont elle est remplie sont la terreur des exécutans les plus habiles. Les jeunes élèves du Conservatoire n'ont pas reculé devant ces difficultés et ils les ont surmontées avec bonheur.

Le chœur du *Christ au Mont des Oliviers*, chanté par des jeunes gens, par de très jeunes garçons et de très jeunes demoiselles, a été énergiquement exécuté. L'orchestre a vigoureusement soutenu cette masse de voix où j'ai remarqué toutefois que les basses faisaient défaut, ce qui rompait l'équilibre avec les dessus et les tenors. Il paraît que ces dernières sortes de voix sont plus communes dans notre pays que les voix de basse.

J'ai parlé du premier et du dernier morceau du concert, il me reste à parler des morceaux intermédiaires.

Nous avons entendu un air des *Bayadères*, chanté par Mlle Deroy. Cette jeune personne a fait des progrès rapides, si j'en crois ce qu'on m'en a dit. J'ai remarqué que son intonation ne manquait pas de pureté, que sa mise de voix avait de la netteté et de la franchise, mais elle saccade trop ses phrases, et sa prononciation est quelque peu défectueuse. Le travail peut aisément cor-

riger ces défauts, et Mlle Deroy pourra prétendre à des succès.

La voix de Mlle Vanderperren est un superbe *contralto*. Cette jeune personne me paraît destinée à posséder un jour un beau talent. Il lui reste beaucoup à faire toutefois, notamment pour lier avec facilité les sons graves de la voix, avec ceux de la partie aiguë. Le medium laisse apercevoir des traces de faiblesse. J'ai aussi remarqué de la mollesse dans la vocalisation des traits, qui en général ont manqué de netteté et d'accentuation. Mais malgré ces défauts que l'étude surmontera, Mlle Vanderperren a un très bon sentiment musical, elle phrase avec intelligence et sa prononciation est nette et ferme. Que Mlle Vanderperren ait le courage de travailler avec persévérance pendant deux ans et j'ose lui prédire un brillant avenir. C'est déjà bien chanter que de rendre comme elle l'a fait la cavatine de la *Donna del Lago*.

M. Derudder, élève de M. Lahou, a joué une fantaisie sur la flûte, de la composition de son maître. M. Derudder a une bonne embouchure, une articulation irréprochable dans les passages rapides, mais, et je crois bien que c'est à lui et non à son instruction qu'il faut s'en prendre, dans son solo il a laissé désirer plus de rondeur dans les sons graves, plus de variété dans son style et des inflexions plus nuancées.

Mlle Thémar ne manque pas de talent sur le piano. Son jeu a de la vigueur ; mais j'y voudrais plus de grace, plus d'opposition dans les nuances des sons qu'elle tire de l'instrument. La fantaisie de Kalkbrenner qu'elle a jouée est un morceau difficile et en même temps fort agréable.

Le programme annonçait qu'un solo de cor serait joué par M. Bosner. Une indisposition subite de ce jeune artiste a obligé M. Bertrand, son professeur, à le faire suppléer par un autre de ses élèves. C'est M. Declerck qui s'est fait entendre et qui a joué un solo de son maître. La pureté et l'égalité des sons qu'il tire de son instrument ont excité de vifs applaudissemens dans l'auditoire.

J'ai voulu parler avec quelque détail de cette matinée musicale, parce que ceci est un point de départ brillant qu'il est permis de considérer comme le prélude d'une révolution musicale dans la Belgique. Les étonnans résultats obtenus en si peu de mois signalent le commencement d'une période de perfectionnement qui ne tardera pas à mettre les musiciens belges en état de lutter avec ce qu'il y a de meilleur en Europe.

Un auditoire nombreux et choisi était venu assister à ce premier coup d'essai. La satisfaction a été assez générale pour que personne ne manque au second et aux suivans. Nous plaindrons les amateurs de bonne musique qui négligeraient de se rendre à ces solennités.

M.

Bulletin d'Annonces.

Hummel (J.-N.). Op. 123. Fantaisie pour piano sur trois ballades de Neukomm, et deux thèmes originaux. — 7 fr. 50.

— Op. 124. Fantaisie pour piano sur un thème de Mozart. — 5 fr.

— Op. 125. Vingt-quatre grandes études pour le piano. — 18 fr.

Godbé (S.). La Corbeille de Fleurs, seize rondos mignons pour le piano sur des thèmes favoris, liv. 1 à 4 (très faciles). — Chaq. 5 f.

Pixis (J.-P.). Op. 124. Trois airs allemands chantés par Mlle Francilla Pixis, arrangés et variés pour le piano (faciles). — 6 fr.

— Le plaisir de la Valse, rondino pour le piano sur un air favori d'un vaudeville autrichien. — 6 fr.

Schwencke. Op. 28. Les Bijoux, quatre mélodies favorites variées pour le piano, liv. 1 et 2. — Chaque, 5 fr.

— Op. 33, 34, 35. Trois fantaisies concertantes pour piano, violoncelle ou violon, sur des airs russes. — Chaque, 7 fr. 50.

— Op. 36. Les Bouquets, quatre mélodies favorites variées pour le piano, liv. et 2. — Chaque, 6 fr.

Drouet. Ballade de Préciosa, de C.-M. de Weber, arrangée pour voix de soprano et flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. — 6 fr.

— Op. 197. Le Favori, adagio et rondo brillant pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. — Complet, 12 fr. Avec piano. — 7 fr. 50.

Beethoven. Op. 138 (posthume). Ouverture caractéristique, composée en 1805 pour son opéra de *Fidelio*, à grand orchestre. — 12 fr.

La même, arrangée pour piano, par Czerny. — 5 fr.

Merk (J.). Op. 11. Vingt études pour le violoncelle. — 12 fr.

Paris, chez A. Farrenc.

Galop sylphe pour le piano, hommage à Mme Taglioni par A. Ropiquet ; op. 10. — 5 fr.

Paris, chez Schonenberger, boulevard Poissonnière, 10.

Traité méthodique d'harmonie où l'instruction-pratique est simplifiée et mise à la portée des commençans, par M. Gérard, ancien professeur au Conservatoire de musique. — 36 fr.

Paris, chez Launer, boulevard Montmartre, 14.

Traité de composition élémentaire des accords, dédié à M. Lesueur par Danvilliers. — 20 fr.

Paris, chez Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, 123.

Il sera rendu compte de ces deux ouvrages.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 12.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 23 MARS 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Sur l'enseignement du chant.

Lorsque les chanteurs d'un talent supérieur étaient en grand nombre, l'éducation des élèves était lente, parce qu'on la commençait par la base, c'est-à-dire par la mise de voix et par des exercices longs et réitérés de vocalisation. L'art de respirer s'apprenait en même temps, et l'on terminait les études par un long travail sur l'articulation de la parole. Tout cela prenait cinq ou six ans, et puis l'élève était abandonné à lui-même pour ce qui concernait le style, l'expression, le choix des fioritures, enfin pour tout ce qui pouvait donner à son chant un caractère d'individualité, et ce qu'on peut à juste titre appeler le génie de l'artiste.

Deux avantages précieux résultaient de cette méthode : le premier était la perfection du mécanisme, perfection telle alors qu'il serait difficile aujourd'hui de s'en former une idée juste ; le second avantage était celui d'une grande variété de manières qu'on remarquait entre tous les chanteurs. Chacun, avec des moyens d'exécution qui lui permettaient de tout entreprendre, s'abandonnait à ses propres inspirations et ne transmettait à son auditoire que les impressions qu'il ressentait lui-même.

Il n'en est plus ainsi aujourd'hui. Par diverses causes que j'ai examinées à plusieurs reprises, et qu'il est inutile de soumettre ici à un nouvel examen, le nombre des bons chanteurs a beaucoup diminué ; les chefs d'écoles de musique, les professeurs de chant et les directeurs de théâtres lyriques éprouvent un besoin si pressant de trouver ou de former des chanteurs que, dès qu'il se présente une voix, on se met à l'exploiter en hâte pour en tirer au plus vite des services sans s'inquiéter de ce qu'elle vaudra en réalité. Le Conservatoire de musique de Paris est la seule école où quelques principes de vocalisation et de mise de voix étaient encore donnés aux élèves lorsque déjà il n'y avait plus de véritables école de chant en Italie. Mais il y a lieu de croire que cet avantage qu'il avait sur les autres Conservatoires ne tardera pas à disparaître et que la méthode expéditive des *airs réglés* en aura bientôt fait justice. Car cette méthode, si méthode il y a, est maintenant la folie à la mode, folie triste et funeste, qui menace d'une ruine complète l'art du chant.

Tout le monde ne sait pas ce que c'est que cette méthode des *airs réglés ;* la plupart des artistes et des amateurs à qui on l'inculque n'ont peut-être même jamais réfléchi sur elle. Je vais donner quelques renseignemens sur ce que les professeurs de chant appellent ainsi; c'est une chose curieuse et qui mérite qu'on s'en occupe un peu.

Un jeune homme, une jeune fille ont de la voix; ils s'adressent au maître de chant en vogue pour apprendre à en tirer parti; celui-ci fait donner quelques sons, essaie l'étendue de l'organe, fait faire quelques gammes, puis, après quelques leçons, il ouvre un cahier de ces airs sans paroles auxquels on a donné le nom de *vocalises* dans le langage de nos jours. A peine l'élève a-t-il posé sa voix sur deux ou trois de ces airs que le maître lui insinue quelques fioritures de sa façon ou plutôt de la façon de tout le monde, pour qu'il les y introduise. Bientôt l'ennui gagne l'élève et le maître; d'ailleurs il faut aller vite, les vocalises font place aux airs de Rossini, de Bellini et de Donizetti ; alors seulement le maître croit devoir aborder l'art du chant; l'air qu'il fait chanter il l'enseigne à vingt personnes, et il a réglé d'avance toutes les inflexions de la voix pour chaque passage, pour chaque note, et les fioritures ont été préparées avec le même soin. Tout cela lui est si familier qu'à peine a-t-il besoin d'y songer lorsqu'il donne ses leçons.

Écoutez l'un après l'autre les vingt élèves de ce pro-

fesseur, leur exactitude à rendre tous les mêmes choses, de la même manière, jusque dans ses moindres détails, est telle que, pour peu que leur voix ait de l'analogie et que vous fermiez les yeux, vous croirez toujours entendre la même personne.

Ce n'est pas tout; dans les airs, dans les duos, dans toute la musique qu'on exécute au théâtre ou dans les concerts, on remarque une similitude de formes qu'il serait facile de réduire à un certain nombre de types. Or, cette analogie de formes appelle la similitude du rendu; aux phrases semblables viennent se placer des ornemens du même genre, en sorte qu'il semble qu'on entend toujours le même morceau chanté par le même chanteur.

Tel est donc le résultat de cette méthode des *airs réglés* : tous les chanteurs sont jetés dans le même moule; aucun d'eux ne conserve son propre sentiment et ne trouve l'occasion d'en faire usage; tout a été prévu, arrêté par un autre que lui. Quelques rôles préparés de cette manière font un chanteur improvisé qu'on loue dans le public et qui va grossir le nombre des médiocrités. Le sentiment intime qui sommeille lorsqu'il n'est point excité, à moins que l'artiste ne soit doué d'une de ces organisations heureuses qui sont fort rares, ce sentiment finit par s'anéantir sous le poids des formules; de là ce chant banal dont le moindre défaut est d'être plus ou moins incorrect dans l'exécution, et qui affadit le cœur et l'imagination par son uniformité.

Encore si chaque maître de chant avait sa méthode, son génie, les élèves de chacun formeraient une école qui, mise en opposition avec d'autres, aurait le mérite d'une manière quelconque ; mais il n'en est point ainsi, si tous les élèves d'un maître se ressemblent, tous les maîtres sont faits sur le même modèle. Tout dérive de la même source, tout le monde se copie, et si par hasard un artiste d'un talent réel, un Rubini, un Tamburini, une Malibran imaginent des traits nouveaux, aussitôt tout le monde s'en empare pour les gâter, *on les règle*, et bientôt ce n'est plus qu'une chose vulgaire.

Une réflexion n'a point été faite par les maîtres de chant qui ont quelque respect pour leur art (je ne parle pas des autres qui forment le plus grand nombre et qui sont des charlatans et des spéculateurs), elle les aurait préservés de leurs erreurs. Ce qu'on appelle *traits réglés* se compose seulement de deux élémens qui se reproduisent sans cesse : ce sont les gammes entières ou par fragment et les intervalles de tierce et de quarte. Ceux de quinte et de sixte sont d'une exécution trop difficile pour qu'on ose les risquer dans les traits rapides. C'est donc dans un cercle bien étroit que tournent toutes les fioritures qu'on prodigue tant dans le chant de notre époque. Si riche que soit l'imagination d'un professeur de chant, il s'apercevra bientôt, s'il y prend garde, qu'il se répète sans cesse. Une seule chose est inépuisable, c'est le sentiment vrai, ce sentiment qui se transforme en passion ou en esprit suivant les circonstances et qui trouve toujours ce qui est convenable ou beau. Cela seul vit et fait vivre l'art que les formules tuent; cela seul est à l'abri des révolutions du goût.

Je ferai encore remarquer cette singularité qui, dans un temps où l'on croit aux talens, où l'on professe plus ou moins de mépris pour les études méthodiques, où l'on néglige enfin ces travaux sur les parties matérielles du chant auxquels les grands artistes consacraient autrefois tant d'années, dans ces temps, dis-je, où l'on affiche tant d'indépendance du savoir, on enseigne, par la plus bizarre anomalie, ce qui n'est point susceptible d'être enseigné, on règle d'avance ce qui doit être spontané, et les formules prennent la place de l'imagination.

Il semble au premier abord qu'il soit difficile de faire concorder deux principes si différens, savoir : une complète indépendance d'une part, et un penchant à la plus servile imitation de l'autre; mais en considérant les choses de leur vrai point de vue, on arrive à comprendre qu'une telle alliance peut et doit exister. Dans un temps de révolutions politiques et morales comme celui où nous vivons, il y a obligation de vivre le plus possible dans l'espace de temps le moins long. Chacun étant pressé d'arriver le premier au but, le chemin le plus court passe en général pour être le meilleur, et c'est moins de bien faire que de faire vite qu'il s'agit. Or, il est aisé de concevoir que la précipitation reconnue en principe, il n'y a plus d'études longues et sérieuses comme celles que nécessite le véritable art du chant. Comment nos chanteurs emploieraient-ils à travailler d'après l'unique feuille de Perpora des années qui leur semblent trop courtes déjà pour l'exploitation d'un talent qu'ils n'ont pas? Il est bien plus commode et plus court de se faire un répertoire borné de fioritures moulées sur la même forme, auxquelles on revient sans cesse, et dans l'exécution desquelles on apporte beaucoup d'habitude, sinon beaucoup de talent.

Heureusement j'aperçois dans les dispositions du public un retour bienfaisant vers les choses simples. On a tant abusé des broderies du chant que le dégoût commence à se faire sentir et qu'on accorde déjà plus de

prix à une phrase d'expression bien rendue qu'aux traits les plus brillans.

Le grand succès de Rubini a commencé par une romance. Dès lors qu'on sera entré franchement dans cette route, il faudra bien que les maîtres de chant se bornent à donner à leurs élèves des habitudes d'intonation pures, d'émission facile de la voix laryngienne, d'égalisation des regîtres, de respiration libre, d'articulation nette et ferme, et qu'ils les laissent ensuite à eux-mêmes pour trouver dans leur ame ces accens qui émeuvent et qui seuls ont du prix dans la bouche d'un chanteur comme sous les doigts d'un instrumentiste.

Alors ce sera fait des *airs réglés*, et ce sera un plaisir bien vif que de ne plus prévoir dès les premières notes toute une phrase, tout un morceau ; l'art sera revenu à sa première destination, et la véritable méthode de chant reparaîtra pour nous rendre les beaux temps de l'ancienne école italienne.

FÉTIS.

Curiosités historiques de la musique.

Description d'un tableau de l'église Saint-Remy à Reims[1].

Dans l'église de Saint-Remy, la plus belle de Reims après la cathédrale, se trouve, dans le bas côté droit, derrière les stalles du chœur, un tableau d'environ trois pieds de hauteur et de quatre pieds et demi de largeur, peint par un maître flamand de l'école antérieure à Rubens, vers le milieu du seizième siècle. Il représente la consécration de l'église de Saint-Remy de Reims par le pape Léon IX, en 1049. Au-dessus du tableau est une tablette de marbre qui porte cette inscription :

Hanc ecclesiam dedicavit summus pontifex Leo IX, anno Domini 1049.

Ce tableau, remarquable par le brillant du coloris et l'expression des figures, l'est aussi par la variété du caractère des têtes. On y voit le pape assisté dans la cérémonie par plusieurs prêtres et environ vingt musiciens y compris les enfans de chœur.

Il paraît que l'exécution de la musique a été comptée pour quelque chose par le peintre dans la cérémonie qu'il avait à représenter, car aux deux côtés du tableau on voit deux lutrins sur lesquels sont des livres de musique notés à quatre parties ; au côté gauche sont les parties du dessus et du tenor de l'*habemus ad dominum* qui sera transcrit dans cet article, de l'autre côté sont les parties de l'alto et de la basse.

(1) Ce morceau est tiré des papiers de Perne, le style seulement a été changé. (*N. du R.*)

Il n'est pas douteux qu'il y ait eu de la musique dans les églises au onzième siècle, mais cette musique, lorsqu'elle était à plusieurs parties, n'était que de la diaphonie, c'est-à-dire des suites de quartes ou de quintes et d'octaves sur le plain-chant.
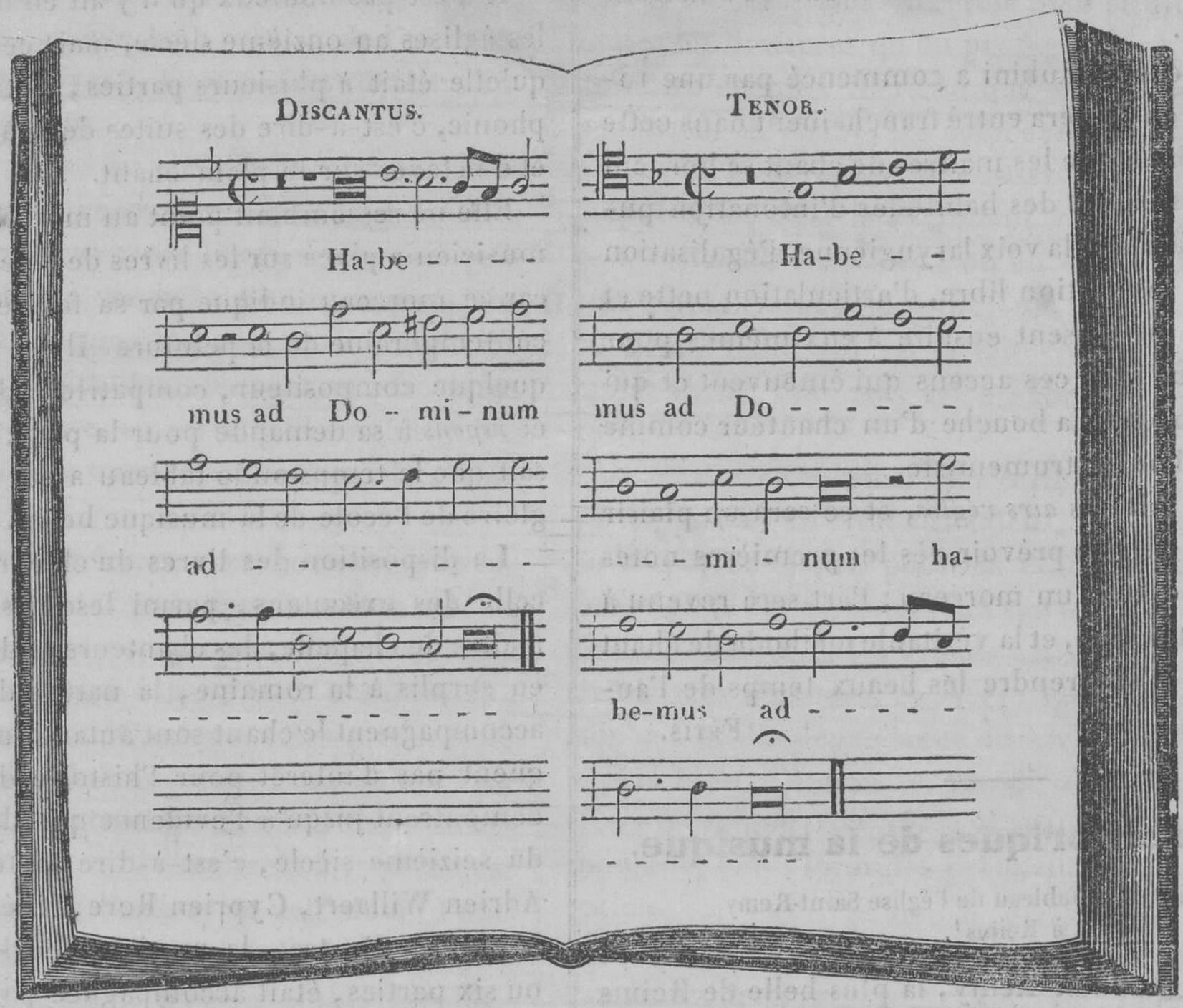
Elle ne ressemblait point au morceau que le peintre-musicien a placé sur les livres de chœur de son tableau, car ce morceau indique par sa forme une composition contemporaine de la peinture. Il est vraisemblable que quelque compositeur, compatriote de l'artiste, a écrit ce *repons* à sa demande pour la place où on le voit. On sait que le temps où le tableau a été fait fut celui de la gloire de l'école de la musique belge.

La disposition des livres du chœur dans ce tableau, celle des exécutans, parmi lesquels on distingue un maître de chapelle, des chanteurs et des instrumentistes en surplis à la romaine, la nature des instrumens qui accompagnent le chant sont autant de faits qui ne manquent pas d'intérêt pour l'histoire de la musique ; ils démontrent jusqu'à l'évidence que déjà vers le milieu du seizième siècle, c'est-à-dire au temps où brillaient Adrien Willaert, Cyprien Rore, Clément *non papa*, et beaucoup d'autres, la musique d'église à quatre, cinq ou six parties, était accompagnée par des instrumens à cordes ou à vent qui se groupaient autour des chanteurs en raison de leur rapport avec la nature des voix, et que ces instrumens exécutaient les mêmes parties que les voix. Ainsi, parmi les instrumentistes peints dans le tableau dont il s'agit, on en voit qui jouent la partie de dessus avec de petits cornets percés de trous latéraux ; d'autres exécutent l'alto avec de petits trombones ; au tenor sont des serpens de diverses formes et grandeurs, et la basse est jouée par deux grandes saquebutes semblables à nos trombones basses ; les serpens et les cornets sont peints en noir, ce qui indique qu'ils étaient faits en bois.
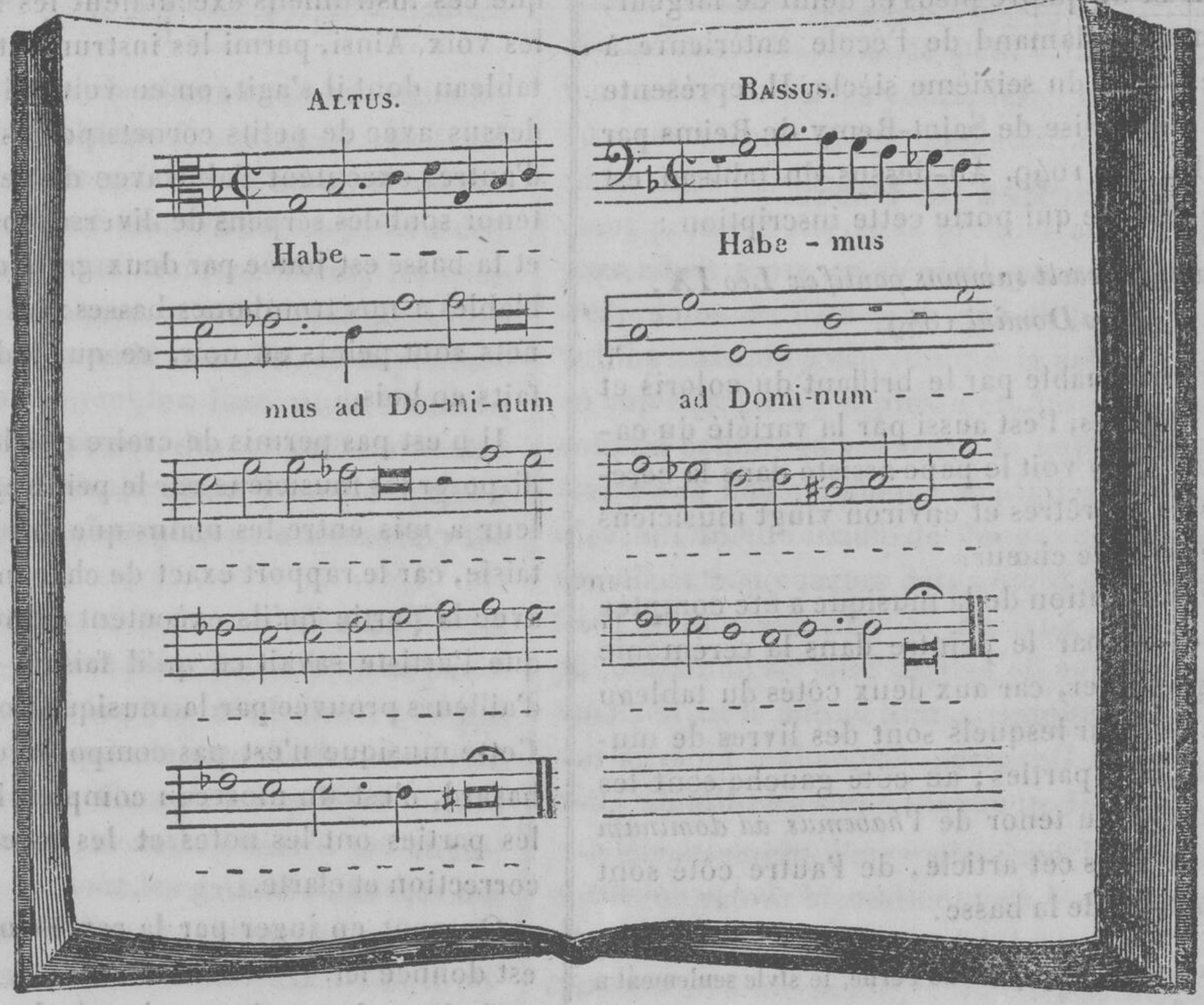
Il n'est pas permis de croire que le hasard seul a fait disposer les musiciens par le peintre, et que celui-ci ne leur a mis entre les mains que des instrumens de fantaisie, car le rapport exact de chacun de ces instrumens avec la partie qu'ils exécutent démontre suffisamment que l'artiste savait ce qu'il faisait. Son exactitude est d'ailleurs prouvée par la musique notée dans les livres. Cette musique n'est pas composée de notes peintes au hasard, c'est un morceau complet, bien fait, où toutes les parties ont les notes et les valeurs exprimées avec correction et clarté.

On peut en juger par la représentation fidèle qui en est donnée ici.

Le livre de gauche contient le dessus et le tenor.
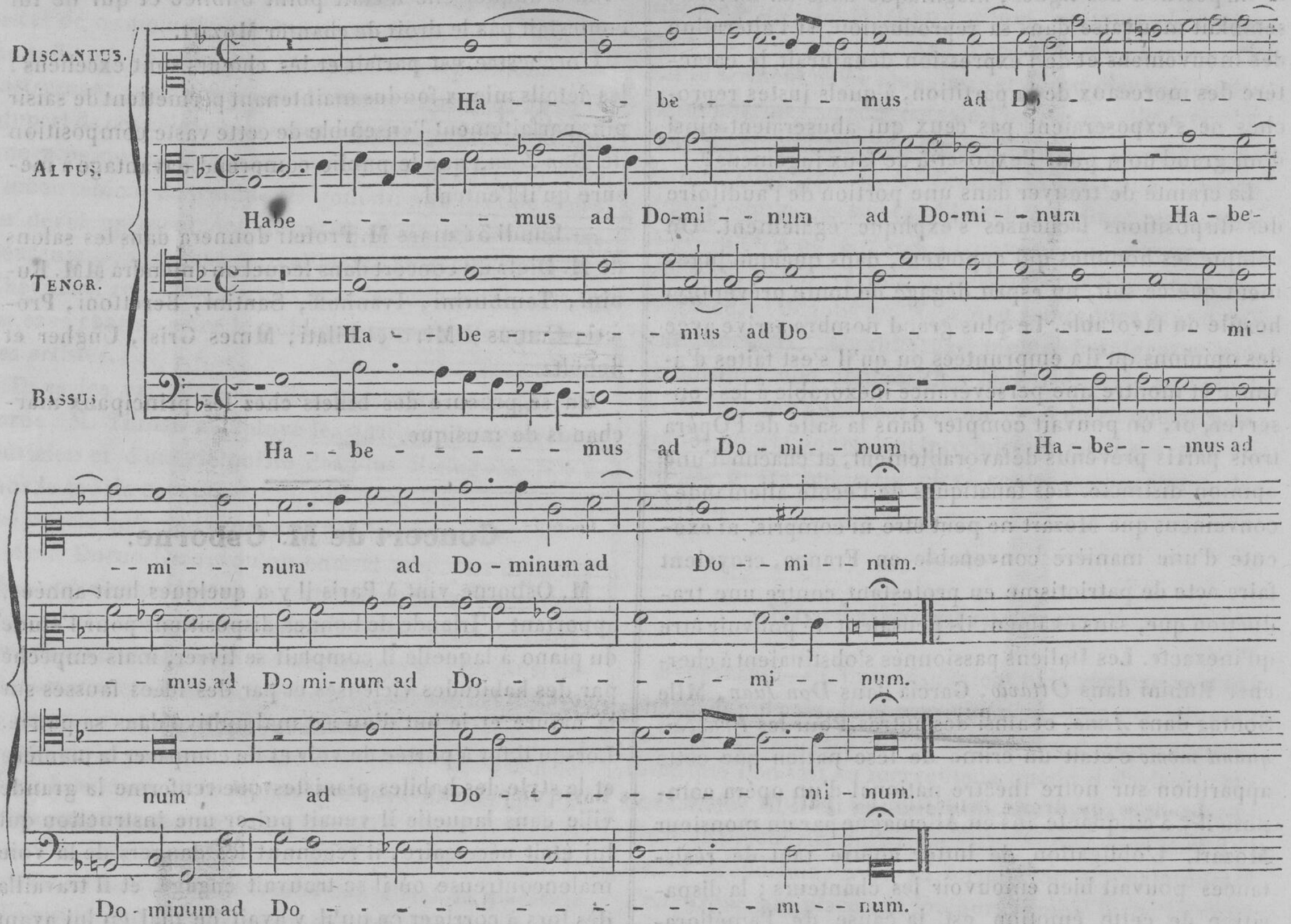


Le livre de droite renferme les parties d'alto et de basse disposées comme on les voit ici :



Musique imprimée par les procédés de E. Duverger.

Ce morceau, mis en partition, présente pour résultat une harmonie élégante et correcte. Le voici :



Nouvelles de Paris.

Si la neutralisation complète des organes de la sensibilité est le comble de l'art du comédien, si ce n'est qu'alors qu'on s'est fait fort contre les émotions, qu'il y a possibilité d'émouvoir, combien ne faut-il pas que le chanteur se soit endurci pour avoir dans toutes les circonstances le libre exercice de son talent. Soit que l'irritation nerveuse ait sa source dans l'action du drame, soit qu'elle provienne de toute autre cause, que d'accidens, que de désordres en adviendront ! L'altération de l'organe vocal, le manque de netteté dans l'articulation, le mauvais choix des ornemens, tels seront, chez le chanteur, les résultats de l'émotion. Cependant l'inertie totale des fibres de l'ame est une utopie non réalisable chez des hommes qui ont pour mission de comprendre et d'exprimer lespassions, et la modification des penchans à la sensibilité est tout ce qu'on peut leur demander. Il est aisé de concevoir que les chanteurs chargés de l'exécution des différens rôles de la partition de *Don Juan* à l'Opéra ne peuvent pas se soustraire à l'influence des émotions qui entravaient le développement de leurs facultés lors de sa première représentation. Comprenant l'étendue d'une tâche pour l'accomplissement de laquelle ils se défiaient de leurs forces, effrayés des dispositions d'un public dont ils savaient qu'une partie leur serait dure et inflexible, ce fut dans une disposition d'esprit bien différente de celle que nous venons d'indiquer comme nécessaire à l'artiste exécutant, qu'ils parurent sur la scène. Nous apprécions cette anxiété; lorsqu'un artiste comprend toute la valeur d'un chef-d'œuvre qu'il doit traduire d'une manière quelconque, il doit y avoir en lui la crainte de mal rendre la pensée de l'auteur et d'entraîner une masse d'individus dans sa propre erreur. Une grande responsabilité pèse sur le traducteur de *Child-Harold*, de Byron, sur le graveur qui reproduit la *Descente de croix* de Rubens, et sur les chanteurs auxquels est confiée l'exécution de *Don Juan* de Mozart. L'erreur en pareil cas devient un crime, nous disons *un crime* parce que l'art comme la politique

a les siens. Si la pensée du poète devenait vulgaire, si la disposition des lignes, magnifique dans un tableau, semblait mauvaise dans sa reproduction, si l'altération des mouvemens et de l'expression dénaturait le caractère des morceaux de la partition, à quels justes reproches ne s'exposeraient pas ceux qui abuseraient ainsi d'un grand nom pour l'exposer à de faux jugemens ?

La crainte de trouver dans une portion de l'auditoire des dispositions fâcheuses s'explique également. On compte les hommes qui apportent, dans quelque jugement que ce soit, un esprit dégagé de toute prévention hostile ou favorable. Le plus grand nombre arrive avec des opinions qu'il a empruntées ou qu'il s'est faites d'avance et montre une persévérance inexorable à les conserver, or, on pouvait compter dans la salle de l'Opéra trois partis prévenus défavorablement, et chacun d'une opinion distincte. Les fanatiques de l'école allemande, convaincus que Mozart ne peut être ni compris, ni exécuté d'une manière convenable en France, croyaient faire acte de patriotisme en protestant contre une traduction que, sans examen, ils pensaient ne pouvoir être qu'inexacte. Les Italiens passionnés s'obstinaient à chercher Rubini dans *Ottavio*, Garcia dans *Don Juan*, Mlle Sontag dans *Anna*, et ainsi des autres. Pour les *Français quand même* c'était un crime de lèse-nation que cette apparition sur notre théâtre national d'un opéra composé il y a cinquante ans en Allemagne par un monsieur Mozart. L'obligation de lutter contre tant de résistances pouvait bien émouvoir les chanteurs ; la disparition de cette émotion est la cause de l'amélioration sensible qui s'est faite dans l'exécution de *Don Juan* aux représentations qui ont suivi la première. A mesure que la confiance a gagné les acteurs, leurs moyens se sont développés avec plus d'étendue, les nuances ont été mieux senties, et les détails plus appréciés. Nourrit est entré avec plus de vérité dans le caractère de son rôle qu'il chante maintenant avec un goût très sûr. Mlle Falcon déploie les plus belles qualités dramatiques dans la sublime partie musicale de *Donna Anna*, et donne une couleur mélancolique et sombre au personnage idéal qu'elle représente. Levasseur manque toujours de gaîté dans *Leporello*, et non dans *Mazetto* comme nous l'avions écrit par préoccupation dans notre premier article, mais sa belle voix et son style élégant pallient ce défaut dans la plupart des morceaux. Mlle Dorus a fait aussi des progrès dans l'exécution du rôle d'*Elvire* qu'elle a conçu, nous l'avons dit, d'une manière nouvelle. Quant à Mme Damoreau, elle avait dû paraître avec une bien parfaite tranquillité sous le costume de *Zerline*, car elle avait dans l'assemblée un parti qui n'était bienveillant que pour elle, le parti de l'Italie duquel elle n'était point oubliée et qui ne lui contestait pas le droit de chanter Mozart.

L'orchestre est parfait et les chœurs sont excellens ; les détails mieux fondus maintenant permettent de saisir plus parfaitement l'ensemble de cette vaste composition de *Don Juan*, que le public comprend davantage à mesure qu'il l'entend.

— Lundi 31 mars M. Profeti donnera dans les salons de M. Dietz un concert dans lequel on entendra MM. Rubini, Tamburini, Ivanhoff, Santini, Berettoni, Profeti, Camus, Miro et Pilati ; Mmes Grisi, Ungher et Schültz.

On se procure des billets chez les principaux marchands de musique.

Concert de M. Osborne.

M. Osborne vint à Paris il y a quelques huit années, apportant d'Irlande de bonnes dispositions pour l'étude du piano à laquelle il comptait se livrer, mais empêché par des habitudes vicieuses et par des idées fausses sur la nature et le but d'un art mal cultivé dans sa patrie. Lorsqu'il fut à portée de voir et de comparer la manière et le style des habiles pianistes que renferme la grande ville dans laquelle il venait puiser une instruction qui lui était nécessaire, il reconnut les dangers de la voie malencontreuse où il se trouvait engagé, et il travailla dès lors à corriger ce qu'il y avait de mal en lui avant de songer à acquérir ce qu'il entrevoyait de mieux. Depuis lors nous n'avons point cessé de trouver chaque année des progrès dans son exécution, et maintenant il peut être mis au rang de nos bons exécutans.

M. Osborne semble prétendre à une renommée plus durable que celle acquise par l'habileté de l'exécution, il veut être compositeur. Déjà il s'est fait connaître par de gracieuses compositions qu'il a publiées en société avec M. de Beriot, et dans son dernier concert il vient de faire jouer un quatuor pour deux violons, alto et basse. Ce morceau n'est point d'un style élevé ; il ressemble peu au quatuor comme l'entendait Beethoven, mais il renferme des idées heureuses, développées avec assez d'élégance. Ce morceau a été écouté avec une faveur marquée. M. Osborne n'a pas eu moins de succès dans des variations inédites comme son quatuor.

M. Chevillard a exécuté avec talent un morceau de violoncelle de sa composition. M. Chevillard est un exécutant habile, et tout porte à croire qu'il a un avenir heureux si ses études sont suivies d'une manière sé-

rieuse ; mais nous ne pouvons trop nous élever contre la fâcheuse habitude qu'ont tous nos jeunes instrumentistes de ne point jouer d'autre musique que la leur. Il ne suffit pas de connaître l'étendue et les positions d'un instrument pour composer de bonne musique ; aussi la plupart de ces pièces éphémères, écrites pour faire briller une plus ou moins grande adresse manuelle, ont-elles l'inconvénient de tromper le goût du public et de nuire au développement des dispositions de jeunes artistes heureusement organisés d'ailleurs. Le morceau de M. Chevillard renferme de très grandes difficultés, mais il est sans charme pour le public et sans mérite aux yeux des artistes.

Dans les variations qu'il a exécutées avec M. Osborne, M. Tilman a déployé les qualités d'un excellent musicien et d'un violoniste des plus distingués. Il y a dans le jeu de cet artiste une justesse, une élégance et une pureté qu'on ne rencontre pas fréquemment.

Mme Dorus-Gras, qu'on entend trop peu dans les salons où sa voix légère et fraîche est d'un si excellent effet, a chanté avec un talent et une grace parfaite. Mme Stockhausen, avec ses airs suisses qu'elle dit si délicieusement et un air italien dans lequel son bel et flexible organe s'est développé avec non moins d'avantage, complétait la partie vocale du concert de M. Osborne. C'était bien assez pour quiconque tient davantage à la qualité qu'à la quantité.

— L'infortuné théâtre qui gît pauvre et nu sur la place de la Bourse est retombé dans l'état de marasme et d'abandon où nous le voyons se débattre depuis près de six années, sans qu'il ait pu rencontrer une prospérité qui durât plus d'un jour. Le ministre dans les attributions duquel il est placé, voulant faire cesser un état de choses intolérable, a décidé que la société actuelle serait dissoute et qu'un directeur responsable aurait désormais l'entreprise de l'Opéra-Comique ; mais les conditions auxquelles la concession du privilége doit être faite ont semblé inacceptables à tous ceux qui se sont présentés jusqu'ici. Cependant le gérant, M. Paul, est poursuivi pour un arriéré du paiement du droit des auteurs qui ont, plus que personne, intérêt à voir les choses mieux réglées dans une administration dont le désordre leur porte un préjudice réel.

Nouvelles des Départemens.

Caen. — M. Crémont, ancien chef d'orchestre des théâtres de l'Odéon et de l'Opéra-Comique, a composé la musique d'un opéra en un acte qui vient d'être représenté sur le théâtre de cette ville sous le titre de *la Rosière suisse*. Le sujet en est tout sentimental comme on peut le croire ; il s'agit d'une fille qui, après avoir fait le serment de ne plus aimer et d'immoler sa jeunesse et ses charmes au souvenir de l'amant qu'elle a perdu, finit cependant par se laisser séduire et s'engage dans de nouvelles chaînes. M. Crémont a écrit une musique simple comme le sujet qu'il avait à traiter ; mais, dans le peu qu'il a pu faire, on a trouvé quelques bonnes intentions ; son ouverture ne manque pas d'une certaine élégance, et de jolis motifs se font remarquer dans d'autres morceaux. Le public s'est montré indulgent en applaudissant une composition légère dont le principal mérite est de s'annoncer comme essai de ce que de plus grands efforts pourraient produire là où il y a peu de temps encore on se fût élevé contre la possibilité de l'obtenir.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. — L'immense talent et la réputation non moins grande de Paganini viennent d'opérer de ces prodiges qui doivent encore surprendre, quelque accoutumé que l'on soit au merveilleux quand il s'agit de cet enchanteur. Il n'est pas une ville, de toutes celles qu'il vient de parcourir, qui ne lui ait payé un tribut hors de toutes proportions avec sa fortune ou ses habitudes. *Trois francs* par place ont toujours semblé jusqu'ici aux habitans de Mons une rétribution trop élevée pour quelque artiste que ce fût, Paganini y a donné un concert le 14 de ce mois, et la salle n'a pas pu admettre tous ceux qui pour le prix de *dix francs* voulaient pouvoir dire : J'ai entendu Paganini. L'artiste célèbre avait joué à Valenciennes la veille du jour où il s'est fait entendre pour la première fois à Bruxelles ; fatigué du voyage et du concert de Valenciennes, et n'ayant pas été satisfait de l'orchestre, il n'avait pas voulu répéter, décidé à se faire suivre simplement par le piano. Il fut inférieur à ce qu'attendaient de lui ceux qui l'avaient entendu déjà, mais dans ses concerts suivans il s'est élevé à une prodigieuse hauteur de talent. Ce qu'on a surtout admiré à Bruxelles, c'est cette inimitable quatrième corde, si éloquente et si mélancolique. On sait à Paris maintenant ce qu'on doit croire de la fable de la prison et de l'assassinat, inventée pour ajouter à l'influence d'un grand talent celle du mystérieux ; mais à Bruxelles on avait encore l'inébranlable conviction que c'est à un grand crime que ce pauvre Paganini doit son habileté sur cette quatrième corde. Quelle n'a pas été

la déception de ces bonnes gens à foi robuste quand l'artiste a raconté avec simplicité l'origine d'une faculté qui n'appartient qu'à lui. Nous pensons qu'on ne lira pas sans intérêt une anecdote curieuse, puisqu'il s'agit d'un homme qui remue des populations entières à l'aide d'un fragile morceau de bois; on peut l'accepter comme parfaitement authentique, car c'est après l'avoir entendue de la bouche même de l'intéressé qu'on entreprend de la rapporter.

Paganini était à Naples. Le matin d'un jour où il devait jouer chez Mme Élise (c'est ainsi qu'il nomme la sœur de Napoléon, la reine de Naples), il eut une querelle avec une dame qu'il aimait beaucoup. La paix étant faite, que jouerez-vous ce soir, lui dit cette dame? — Notre brouille et notre raccommodement, lui répondit l'artiste. En effet, il fit entendre une sorte de dialogue entre la chanterelle et la troisième corde, dans lequel il imita la voix aigre d'une femme en colère et les accens plus mâles de la parole masculine, puis termina par l'union des deux cordes. La reine lui ayant demandé s'il pourrait jouer également sur une seule corde de manière à intéresser l'auditoire, Paganini affirma que la chose était possible, s'engagea à le prouver dans un concert suivant, et s'adonna sans relâche à une étude qui était nouvelle pour lui. On sait ce qui en est résulté.

Cette circonstance serait frivole, et nous aurions cru devoir nous abstenir de la rapporter, si des biographes ne s'étaient emparés d'un bruit dont on ignore la source et n'avaient contribué à propager une erreur que protége le goût que l'on a en général pour le merveilleux. Nous avons pensé qu'il n'était pas sans utilité de rétablir des faits qui trouveront leur place dans la biographie d'un homme remarquable. Paganini n'a point fait de pacte avec le diable, Paganini n'a point assassiné, tout simplement il a étudié.

Florence. *Théâtre de la Pergola.* — On vient de représenter à ce théâtre un opéra entièrement nouveau de Romani et de Donizetti intitulé : *Rosamonda d'Inghilterra.* La poésie en est belle, la versification facile, digne enfin du poète Romani, mais l'allure du sujet n'a point paru d'un heureux effet à la scène. Il serait difficile de ne commettre aucune infraction à l'histoire lorsqu'il s'agit avant tout de faire arriver une cavatine à propos, d'obéir enfin aux lois des meilleures convenances musicales; cependant quelques invraisemblances choquantes eussent pu être évitées. Sous le rapport de la musique le premier acte a semblé beaucoup préférable au second; les airs, les duos et le finale en sont beaux. Ce qui manque dans cette partition, ce sont des morceaux d'ensemble, trios, quatuors, etc., qui rompraient la monotonie d'une suite non interrompue de cavatines et de duos succédant sans relâche à des duos et à des cavatines. L'air de Duprez (*Henri II*) est d'un beau caractère et Duprez le chante avec une grande expression. Une émotion très vive agitait la Tachinardi-Persiani dans le rôle de *Rosemonde*, néanmoins son succès a été considérable; la voix de cette prima donna n'est pas d'une grande intensité, mais elle est pure, juste et dirigée avec un goût parfait. L'opéra a bien réussi.

Milan. *La Scala.* — *Un' avventura di Scaramuccia*, opéra-bouffe de Romani, musique de Ricci. — La plupart de nos compositeurs modernes, dit le rédacteur du journal italien l'*Eco* en parlant de cet ouvrage, sont semblables aux vers à soie qui ne peuvent fournir qu'une seule coque; ils écrivent bien plusieurs partitions différentes, par le titre et par les situations dramatiques, de leur premier ouvrage, mais c'est toujours la même musique déguisée sous des mouvemens et sous une instrumentation nouvelle. Ainsi on trouve dans *Un' Avventura di Scaramuccia* bien des réminiscences de *Chiara di Rosemberg*, quoiqu'il y ait aussi dans cet opéra plusieurs morceaux de mérite comme, par exemple, l'introduction, la scène de *Sandrina* (Mme Demery), un trio, et la cavatine de Mlle Brambila. Le second acte est plus faible, on n'y a remarqué qu'un duo et le finale. Il eût été désirable que le compositeur eût fait un usage moins fréquent de trombones et d'instrumens de cuivre. Mmes Demery, Brambila, MM. Galli et Pedrozzi ont été fort applaudis et ont mérité de l'être.

Bologne. — Le premier mars, l'oratorio de Generali, *le Vœu de Jephté*, a été exécuté au théâtre *Contavalli*. Le public nombreux qu'avait attiré cette solennité a accueilli avec transport cette belle composition dont l'exécution a été excellente. La cantatrice Leonilda Franchesini et le tenore Felice Rossi ont chanté d'une manière très remarquable; l'orchestre, dirigé par M. Giovanni, a joué avec une exactitude, une verve et une intelligence dignes des plus grands éloges.

Bulletin d'Annonces.

Henri Herz. Op. 73. Rondo agitato sur la barcarolle de Donizetti, *Gianni di Calais.* — 7 fr. 50.

— Rondo alla cosacca, arrangé à quatre mains. — 9 fr.

Paris, chez Pacini, boulevard des Italiens, 11.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 13.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, nº 31;

PARIS, DIMANCHE 30 MARS 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Fête musicale du Bas-Rhin

A AIX-LA-CHAPELLE.

La fête musicale de l'association du Bas-Rhin, qui se renouvelle chaque année pendant les solennités de la Pentecôte, est fixée pour celle-ci aux 18 et 19 mai prochain, et la réunion aura lieu à Aix-la-Chapelle. C'est la troisième fois, depuis l'institution de cette fête nationale, qu'elle est célébrée dans cette ville, et pour la troisième fois aussi, le célèbre pianiste et compositeur Ries a bien voulu se charger des fonctions de directeur. Le choix d'un artiste si distingué ne permet pas de douter de la bonté de l'exécution des morceaux dont le programme a été arrêté de la manière suivante :

Première journée.

1. Ouverture composée pour le drame *Don Carlos*, de Schiller, par F. Ries.

2. *Deborah*, oratorio de Handel, en trois parties, avec l'addition des instrumens à vent, par Ferdinand Hiller.

Deuxième journée.

Première partie. — 1. Symphonie de Mozart en *ut* majeur, connue sous le nom de *Jupiter*.

2. Hymne par Chérubini.

Deuxième partie. — 3. Symphonie de Beethoven (nº 9), première partie.

4. Fragmens du *Jugement dernier*, oratorio de Frédéric Schneider; savoir, les nos 10, 11, 12, 13, 14, 29 et 30.

L'oratorio *Deborah* n'a jamais été entendu en Allemagne. Comme la plupart des oratorios de Handel, il a été composé sur des paroles anglaises; néanmoins, c'est, de tous les ouvrages du même genre écrits par ce grand maître, celui qu'on a exécuté le plus rarement en Angleterre, quoiqu'il ne soit pas inférieur à ses plus belles compositions.

Ainsi qu'un grand nombre d'ouvrages de Handel, *Deborah* paraîtrait aujourd'hui faible d'instrumentation. On sait qu'il y a déjà plus de cinquante ans que Mozart a senti la nécessité de fortifier l'orchestre du *Messie* par des instrumens à vent; M. Ferdinand Hiller, jeune compositeur d'un talent distingué dont la *Revue Musicale* a eu plusieurs fois occasion d'entretenir ses lecteurs, s'est chargé du même soin pour *Deborah*. Personne peut-être ne pouvait mieux que lui remplir cette tâche difficile. M. Hiller connaît le style des anciens maîtres; il aime avec passion leurs ouvrages et sait qu'on doit en respecter le caractère si l'on veut leur conserver leur effet. Nul doute, donc, qu'il ait évité d'ajouter à la belle composition de Handel des détails d'instrumentation qui la moderniseraient. Il a eu pour son travail un très beau modèle dans celui que Mozart a fait pour le *Messie* du même auteur.

Nous ne connaissons pas l'ouverture de *Don Carlos* de M. Ries; mais de beaux et grands ouvrages ont déjà été produits par ce compositeur, et sans doute il n'a pas été au-dessous de lui-même, inspiré comme il a dû l'être par le génie de Schiller.

La belle symphonie de Mozart a été autrefois exécutée au Conservatoire de musique avec un succès d'enthousiasme; mais il y a long-temps qu'on semble avoir renoncé à la faire entendre. L'énergique caractère du premier morceau de cette œuvre admirable, la douceur si suave de l'*adagio*, l'emploi si heureux des formes de la fugue dans le finale, où le caractère d'invention domine malgré la rigoureuse sévérité du style, toutes ces choses, traitées avec cette supériorité de conception qui est empreinte dans toutes les productions de Mozart, font de cet ouvrage un des plus parfaits modèles du genre de la symphonie. Son exécution, qui exige une

grande puissance d'orchestre, ne peut qu'être belle avec une réunion d'artistes aussi nombreuse que celle qu'on trouvera à la fête d'Aix-la-Chapelle.

Le programme de cette fête ne fait pas connaître l'hymne de M. Cherubini qui sera exécuté dans le concert de la seconde journée; seulement il est dit que ce morceau est extrait d'un des meilleurs ouvrages de ce grand maître. Au reste, tout ce qui est sorti de sa plume est, en ce genre, le modèle d'une grande perfection.

On sait que la symphonie de Beethoven n. 9 est la symphonie avec chœur qui a été jusqu'ici essayée à Berlin, à Paris et à Londres, sans qu'il soit résulté de son audition dans ces grandes villes une opinion prononcée sur le mérite de cet ouvrage, dont l'objet est en quelque sorte resté le secret de Beethoven. On a pensé sans doute que son grand développement ne permettait pas de dire cette symphonie entière dans une séance où d'autres grandes compositions doivent être entendues.

Le *Jugement dernier* de M. Frédéric Schneider est une grande et noble composition dont la réputation est maintenant bien établie dans toute l'Allemagne. C'est dans la fête musicale qui fut donnée à Cologne en 1821 que ce bel ouvrage a été exécuté la première fois. Le choix de morceaux qu'on y a fait pour Aix-la-Chapelle terminera bien la seconde journée de cette belle fête.

Déjà les répétitions sont commencées et M. Riess s'est rendu à Aix-la-Chapelle pour les surveiller et les diriger. Tant de soins présagent une perfection d'exécution digne des beaux ouvrages qui seront entendus. Il y a lieu de croire qu'un immense concours d'amateurs se réunira pour une telle solennité musicale.

Paganini et M. Zani de Ferranti.

On se souvient sans doute d'un article où nous avons rendu compte des impressions que nous a faites le talent de M. Zani de Ferranti. Peut-être a-t-on pu croire que nous nous étions laissés entraîner à quelque peu d'exagération dans les éloges que nous avons donnés à ce virtuose qui, il faut bien le dire, n'a guère été connu que de nous jusqu'ici. Si notre conscience avait besoin d'être rassurée à cet égard, rien ne serait plus propre à nous confirmer dans notre opinion qu'une déclaration que nous avons sous les yeux et qui a été tracée par la main de l'illustre violoniste dont la renommée remplit le monde.

Voici la lettre que nous écrit M. Zani de Ferranti en nous envoyant cet écrit :

Monsieur,

« Après avoir été jugé par un homme (nous passons les expressions de politesse) tel que vous, s'il m'était resté quelque souhait à former, c'eût été celui d'être entendu et jugé par Nicolò Paganini. Le sort a voulu que mon illustre compatriote vînt à Bruxelles faire admirer ses prodiges, dès lors j'aurais cru incomplète mon existence d'artiste si je n'étais allé recueillir avec avidité la critique, les conseils, et peut-être aussi quelque éloge de cet homme divin. Charmé de voir qu'il témoignait lui-même le désir de m'entendre, et redoutant à la fois cette entrevue tant désirée, je me suis rendu chez lui jeudi 20 mars. Après m'avoir entendu, Paganini a tracé et signé de sa main le peu de lignes que j'ai l'honneur de vous envoyer. »

Agréez, monsieur, l'assurance de ma profonde considération,

M.-A. Zani de Ferranti,
guitariste italien.

Copie de la note écrite et signée de la main de Paganini.

« Ho inteso con grandissima saddisfazione qualche composizione per chitarra esequita dal signor Ferranti colla massima nitidezza ed espressione, e ritengo che detto artista seà superiore ad altri celebri che ho intesi in Europa. »

Nicolò Paganini.

Traduction de cette note.

« J'ai entendu avec le plus grand plaisir plusieurs morceaux pour la guitare exécutés par M. Ferranti avec la plus parfaite délicatesse et expression, et je tiens pour certain que cet artiste est supérieur aux autres guitaristes célèbres que j'ai entendus en Europe. »

Nicolò Paganini.

Journaux de musique.

Cœcilia, écrit périodique sur la musique. — *Gazette musicale de Berlin.* — *Iris im Gebiethe der Tonkunst* (Iris dans le domaine de la musique.

A la fin de l'année 1833, la belle entreprise formée par MM. Schott fils, sous la direction de M. Godefroi Weber, est arrivée, par la publication de la soixantième livraison, au complément du quinzième volume. Sous le nom de *Cœcilia*, cette publication, commencée en 1824, peut être considérée comme une excellente bibliothèque de musique. La gravité et la consciencieuse critique qui règne dans sa rédaction rappellent le bon

temps où l'Allemagne voyait paraître la bibliothèque de Mitzler, les *Essais* de Marpurg, les *Lettres critiques* du même auteur, les notices de Hiller et postérieurement la bibliothèque musicale de Forkel. Plus variée, moins sévèrement scolastique que l'*Eutonia*, autre publication musicale fort estimable qui se continue avec courage à Breslau, la *Cæcilia* embrasse dans son cadre toutes les parties de l'art, et renferme dans ses quinze volumes parus jusqu'à ce jour une multitude d'articles écrits avec talent sur les objets les plus intéressans.

On ne peut que louer le zèle et la persévérance de MM. Schott et de M. Godefroi Weber; neuf années consacrées à la continuation d'une œuvre toute spéciale, ce sont des siècles pour le temps où nous vivons. Ainsi que toutes les publications périodiques consacrées aux arts et aux sciences, celle-ci a cependant souffert dans ses intérêts matériels, et les intervalles écoulés entre les apparitions de ses livraisons ont été plus longs pour la formation des deux derniers volumes qu'ils ne l'avaient été précédemment. Les agitations politiques sont toujours funestes aux sciences et aux arts. Ce ralentissement dans les publications de la *Cæcilia* avait fait croire à quelques personnes que l'entreprise cesserait avec la fin de 1833; nous apprenons avec plaisir que l'estimable rédacteur et les éditeurs de cet écrit périodique, loin de se laisser décourager et d'abandonner leur utile entreprise, se proposent de lui rendre son activité première, et déjà le premier numéro du seizième volume est prêt à paraître.

— Un nouveau journal de musique, la *Gazette musicale de Berlin*, a pris naissance au commencement de l'année 1833. Depuis 1805, où Reichardt publia un écrit périodique sous le même titre, c'est la troisième fois qu'un journal porte ce titre. M. Schlesinger, éditeur de musique et libraire à Berlin, a fait paraître pendant sept années consécutives (1824—1830) une gazette du même nom, sous la direction de M Marx. On ne pouvait reprocher à celle-ci que le défaut de variété et un certain ton dogmatique, expression d'une opinion exclusive qui ne semble pas convenir à un journal d'art, dont l'impartialité, ou plutôt l'éclectisme doit être la devise. L'époque des troubles politiques qui remit en question la situation de toute l'Europe fut une des causes qui mirent fin à la publication de cette gazette; elle cessa de paraître à la fin de 1830. Depuis lors jusqu'en 1833, Berlin n'a plus eu d'autre journal de musique que *l'Iris*, dont nous parlerons tout à l'heure; mais au commencement de l'année dernière, M. Girschner, artiste distingué et très bon professeur de musique, qui a établi en Allemagne une école d'après le système d'enseignement de Logier modifié, M. Girschner, disons-nous, a entrepris la publication d'une nouvelle *Gazette musicale de Berlin*. Celle-ci n'est point divisée en 52 numéros comme tous les grands journaux de musique; elle paraît deux fois chaque semaine par numéro d'une demi-feuille d'impression. On ne peut lui reprocher de manquer de variété; mais en voulant satisfaire à cette condition nécessaire d'une publication de ce genre, le rédacteur est souvent obligé de couper ses articles en un grand nombre de fractions qui perdent leur intérêt par le peu de développement de ce qui est contenu dans chaque numéro. A cela près, la *Gazette musicale de Berlin* est une publication fort estimable. La deuxième année commencée en 1834 se continue avec succès.

— *Iris dans le domaine de la musique* a pour rédacteur M. Rellstab, connu par ses vives discussions avec M. Spontini, et fils du critique Rellstab qui a concouru autrefois à la rédaction de l'excellente *Gazette musicale* de Leipsick. M. Trautwein, libraire et marchand de musique à Berlin, est l'éditeur de ce petit journal de l'art musical. Un quart de feuille in-8· publié chaque semaine ne permet point au rédacteur d'aborder dans son journal les grandes questions de l'art pour les traiter d'une manière spéciale et raisonnée. Son cadre ne renferme que des analyses (*recensions*) d'œuvres de musique, et des nouvelles musicales des principales villes de l'Europe. Dans cette dernière partie, l'*Iris* a de l'intérêt; son rédacteur est en général bien informé. La spécialité de ce petit journal est assez bien dessinée pour qu'il soit désirable que l'éditeur n'en abandonne pas l'entreprise qui, d'ailleurs, doit être peu dispendieuse. La cinquième année de sa publication a commencé avec le mois de janvier 1834.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

Représentation au bénéfice de Rubini. — Concert du Vendredi-Saint.

C'est de l'Angleterre que nous vient la mode des représentations données au bénéfice de chacun des chanteurs de la troupe italienne. Tout est si perfectionné dans ce pays industriel pour ce qui se rattache à un but de négoce, que les directeurs de théâtres ont imaginé de spéculer sur la faveur dont jouissent leurs premiers sujets et sur l'intérêt que le public porte à

ceux-ci, pour diminuer les charges de leur entreprise. Au lieu de donner à un premier tenor quarante mille francs d'appointemens, on lui promet dix mille écus, plus une représentation à bénéfice qu'on lui garantit à la somme nécessaire au complément de ses émolumens. Cette représentation se donnant l'un des jours fériés du théâtre, le bénéfice est clair et net; et comme une troupe bien montée se compose de cinq ou six chefs d'emplois, il y a pour l'administration théâtrale un boni de cinquante ou soixante mille francs. C'est toujours cela de pris sur l'ennemi. Le calcul est bon et il est juste, car le public doit payer pour les plaisirs qu'on lui procure, et les dix mille francs qu'il apporte aux représentations à bénéfice ne sont que le prix des jouissances qu'il a eues.

Si un artiste mérite ce témoignage de la bienveillance publique, c'est assurément Rubini, l'homme du talent et de la complaisance, Rubini, le plus grand chanteur de l'époque actuelle, et malgré sa supériorité, modeste comme s'il ignorait sa propre valeur. Si les représentations à bénéfice sont effectivement le prix des services rendus, aucune ne devait être plus brillante que celle de Rubini, car depuis trois ans il n'est presque pas une représentation dans laquelle ce grand artiste n'ait paru. Un acte de la *Sonnambula,* un acte de *Cenerentola* et un acte de la *Donna del Lago* composaient le spectacle. On sait ce qu'est Rubini dans ces trois opéras; il n'y a plus de nouvelle observation à faire sur la manière dont il les chante. Mlle Grisi s'était chargée du rôle chanté dans l'origine par Mme Pasta; elle s'en est acquittée avec beaucoup de grace, mais elle nous a paru y déployer moins de qualités dramatiques que Mme Pasta. Mlle Ungher, qui chantait le rôle de *Cenerentola* pour la première fois aussi, a eu des momens très heureux; mais l'ouvrage a été généralement assez froidement exécuté.

Le concert donné au même théâtre le jour du vendredi-saint était composé des mêmes élémens que les représentations ordinaires, et cependant l'affluence des spectateurs était loin d'être aussi nombreuse que d'habitude. La noble société du noble faubourg qui avait promené à Long-Champs ses voitures armoriées, trouvait apparemment que des airs d'opéras étaient une nourriture trop mondaine pour son esprit ce jour-là. Cependant on pourrait lui faire observer que si les concerts de la semaine sainte sont devenus temporels, de spirituels qu'ils étaient, Long-Champs est devenu mondain de religieux; que, par conséquent, l'enfer ne la prendrait pas davantage pour avoir écouté Mlle Grisi que pour avoir regardé les modes nouvelles en suivant la ligne des boulevards. Mais la foi n'observe ni ne raisonne.

Mlle Grisi a chanté avec une grande perfection de vocalisation la cavatine de M. Marliani qu'elle a introduite dans les *Capuleti*, et son duo du même opéra avec Mlle Ungher qui, de son côté, a dit d'une manière très remarquable le grand air du *Freyschütz.* Rubini a été inimitable dans son air de *Niobe;* Ivanhoff a chanté un air de Pacini avec la voix la plus séduisante qu'on puisse entendre. Nous avons été moins contens que du reste, de la manière dont a été exécuté le magnifique trio de *Guillaume Tell.* Cette musique n'est pas dans les habitudes des chanteurs italiens qui n'en ont pas le sentiment exact. Rubini produit dans ce morceau beaucoup moins d'effet que Nourrit, et l'ensemble en est généralement moins satisfaisant. La confusion des genres est toujours mauvaise; nos chanteurs français, les meilleurs, sont bien au-dessous des chanteurs italiens même de second ordre, dans l'exécution de la musique italienne, il est bien juste qu'ils aient aussi leur supériorité.

Concert de M. H. Herz.

Si les jugemens les plus généralement portés ne sont point toujours les plus justes, au moins peut-on dire que les masses prononcent ordinairement avec discernement sur les questions qui sont à la portée de leur intelligence. Un homme d'une telle élévation d'esprit qu'il n'y ait entre lui et ceux de son siècle aucun point de contact par lequel se puisse communiquer le fluide sympathique, restera méconnu ou ignoré jusqu'à ce que naissent des esprits assez forts pour le comprendre. Cet homme aura eu le tort de venir au monde trop tôt du nombre d'années qui séparera le temps où il aura parlé de celui où il aura été entendu. Surgisse un principe riche dans son application, mais d'une théorie trop élevée pour les intelligences vulgaires, il végétera, pris, abandonné et repris par quelques esprits rares et avancés dans l'avenir comme les sentinelles perdues de la pensée, jusqu'à ce que l'opinion publique, devenue plus mâle, plus forte, le féconde et le rende productif. Il est dans la nature des objets de larges proportions de ne pas être bien vus de près; on doit, pour les considérer, attendre d'être au vrai point de vue; or, le vrai point de vue, dans ce qui est de l'intelligence humaine, c'est le temps qui le place.

Mais c'est seulement dans le cas d'une grande supériorité méconnue que les masses, en France, peuvent

commettre de graves erreurs; leur approbation ne s'accorde pas inconsidérément, et si les faveurs qu'elles distribuent ont quelquefois l'exagération de la passion, au moins ne sont-elles jamais sans fondement. Donc c'est avec ménagement qu'on doit aborder la critique d'un artiste qui a pour lui l'opinion publique, soit qu'on sympathise parfaitement avec lui, soit qu'on diffère avec lui de sentiment sur un ou sur plusieurs points; c'est ainsi qu'il faut parler de M. Herz.

Il y a deux manières de considérer l'étude du piano. L'une, c'est de ne voir dans cet instrument que le moyen matériel d'exprimer la pensée; alors il sera le premier de tous, car seul il peut exprimer la pensée harmonique en même temps que la pensée mélodique; l'autre manière, c'est de l'envisager comme un individu qui a son caractère propre, qui a le droit de vouloir, et auquel on accorde d'avoir des exigences fondées. Dans le premier cas ce sera par des études graves plutôt que séduisantes, difficiles plus par l'ensemble que par les détails, qu'on arrivera à sa science. Dans le second, on n'aura recours qu'à des travaux qu'on s'attachera surtout à rendre agréables et on songera beaucoup aux détails. Nous sommes beaucoup plus d'accord de sentiment avec les artistes qui suivent la première de ces deux routes; mais nous reconnaissons la grande et précieuse influence qu'ont ceux qui sont engagés dans l'autre, lorsqu'ils y apportent des facultés extraordinaires ainsi que le fait M. Herz. Il faut bien songer qu'un grand nombre de personnes, quelque goût qu'elles aient pour l'art musical, n'ont qu'une faible partie de leur temps à donner à son étude, et que, par conséquent, tout ce qui peut rendre celle-ci facile et attrayante est bon en soi. Du temps où l'on faisait de la musique une sorte de science occulte, ceux-là seuls qui se livraient à sa profession en acquéraient quelques notions tandis que les hommes de la société en ignoraient les premiers élémens. Depuis qu'on a fait quelques efforts pour rendre ses principes plus clairs et plus simples, la quantité de ceux qui l'étudient s'est accrue dans une immense proportion; et si l'on veut procéder par analogie, on verra que l'homme qui, par des séductions, engage une masse d'individus à tenter une étude qu'ils n'auraient point entreprise si on la leur eût présentée sous une forme sérieuse, arrive à des résultats que n'aurait pas obtenus celui qui plane dans des régions plus élevées. L'un a certainement plus de mérite, mais l'autre n'est pas moins utile.

M. Herz, dont le talent d'exécution est si remarquable, a exercé dans ces derniers temps une grande influence sur l'étude du piano en France. Combien de personnes de la société ont été engagées par le charme de gracieuses compositions, présentées sous l'autorité d'un nom célèbre, à cultiver un art dont les formes plus élevées, mais plus graves, les eussent rebutées? Ces compositions de M. Herz ont, d'ailleurs, un caractère qui leur est particulier; elles sont élégantes et pures; si la pensée n'en est pas souvent remarquable, au moins la forme en est-elle presque toujours agréable. Or, la forme a son mérite aussi. M. Herz a exécuté avec la perfection d'exécution qui ne varie jamais chez lui un nouveau concerto qui se distingue par les qualités et les défauts de ses autres productions et dans lequel beaucoup de passages heureux ont été applaudis. Il en a été de même pour ses variations sur le trio du *Pré aux Clercs* et pour un duo qu'il a exécuté avec son frère M. Jacques Herz.

M. Lafont est toujours le violoniste de la perfection, mais d'une perfection un peu froide. On trouverait malaisément plus d'élégance et de pureté que n'en déploie cet habile artiste.

M^lle^ Bertrand est assurément une harpiste qui se tire avec un grand bonheur des difficultés les plus compliquées. Cependant son jeu a peu de charme; elle emploie trop de force musculaire, et n'obtient de la harpe qu'un son aigre et dur, tandis qu'elle devrait s'attacher à ce que les qualités de sonorité qui font le principal mérite de cet instrument, c'est-à-dire la rondeur et le moelleux, ressortissent avec avantage. Il est très bien de montrer que l'on est adroit; mais il faut éviter avant tout d'affecter désagréablement l'oreille.

Les airs de la Suisse avaient fait irruption au concert de M. Herz. Mlle Francilla Pixis a chanté avec un talent tout frais et tout jeune *la Fiancée suisse*, air varié pour la voix par M. Pixis; Mme Stockausen a été gracieuse et naïve dans ses délicieux boléros. Dans quelque concert que l'on se rende, il y a certitude qu'on rencontrera M. Lanza et son air bouffe; à toutes les époques nous avons vu des artistes se faire les inévitables des réunions musicales; aussi est-ce moins pour un manque absolu de talent que pour la prodigalité dont il en est que nous le blâmons. M. Richelmi a chanté des romances françaises qui n'ont point paru déplacées auprès des mélodies helvétiques.

Soirées des frères Muller.

Une grande réputation avait précédé l'arrivée à Paris des quatre frères Muller. Leur parenté si proche, une ressemblance frappante et les circonstances sous l'empire desquelles s'était développé un talent d'une unité

parfaite d'intention et d'exécution, intéressaient d'avance et portaient à la bienveillance. Les journaux de l'Allemagne n'avaient rien dit de trop sur la précision admirable qu'apportent ces artistes vraiment extraordinaires dans l'exécution du quatuor; on dirait qu'une volonté unique conduit ces quatre archets, et qu'une seule intelligence règle chaque mouvement. Les nuances les plus délicates sont exactement observées, les passages du *piano* au *forté* indiqués avec un rare ensemble, et les détails les plus fins joués comme par un seul instrument. Cependant, malgré toute la perfection d'une telle exécution, on sent qu'il manque quelque chose; c'est une profonde intelligence comme celle de M. Baillot au premier violon, c'est cet esprit si fin, ce talent merveilleux qui saisit avec rapidité le caractère de chaque morceau, variant à l'infini ses inflexions, ayant un style différent pour les différens auteurs, spirituel avec Haydn, tendre avec Mozart, coquet avec Boccherini, fougueux avec Beethoven; c'est cette variété de manières qui fait que jamais l'exécutant n'est lui-même, mais toujours l'auteur dont il est l'interprète.

L'exactitude et l'ensemble sont de précieuses qualités, mais ce ne sont pas les seules qui doivent briller dans un quatuor instrumental. S'en tenir à une précision parfaite n'est pas remplir toutes les conditions d'une excellente exécution, et MM. Muller nous semblent se renfermer trop scrupuleusement dans les bornes de l'infaillibilité. C'est particulièrement à celui des quatre frères qui joue le premier violon que ce reproche doit être adressé, car ce serait à lui de donner leur couleur à tous les morceaux et d'imprimer à ses co-exécutans une direction analogue à sa manière de concevoir. C'est un principe fort juste que dans la musique d'ensemble chacun doit se résigner à n'être que la partie d'un tout, évitant de se donner une importance individuelle. Cependant à cette règle, comme à toute autre, il y a des exceptions. Soit dans la musique vocale, soit dans la musique instrumentale, il entre dans la composition de certains morceaux un personnage principal qui doit constamment ou à de certaines reprises dominer les autres. Pour le quatuor ce personnage est le premier violon, et ce n'est pas sans raison que la dénomination de *principal* lui a été donnée; les traits les plus saillans se trouvent dans sa partie; les expressions les plus délicates de la pensée de l'auteur lui sont confiées, et son rôle est rendu important aux dépens des trois autres. N'en est-il pas de même d'ailleurs pour la musique du chant? Mme Mombelli s'élevait au-dessus de tous les autres exécutans dans le sextuor de la *Cenerentola;* qui eût songé à se plaindre? Mme Malibran attirait sur elle toute l'attention du public dans le finale du premier acte de la *Gazza;* il n'a pris à personne l'envie de l'en blâmer, parce qu'il était bien évident que le compositeur avait voulu faire de *Cenerentola* et de *Ninetta* des personnages plus importans que ceux qui les entouraient. De même on n'a point reproché à M. Baillot de s'être rendu l'ame du quatuor toutes les fois qu'il a exécuté la musique de Mozart, d'Haydn, de Beethoven et d'Onslow.

L'aîné de MM. Muller devrait donc, selon nous, faire davantage acte d'individualité et briller au milieu des autres exécutans. La perfection de cet étonnant quatuor y gagnerait beaucoup, nous le croyons. Nous avons eu le regret de voir interrompre la série des soirées intéressantes qu'avaient annoncées MM. Muller par la perte que l'un d'eux vient de faire de sa jeune épouse.

— Un procès de haute importance pour l'art de la musique vient d'être jugé dans un sens complètement favorable à la cause des artistes. Il s'agit de la réclamation de M. Rossini contre la liquidation de l'ancienne liste civile.

Voici les faits :

« M. Rossini avait été appelé d'Italie par le ministre de la maison du roi pour être attaché à la chapelle des Tuileries et à l'Opéra, sous le règne de Charles X. Des conditions assez avantageuses lui avaient été faites à la charge par lui de demeurer en France et de consacrer exclusivement à notre pays son génie musical. M. Rossini exécuta pendant long-temps cet engagement, mais un jour le mal du pays vint le prendre, le doux climat de l'Italie lui devint indispensable pour y retrouver la santé et de nouvelles inspirations que lui refusait notre climat moins favorisé du ciel. Cependant un engagement attachait le grand musicien en France; en 1829 il en demanda la résiliation, et de nouvelles conventions furent conclues entre M. le ministre de la maison du roi et M. Rossini. Le titre de *premier compositeur du roi* et d'*inspecteur général du chant* lui fut assuré avec une pension de 6000 fr. pour ses services passés. M. Rossini s'engageait en outre à travailler exclusivement pour notre *Académie royale de musique*, et à lui donner cinq grands opéras dans l'espace de dix ans à des conditions pécuniaires qui sont stipulées dans l'acte, et plus tard M. Rossini, craignant que la pension de 6000 fr. ne fût considérée comme le prix des ouvrages qu'il s'était engagé à fournir au grand Opéra, et qu'elle fût ainsi annulée dans le cas où des circonstances fortuites l'empêcheraient de travailler, s'adressa au ministre de la maison

du roi pour faire régulariser sa position, et il en obtint un arrêté approuvé de la main même de Charles X qui reconnaissait que la pension viagère de 6000 fr. lui était accordée à raison de ses services anciens.

« Les choses étaient en cet état lorsque vint la révolution de 1830 après laquelle M. Rossini subit le sort de tous les pensionnaires de la liste civile et vit arrêter le paiement de sa pension. Quand il s'adressa à M. le liquidateur de l'ancienne liste civile, celui-ci reconnut que sa pension avait été constituée par la liste civile à titre onéreux et proposa à M. le ministre des finances d'en payer les arrérages; mais le ministre répondit qu'il ne pouvait prendre sur lui de faire ce paiement et qu'il y avait lieu d'en référer, soit à l'autorité législative, soit à l'autorité judiciaire. M. Rossini fut alors forcé de s'adresser à la justice, et la première chambre du tribunal de première instance était appelée à prononcer aujourd'hui sur sa réclamation. Me Dupin a établi, par les arrêtés mêmes du ministre de la maison du roi, que la pension avait été constituée à titre onéreux au profit de M. Rossini, et malgré les efforts de Me Gairal qui, au nom de la liquidation de la liste civile, voulait faire mettre cette pension à la charge de l'*Académie royale de musique* pour laquelle devait travailler M. Rossini. Le tribunal, sur les conclusions conformes de M. Ch. Nouguier, avocat du roi, a condamné M. le liquidateur de l'ancienne liste civile à payer à M. Rossini les arrérages échus de sa pension et à en continuer le paiement à l'avenir. »

Maintenant que son droit a été reconnu et fondé pour l'avenir comme pour le passé, nous pouvons espérer que Rossini rompra un silence qu'il ne gardait qu'afin de ne pas nuire à ses intérêts en se plaçant dans une position nouvelle. Le rien faire a ses charmes pour tout homme, pour un italien plus que pour d'autres, pour Rossini plus peut-être que pour quelque italien que ce soit; mais ces charmes ne sont que relatifs par opposition à l'activité d'esprit. Cependant voilà cinq ans que Rossini se repose, voilà cinq ans que l'admirable partition de *Guillaume Tell* a fait sa lumineuse apparition, et depuis cinq ans la plume qui a produit le chef-d'œuvre de la scène française est demeurée muette et silencieuse. L'inactivité fatigue comme l'excès du travail, et Rossini doit être tourmenté par l'abondance de pensées qu'aura accumulées dans sa tête un repos si prolongé. Que Rossini nous fasse donc, non pas un de ces beaux contes, mais un de ces beaux opéras qu'il sait si bien faire, son amour-propre d'artiste et sa délicatesse d'honnête homme y sont engagés.

— Mme Salmon-Hantute donnera le samedi 7 avril, dans les salons de l'Ecole de musique, rue Neuve-Saint-Augustin, n. 3, un concert dans lequel on entendra MM. Richelmi, Plantade, Delloro, Lenox, Mazas, Tribert, Cottignies, Mmes Salmon-Hantute et Pontallié.

On trouve des billets chez les principaux marchands de musique.

Nouvelles des Départemens.

Strasbourg. — Le chef-d'œuvre de Meyerbeer, *Robert-le-Diable,* vient d'être représenté avec succès par la troupe française. Depuis le 3 mars cinq représentations ont été données; rien n'a été négligé pour que la mise en scène de ce bel ouvrage fût digne du grand compositeur. Comme il ne peut être question ici, ni de costumes, ni de décors dont les affiches annoncent les auteurs même avant ceux du poème et de la musique, mais de l'exécution musicale. Nous ne pouvons nous empêcher de dire que le souvenir de quelques-uns des premiers sujets de la troupe allemande qui a donné cet opéra en 1832 et 1833 nous a poursuivi involontairement, et il n'a pas dépendu de ceux que nous venons d'entendre de nous les faire oublier. On doit avouer qu'aucun ouvrage lyrique n'a été rendu avec autant de perfection que l'opéra dont nous parlons. M. Julien a été chargé du rôle de *Robert,* M. Roy de celui de *Bertram,* Mme Brice de celui d'*Isabelle,* et Mme Thévenard de celui d'*Alice.* M. Julien, qui a bien chanté quelques morceaux, se laisse souvent entraîner à forcer sa voix outre mesure. Dans le duo du troisième acte, *Des chevaliers de ma patrie,* M. Julien s'est avisé de faire sur l'accord en *la* une cadence en *ré.* Nous l'engageons à mettre de côté la malencontreuse cadence. M. Roy a déployé dans le rôle difficile de *Bertram,* comme acteur et comme chanteur, tout le talent et toute l'énergie qui lui sont propres. Mme Brice a chanté le rôle d'*Isabelle* avec talent, nous lui conseillons cependant de mieux se conformer aux intentions du compositeur; il est peu de partitions dans lesquelles l'auteur ait indiqué avec autant de soin toutes les cadences, tous les trilles, les variations de passages qui se présentent deux fois, et ceux trop élevés ou trop bas pour certaines voix. On doit dès lors considérer comme contraire à l'intention de l'auteur et nuisible à l'effet toute altération de sa composition. Mme Thévenard, à laquelle il faut rendre justice pour la manière distinguée avec laquelle elle chante le rôle d'*Alice,* introduit dans le second couplet de sa romance : *Quand je quittai la Normandie* des variations qui sont du plus mauvais goût.

Quant à l'orchestre, complété par un bon nombre d'amateurs, il s'est distingué par une précision admirable, et l'on peut dire que depuis long-temps nous n'avons entendu au théâtre une exécution aussi parfaite.

— Une de nos feuilles politiques contient l'article suivant qui trouve ici sa place :

« Depuis quelque temps il s'opère en France un mouvement remarquable sous le rapport littéraire et artistique. Jadis un homme de talent devait nécessairement vivre à Paris, centre et source unique des inspirations. Les provinces commencent à secouer le joug et à briser le système de centralisation ; de toutes parts des élémens nouveaux se manifestent, des entreprises littéraires se forment et grandissent; dans un pareil mouvement il y a gloire et profit pour tout le monde.

« Strasbourg, vieille ville d'université, ne pouvait rester en arrière. Deux jeunes artistes de cette ville viennent de composer un opéra dont le sujet, emprunté à l'histoire des révolutions de la Suède, ne peut manquer d'avoir fourni à l'auteur du poème et à celui de la musique des situations neuves et fortes. *Gustave Wasa* affranchissant sa patrie du joug d'un despotisme décrépit, voilà certes un beau sujet. *Guillaume Tell, la Muette de Portici* ont naturalisé chez nous ces sujets sous le rapport musical, que nous comprenons d'ailleurs si bien avec notre instinct admirable pour la liberté. Espérons que les auteurs de *Gustave Wasa* se seront placés à la hauteur du sujet; cet espoir nous est donné par ceux qui déjà ont été admis à juger d'avance le poème et la partition. D'ici à quelques jours, à la fin de ce mois ou au commencement du mois prochain, le public sera appelé à confirmer ou à rejeter cette sentence. »

Quoique la clôture de l'année théâtrale soit retardée jusque vers la fin d'avril, nous ne croyons pas que l'ouvrage annoncé puisse être représenté avant cette époque. Dans tous les cas nous en rendrons compte.

Nouvelles étrangères.

Venise. *Théâtre de la Fenice.* Première représentation d'*Emma d'Antiochia*, musique de Mercadante. — La musique de cet opéra, c'est ainsi que s'exprime le rédacteur de la *Gazetta privilegiata di Venezia*, n'est pas ce que nous espérions et ce qu'annonçaient certaines personnes, plus ennemies qu'amies de l'auteur, qui prétendaient que ce serait de toutes ses productions la meilleure. Il y renferme à la vérité quelques morceaux écrits avec pureté, mais l'inspiration manque constamment, on y sent enfin l'influence de la maladie qui mit en danger les jours du compositeur lorsqu'il l'écrivit. L'ouverture fut très applaudie, mais après l'introduction ce fut un profond silence, de même après le duo de Donzelli et de Mme Tadolini, de même après l'air de Cartagenova, et après celui de Mme Pasta. C'était une désolation lorsque, par bonheur, un quatuor, le finale du premier et celui du second acte vinrent animer un peu le public. Le troisième acte qui arrive le dernier dans l'ordre numérique est aussi le dernier dans l'ordre de mérite, et, à part un duo entre Mme Pasta et Donzelli, ce furent encore dans toute la salle un silence et un repos complets.

Cependant l'enthousiasme que le compositeur n'avait pas excité dans la salle l'attendait au dehors, il fut accompagné à la lueur des torches et au bruit des fanfares jusqu'à sa maison où nous le laisserons dormir tranquille.

Berlin. — Un nouvel opéra-comique, tiré des Mille et Une Nuits, et qui a pour titre *Les Trois Souhaits*, vient d'être joué avec succès. Les paroles sont de M. Raupach et la musique a été composée par M. Lowe de Stettin. Les meilleurs morceaux sont : l'ouverture, la romance de *Suleima* et le cantique des pélerins qui a été exécuté par les choristes avec une grande précision. Le personnel qui a représenté cet opéra est excellent, tant sous le rapport dramatique que sous celui musical. Mlle Grundbaum et MM. Mantius et Zieschsche se sont particulièrement distingués.

Bulletin d'Annonces.

Sowinsky. Les Regrets, duo caractéristique pour le piano à quatre mains par A. Sowinsky, exécuté par Litz et l'auteur.—7 fr. 50.
Donizetti. Le Gondolier, barcarolle. — 3 fr.
Musard. Naples, quadrille à quatre mains. — 4 fr. 50.
— *Idem. idem.* quintetto. — 4 fr. 50.
— *Idem. idem.* deux violons. — 2 fr. 25.
— *Idem. idem.* deux flûtes. — 2 fr. 25.
— Souvenirs du Théâtre-Italien, quadrille, quintetto. — 4 fr. 50.
— *Idem. idem.* deux violons. — 4 fr. 50.
— *Idem. idem.* deux flûtes. — 4 fr. 50.
Tadolini. La *Desolatione*, arietta. — 2 fr.
— La *Luna*, arietta. — 2 fr.
Ricci. Terzetto per due bassi e tenore nell' opera *Un' Awentura di Scaramuccia*. — 6 fr.
Massé. La Fuite, romance. — 2 fr.
Paris, Bernard Latte, boulevard des Italiens et passage de l'Opéra, 2.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me^ ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** **N° 14.**

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La **REVUE MUSICALE** paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31 ;

PARIS, DIMANCHE 6 AVRIL 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Sur les Accords[1].

Plusieurs sons qui se font entendre simultanément, et dont la réunion est plus ou moins agréable à l'oreille, prennent en musique le nom collectif d'*accords*. Le système général des accords et les lois de leur succession appartiennent à l'harmonie. Les accords les plus simples sont ceux qui ne sont composés que de deux sons ; on leur donne le nom d'intervalles. Ceux qui ne renferment que des intervalles de tierce, de quarte, de quinte, de sixte ou d'octave, sont les plus agréables ; on les nomme *accords consonnans*. Ceux dans lesquels on trouve des intervalles de seconde, de septième ou de neuvième, sont des accords dissonans.

Si l'on était obligé d'énumérer tous les intervalles qui entrent dans la composition d'un accord de quatre ou cinq sons, la nomenclature de tous les accords serait embarrassante dans le langage de la science et fatigante pour la mémoire ; mais il n'en est point ainsi. L'accord qui se forme de la réunion de la tierce, de la quinte et de l'octave s'appelle par excellence *accord parfait*, parce que c'est celui qui satisfait le plus l'oreille, le seul qui puisse servir de conclusion à toute espèce de période harmonique et qui donne l'idée du repos. Tous les autres se désignent par l'intervalle le plus caractéristique de leur composition. Ainsi un accord formé de la tierce, de la sixte et de l'octave, s'appelle accord de sixte, parce que cet intervalle établit la différence qui existe entre cet accord et le *parfait :* on donne le nom d'accord de septième à un accord dissonant qui est composé de tierce, de quinte et de septième, parce que cet intervalle est celui dont l'effet est le plus remarquable, et ainsi des autres.

Les *accords consonnans*, c'est-à-dire ceux dans la composition desquels il n'entre que des consonnances, sont ceux dont l'emploi est le plus fréquent dans la musique, même dans les compositions les plus modernes où l'usage des dissonances s'est multiplié outre mesure. Ces accords sont libres dans leur succession. Il n'en est pas de même des *accords dissonans ;* car la dissonance qui entre dans la formation de ceux-ci ne peut satisfaire l'oreille qu'en descendant d'un degré sur la note suivante.

Quoiqu'il n'y ait originairement que deux accords, l'un consonnant qui est l'*accord parfait*, l'autre dissonant qui est l'*accord de septième*, néanmoins il semble y en avoir un grand nombre, parce que ces accords sont susceptibles d'un grand nombre de modifications. Ces modifications sont de cinq espèces : 1° *renversement des intervalles ;* 2° *substitution d'intervalles ;* 3° *prolongation de consonnances ;* 4° *altération* de notes ; 5° *anticipation* de notes. Chacune de ces modifications peut s'offrir seule ou collectivement avec d'autres.

Par le renversement des intervalles, les notes qui entrent dans la composition d'un accord peuvent se trouver dans des positions différentes à l'égard l'une de l'autre, et donner lieu à des formes diverses ; par exemple, l'accord *parfait* se compose d'une note quelconque, d'une autre note à la tierce supérieure, majeure ou mineure, et d'une troisième note à la quinte supérieure, comme

ut, *mi*, *sol.*

Si l'on dispose les trois notes qui entrent dans la composition de cet accord dans les diverses positions où elles peuvent se trouver à l'égard l'une de l'autre, on trouvera trois combinaisons qui donneront les trois accords suivans :

ut, *mi*, *sol* (accord parfait),
mi, *sol*, *ut* (accord de sixte),
sol, *ut*, *mi* (accord de quarte et sixte).

(1) Extrait de l'*Encyclopédie des Gens du Monde*, chez Treuttel et Würtz.

Le premier, ou accord parfait, sera composé de tierce (*ut*, *mi*) et de quinte (*ut*, *sol*); le second, ou accord de sixte, sera composé de tierce (*mi*, *sol*) et de sixte (*mi*, *ut*), et le troisième, ou l'accord de quarte et sixte, renfermera la quarte (*sol*, *ut*) et la sixte (*sol*, *mi*). Trois harmonies d'aspects et d'effets différens seront donc produites par trois notes disposées de manières diverses. On remarquera qu'il est d'autres combinaisons possibles de ces trois notes, car on pourrait faire

ut, *sol*, *mi* (accord parfait),
mi, *ut*, *sol* (accord de sixte),
sol, *mi*, *ut* (accord de quarte et sixte);

mais il est facile de voir que ces combinaisons ne changent rien à l'état des choses, car *sol* et *mi*, en quelque position qu'ils soient, quand *ut* est la note grave, ne peuvent jamais former à l'égard de cet *ut* qu'une tierce et une quinte; de même *ut* et *sol* à l'égard de *mi* grave ne seront jamais qu'une sixte et une tierce; enfin *ut* et *mi*, de quelque manière qu'on les dispose, ne peuvent être qu'une quarte et une sixte contre *sol*.

L'accord dissonant de *septième*, qu'on appelle *septième dominante* ou *de dominante*, parce qu'il a pour son grave la cinquième note du ton, est susceptible d'être modifié de quatre manières, parce qu'il entre quatre notes dans sa composition, et que ces quatre notes offrent les élémens de quatre combinaisons. Les quatres notes de cet accord dans le ton d'*ut* sont

sol, *si*, *ré*, *fa*,

ce qui donne un accord composé de tierce majeure, de quinte et de septième mineure. Ces diverses notes peuvent être disposées comme suit:

sol, *si*, *ré*, *fa* (accord de septième dominante),
si, *ré*, *fa*, *sol* (accord de quinte mineure et sixte),
ré, *fa*, *sol*, *si* (accord de sixte sensible),
fa, *sol*, *si*, *ré* (accord de triton) [1].

Tel est l'effet de ce genre de modification des accords primitifs qu'on appelle *renversement*. Les accords primitifs se nomment *accords fondamentaux*, les autres accords *dérivés*.

La deuxième espèce de modification, ou la *substitution* d'une note à une autre, n'a lieu que dans l'accord dissonant de septième et dans ses dérivés; elle consiste à substituer dans ces accords la sixième note du ton à la cinquième; ce qui peut avoir lieu sans blesser l'oreille, et ce qui produit des accords d'un aspect et d'un effet différent. Pour se faire une idée de ce genre de modification, il faut savoir que, lorsque la musique est écrite à cinq parties, on ajoute aux quatre notes de l'accord de septième une cinquième note à l'octave aiguë de la note grave, de manière que l'accord soit composé de

sol, *si*, *ré*, *fa*, *sol*.

A ce *sol* aigu on peut substituer à volonté *la*, ce qui, au lieu de l'octave, donne un intervalle de neuvième contre la note grave de l'accord. L'accord ainsi transformé prend le nom d'*accord de neuvième majeure de la dominante*, lorsque le *la* n'est point accompagné d'un bémol naturel comme dans l'exemple suivant:

sol, *si*, *ré*, *fa*, *la*,

et accord de neuvième mineure lorsque le *la* est bémol,

sol, *si*, *ré*, *fa*, *la* ♭.

La même opération se fait dans les accords dérivés, en ayant soin de placer toujours la note substituée à la voix supérieure, afin d'éviter le choc désagréable de la sixième note avec la *note sensible*. De cette modification résulteront les accords suivans:

si, *ré*, *fa*, *la* (accord de septième sensible),
si, *ré*, *fa*, *la* ♭ (accord de septième diminuée),
ré, *fa*, *si*, *la* (accord de quinte et sixte sensible),
fa, *si*, *ré*, *la* (accord de triton et tierce majeure),
fa, *si*, *ré*, *la* ♭ (accord de triton et tierce mineure).

Les accords affectés de substitutions sont employés par les compositeurs selon leur fantaisie dans des cas analogues à ceux où l'on fait usage des accords sans substitution.

Les prolongations de consonnances, qui sont le troisième genre de modification dont les accords sont susceptibles, ont lieu dans tous les accords, même dans ceux qui sont affectés de substitution. Ce genre de modification consiste dans la prolongation d'une ou de plusieurs notes d'un accord sur l'accord suivant, d'où résulte le retard des notes de ce dernier, et l'introduction d'intervalles étrangers dans celui-ci. Par exemple, si l'accord parfait d'*ut*, *mi*, *sol*, succède à l'accord de septième, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, le *fa* de celui-ci peut se prolonger sur l'autre, au lieu de descendre immédiatement sur *mi* suivant la loi de la résolution des dissonances, et conséquemment introduire dans le premier temps de l'accord parfait un intervalle de quarte au lieu de la tierce qui lui appartient, pour ne faire sa résolution sur cette tierce qu'au deuxième temps. Il résultera de cette prolongation momentanée un accord composé de quarte, de quinte et d'octave, et le choc de la quinte et de la quarte introduira une dissonance accidentelle de seconde dans un accord qui n'est originairement composé que de consonnances. Si la quinte *ré* de l'accord de septièm

(1) Le nom de triton est donné à cet accord parce que la quarte majeure qui s'y trouve est composée de *trois tons*.

au lieu de descendre sur l'octave de l'accord parfait, se prolonge, elle y introduit un intervalle de neuvième, qui ne se résoud qu'au second temps, et l'accord, alors composé de tierce, quinte et neuvième, devient momentanément un accord dissonant. Si la tierce majeure *si* de l'accord de septième, au lieu de monter à l'octave de l'accord parfait *ut* comme note sensible, se prolonge, elle introduit dans cet accord parfait un intervalle de septième majeure, qui devra se résoudre en montant pour obéir à la loi de la note sensible. Enfin si deux ou trois notes de l'accord de septième se prolongent sur l'accord parfait, elles y introduisent deux ou trois dissonances. Ces dissonances se nomment *artificielles* pour les distinguer des dissonances *naturelles* de l'accord de septième et de ses dérivés, et l'on dit qu'*elles ne peuvent se faire sans préparation*, parce qu'elles sont le résultat de prolongations, ce qui n'a pas lieu pour les dissonances naturelles qui s'attaquent immédiatement.

Tel est le mécanisme des prolongations. Toute note qui descend d'un degré, dans la succession d'un accord à un autre, peut se prolonger; et les prolongations sont admissibles dans la succession d'un accord consonnant à un accord consonnant, et d'un accord dissonant à un accord dissonant. La prolongation d'un accord consonnant sur un accord dissonant affecté de substitution donne lieu à des accords d'un usage fréquent et dont on n'a pu parvenir à découvrir l'origine que dans ces derniers temps. Par cette double modification, la *tonique* se prolonge et retarde la note sensible des dérivés de l'accord de septième et change le premier dérivé en un *accord de seconde*, composé de seconde, quarte et sixte majeure; le deuxième dérivé en un *accord de septième*, composé de tierce mineure, quinte et septième mineure, et le troisième dérivé en un *accord de quinte et sixte*, composé de tierce, quinte et sixte.

L'*altération des notes* des accords est la quatrième espèce de modification qu'on peut y introduire. Elle consiste à altérer par un bémol accidentel toute note qui descend dans la succession d'un accord à un autre, et à faire l'altération par un dièze accidentel ou par un bémol supprimant un bécarre, de toute note qui monte dans la succession d'un accord à un autre. Quelquefois l'altération est double, c'est-à-dire qu'on peut faire à la fois une altération ascendante et une altération descendante. Or, de pareilles altérations étant admissibles dans les accords consonnans, dans les dissonans naturels ou affectés de substitution, dans les prolongations simples, doubles et triples, et ces mêmes altérations pouvant aussi se prolonger comme les notes non altérées, on conçoit qu'une quantité immense de groupes harmonieux résulte de toutes ces modifications qui se multiplient réciproquement.

Quant à la cinquième et dernière espèce de modification dont les accords sont susceptibles, c'est-à-dire l'*anticipation* d'une ou de plusieurs notes d'un accord dans l'accord précédent, elle est beaucoup plus rare que les autres et donne lieu à des successions fort incorrectes dans beaucoup de cas; ce qui oblige les compositeurs à ne s'en servir qu'avec ménagement. Elle consiste à prendre dans la *syncope* sur la dernière moitié d'un temps un intervalle qui appartient à l'accord du temps suivant. Ce genre de modification des accords ne s'emploie avec avantage que dans les circonstances où l'on veut peindre par la musique une sorte de désordre.

Les accords peuvent se représenter aux yeux par les notes de la musique et par des signes particuliers; dans tous les accords dont il vient d'être parlé, les sons ont entre eux un rapport plus ou moins direct, plus ou moins *logique;* il est des cas ou le rapport disparaît presque entièrement. Dans ces sortes d'anomalies harmoniques, une voix ou un instrument grave, du médium ou de l'aigu, soutiennent un son pendant un certain nombre de mesures. Cette tenue se désigne sous le nom de pédale parce que, dans l'origine de cette invention, elle ne fut employée que dans la musique d'église par l'organiste, qui se servait pour cela du clavier des pédales de son instrument. Sur la pédale, une suite variée d'accords se fait entendre et produit souvent un très bon effet, quoique, chose singulière, le son de cette pédale ne soit en rapport avec elle que de loin en loin : il suffit que le rapport se rétablisse d'une manière convenable à la conclusion.

Tel est le système complet de la formation des accords; système qui n'a été fait que successivement par l'instinct des compositeurs plutôt que par des combinaisons scientifiques et qui a causé beaucoup d'embarras aux théoriciens avant de parvenir à la simplicité qui le distingue aujourd'hui.

L'histoire de la composition et de la classification des accords est l'une des parties les plus intéressantes de la musique. Non-seulement elle se compose d'une succession non interrompue de découvertes dans les propriétés agrégatives des sons, découvertes qui ont dû leur origine au besoin de nouveauté, à l'audace de quelques musiciens, au perfectionnement de la musique instrumentale, et sans doute aussi au hasard; mais il est une section de cette histoire qui n'est pas moins digne d'intérêt; c'est celle des efforts qui ont eu pour but de rattacher à un système complet et rationnel tous les faits épars offerts par la pratique à l'avide curiosité des théoriciens.

Les nombreuses modifications que subissaient les accords dénaturaient si bien leur forme primitive qu'on ne doit pas être étonné s'il a été commis beaucoup d'erreurs dans les divers classemens qui en ont été faits. Jusque vers la fin du seizième siècle on ne fit usage que d'accords consonnans et de quelques prolongations qui produisaient des dissonances préparées; avec de tels élémens, les formes harmoniques étaient bornées de telle sorte qu'on ne songea point à les réunir en corps de science et qu'on n'imagina même pas qu'il y eût une liaison entre les accords qu'on employait.

Vers la fin du seizième siècle, un Vénitien, nommé Claude Monteverde, se servit pour la première fois des accords dissonans naturels et des substitutions; dès lors le domaine de l'harmonie s'étendit beaucoup, et la science des accords attira les regards des maîtres. Les inventions nouvelles et hardies réussissent rarement sans opposition; celle de Monteverde fut vivement attaquée par ses contemporains, et notamment par un musicien nommé Artusi, dans un livre intitulé : *Delle imperfestione della moderna musica, etc.*, Venise 1600, in-fol.; mais elle finit par triompher des préjugés et fut généralement adoptée. Ce fut environ quinze ans après les heureux essais de Monteverde que Viadana, et quelques Allemands qui lui disputent son invention, imaginèrent de représenter les accords par des chiffres et pour cela furent obligés de considérer les accords isolément. Alors, pour la première fois, ce mot d'*accords* fut introduit dans le langage de la musique. Pendant près de quatre-vingts ans, la science des accords resta dans un état stationnaire; mais, en 1699, Sauveur, géomètre français, reproduisant une expérience qui avait été indiquée par un moine, le père Mersenne, en tira des conséquences non aperçues jusqu'à lui. Cette expérience consiste à faire résonner une grosse corde métallique, tendue par un poids convenable en la pinçant avec force; outre le son principal qui résulte de la résonnance de toute la longueur de la corde, on entend aussi deux autres sons, dont l'un est l'octave de la quinte du premier, et l'autre la double octave de la tierce majeure; en sorte que l'*accord parfait majeur* se trouve ainsi donné par la nature. Sauveur découvrit dans l'examen de cette expérience que les deux derniers sons proviennent de vibrations partielles de la corde, et cette découverte le conduisit à toutes les conséquences du système complet et démontré de la science des sons. Il avait appelé son *fondamental* le son qui est donné par les vibrations de la totalité de la corde, et *sons dérivés* les deux autres; Rameau, qui se fit connaître en 1722 par la publication de son traité d'harmonie, s'empara du résultat des découvertes de Sauveur et des dénominations de *fondamental et dérivés*. Ayant adopté l'idée de faire ressortir de tous les accords de certains phénomènes physiques, il fut obligé de recourir à des inductions forcées; car toute l'harmonie n'est point renfermée dans l'accord parfait majeur. L'accord parfait mineur était indispensable à son système; il imagina certain frémissement du corps sonore qui, selon lui, fait entendre cet accord à une oreille attentive, bien que d'une manière moins distincte que l'accord parfait majeur. Au moyen de cette supposition il n'avait plus qu'à ajouter ou retrancher des sons à la tierce supérieure ou inférieure de ses deux accords parfaits pour trouver une grande partie des accords en usage de son temps, et de cette manière il obtint un système complet où tous les accords se lient entre eux. Bien que ce système reposât sur des bases très fragiles, il avait l'avantage de présenter de l'ordre pour la première fois dans les phénomènes harmoniques. D'ailleurs Rameau avait le mérite d'être le premier qui eût aperçu le mécanisme du renversement des accords; à ce titre il est digne d'être placé au rang des fondateurs de la science harmonique. Dans le temps où Rameau produisait son système en France, Tartini, célèbre violoniste italien, en proposait un autre qui était aussi fondé sur une expérience de résonnance. Par cette expérience, deux sons aigus qu'on fait entendre à la tierce en font résonner un troisième au grave, également à la tierce du son inférieur; ce qui donne aussi l'accord parfait. Là-dessus Tartini avait établi une théorie obscure qui n'eut pas plus de succès en Italie qu'en France. Les systèmes d'harmonie et les classifications d'accords étaient devenus une sorte de mode, chacun voulut avoir le sien et eut ses prôneurs. La France vit éclore presque dans le même temps ceux de Baillière, de Jamard, de l'abbé Roussier, et de beaucoup d'autres qui sont maintenant oubliés et qui méritaient de l'être. La théorie des prolongations imaginée par Kirnberger et perfectionnée par Catel, celle des altérations et des substitutions introduite depuis dans le système général des accords, ont complété une science rationnelle de ces accords, conforme à l'exposé qui vient d'en être fait.

Outre les ouvrages indiqués dans mon article sur l'accompagnement, on peut aussi consulter sur les accords les traités spéciaux dont les titres suivent : 1° Selvaggi : *Trattato d'armonia, ordinato con un nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esse esposte, Naples*, 1823, in-8°; 2° Dourlen : *Principes d'harmonie et tableau général de tous les accords*, Paris, 1824; 3° Aimon : Etude élémentaire de l'harmonie, ou méthode

pour apprendre en très peu de temps à connaître tous les accords, Paris.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Concerts des dimanche 23 mars et vendredi 28.

Il suffit de posséder quelques notions, même superficielles, sur l'histoire de la musique en France, et jeter un coup d'œil rapide sur l'ensemble des faits qui la composent, pour reconnaître que, de tout temps, il a existé un rapport direct, une corrélation intime entre la partie éclairée du public et la plupart des compositeurs dramatiques. En effet, un esprit novateur, audacieux, un génie qui a su trouver et parcourir une route inconnue jusqu'à lui, a presque toujours changé ou au moins altéré l'éducation et les habitudes musicales d'un peuple; celui-ci, de son côté, a quelquefois modifié, par une sorte de réaction, l'individualité d'un talent original, et cette double et réciproque influence a souvent eu lieu à l'insu de ceux qui la subissaient et de ceux qui l'exerçaient. Cette remarque, vraie pour les artistes français qui consultaient le goût général de la nation, acquiert encore plus de force lorsqu'il s'agit des compositeurs étrangers travaillant pour notre scène lyrique. Ceux-ci changèrent presque tous leur première manière et se conformèrent aux exigences dramatiques de notre théâtre en se dépouillant autant qu'il leur était possible de leurs habitudes ultramontaines; mais leur musique, encore toute imprégnée d'un parfum exotique, conserva, en dépit d'eux-mêmes, son accent natal et réagit à son tour sur l'école française par l'introduction de nouvelles cantilènes et de nouvelles formules harmoniques. Ainsi cet échange de richesses, ces concessions mutuelles ont depuis long-temps acclimaté sur notre sol les muses de l'Italie et de l'Allemagne et ont concouru à la formation de l'école française.

Cette succession de révolutions inévitables dans un art dont les formes changent à chaque génération qui s'élève n'aurait-elle pas cependant l'inconvénient de nous donner l'apparence de la partialité et même de l'injustice envers les grands hommes que d'abord nous aurions admirés et dont plus tard nous nous serions fatigués sans autre raison que notre caprice? N'aurait-elle pas encore l'inconvénient de nous faire taxer d'inconstance et de légèreté par ceux qui, plus stables dans leurs affections, ne brisent point l'idole qu'ils avaient long-temps encensée pour aller offrir un hommage souvent éphémère à celle qu'ils avaient long-temps dédaignée? Et ces préventions pour un style, une manière, un auteur, ne seraient-elles pas la cause première de cette déplorable manie de renoncer à son individualité pour se livrer au triste métier de contrefacteur? Ainsi s'expliquerait la soudaine apparition de cette foule d'imitateurs de Rossini quand l'astre du maître de *Pesaro* atteignait l'apogée de sa gloire; ainsi s'expliquerait cette tendance parmi les compositeurs allemands à l'imitation de la manière de Beethoven, imitation qui s'infiltre insensiblement parmi nous et deviendra le point de départ d'une nouvelle révolution musicale; ainsi s'expliquerait enfin la froideur avec laquelle fut accueilli, au concert du dimanche 23 mars, le *Requiem* de Mozart, bien qu'on en eût retranché quelques morceaux. Néanmoins, malgré cette précaution justifiée par l'événement, malgré l'exécution parfaite d'un orchestre qui n'a point de rival en Europe et de chœurs formés de l'élite des élèves du Conservatoire, malgré les beautés sans nombre répandues dans ce sublime chant du cygne, l'œuvre ne fut pas salué par ces murmures d'approbation, ces trépignemens de plaisir, ces cris d'enthousiasme que manquent rarement d'exciter les symphonies de Beethoven. On applaudit, il est vrai, mais avec cette réserve qui n'est que le témoignage de l'estime.

Comment expliquer cette indifférence pour Mozart, et à quelle cause l'attribuer? Nous croyons avoir répondu à cette question au commencement de cet article en posant comme une vérité incontestable que le goût du public se modifie toujours par les succès des œuvres d'un grand maître; or, le maître actuel, celui qui jouit de l'heureux privilége de toujours plaire et de ne jamais fatiguer, c'est Beethoven. Certes, nos preuves sont faites à cet égard, ces sentimens sont les nôtres, nous voudrions seulement qu'ils ne fussent point exclusifs; Beethoven recevra toujours notre hommage, lui dont le style grand, pittoresque et sombre nous a tenus tant de fois sous le charme en excitant dans notre ame des émotions si vives et si délicieuses; mais pour être justes devons-nous lui sacrifier ses deux illustres devanciers? Nous ne le pensons pas. Haydn et Mozart inspirent encore l'admiration que nous avons vouée à leur génie; eux aussi savent émouvoir, et ils nous l'ont prouvé à cette séance.

Le concert commença par l'exécution de la symphonie de Mozart en *sol* mineur, si tendre, si passionnée, si riche de mélodies et de contrastes habilement ménagés. Le menuet dont le sujet primitif, sévère et scolastique, offre une opposition tranchée avec le trio d'une suavité

ravissante, fut redemandé aux acclamations générales, et l'effet en fut la deuxième fois aussi entraînant.

Après le duo de la *Mort d'Abel* chanté avec ame par MM. Ad. Nourrit et Dérivis, l'orchestre exécuta un andante en *sol* majeur d'Haydn, déjà entendu il y a deux ans, création dont la fraîcheur ferait croire qu'elle est de nos jours et qui décèle cet art si délicat de reproduire le même motif sous des formes toujours nouvelles, art qui formait une des qualités prédominantes du talent d'Haydn.

Prononcer le nom de Mme Damoreau-Cinti c'est rappeler à l'esprit du lecteur tout ce que l'art du chant et celui de la vocalisation ont de plus séduisant et de plus parfait. Notre grande cantatrice nous a fait entendre l'air *Voi che sapete* des *Nozze di Figaro* qu'elle chante avec une simplicité et une pureté remarquables. Elle y place peu de fioritures, mais elle sait rendre ces douces cantilènes avec un accent aussi vrai que touchant.

L'ouverture du *Roi des génies* de Weber terminait la séance. Ce morceau n'offre rien d'extraordinaire.

Nous ne finirons pas sans dire quelques mots du concert du vendredi-saint. On avait d'abord agité la question de savoir s'il devait être donné à l'Opéra, avec les talens réunis des artistes français et italiens; cette combinaison n'ayant pas réussi, la société des concerts se chargea d'organiser la composition de cette solennité musicale avec les élémens qui sont à sa disposition. Beethoven en fit les honneurs, deux de ses chefs-d'œuvre, la symphonie en *la* et le *Christ au mont des Oliviers*, furent offerts à la curiosité et à l'intérêt de la société fashionable qui avait présidé ce jour-là aux pompes mondaines de Longchamps.

Tout a été dit sur la symphonie en *la* et sur son *andante* si pathétique, et toujours redemandée par le public. Il nous faudrait des colonnes entières de la *Revue* pour analyser cette colossale composition et nous n'avons plus que quelques lignes à notre disposition.

Le *Christ au mont des Oliviers* n'a rien laissé à désirer sous le rapport de l'exécution des chœurs et des *soli* chantés parfaitement par MM. Ad. Nourrit, Dérivis, et Mme Dorus-Gras; mais cet oratorio a paru long, peut-être pourrait-on en trouver la cause dans la situation dramatique qui est toujours la même.

On a applaudi avec transport l'*Agnus Dei* de la messe des morts de M. Chérubini. Ce morceau, d'une facture large, d'un caractère solennel et religieux, nous fait vivement désirer d'entendre l'ouvrage entier.

La grande scène de *Robin des bois* a été chantée avec autant de goût que d'expression par Mme Dorus-Gras qui, malgré sa modestie, s'est depuis long-temps placée sur la ligne de nos plus habiles cantatrices.

Rien de plus pur et de plus élégant que le jeu de M. Kalkbrenner, rien de plus parfait que son exécution. Nous lui soumettrons cependant une observation, non sur son talent qui est au-dessus de tous les éloges, mais sur l'instrumentation du morceau qu'il a exécuté. Le piano, dont la sécheresse est plus apparente lorsqu'il est accompagné, ne peut lutter ni avec l'harmonie des instrumens à vent, ni avec les sons filés des instrumens à cordes, il ne pourra à plus forte raison soutenir le choc des masses formidables d'un orchestre renforcé de cymbales et d'une grosse caisse.

L'ouverture de *Léonore* par Beethoven, dont l'exécution terminait le concert, n'a pas produit un grand effet, on y remarque un peu de décousu. Au surplus, cette ouverture fut remplacée pour l'opéra de *Fidelio* ou *Léonore* par une autre en *mi*, la seule qu'on exécute quand on représente cet ouvrage.

F. B.

— Des bruits bien différens ont circulé dans la semaine qui vient de s'écouler sur des changemens d'administration qui auraient lieu à l'Opéra. M. Véron aurait cédé son privilége à M. Mira qui obtiendrait en même temps l'entreprise de l'Opéra-Comique dont la société est dissoute, ou bien il ne devrait diriger que ce second théâtre, ou bien encore ce serait M. Loeve Weimar. Comme la *Revue* tient à consigner des faits et non pas à répandre des bruits, nous attendrons huit jours encore pour entretenir nos lecteurs d'événemens qui sont d'une haute importance pour quiconque s'intéresse à l'art de la musique en France.

Miscellanées.

NOUVEAU TIRANT POUR LE VIOLONCELLE.

Cette invention, qui a été récompensée par la Société d'encouragement de Londres, et qu'on doit à M. Forster, a pour but de faciliter les vibrations des cordes et de rendre les sons plus purs qu'ils ne l'avaient été jusqu'ici. En outre elle donne plus de justesse aux notes *la* et *si* qui en manquaient dans la plupart des instrumens actuels. L'invention consiste : 1° à faire trois échancrures très profondes et longitudinales dans le tirant ou pièce à laquelle les cordes sont attachées au-dessus du chevalet, et à le diviser ainsi en quatre parties ou baguettes qui ne sont réunies qu'à leur extrémité postérieure, et sont suffisamment écartées l'une de l'autre pour qu'elles ne se touchent pas pendant les excursions les plus éten-

dues des vibrations sonores. Chaque corde du violoncelle est attachée à une de ces baguettes, et dans chacune de ces dernières on a percé trois trous qui servent à fixer les cordes en choisissant pour point d'attache de celle-ci le trou qui donne le son le plus pur et le plus parfait. 2° La matière de ce tirant, au lieu d'être en bois comme à l'ordinaire, est du laiton écroui avec lenteur au marteau, cet alliage, donnant des vibrations plus nettes que le cuivre, et étant préférable au fer et à l'acier. Ainsi, chaque corde étant attachée à sa baguette propre, ces deux pièces forment un système distinct et continu, et par conséquent les vibrations de l'un de ces systèmes se communiquent difficilement à l'autre. On voit que cette disposition réunit encore quelques autres avantages. Par exemple, le chevalet, dans les instrumens à cordes, n'étant pas taillé d'après une courbe uniforme et régulière, les cordes tirées obliquement et inégalement par le tirant le fatiguent inutilement et ne paraissent pas elles-mêmes placées de la manière la plus favorable à la liberté des vibrations; dans la disposition nouvelle il est clair que chaque corde et sa baguette, pouvant s'élever, s'abaisser ou s'écarter librement, se rangent suivant la courbure du chevalet et dans une direction très régulière. On sait en outre que quand une des cordes attachées au tirant vient à casser, toutes les autres cessent d'être accordées, tandis que dans la nouvelle invention la rupture d'une corde n'affecte plus d'une manière sensible le ton et l'accord des autres. (*Trans. soc. of arts.*)

—

DE LA MUSIQUE EN SUÈDE.

Le goût de la musique est très répandu à Stockholm parmi les hautes classes et les classes intermédiaires chez lesquelles l'éducation développe et perfectionne ce penchant; il est cultivé avec un véritable enthousiasme, et entretenu par une heureuse émulation. L'hiver, les concerts sont fréquens, et l'on trouve des pianos dans presque toutes les maisons aisées. Il existe à Stockholm plusieurs réunions musicales qui sont très assidûment fréquentées; l'une d'elles, le cercle harmonique composé de l'élite de la société, est souvent honoré de la présence de la famille royale, et le penchant pour cet art est particulièrement fomenté depuis quelques années par le prince Oscar, dont le goût fin et éclairé a surtout contribué à le répandre de plus en plus.

Cependant les dispositions harmoniques de la population ne s'étendent pas au-delà des classes élevées et intermédiaires de la société; le bas peuple est encore, à cet égard, dans une complète barbarie; je ne connais rien d'aussi peu mélodieux que les chants populaires de la Suède, à moins que l'on accorde la palme aux chants aigus et discordans des paysans de la Hollande, de l'Angleterre, auxquels il n'y aurait aucun inconvénient de joindre ceux du nord de la France. Les seuls peuples de l'Europe qui soient doués naturellement d'une organisation musicale sont les Italiens, les Allemands, les Russes et les habitans du midi de la France. Il est cependant juste de le dire, il est plusieurs de ces chants d'une admirable et savante harmonie, mais ils sont destinés aux personnes qui peuvent apprécier tout le charme et le mérite de ces délicieuses compositions; car elles ne descendent guère jusqu'aux classes vulgaires, ou, si elles parviennent, c'est pour y être complètement défigurées.

On a publié à Stockholm, en trois volumes, une collection des chants populaires, par Gergev et Afzelius, où l'on trouve les anciennes mélodies arrangées par Hëfner d'Upsal. Les anciens Suédois passaient pour avoir un penchant prononcé pour la musique; ils avaient des harpes et des violons : ce dernier instrument est, dit-on, originaire de la Suède; et le grand usage que l'on en fait dans la Dalécarlie semblerait confirmer cette conjecture; mais il faut convenir que le type primitif de cet instrument n'a pas acquis de grands perfectionnemens dans le lieu de sa naissance.

—

Inventions nouvelles.

Harpe-ditale de M. Pfeiffer.

Après le tambour qu'on rencontre chez les peuples barbares comme chez les nations les mieux civilisées, la harpe est de tous les instrumens celui auquel on peut donner le plus légitimement l'épithète de naturel. La première fois que l'homme a voulu produire une suite de sons différens, il a tendu des cordes sur une planche et les a mises en vibration par la simple opération de la traction. C'est l'origine de la harpe; mais que de variétés de formes et de systèmes depuis les harpes que nous trouvons représentées sur les anciens monumens de l'Égypte, jusqu'à celle dont on se sert de nos jours! Combien de diéérentes sortes de harpes depuis celle de David jusqu'à la harpe à double mouvement de M. Erard! L'usage universel de cet instrument atteste sa supériorité sur la plupart des autres, quant à une qualité qu'apprécient surtout les peuples dont le système musical ne tient rien que de la nature, le son. Rien n'est plus pur, plus doux, plus charmant, en effet, que le son de la harpe. C'est aux sons de la harpe que David calma les fureurs impies de Saül; la belle Yseult adoucit l'amertume des jalouses humeurs de Tristan en s'accompagnant de la harpe. Enfin on a placé une harpe entre les

mains de la sainte que les musiciens se sont choisie à si grand tort pour patronne. Ne voyons-nous pas que, depuis le sixième siècle jusqu'au quinzième, la harpe fut l'instrument le plus en honneur en France et en Italie. L'art de jouer de la harpe était si fort estimé en Irlande, dès les temps les plus reculés, que les jeunes gens des deux sexes y étaient initiés, afin d'échapper au ridicule qui poursuivait quiconque faisait preuve d'incapacité lorsque, dans les fêtes publiques, la harpe circulait de main en main à la ronde; et aujourd'hui encore les habitans du vieux pays de Galles conservent pour cet instrument un culte en quelque sorte religieux.

D'où vient donc l'indifférence qui se manifeste aujourd'hui en France pour un instrument si estimé dans tous les temps et dans tous les pays? Serait-ce que nos petites maîtresses ont peur d'attaquer de leurs doigts roses et tendres la corde rude de la harpe? ou bien craignent-elles d'aborder les difficultés qu'elle présente? La grace qu'elles ont à en jouer peut bien adoucir la douleur momentanée de leurs jolies mains. D'ailleurs, n'auront-elles pas toujours sur la harpe un talent aussi remarquable que celui auquel elles parviennent sur le piano.

Le joli instrument que M. Pfeiffer a construit et auquel il donne le nom de harpe-ditale est tout-à-fait digne d'intérêt en ce qu'il peut contribuer, par des causes que nous dirons plus loin, à rendre l'étude de la harpe plus répandue, et en ce que, dans sa spécialité, il offre des avantages qui lui sont propres.

Quatre octaves forment l'étendue de la harpe-ditale, étendue parfaitement suffisante pour le but que s'est proposé M. Pfeiffer, ce facteur n'ayant pas voulu en faire un instrument d'*exécution*, mais d'*accompagnement*. La grande harpe demande des préparatifs devant lesquels on recule lorsqu'il s'agit d'un simple accompagnement d'un morceau de chant, la harpe-ditale se discordant beaucoup moins facilement en raison du peu de longueur de la corde, est plutôt prête et plus commode. Beaucoup de romances peuvent être accompagnées par cet instrument sans aucun *arrangement*. Quant aux morceaux d'une plus grande étendue, il est facile, pour peu qu'on ait d'intelligence (et qui doute d'en avoir?), il est facile d'opérer soi-même les changemens nécessaires. La harpe-ditale doit avoir une autre utilité : quelque exiguë que soit la taille d'un enfant, on peut lui faire commencer l'étude du piano en le hissant sur une chaise élevée pour mettre ses mains à la hauteur du clavier; mais il n'en est pas de même de la harpe qu'on ne peut faire étudier aux jeunes personnes qu'alors qu'elles sont développées. De là le peu de popularité de la harpe et l'infériorité des personnes qui se livrent trop tard à son étude. Qui empêchera désormais que les enfans commencent par l'instrument de M. Pfeiffer pour passer ensuite à la grande harpe, le doigté étant exactement le même? Autre avantage : le transport de la harpe étant difficile et dangereux pour sa conservation, les personnes qui en jouent ne la prennent point avec elles en voyage comme on fait d'un violon ou d'une flûte; il leur suffira parfaitement d'une harpe-ditale pour conserver la souplesse de leur main.

Il a été composé une méthode et des morceaux pour la harpe-ditale. Le nom de ditale qu'on a donné à cet instrument lui vient de ce que le mécanisme au moyen duquel on élève chaque note d'un demi-ton se meut par la pression du doigt au lieu de celle du pied; ditale de *dito*, doigt, comme pédale de *pedis*, de pied. Le son de la harpe-ditale est d'une intensité surprenante, eu égard à la dimension minime de l'instrument.

Le dessin que nous en donnons est exact et peut faire juger du gracieux de sa forme. Cette ingénieuse invention de M. Pfeiffer nous paraît destinée à un succès complet de boudoirs.

Post-scriptum.

Nous avions un oubli à réparer et déjà notre numéro était près d'être mis sous presse lorsque nous nous sommes aperçu qu'une surabondance d'articles importans allait encore nous rendre coupables vis-à-vis d'un artiste estimable. C'est ce qui explique pourquoi les quelques lignes qui vont suivre ne sont pas à leur place.

Le jeune violoniste belge dont nous avons parlé à l'occasion des cinq concerts qu'il a donnés au théâtre de l'Opéra-Comique, M. Ghys, vient de se faire entendre pour la dernière fois avant son départ pour Londres, où il va passer la saison musicale. Les compositions que M. Ghys a exécutées le font connaître pour compositeur agréable, et la manière dont il les a jouées confirme les opinions avantageuses que nous avons exprimées sur son talent. La pureté, l'élégance et la sûreté sont les principales qualités par lesquelles se distingue M. Ghys qui nous semble devoir en raison de cela réussir entièrement en Angleterre. Parmi les morceaux que cet artiste a fait entendre dans son dernier concert, nous avons remarqué un duo pour piano et violon, fort bien exécuté par lui-même et par M. Rhein. Dérivis, Mmes Ducrest et Leroy ont contribué au charme de la soirée de M. Ghys.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 15.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Saint-Lazare, n° 31;

PARIS, DIMANCHE 13 AVRIL 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Théorie de l'harmonie.

Traité méthodique d'harmonie où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençans, par M. Gérard, ancien professeur au Conservatoire de musique. 1 vol. in-fol., Paris, Launer, boulevard Montmartre, n° 14. Prix : 36 fr.

1^er ARTICLE.

L'apparition de cet ouvrage, à l'époque actuelle, est une singularité telle qu'il me serait impossible d'en faire une analyse intelligible, si je ne la faisais précéder d'un résumé de l'histoire des principaux systèmes d'harmonie qui ont vu le jour en France. Ce résumé, si rapide que je veuille le faire, m'entraînera néanmoins dans d'assez longs développemens. J'espère que mes lecteurs comprendront la nécessité où je me suis trouvé de traiter une fois pour toutes à fond une question importante, qu'une multitude d'opinions contradictoires tend à environner d'obscurité.

C'est un fait remarquable que les travaux et les efforts des harmonistes pour mettre en progrès la science qu'ils enseignent ont été jusqu'ici sans résultats; non que les vrais principes de la théorie de cette science n'aient point été découverts, ni que dans le nombre considérable de livres qui ont été publiés sur cet objet, il ne s'en trouve où ces principes n'aient été exposés; mais il n'en est pas de la théorie de la musique comme de la théorie de toute autre science, où les améliorations, une fois signalées, sont adoptées par tout le monde. Les musiciens sont à cet égard si différens des mathématiciens, des physiciens, des chimistes, de tous les hommes enfin qui cultivent une science quelconque, que, pour eux, tout ce qu'on a écrit sur les élémens de la musique, l'harmonie ou le contrepoint est comme s'il n'existait pas. Lorsque Lavoisier eut porté dans les théories chimiques les vues profondes d'un esprit supérieur, et eut fait tomber devant ses analyses rationnelles la vaine science de l'ancienne chimie, il fut compris de tout le monde, et ses découvertes furent le point d'où l'on partit pour s'avancer incessamment dans des voies de progrès où l'on ne s'est plus arrêté depuis lors. Les découvertes nouvelles n'ont été que des corollaires des découvertes précédentes, et il n'est venu à personne l'idée d'un retour vers les empiriques traditions des prédécesseurs de Lavoisier. Les harmonistes, au contraire, semblent décidés à ne tenir aucun compte des saines doctrines que Kirnberger a mises au jour en 1773, dans son excellent ouvrage sur les principes naturels de l'harmonie, doctrines qui ont été depuis lors développées et perfectionnées; ils s'isolent de ce qu'on a écrit de bon sur cette matière, et s'en vont chaque jour publiant de volumineux et obscurs ouvrages où l'on voit qu'ils se sont renfermés dans leurs idées propres ou dans le cercle des anciennes erreurs d'une mauvaise école.

Il est vrai, ainsi que je l'ai dit dans mes observations sur une brochure de M. Macarry de Marseille (*Revue Musicale*, t. I^er), que toutes ces théories, contradictoires quant à la forme, arrivent à peu près au même résultat dans la pratique; mais ce n'est pas moins une singulière destinée que celle de cette science qu'on fait et défait incessamment dans ses détails, sans songer à examiner quelles en sont les bases rationnelles, et sans s'informer de ce qui a pu en être dit. Cette singularité n'a d'autre origine que le défaut d'instruction et de lecture qui vicie l'éducation de tous les musiciens. Non-seulement ils ne savent pas, mais telle est leur habitude d'ignorance qu'ils repoussent avec horreur tout ce qu'on leur offre pour les éclairer. Après avoir appris l'harmonie par les leçons d'un maître, ils l'enseignent eux-mêmes, se bornant à répéter ce qu'ils croient sans examen, ou se faisant par leurs propres réflexions des méthodes particulières que rien ne justifie, et qu'ils ne pu-

blient pas moins avec assurance comme des découvertes précieuses. Dans toutes ces méthodes, l'ignorance la plus complète de ce qui a été écrit sur la science perce de toutes parts. J'ai sous les yeux *quatre-vingt-onze* traités d'harmonie imprimés en France depuis cent dix ans environ, où ce défaut de savoir se fait remarquer à chaque page.

Le plus ancien de ces ouvrages, où l'harmonie est considérée systématiquement, est celui que Rameau a publié en 1722, sous le titre de *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Rameau ne ressemblait point à la plupart des harmonistes qui sont venus après lui : il avait lu, et il fonda le premier système d'harmonie où les accords furent classés dans un ordre logique. Avant lui, il n'y avait eu que des traités d'accompagnement ou de contrepoint dans lesquels les accords étaient présentés isolément et selon la considération de leur emploi dans la tonalité. Rameau imagina une théorie d'après laquelle ils étaient tous engendrés par une superposition d'un certain nombre de tierces majeures ou mineures[1], ou dérivés par le renversement de ces agrégations primitives de tierces[2]. « En effet (disait-il), pour former l'accord parfait, il « faut ajouter une tierce à l'autre, et pour former tous « les accords dissonans, il faut ajouter trois ou quatre « tierces les unes aux autres; la différence de ces accords « dissonans ne provenant que de la différente situation « de ces tierces. C'est pourquoi nous pouvons leur « attribuer toute la force de l'harmonie, en la réduisant « à ses premiers degrés. L'on en peut faire la preuve « dans une quatrième proportionnelle ajoutée à chaque « accord parfait d'où naîtront deux accords de septième; « et dans une cinquième proportionnelle ajoutée à l'un « de ces accords de septième, d'où naîtra un accord de « neuvième, qui renfermera dans sa construction les « quatre accords précédens. »

D'après cette théorie, Rameau établit qu'il y a deux accords parfaits, l'un majeur, sur la tonique, l'autre mineur sur le sixième degré, et que chacun de ces accords engendre par le renversement un accord de sixte et un accord de quarte et sixte. A l'accord parfait majeur, qu'il transporte sur la dominante (*sol, si, re*), il ajoute une tierce mineure, et il forme l'accord de septième de la dominante (*sol, si, re, fa*), qui donne par le renversement les accords de *fausse quinte* (quinte mineure et sixte), de *petite sixte* (sixte sensible) et de *Triton*[3].

(1) Traité de l'harmonie, etc., p. 33.
(2) *Ibid.*, p. 34 et suiv.
(3) *Ibid*, p. 37.

Par l'addition d'une tierce mineure à l'accord parfait mineur (*la, ut, mi*), il forme l'accord de septième mineur (*la, ut, mi, sol*), qui a pour dérivés, par le renversement, les accords de *grande sixte* (quinte et sixte), de *petite sixte* (tierce et quarte) et de *seconde*[4].

L'addition d'une tierce majeure à l'accord parfait majeur lui fournit l'accord de *septième majeure* (*ut, mi, sol, si*)[5].

Une tierce mineure ajoutée au-dessous de l'accord parfait mineur (*sol, si ♭, re*), lui donne l'accord de septième sensible (*mi, sol, si ♭, re*), et ses dérivés par le renversement[6].

Rameau trouve l'origine de l'accord de *septième diminuée* (*ut ♯, mi, sol, si ♭*) dans l'addition d'une tierce mineure au-dessous d'un accord de *fausse quinte* (*mi, sol, si ♭*).

Il appelle *accords par supposition* ceux qui sortant des bornes de l'octave se forment, selon lui, par l'addition d'une ou de plusieurs tierces au-dessous (*sub-positum*) d'un accord de septième quelconque. C'est ainsi qu'il explique l'origine des accords de *neuvième* et de *onzième* que nous considérons aujourd'hui comme des retards d'octave, et de tierce par la quarte. Dans l'ignorance où il était du mécanisme de la prolongation, il montre une rare sagacité à trouver une explication raisonnable de la différence de cette *quarte dissonante*, objet de tant d'embarras pour les anciens harmonistes[7].

Si nous nous plaçons dans la situation où se trouvait Rameau, c'est-à-dire dans l'absence absolue d'aucun système d'harmonie à l'époque où il écrivait, nous ne pourrons lui refuser notre admiration pour la force de tête que suppose la création de celui qu'il a inventé, et dont je viens d'exposer le sommaire, bien que ce système soit essentiellement faux. Séduit par de certaines propriétés de combinaisons que possèdent les intervalles employés dans la constitution des accords, cet homme de génie s'en est emparé pour en former la base de sa théorie. Alors qu'il publiait son *Traité de l'harmonie*, il n'avait point encore fixé son attention sur le phénomène de la production des harmoniques dans la résonnance d'un corps sonore qui lui fit par la suite modifier ses idées, et qui successivement donna lieu à la publication de son *Nouveau système de musique théorique* et de ses autres ouvrages[8]. Ce n'était donc que le principe de la superposition et de la sub-position des tierces qui le

(4) Traité de l'harmonie, p. 39.
(5) *Ibib.*, p. 40.
(6) *Ibid.*, p. 41.
(7) *Ibid*, p. 73.
(8) Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le

dirigeait dans son système lorsqu'il fit paraître son premier livre sur l'harmonie. Or, pour faire l'application de ce principe à tous les accords, il se vit obligé d'abandonner toute idée de tonalité, car il ne trouvait pas toujours les tierces disposées comme il les lui fallait dans son système pour chaque accord dissonant sur les notes où se placent ces accords suivant le principe de tonalité. Par exemple, l'accord de septième mineure avec tierce mineure, écueil éternel de tous les faux systèmes d'harmonie, cet accord, dis-je, qu'on appelle communément *accord de septième du second degré* parce qu'il se fait sur la deuxième note du ton d'un mode majeur (*re, fa, la, ut*), il ne pouvait le faire naître de l'accord parfait mineur de cette deuxième note, parce qu'il savait très bien que dans le système de la musique moderne, cet accord n'appartient pas à la note dont il s'agit; il fut donc obligé de prendre pour l'origine de cet *accord de septième mineure avec tierce mineure* l'accord parfait mineur du sixième degré (*la, ut, mi*), en sorte que son accord de septième semble appartenir à cette dernière note (*la, ut, mi, sol*).

En opérant de cette manière pour la plupart des accords dissonans, Rameau fut obligé de considérer ces accords comme autant de faits isolés, et d'écarter toutes les règles de successions et de résolutions tonales établies dans les anciens traités d'accompagnement et de composition, car ces règles, suivant les lois de la tonalité, assignaient de certaines positions aux accords incompatibles avec la doctrine de leur génération par la superposition ou la sub-position des tierces. Tel était donc le vice radical du système d'harmonie imaginé par Rameau : il consistait à détruire des règles d'enchaînement fondées sur le sentiment de l'oreille, bien qu'il les qualifiât *d'arbitraires*, pour se soumettre à un certain ordre de génération assez séduisant par son aspect régulier, mais dont l'effet était de laisser tous les groupes harmonieux isolés et sans liaison.

Trop bon musicien pour ne pas comprendre qu'après avoir détruit les règles de succession et de résolution incompatibles avec son système, il devait y suppléer par des règles nouvelles qui n'y fussent point contraires, Rameau imagina sa théorie de la *basse fondamentale* dont il a exposé le système dans le deuxième article du dix-huitième chapitre de son *Traité de l'harmonie*. Cet article a pour titre : *De la manière de composer une basse fondamentale au-dessous de toute sorte de musique*[1]; ces règles, données par Rameau pour la formation d'une basse différente de la basse réelle de la musique, ne purent être établies par lui que d'une manière empirique; il aurait été impossible qu'il en exposât une théorie rationnelle fondée sur la nature même de l'harmonie. Elles avaient en outre plusieurs défauts essentiels que toute la sagacité de l'inventeur ne pouvait en faire disparaître. L'un était l'insuffisance de ces règles pour une multitude de cas; insuffisance qui est devenue beaucoup plus sensible depuis qu'une grande quantité de combinaisons harmoniques, inconnues du temps de Rameau, ont été introduites dans la musique. Mais ce n'était pas seulement par leur insuffisance que péchaient les règles de la basse fondamentale; c'était aussi par leur opposition au jugement de l'oreille dans certaines successions. Selon cette doctrine, plusieurs de ces successions, admises comme bonnes par l'instinct musical, étaient rejetées, tandis que d'autres, repoussées par ce même instinct, étaient conformes aux règles établies par Rameau.

Ce n'est pas tout. Au nombre des successions d'accords qui ne pouvaient s'accorder avec une basse fondamentale composée uniquement de notes graves d'accords parfaits ou de septième, il y en avait de si nécessaires à l'enchaînement des phrases harmoniques que Rameau, ne pouvant les rejeter, fut obligé d'imaginer certain *double emploi* (comme il l'appelait) de l'accord de *sixte ajoutée* (quinte et sixte) du quatrième degré, qui tantôt ne paraissait que comme dérivé de l'accord de septième mineure, et tantôt était réputé accord fondamental. Il est évident que ce prétendu accord fondamental, qui n'était point composé de tierces *superposées* ou *sub-posées*, détruisait de fond en comble l'économie du système d'harmonie de Rameau; mais tel est l'effet de la prévention, que l'inventeur du système de la basse fondamentale se fit une complète illusion sur ce défaut capital, et que ses sectateurs ne l'aperçurent même pas.

La doctrine de la basse fondamentale n'était dans l'origine des idées de Rameau qu'un accessoire, ou, si l'on veut, un complément de son système d'harmonie. Dans la suite, lorsque ce grand musicien se fut passionné pour le phénomène de la production des harmoniques dans la résonnance d'un corps sonore de grande dimension, il éprouva quelque embarras au sujet de l'accord

principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité d'harmonie. Paris, Ballard, 1726, in-4°.

Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique. Paris, 1737, in-8.

Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique. Paris, 1750, in-8.

Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie, etc. Paris, 1752, in-8.

(1) Traité de l'harmonie, p. 134.

parfait mineur qui ne saurait être le résultat de ce phénomène. Un peu de complaisance pour sa théorie de la basse fondamentale lui avait fait imaginer le *double emploi* de l'accord de quinte et sixte; une condescendance analogue à ses nouvelles idées lui fit découvrir je ne sais quel frémissement des parties aliquotes du corps sonore qui produisait à un degré plus faible cet accord parfait mineur dont il avait besoin [1]. Toutefois on remarqua dès lors que Rameau tenait moins qu'il ne l'avait fait autrefois à son ancienne doctrine de la génération des accords par la combinaison des tierces, tandis que son système de la basse fondamentale lui plaisait chaque jour davantage. Ce fut aussi cette partie de ce qu'il appelait *ses découvertes* qui eut le plus de succès. Beaucoup de gens qui ne comprenaient pas la théorie de la formation des accords exposée dans le *Traité de l'harmonie* s'enthousiasmèrent pour la basse fondamentale, au moyen de laquelle on croyait apprendre facilement *la composition*, grace à quelques courtes formules.

Il est une observation qui me semble avoir échappé à tous les critiques qui ont parlé de ce système de la basse fondamentale; c'est qu'en admettant même que ses règles fussent infaillibles et conformes à ce que nous enseigne notre instinct de musique, elles n'auraient pu tenir lieu des anciennes règles pratiques de l'école d'Italie, parce que l'application de celles-ci donne des résultats immédiats, tandis que la basse fondamentale n'était qu'un moyen de vérification des fautes qu'on avait pu faire.

Nonobstant les vices radicaux des diverses parties du système de Rameau, il n'en est pas moins vrai que ce système n'a pu être l'ouvrage que d'un homme supérieur, et qu'il sera toujours signalé dans l'histoire de l'art comme un monument de son génie. Il y a d'ailleurs dans ce système une idée qui seule immortaliserait son auteur, n'eût-il même pas d'autres titres à la gloire: je veux parler de la considération du renversement des accords qui lui appartient, et qui est une idée féconde en beaux résultats. Sans elle, il n'y aurait pas de système d'harmonie possible; c'est une idée générale qui s'applique à toute bonne théorie et qu'on peut considérer comme le premier fondement de la science.

Dans un prochain article, j'examinerai quels ont été les résultats du système de Rameau au temps où cet artiste a vécu, et quels sont les diverses théories qui sont nées de la sienne.

FÉTIS.

(1) Démonstration du principe de l'harmonie.

Une guerre à Rossini.

Heureusement que ce pauvre Rossini vient de gagner un procès qui consolide sa fortune matérielle! Comment aurait-il pu supporter à la fois l'incertitude de celle-ci et l'ébranlement de sa richesse morale, de sa gloire? La ville et les provinces se sont liguées contre lui et viennent de lui porter de rudes coups. Rossini, nous craignons bien que cela ne soit prouvé, n'est qu'un tapageur capable, tout au plus, d'arranger en pas redoublés Dalayrac et Grétry. Une *lettre sur la musique moderne*, publiée en 1826, vient d'être réimprimée sans doute à cause de son grand succès, épuisée qu'elle aura été; cette lettre est adressée aux rédacteurs du journal d'annonces de musique. Comme nous ne savons point parfaitement ce que peuvent être des rédacteurs d'une feuille d'annonces, nous pensons que l'auteur aurait pu interpeller les imprimeurs, porteurs, etc., sans rompre la hiérarchie morale des bureaux de cette publication; son opinion, qu'on suppose devoir être aussi celle de ses correspondans, en aurait pris plus de poids, en se fortifiant de l'opinion d'un plus grand nombre de personnes.

« Vous annoncez les œuvres de nos musiciens, s'écrie l'auteur de la lettre; publierez-vous quelques réflexions sur la révolution arrivée dans la musique depuis vingt ans? Il ne serait pas trop tôt d'en parler. Cette révolution s'étend et fait de tels progrès que les anciens maîtres n'ont plus ni crédit ni gloire, et que les vraies règles de la composition dramatique sont bouleversées de fond en comble. » Quel entraînement et quelle logique dans ce début! Certes, après vingt ans il n'est pas trop tôt, ne pourrait-on pas dire même qu'il est trop tard. Qui ne gémit de l'horrible perturbation qui règne dans notre musique dramatique; ne voit-on pas un public aveugle, sourd plutôt, préférer le *Guillaume Tell* de Rossini à celui de Grétry, le *Moïse* de Rossini au *Tableau parlant* du même Grétry? Dépravation de goût!

L'auteur, dans un nouveau mouvement pathétique, s'écrie, après avoir déploré le peu de crédit dont jouit le poème: « *C'est la musique qui est tout!* Qu'est-ce donc que leur musique? Voyons, comparons; venons aux exemples. Demandez à l'un de vos compositeurs.... à la *Rossini*, je dis Rossini pour mieux exprimer ma pensée sur ce luxe fatigant de notes, demandez-lui de prendre la peine d'assembler pour juges huit ou dix personnes bien élevées, passablement instruites et d'un sens droit (comme par exemple l'auteur lui-même et les rédacteurs du journal d'annonces); priez-le de se mettre au piano, de choisir deux ou trois belles voix

d'hommes ou de femmes, de prendre ensuite des morceaux déjà faits et dont le mérite reconnu servira de règle de comparaison, comme le duo d'*Armide*, celui de *Céphale et Procris*, celui du *Tableau parlant*, l'air de *Didon*, celui d'*Antigone*, etc., etc.; de faire chanter ces morceaux tels que Gluck, Sacchini et Grétry les ont écrits; dites ensuite à vos chanteurs de traduire ou plutôt de travestir cette musique en musique à la *Rossini*, c'est-à-dire de la charger d'ornemens et de difficultés; vous verrez alors toute la folie du système moderne, vous verrez s'il sera possible d'y tenir, de ne pas demander grace. » Nous croyons, en effet, que les mélodies spirituelles de Grétry feraient un très singulier effet si elles étaient accompagnées par l'orchestre de Rossini ou de Beethoven. L'effet serait le même que celui du *Devin de village* instrumenté à la manière de Grétry. Pourquoi n'en est-on pas resté au *Devin de village?* Il est vrai que Rossini pourrait répondre à l'auteur de la lettre, homme bien élevé, passablement instruit et d'un sens droit, qu'il n'a nullement eu la prétention de refaire une instrumentation pour les chants de Gluck et de Sacchini, et que tout simplement il a inventé des accompagnemens pour ses propres mélodies; mais ledit auteur ne paraît pas homme à se rendre à de telles raisons. Il se plaint amèrement de ce qu'on lui conteste le droit de bien juger la musique par cela seul qu'il n'est point musicien, et, donnant à son style un tour aimable: « Dites-moi; quand la fable, cette mère des allégories spirituelles, voulant peindre la puissance de la musique, raconte qu'Orphée attirait autour de lui les lions, les ours, les bêtes féroces, dit-elle que ces bêtes, ces ours et ces lions fussent de grands docteurs, des savans bien habiles?... Cependant ils étaient sensibles aux accens d'Orphée, ils étaient touchés, vaincus. Me ferez-vous accroire que j'en sais moins qu'un ours, ou que vous en savez plus que le divin chantre de la Thrace? » Quel fin et gracieux badinage! Ce n'est pas nous qui prendrons le correspondant du journal d'annonces pour une bête féroce, lui que nous tenons pour un homme bien élevé, passablement instruit et d'un sens droit, il ne nous paraît pas méchant. Après avoir dit comme quoi il entendait Homère, Virgile (nous avons cru qu'il remonterait jusqu'à l'*Epitome*), l'auteur se résume: « J'ai dit la musique que j'aimais, j'aime donc la musique, et celle que j'aime, la moitié de mon siècle l'a sue par cœur; on la chantait en famille, on la chantait à table, on la chantait quand on voulait être heureux. » Où est-il cet heureux temps où l'on chantait à table le duo d'*Armide?* « C'est une vraie maladie que vous avez causée, la guérirez-vous? Non, elle durera vingt ans encore, et davantage peut-être (il n'y a pas de raisons en effet pour que cela finisse), vous l'avez mise à la mode. La sagesse et la folie occupent tour à tour le trône du monde, c'est le tour de la folie, celui de la raison reviendra; en attendant nous souffrirons, mais il ne sera point dit que vingt ans se seront écoulés sans qu'un seul homme ait osé dire à des fous: Vous êtes des fous. »

Dans la nouvelle édition de sa lettre l'auteur ajoute une note sous le titre de: *Expérience de six années;* il trouve que l'expérience a démontré la justesse de ses observations. Apollon, Orphée et les autres dieux de l'Olympe, ont été détrônés pour faire place à des faiseurs de charivaris, l'honnêteté et le bon sens ont succombé. Il termine: « Je n'en dirai pas davantage (c'est déjà bien assez comme cela); dans dix ans nous verrons où nous en serons... quelle musique on aura chantée... et quels drames on aura représentés. »

C'est le *Journal d'affiches* de Montauban qui porte l'autre botte à Rossini. Il n'y a qu'un pas du journal d'annonces au journal d'affiches. Le rédacteur établit un parallèle entre Voltaire et Rossini. « Voltaire et Rossini ont plus d'un rapport, dit-il, triste conformité pour le musicien qui jouit de toute sa gloire comme Voltaire a joui de la sienne, mais qui passera comme lui parce que le principe de vie, l'inspiration leur a manqué à l'un et à l'autre. » Rossini qui manque d'inspiration! voilà qui est grotesque. « Ils auront été tous deux les premiers du second rang. » Rossini au second rang! se peut-il quelque chose de plus bouffon? Si le rédacteur du journal d'affiches de Montauban est un homme bien élevé, passablement instruit, à coup sûr il n'a pas l'esprit droit.

Correspondance.

A M. le rédacteur de la Revue musicale.

Monsieur,

C'est un malheur que l'emploi d'*instrumens* dans l'exécution de la musique sacrée; non-seulement ils nuisent par leur effet au caractère religieux que doit avoir une messe, mais encore ils séduisent les compositeurs au point qu'ils s'écartent des idées graves et sérieuses pour choisir des mélodies mondaines afin de tirer parti de chaque instrument selon sa qualité. De là les abus qui se glissent dans la musique religieuse des compositeurs de nos jours; souvent ils croient avoir composé une messe lorsque réellement ils n'ont fait que la partition d'un opéra; ils nous représentent les bienheureux au séjour céleste par des chansonnettes.

Nous en sommes presque à l'époque où la cour de Rome, vers le milieu du seizième siècle, entreprit de bannir ces sacriléges. Dans ces temps, à la vérité, on se gênait bien moins encore ; on introduisait dans la musique d'église des chansons que l'on entendait tous les jours au coin des rues, et l'on ne rougissait même pas de désigner ces messes sous les noms des chansons profanes que l'on y avait mêlées, comme : *Les rouges nez, Baisez-moi*, etc. Le contraste de ces épithètes avec la destinée sublime de ces œuvres musicales entraînait d'autres abus, et Fosquin, compositeur à l'époque dont je parle, poussait la témérité jusqu'à rappeler à un courtisan de Louis XII[e] de France sa réponse évasive : « *Laissez faire moi* » (pour se soustraire aux importunités du compositeur qui sollicitait une chanoinie) par le motif de sa messe « *La sol fa re mi.* » On sait que ce furent ces licences qui décidèrent la cour de Rome à prendre des mesures énergiques pour opérer un changement complet dans la musique admise pour l'édification du troupeau fidèle, et que de cette époque date le style sévère de Palestrina que l'on a de nouveau abandonné au dix-septième siècle pour retomber dans le profane.

Quoique sur le retour, nous n'en sommes point encore au temps de Fosquin, mais nous y marchons à pas rapides; déjà nous entendons l'orgue à l'église de Saint-Roch exécuter des contredanses pendant que les fidèles s'assemblent et un galop au sortir de la messe. Il est à déplorer que l'on ne tire pas un meilleur parti des ressources admirables que cette église a à sa disposition; avec tant de talens illustres, avec les premiers chanteurs de la capitale on devait produire de plus grands effets. A ce propos j'aime à rendre justice à M. Duclos, maître de chapelle à l'église des Missions étrangères, tant pour ce qui regarde ses compositions que pour la manière habile avec laquelle il dirige les ressources très médiocres dont il peut disposer.

Agréez, monsieur, l'expression de mes sentimens distingués, R.

Paris, 8 avril 1834.

Nouvelles de Paris.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

Sixième concert.

Qui ne sait que nous vivons à une époque de transition; les arts n'ont point de direction arrêtée, et, à proprement parler, il n'y a point d'école en ce moment. Le salon de 1834 prouve jusqu'à l'évidence ce que nous avançons; mais, pour nous renfermer ici dans notre spécialité, voyons combien règnent aujourd'hui de manières différentes dans l'art musical : en Italie le rossinisme conserve encore des partisans parmi les compositeurs, mais plusieurs, entre autres Bellini, cherchent à s'affranchir de son joug; en France nous avons, outre l'imitation de ce style, l'imitation des styles de Beethoven, car ce grand maître en a plusieurs : celui du temps où il jouissait de toutes ses facultés physiques, et celui de la déplorable époque où, privé de l'ouïe, il ne pouvait entendre et juger les productions de son imagination fougueuse. Au milieu de ces systèmes divergens quelques fidèles restent encore attachés au culte d'Haydn et de Mozart malgré les innovations du réformateur Beethoven. M. Onslow est au nombre de ces derniers ; homme de talent et de conscience, il s'est acquis une grande réputation par ses œuvres de quatuors, et a composé plusieurs symphonies remarquables.

Nous ne savons pas si celle qui a ouvert le concert du dimanche 6 avril avait déjà été entendue. Le motif du premier mouvement est élégant, dramatique, bien traité et d'un bon effet; il est dans la mesure à six-huit. Le menuet qui suit est dans celle de trois-quatre. Tous deux sont en *fa* mineur; le rhythme de l'un et de l'autre a beaucoup d'analogie; ces causes réunies donnent à ces deux morceaux un même aspect; on pourrait croire que le menuet est une reprise du premier mouvement; l'andante est instrumenté avec beaucoup de soin, ses chants sont heureux; peut-être l'auteur les fait-il passer trop souvent de la partie des premiers violons à celle des violoncelles, ce qui donne au tout une teinte uniforme. Le final est d'une bonne facture et dans la même couleur mélodramatique que le menuet et le premier mouvement. En général, cette symphonie est l'œuvre d'un homme de talent et ne peut qu'ajouter à la réputation européenne dont jouissent ses ouvrages. Une des qualités de ce compositeur se montre dans une instrumentation très soignée, souvent riche, mais quelquefois confuse.

Nous avons dit que M. Onslow marchait sur les traces de Haydn et de Mozart; loin de lui en faire un reproche, nous l'en féliciterons. Dans notre précédent article, nous avons défendu la cause de ces [illegible]ndateurs du genre, et nous avons invité la société des concerts à faire entendre leurs ouvrages à la génération actuelle qui les connaît peu et qui par ce moyen se fortifiera dans l'étude des bonnes doctrines. Toutefois, de ce qu'on les considère comme de grands modèles il ne

s'ensuit pas nécessairement qu'il faille les suivre pas à pas et se renfermer dans le cercle qu'ils ont parcouru ; nous croyons au contraire que l'on peut réussir en cherchant d'autres moyens d'émouvoir, et que la hardiesse en innovations, la recherche de combinaisons inconnues, est de notre siècle, avide de nouveautés en tout genre. Au reste, le public a très favorablement accueilli cette symphonie dont les combinaisons historiques, les desseins assez compliqués ont été parfaitement compris et exécutés par l'orchestre.

Deux chœurs composaient toute la partie vocale du concert : le premier était un *O salutaris* de M. Cherubini, pour deux tenors, un baritон et une basse-taille, sans accompagnement. Cet *O salutaris* est une de ces créations dont la physionomie particulière révèle un esprit supérieur qui sait allier la grace des formes à la pureté du style sévère; c'est une page complète aussi élevée dans ses moindres détails que dans son ensemble. Cette œuvre éminemment classique a été chantée avec un fini dans les nuances, un soin digne d'éloges.

Le chœur d'*Eurianthe* n'a pas été aussi heureux et a laissé beaucoup à désirer. Quelques fausses intonations ont nui à l'effet que manque rarement de produire ce beau morceau.

Que dire de cette symphonie en *re* de Beethoven, si noble dans son introduction, si vive, si abondante, si exquise dans ses brillantes saillies, et pourtant si clairement dessinée dans l'allegro? Et cet andante, ce chant tendre et suave qui semble couler d'une source inépuisable? Quel charme délicieux dans ses épisodes! Et le menuet gai et folâtre, un des meilleurs du maître? Et ce final énergique dont le début renferme un contraste si heureux! Quelle variété de tons, de rhythmes, de mélodies, sans que l'on perde jamais de vue l'idée principale! Car Beethoven dans ses plus grands écarts, dans ses fougues les plus bizarres, n'a jamais encouru le reproche de n'avoir pas d'unité, de suite dans les idées. Tout se tient, tout se lie et s'enchaîne, et l'édifice est bien assis sur ses bases ; aussi l'effet de cette symphonie a-t-il été prodigieux, jamais les beautés sans nombre qui y sont répandues n'avaient été goûtées et appréciées plus vivement.

Le concert s'est terminé par une ouverture militaire de M. Ries. On a remarqué quelques effets d'orchestre dans le commencement de cette ouverture, mais aussi nul ordre dans la contexture et la liaison des phrases. On ne sait ni ce que veut l'auteur, ni où il va; ce sont des divagations sans aucune solution. La marche militaire placée à la fin de ce morceau n'a rien que de commun dans le motif et dans ses développemens.

Nous ne terminerons point cet article sans parler de M. Chevillard qui, dans un air varié (qui nous délivrera des airs variés?), s'est placé en première ligne parmi les violoncellistes. Une justesse parfaite, un son plein et vigoureux, une expression vraie, une grande clarté jointe à une verve brillante dans les traits, telles sont les qualités qui distinguent ce jeune artiste que nous croyons appelé à de brillans et durables succès.

F. B.

Nouvelles des Départemens.

NANCY. — Il y a peu d'années, nous écrit-on de cette ville, que dans le foyer de notre théâtre et à des époques fixées par le maître un petit nombre d'enfans solfiaient de leur mieux, en présence de leurs parens, quelques airs que leur avait enseignés notre habile professeur M. Lebrun; il fallait de la foi pour voir dans ces essais l'aurore d'une révolution musicale pour notre pays. Après les airs et quelques morceaux d'ensemble, on entendit un jour un chœur de la *Muette;* les moins incrédules commencèrent alors à douter; quel intervalle immense sépare pourtant ces premières tentatives de la belle fête musicale que M. Lebrun a donnée le 19 mars à la ville de Nancy. Ce n'étaient plus de rares et timides voix s'aventurant au hasard, c'étaient trois à quatre cents voix bien franches conduites par la connaissance de l'art et animées par l'enthousiasme communicatif de leur directeur; c'était l'accomplissement d'un fait dont la réalisation ne semblait possible qu'à Paris, à Londres ou à Vienne, centres auxquels on vient de cinquante lieues apporter un tribut de zèle ou de talent. Plus heureux dès notre début, nous n'avons eu besoin que de nos propres ressources pour réunir chœurs et orchestre. Nos voisins de Lunéville seulement nous ont amené un utile renfort, car chez eux aussi l'influence organisatrice de M. Lebrun s'est fait sentir. Ils nous retrouveront dans l'occasion.

Les deux ouvertures de *Robin des bois* et d'*Ivanhoé* qui ont ouvert les deux parties du concert ont été exécutées avec un ensemble et un aplomb parfaits, et les accompagnemens des différens morceaux joués avec beaucoup de fini et d'exactitude. Un chœur de Rossini, un chœur d'*Esther*, et la prière de *Moïse* formaient les principaux morceaux de la première partie. Ils ont été chantés avec un ensemble et un sentiment excellens, ainsi qu'un chœur d'*Écho et Narcisse* et celui des moines dans *Robert-le-Diable*. La séance s'est terminée par le grand chœur de la *Création* d'Haydn; l'effet de ce dernier morceau a été prodigieux. Plusieurs solos ont été

entendus avec plaisir, l'un de violoncelle exécuté par un très jeune homme, un autre de hautbois joué par M. Kurschnick, artiste de mérite.

C'est un résultat bien remarquable que la formation d'un ensemble aussi parfait dans un espace de temps si peu considérable. Il y a un an à peine que les élèves de l'école normale ont commencé à recevoir les premières notions de musique, et déjà ils chantent en musiciens habiles. La masse d'exécutans se composait des élèves du collége, des pensionnats de demoiselles et des écoles des villages environnans, dont l'éducation musicale n'est commencée que depuis trois mois. Chacun des exécutans qui ont concouru à cette fête peut devenir à son tour l'instituteur d'une école communale; déjà un élève de M. Lebrun a réalisé cette espérance; M. G... est parvenu à former de nombreux élèves. On ne saurait trop louer le zèle et le désintéressement de M. Lebrun qui fait des sacrifices de toute espèce pour arriver au but qu'il entrevoit. Les frais occasionnés par la fête musicale qu'il a organisée ont tous été à sa charge; la plupart des leçons qu'il donne sont gratuites, et souvent il en est de même de la musique qu'il fournit aux nombreux élèves que lui attire sa libéralité. Il serait heureux que beaucoup de villes de la France possédassent des professeurs tels que M. Lebrun; les progrès du goût de la musique seraient à l'avenir hors de proportion avec ce qu'ils ont été jusqu'ici.

Nouvelles étrangères.

Le deuxième concert du Conservatoire laissera dans les annales de la musique belge un souvenir ineffaçable, car ce concert est à lui seul une révolution toute entière. Pour la première fois, les habitans de Bruxelles ont entendu à ce concert l'admirable symphonie en *ut* mineur de Beethoven, et l'exécution de ce chef-d'œuvre, confiée aux jeunes élèves de cette école, a été si belle que rien de ce qu'on a entendu jusqu'ici dans la capitale de la Belgique n'a pu donner de l'ensemble, du feu, de la fermeté, de l'énergie et du fini qu'on y a remarqué. Il est juste de dire que la beauté de l'ouvrage et le mérite de son exécution ont causé parmi tout l'auditoire des transports d'enthousiasme qu'il serait impossible de décrire. La symphonie avait terminé le concert, et depuis long-temps tout était fini sans qu'on songeât à s'éloigner. On se réunissait par groupes pour se faire part des sensations inconnues qu'on venait d'éprouver, et l'on s'extasiait à la fois et sur le chef-d'œuvre, et sur la manière dont il avait été rendu.

Dans la même séance l'ouverture d'*Eurianthe* de Weber a été exécutée de la manière la plus satisfaisante, et l'on y a entendu aussi la *belle scène d'Orphée*, de Gluck, chanté par Mlle Vanderperren en italien, telle qu'elle a été composée originairement. Cette jeune cantatrice a dit avec beaucoup d'expression et d'accent cette scène difficile où sa voix de contralto a fait le plus bel effet. Quelquefois elle s'est laissée entraîner par son émotion à chanter un peu haut; mais c'est un défaut dont elle se corrigera facilement, car son oreille est très délicate. Les chœurs et l'orchestre l'ont fort bien secondée dans ce morceau. La partie de harpe a été exécutée par M. Desargus, sur la *harpe ditale*, nouvel instrument portatif et de petite dimension, inventé et construit par M. Pfeiffer, facteur de pianos et de harpes à Paris. Cet instrument a beaucoup intéressé les amateurs et les artistes qui l'ont considéré comme une utile invention pour l'accompagnement du chant, et pour l'éducation des enfans.

Mlle De Pauw s'est distinguée dans cette séance par la manière dont elle a chanté un air de *la Création du monde* et un duo de *Sémiramis* où la voix de Mlle Vanderperren s'unissait à merveille à la sienne. Ces deux jeunes cantatrices, dont les progrès sont remarquables, ont été vivement applaudies.

Dans un concerto de clarinette, M. Blacs a obtenu du succès à cause de la netteté de son exécution et de sa belle manière de phraser. Ce jeune homme n'a à travailler que pour acquérir une qualité de son plus moelleuse et plus variée dans ses accens.

La symphonie de Beethoven et la scène d'Orphée ont été redemandées de toutes parts pour un prochain concert.

Bulletin d'Annonces.

Larmande-Desargus. Duo concertant pour harpe et piano sur la cavatine d'*Anna Bolena*, exécuté dans plusieurs concerts. — 9 fr.

Donizetti. Cavatine d'*Anna Bolena*, paroles françaises de M. Crevelde Charlemagne. — 4 fr. 50.

Ricci. *Un' awentura di Scaramuccia*, terzetto per soprano, tenor e basso. — 6 fr.

Paris, Bernard Latte, boulevard des Italiens et passage de l'Opéra, 2.

Avis.

A dater du 15 avril, les bureaux de la *Revue musicale* et de l'*Agence générale de la musique* seront transportés rue Louis-le-Grand, n° 27.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** No 16.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger

La **REVUE MUSICALE** paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, no 27;

PARIS, DIMANCHE 20 AVRIL 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Théorie de l'harmonie.

Traité méthodique d'harmonie, où l'instruction pratique est simplifiée et mise à la portée des commençans, par M. Gérard, ancien professeur au Conservatoire de musique; un vol. in-fol., prix: 36 fr. — Paris, LAUNER, éditeur de musique, boulevard Montmartre, n. 14.

(Deuxième article.)

L'effet produit par la publication du système d'harmonie imaginé par Rameau fut celui qui suit toujours l'apparition des œuvres de génie. Jusqu'alors personne ne paraissait avoir pensé à la nécessité de donner une base à la science des accords, mais à peine le *nouveau système* et la *génération harmonique* eurent paru que tous les musiciens, et même des écrivains étrangers à la musique, s'occupèrent ou de propager les principes renfermés dans ces ouvrages, ou de trouver d'autres théories plus ou moins analogues à celle de l'invention de la basse fondamentale.

Parmi les premiers on distingue d'Alembert et Béthisy. Le premier, célèbre à juste titre comme géomètre et comme littérateur, n'avait que des notions fort confuses de la musique et n'était que médiocrement sensible aux effets de cet art. Toutefois il entreprit de faire une sorte d'exposé méthodique du système d'harmonie de Rameau et réalisa son projet dans des *Élémens de musique* qui obtinrent un brillant succès et qui eurent en peu de temps plusieurs éditions. D'Alembert s'était proposé de rendre intelligible la doctrine de la *basse fondamentale*, qui dans les écrits de Rameau est assez difficile à comprendre. C'était un service qu'il avait voulu rendre à une théorie qui lui semblait rationnelle et philosophique. Néanmoins Rameau fut peu touché de l'intention, et sa mauvaise humeur alla jusqu'à accuser d'Alembert de n'avoir pas entendu ce qu'il avait voulu expliquer, reproche qui n'était pas absolument dépourvu de justesse. Quoi qu'il en soit, la publication de l'ouvrage de d'Alembert procura au système de la basse fondamentale un immense succès qui a duré près d'un demi-siècle en France et qui a été long-temps un obstacle insurmontable à l'établissement d'une meilleure théorie L'*exposition de la théorie et de la pratique de la musique*, par Béthisy, bien qu'elle fût l'ouvrage d'un homme de l'art, et que la doctrine de Rameau y fût plus fidèlement exposée, ne lui fut pas aussi utile et ne fut pas aussi bien accueillie par le public.

Au nombre des écrivains qui, à l'imitation de Rameau, essayèrent de construire des théories d'harmonie et des nomenclatures d'accords, on remarque dans un court espace de temps Serre, Estève, Tartini, Sorge, Ballière, Jamard et Roussier. Incapable de fonder une bonne théorie de la formation des accords, Serre avait assez de jugement pour saisir les anomalies du système de Rameau et pour faire voir [1] que la basse réelle de l'harmonie est souvent peu analogue aux règles que Rameau avait déduites du principe de la résonnance des harmoniques du corps sonore. A l'égard de la prétendue *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie* publiée par Estève, je ne crois pas devoir en faire l'analyse, car son auteur ne sait de quoi il parle.

Tartini, grand musicien et violoniste d'un rare talent, mérite plus d'attention. Comme tous les artistes de son temps, il avait été frappé de l'ordre qui s'établissait dans la classification des accords par la base d'une théorie puisée dans quelque phénomène de la nature. Par hasard il avait remarqué que deux sons justes et soutenus se faisant entendre ensemble avec un certain degré de force, un *troisième son*, produit par leur résonnance, se fait entendre comme harmonique avec une intensité plus faible et donne naissance à des accords divers; il

(1) Essais sur les principes de l'harmonie. Paris, 1753, in 8 — 33.

en tira toute sa doctrine de l'harmonie. Ainsi, selon le système de Tartini, deux sons qui font entendre la quinte produisent l'octave du son grave; la tierce majeure engendre un troisième son qui forme avec elle un accord parfait, et ainsi de quelques autres intervalles. Ce système, ainsi que celui de Rameau et tous ceux du même genre qu'on a essayé de déduire de certains phénomènes de résonnance dont la réalité n'est pas bien démontrée, ce système, dis-je, ne soutient pas l'épreuve de l'examen le plus léger. N'y eût-il aucun doute à élever sur les résonnances de troisième son que Tartini a cru entendre; les accords produits par les vibrations et par le frémissement des corps sonores qui servent de base à la théorie de Rameau ne pussent-ils pas être contestés; trouvera-t-on, ainsi que l'assure M. Blein [1], le *triton*, et conséquemment l'accord de septième dominante, dans les vibrations d'une plaque de certaine forme frottée par un archet; et pour dire plus, tous les accords pussent-ils être donnés directement par des corps sonores diversement conformés, en pourrait-on conclure que le fondement de la science harmonique résiderait dans tous ces faits isolés dont l'homme, avant qu'ils eussent été découverts, n'aurait pas même eu le pressentiment? Non certes. C'est bien méconnaître le principe de cette science que de ne lui trouver d'existence possible que dans de telles puérilités. Que ces phénomènes coïncident avec les agrégations de sons qui résultent de l'art, à la bonne heure, cela pourrait être, et cette singularité pourrait donner lieu aux observations des physiciens; mais qu'ils soient eux-mêmes transformés en principes de cet art, c'est ce qu'un esprit doué de quelque philosophie ne pourra jamais admettre.

Ne nous laissons pas plus séduire par de prétendues théories basées sur l'échelle des sons naturels du *cor* ou de la trompette, théories qui ont été successivement mises au jour et reproduites par Sorge [2], Ballière [3] et Jamard [4]. En vain des Académies ont-elles donné leur approbation à ces fausses déductions d'une échelle vicieuse, elles n'ont pu leur procurer une existence solide, et depuis long-temps ces infructueuses rêveries sont rentrées dans le néant.

L'abbé Roussier, qui avait appris la musique dans un âge assez avancé et qui ne l'a jamais bien sue, s'est montré dans tous ses ouvrages un zélé partisan de la doctrine de la basse fondamentale, ce qui ne l'a point empêché de proposer dans son *Traité des accords* [5] l'introduction dans la musique d'un certain nombre de nouveaux groupes harmonieux, tout-à-fait étrangers à la nomenclature de Rameau. C'est un fait fort remarquable que celui de la proposition *a priori* de tous ces accords qui, jusqu'à l'époque où écrivait Roussier, n'avaient jamais été employés et qui ne pouvaient naître que d'un ordre d'affinités de sons dont on n'avait pas d'idée de son temps. Le bon abbé ne s'est pas aperçu que, dans les principes de génération des accords qui le guidaient, il était impossible que ces accords prissent naissance, car la tierce diminuée, par exemple, n'est point un intervalle consonnant qui pouvait entrer dans la composition des accords dissonans, suivant la théorie de Rameau; cependant il emploie cet intervalle, sans en expliquer l'origine, dans l'accord de septième dominante avec quinte mineure, comme *si, re* ♯, *fa, la*. Quelle que soit la manière dont on prenne cet accord, il n'y a pas moyen de le voir se former de l'addition d'une tierce, soit au-dessus, soit au-dessous d'un accord parfait majeur ou mineur. Cet accord, qui du reste est d'un très bon effet quand il est bien employé, ne peut être que le produit instantané d'une altération descendante de la quinte de l'accord de septième; c'est ce que l'abbé Roussier ne pouvait apercevoir dans le système où il s'était placé. Au reste, cet accord, ainsi que tous ceux qui furent proposés par cet écrivain, n'obtinrent aucun succès et furent considérés comme des monstruosités harmoniques par ses contemporains. Il était impossible qu'il en fût autrement, car l'usage des accords n'a jamais pu s'établir que par la pratique et non par la théorie.

Le peu de connaissance que les Français ont eue de tout temps de ce qui se faisait dans les pays étrangers fut cause qu'il n'y eut peut-être pas à Paris un seul musicien qui sût quelque chose de la théorie publiée par Kirnberger, en 1773, dans son livre intitulé : *Die Wahren Grundsætze zum Gebrauch der Harmonie*. Cette théorie, qui fait le plus grand honneur à ce savant musicien, était loin d'être parfaite, mais une idée lumineuse s'était présentée à son auteur; cette idée était celle de la prolongation de certaines notes d'un accord sur un accord suivant, prolongation qui seule peut faire découvrir l'origine de certaines harmonies, éternelle source de mauvais raisonnemens et de faux systèmes pour tous les harmonistes qui n'avaient pas aperçu ou qui ne comprenaient pas le mécanisme de ces prolon-

(1) Exposé de quelques principes nouveaux sur l'acoustique et la théorie des vibrations. Paris, 1827, in-4.

(2) *Compendium harmonicum, oder Kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie, etc.* Lobenstein, 1760, in-4.

(3) Théorie de la musique. Paris, 1764, in-4.

(4) Recherches sur la théorie de la musique. Paris, 1769, in 8.

(5) P. 157 et suiv. Troisième partie.

gations. Il ne paraît pas non plus qu'on ait apprécié d'abord en Allemagne l'importance de ce perfectionnement introduit dans la théorie de l'harmonie; ce n'est que long-temps après sa publication que les harmonistes allemands en ont fait usage sans rendre à son auteur l'hommage qui lui était dû.

Dès 1756 Daube, autre musicien allemand, avait déjà essayé de simplifier l'harmonie en rapportant l'origine de tous les accords à trois principaux qui étaient, selon lui, l'accord parfait, l'accord de septième dominante, et l'accord de septième mineure avec tierce mineure. En considérant ce dernier comme un accord fondamental, Daube esquivait la difficulté; car c'est précisément cet accord qui a été l'origine de tous les faux systèmes et de toutes les erreurs des harmonistes, mais du moins cette théorie avait le mérite de la simplicité. Quelques auteurs ont essayé d'être plus simples encore en réduisant les accords fondamentaux à deux, c'est-à-dire à l'accord parfait et à celui de septième dominante; d'autres ont été plus loin encore en n'admettant qu'un seul accord, le parfait comme origine de tous les autres, mais ce dernier système ne peut trouver d'application réelle que dans la tonalité du plain-chant où il n'y a en effet que de l'harmonie consonnante ou dissonante par prolongation. Dans la tonalité moderne l'harmonie de la dominante est indispensable, et les auteurs dont je viens de parler, ne pouvant éviter de traiter de celle-là et de toutes les autres admises aujourd'hui, étaient obligés d'avoir recours à divers procédés qui n'avaient pas même le mérite de la régularité qui distingue le système de Rameau.

Qui pourrait croire qu'après tant d'efforts, heureux ou infructueux, pour donner à la science de l'harmonie une base simple et régulière, on en soit venu plus tard à nous rejeter dans le dédale d'une multitude d'accords sans liaison, c'est-à-dire à remettre l'harmonie en l'état où elle était lorsque Rameau comprit la nécessité de lui donner un principe? C'est pourtant ce qui arriva, car en 1795 Petrini fit paraître un *Nouveau système d'harmonie en soixante accords*. Mais ce n'est rien encore, car nous avons vu de nos jours un célèbre compositeur publier un *Dictionnaire des accords* en trois volumes in-4°; il est vrai que la plus grande partie de l'ouvrage est employée à faire connaître la composition des accords qu'on ne peut pas faire.

Ceci me rappelle qu'un artiste me présentait un jour son fils, petit bonhomme de onze ou douze ans. *C'est déjà un savant musicien*, me dit-il, *il connaît plus de huit cents accords.* Pauvre petit!

Me voici arrivé à une époque où se fit une heureuse innovation dans l'enseignement de l'harmonie; cette révolution, qui doit enfin me conduire à l'analyse de l'ouvrage qui m'a fait entreprendre la revue des systèmes de cette science, sera l'objet de la première partie d'un prochain article.

FÉTIS.

De l'Italie en 1834,

Sous le rapport de la musique dramatique.

Un journaliste allemand disait, il y a peu de jours, qu'une *révolution complète* s'est faite en Italie depuis quelques années sous le rapport de la musique de théâtre, que Bellini et Donizetti ont arraché le sceptre de la scène à Rossini, et que ce grand musicien sera bientôt aussi oublié de ses compatriotes que Paiziello et Cimarosa. Il y a dans ces assertions, dont une partie ne peut être révoquée en doute, une erreur qu'il importe de rectifier.

Rossini jouissait encore de toute sa gloire lorsque la *Revue musicale* prédit (en 1827) que le temps n'était pas éloigné où les Italiens, connus pour la mobilité de leur goût, se fatigueraient de l'audition trop fréquente des œuvres de l'artiste célèbre, que lui-même contribuerait à la lassitude par le silence où il s'était condamné, et que le premier compositeur doué de quelque talent viendrait prendre sa place. La prédiction s'est vérifiée; au lieu d'un musicien il en est venu deux qui, mettant en commun leur esprit (je ne puis dire en conscience leur génie) et leurs connaissances pratiques, ont donné naissance, non à ce qu'on appelle *une école* (on se rirait de moi si je me servais de cette expression), mais à *un genre* puisé en partie dans le style français et ajusté avec ce je ne sais quoi de tendance mélodique qui est dans toute tête italienne. A eux deux donc Donizetti et Bellini ont essayé de prendre possession de la scène lyrique; d'abord ils y sont entrés modestement, tâchant à grand' peine d'y prendre un petit coin; puis, enhardis par des succès de romances, ils se sont avancés pas à pas; à la fin il s'est trouvé qu'ils étaient maîtres du théâtre sans qu'on sût trop comment cela s'était fait, et au grand étonnement des triomphateurs eux-mêmes.

Le programme de la première saison théâtrale de l'année 1834 a tout à coup révélé un fait auquel personne vraisemblablement n'avait songé malgré les prévisions de la *Revue musicale*, et qui est venu frapper d'étonnement la critique en émoi : *On ne joue pas dans cette saison un seul ouvrage de Rossini sur tous les théâtres de l'Italie;* c'est du moins ce que m'apprend le journal

en question. Pas un seul! et Rossini, qui n'a pas quarante-deux ans, Rossini, qui a donné dans une courte carrière d'activité plus de quarante ouvrages, Rossini est témoin de cet ingrat oubli d'hommes qu'il a enivrés de plaisir pendant vingt ans, et dans la force de l'âge et du génie se voit indignement dédaigné! Qu'en dites-vous, dilettanti de 1820 qui entendiez alors pour la première fois le *Barbier, Tancrède, Otello, Cenerentola*, et les autres belles productions du grand artiste? Qu'en dites-vous? Alors vous immoliez à sa gloire les illustres musiciens qui l'avaient précédé, et vous lui prédisiez des succès éternels. Vous voyez aujourd'hui ce que c'est que le respect du vulgaire pour les grandes renommées et pour les œuvres du génie.

Mais ne vous y trompez pas, n'allez pas imiter mon journaliste et dire qu'*une révolution s'est faite dans la musique*. Une révolution! ce qu'on appelle ainsi dans les arts ne peut être fait que par le génie. A Rossini était dévolu le droit d'en commencer et d'en achever une parce que, nonobstant les reproches qu'une critique juste et sévère a pu lui adresser quelquefois, Rossini avait reçu de la nature des dons précieux qui auraient fait la fortune intellectuelle de vingt artistes. L'invention, et l'invention grande et forte aussi bien que gracieuse et légère, se fait apercevoir dans toutes les parties de ses ouvrages; ses mélodies ont un caractère tout individuel; son harmonie est pleine de nouveautés; son instrumentation, la forme de ses morceaux, son système de modulation, tout enfin porte dans ses bonnes productions le cachet de la création; et ce qu'il prenait à d'autres, il avait l'art de se l'approprier; il était donc l'homme qu'il fallait, surtout à l'époque où il est venu, pour faire une révolution.

Quant à Bellini, à Donizetti, ce sont sans doute des artistes de talent; mais où sont, dites-moi, les choses qu'ils ont inventées? Serait-ce par hasard cette forme de petits morceaux dont Rubini et Tamburini ont fait la fortune? Qu'est-ce que cela en musique et qu'en restera-t-il dans cinq ou six ans? Le génie créateur manque essentiellement à tous deux, et peut-être plus encore à Donizetti qu'à Bellini; tous deux sont venus à une époque favorable à la manifestation de leur talent, de ce talent qui n'aurait pu lutter avec Rossini dans sa jeunesse active, et qui a eu le bonheur de le trouver endormi. C'était une époque de transition, de ces époques où les hommes médiocres se produisent en attendant que l'homme de génie se manifeste et fasse tout rentrer dans le néant.

Après Rossini et Cimarosa il y avait eu de ces hommes-là en Italie, et ils avaient été fort prônés par leurs contemporains; il devait y en avoir aussi après Rossini.

Mais à quoi pensai-je donc en écrivant *après Rossini?* Ne semblerait-il pas à cette phrase que Rossini est mort ou du moins que c'en est fait de lui pour l'art, et qu'il n'y a plus d'idées dans sa tête.

Depuis long-temps il gardait le silence quand il se réveilla tout à coup pour écrire *Guillaume Tell*, le chef-d'œuvre des opéras de notre époque; laissez-le se réveiller encore, laissez-lui passer par la tête la fantaisie de s'essayer encore une fois dans son pays sans songer à ce qui pourra lui revenir d'argent de cette fantaisie et seulement pour voir ce qui adviendra de sa lutte avec ses jeunes rivaux; laissez-le faire, dis-je; si jamais il réalise ce rêve de mon esprit, ce sera le réveil du lion. J'ignore ce qu'il fera, et vraisemblablement il ne le sait pas lui-même, mais je m'assure que ce sera quelque chose de neuf, d'inattendu, qui fera rentrer dans l'ombre les fantômes qu'on lui oppose, et qui lui rendra dans l'Italie de 1834 tout l'enthousiasme de l'Italie en 1816.

Ce n'est pas de Rossini que Turin, Milan, Naples et Venise sont fatigués, c'est de quelques centaines de représentations plus ou moins médiocres du *Barbier*, d'*Otello*, de *Sémiramis*. Vienne Rossini avec de nouvelles productions, et de retentissantes acclamations se feront entendre des Alpes au Tibre et des lagunes de Venise aux rives de Parthénope; alors on verra que s'il y avait une révolution à opérer dans la musique italienne pendant que Rossini vivait, c'était lui qui devait la faire.

Nouvelles de Paris.

La combinaison qui devait réunir les deux théâtres de l'Opéra et de l'Opera-Comique sous une même direction, semble être abandonnée. M. Véron paraît demeurer administrateur du premier de ces établissemens, tandis que le second serait régi par un adjudicataire qu'on désigne comme devant être M. Crosnier. M. Lœve-Veimars vient de publier la lettre suivante qui explique assez nettement la position des choses.

Monsieur le rédacteur,

Puisqu'il est encore question de ma nomination à la place de directeur de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, je me dois de donner au public quelques explications sur ce projet, agréé il y a quinze jours, par le ministre.

A cette époque, et sur la demande formelle de M. Thiers, je m'étais mis en mesure de fournir un cau-

tionnement de 300,000 fr. et de remplir toutes les obligations pécuniaires qu'il m'imposait. Depuis, ayant appris que la rédaction du cahier des charges était confiée à M. Cavé, chef de la division des théâtres, qui a sollicité plusieurs fois pour lui-même la direction de l'Opéra-Comique avec une subvention de 180,000 fr., j'ai pensé que mes intérêts étaient remis dans les mains d'un concurrent et non pas d'un arbitre impartial, que la moralité qui doit présider aux affaires manquait absolument dans celle-ci, et j'ai dû me réduire à un rôle tout passif que je n'ai pas abandonné un moment.

Que ce soit aujourd'hui M. Cavé, ou M. Crosnier, son ayant-cause, qui prenne la direction de l'Opéra-Comique, il n'en restera pas moins prouvé que M. le chef de la division des Beaux-Arts aura eu l'influence de faire rejeter une économie de *cent mille francs* par an, résultant pour le budget des Beaux-Arts de la réunion immédiate des deux théâtres, et qu'il aura été assez entreprenant pour détruire une combinaison, non pas seulement approuvée, mais créée par M. Thiers lui-même.

J'ai l'honneur d'être, etc. A. Loeve-Veimars.

— Le jeune violoncelliste belge, M. Servais, annonce un concert qui aura lieu le dimanche 27 avril, dans les salons de M. Pape. En voici le programme: 1° Quintette de M. Reicha, exécuté par MM. Brod, Barisel, Dauprat, Bouffil et Nermel; 2° Air chanté par M. Ponchard; 3° Solo de violoncelle exécuté par M. Servais; 4° Air chanté par Mme Damoreau; 5° Variations pour piano, violon et violoncelle, exécuté par MM. Servais et Déjazet; 6° Fragment d'un quintetto de M. Reicha; 7° Air chanté par Mlle Charlet; 8° Fantaisie pour le violoncelle, composée et exécutée par M. Servais; 9° Romance chantée par M. Ponchard.

— Le *Jugement Dernier*, de Schneider, sera enfin exécuté le 24 avril à l'Institution de musique religieuse de M. Choron, après différentes remises successives.

— L'éditeur de musique M. Pacini vient de publier un rondeau de M. H. Herz sur la barcarolle chantée par Tamburini dans *Gianni di Calais*. Ce morceau se distingue par le gracieux de formes que donne son auteur à la plupart de ses compositions et par un grand nombre de passages heureux. Le thème qu'on a remarqué comme l'un des morceaux les plus agréables de la partition de Donizetti, et que Tamburini chante avec tant d'esprit, est développé par M. Herz avec une facilité extrême.

Nouvelles des Départemens.

Marseille. — *Correspondance.* Je ne sais comment il se fait que j'arrive si tard pour vous parler de cette grande solennité musicale du 27 février, dont tout notre monde dilettante s'occupe si long-temps; il n'a pas tenu à moi que je ne vous rendisse compte plus tôt de cette mémorable exécution du *Requiem* de Chérubini par plus de 400 musiciens dont la réunion présentait, à quelques exceptions près, toutes les forces musicales de Marseille. Mais aussi ai-je tort, peut-être, de m'accuser ici lorsque les souvenirs du funèbre anniversaire sont encore présens à tous les esprits; c'est que jamais, en effet, on ne fut plus profondément impressionné, jamais réunion d'artistes ne s'adressa si bien à tous, ne parla si convenablement à tous les cœurs. Certes, monsieur, à bon droit Marseille peut s'enorgueillir; elle a encore une fois justifié avec éclat cette brillante réputation qui lui est acquise depuis si long-temps dans le monde musical, et cette réunion de plus de 450 musiciens formée à la hâte, et, pour ainsi dire, presque sans préparation, a donné un de ces exemples dont quelques villes étrangères semblaient jusqu'ici s'être réservé le privilége.

Pour que rien ne manquât à la pompe musicale d'une cérémonie consacrée au souvenir de la mort d'un grand homme, on avait eu l'heureuse idée de placer avant le *Requiem*, la *Marche funèbre* de Beethoven. Ce magnifique morceau, dont les beautés ressortaient encore sous une exécution remarquable de perfection et d'ensemble, a électrisé l'auditoire. C'était bien heureusement débuter; aussi était-on assuré dès lors de tout l'effet que produirait la belle composition de Chérubini. Tout a été dit depuis long-temps sur cette œuvre de génie où tout vous émeut, tout vous saisit; on a épuisé toutes les formules d'éloges pour ce *Dies iræ* qui est à lui seul une sublime inspiration; il serait bien téméraire à moi, chétif et inconnu, d'élever la voix après tant de voix puissantes. Je ne dois vous parler que de l'effet produit sur l'auditoire par cette vaste composition; comme celui de la *Marche* il a été saisissant; l'exécution entraînante de verve et de précision n'a pas faibli un seul instant; les moindres nuances étaient rendues avec une admirable intelligence; on aurait dit la précision, l'ensemble, l'ame d'un seul homme.

Je ne voudrais pas en finir avec ce *Requiem* sans vous dire que M. Pépin n'a pas peu contribué à la perfection de cette exécution par un zèle et une ardeur dont doivent lui savoir gré tous les amis de la musique à Marseille; trois répétitions générales à peine lui ont suffi

pour réunir et coordonner toutes ces masses composées de volontés si diverses, quelquefois même si opposées. Il a fallu la persévérance dont il a déjà tant donné de preuves pour ne pas se décourager devant tous les obstacles qu'il a dû rencontrer.

Remercions aussi celui de nos amateurs aux soins duquel nous devons cette mémorable solennité; le succès qu'elle a obtenu sera sans doute la plus douce récompense de tous ses efforts, et notre ville ne peut que lui savoir gré du véritable service qu'il vient de lui rendre, car elle appréciait déjà un talent dont sa modestie relève encore l'éclat.

En terminant, un éloge à toutes les sociétés musicales de Marseille qui ont contribué avec un louable empressement à cet hommage rendu aux mânes de Beethoven. Aux élèves de l'école spéciale de musique s'étaient joints les chœurs de M. Albrand, ce professeur qui a tant fait à Marseille pour la musique religieuse. Les chœurs de la cathédrale, ceux de MM. Carvin et Cartier ont bien voulu se prêter aussi à l'exécution. La réunion de ces diverses écoles formait un ensemble de plus de 300 voix. A l'orchestre des Beaux-Arts et à celui du Grand-Théâtre s'étaient réunis des artistes et des amateurs de la ville. Voici assez exactement, je crois, le dénombrement des forces de cette petite armée musicale: 48 violons, 16 altos, 20 violoncelles, 14 contrebasses, 4 hautbois, 4 clarinettes, 4 flûtes, 8 cors, 6 bassons, 4 trompettes, 8 trombones, 4 ophycléides et un timballier, plus un tamtam qu'on avait demandé à Toulouse, et qui est dû, dit-on, à l'obligeance de M. Lafeuillade, directeur du théâtre de cette ville.

Cette grande solennité musicale du 27 février absorbait toute attention et ne permettait pas de s'occuper de notre pauvre théâtre qui vivait péniblement sur le demi-succès de quelques douzaines de drames ou vaudevilles. A grand'peine avons-nous pu avoir pour tout chef-d'œuvre lyrique le *Souper du mari*, petit opéra qu'on a joué et jugé sans conséquence. L'administration du reste n'était pas en défaut, mais toute sa bonne volonté était depuis long-temps paralysée par la longue maladie de Richelme, notre premier tenor, qu'on désespérait déjà de voir reprendre son emploi. MM. les sociétaires dont cet événement imprévu ruinait toutes les espérances s'empressèrent d'appeler à eux M. Forgas, à la bonne volonté duquel nous dûmes de revoir les opéras condamnés à l'oubli depuis assez de temps. M. Forgas est un jeune artiste de mérite, dont la voix ne manque pas de charme, et dont la méthode est sûre. Il est fâcheux seulement qu'il n'ait pu se défaire entièrement d'une excessive timidité qui plus d'une fois a paralysé tous ses moyens. M. Forgas n'a pas à se plaindre de notre public qui l'encourage si bien dans ses débuts, et qui, plus d'une fois, dans *Guillaume Tell*, et dans *Fra Diavolo* surtout, lui a décerné de justes applaudissemens. M. Forgas, s'il n'a pas remplacé tout-à-fait M. Richelme, a du moins fait attendre patiemment son entier rétablissement; fort heureusement il a été à peu près complet avant la fin de l'année théâtrale, et du moins nous avons pu jouir encore de la représentation d'un opéra si long-temps attendu et si long-temps ajourné; vous comprenez, monsieur, que je veux vous parler de *El Gitano*, opéra en quatre actes, dû aux talens réunis de deux auteurs provençaux, M. de Partouneaux pour les paroles, et M. de Fontmichel pour la musique. Les journaux de notre ville ont dû vous annoncer déjà le succès qui a accueilli l'œuvre nouvelle, succès franc et légitime qui a vivement préoccupé tous les esprits et qui est dû au mérite seul de l'ouvrage représenté. Je ne vous parlerai du poème que pour rappeler que le sujet en est pris d'un roman de M. Eugène Sue, Plick et Plock. M. de Partouneaux a su en tirer un excellent parti; tout en faisant beaucoup pour le musicien, il y a dans son libretto des situations neuves et un intérêt toujours soutenu, l'intrigue en est bien nouée et le dialogue très naturel; quelques longueurs se font bien remarquer çà et là, mais ces taches sont légères dans un ouvrage de cette importance et bien pardonnables à un auteur dont le début est si remarquable.

Venons au musicien, car c'est à lui surtout qu'en veut la *Revue musicale*; nous serons fort à l'aise avec M. de Fontmichel, et notre tâche sera bien facile. Après l'ouverture dont le début est une marche d'un bon effet, le premier acte s'ouvre par une introduction écrite sur un mouvement de *bolero* (la scène se passe en Espagne). Cette introduction est bien rhythmée, pleine de mouvement, et remplit bien la scène jusqu'à l'apparition du *Gitano* qui chante des couplets si frais, si colorés qu'ils ont déjà la vogue à Marseille. L'acte se termine par un finale charmant dont le motif est souvent répété et revient toujours avec beaucoup d'adresse.

Sous le rapport musical le second acte est le mieux rempli; on a cru y trouver quelques longueurs qui ont fait sacrifier, fort maladroitement selon moi, un trio plein de mérite. Il y a dans cet acte deux duos qui révèlent dans M. de Fontmichel une entente parfaite de l'instrumentation; dans le second surtout le passage *Sous les tilleuls du monastère* est d'un effet excellent. La romance que chante le gouverneur est un morceau de main de maître; il y a dans ces paroles d'un père à sa fille qui l'abandonne une expression profonde, quelque

chose de triste, de mélancolique qui va à l'ame. Il est impossible d'entendre cette romance sans être ému, aussi a-t-elle été couverte d'applaudissemens; il faut dire que Serda la chante parfaitement. Le finale de ce second acte est précédé d'un quintetto fort remarquable sous tous les rapports.

La marche nocturne qui ouvre le troisième acte est du meilleur effet, très bien appropriée à la situation; puis vient un duo bouffe auquel on pourrait reprocher des formes par trop rossiniennes, mais qui est fort aimé du public. A ce duo succède une scène nocturne, très habilement conduite, mais un peu longue; le défaut n'en est pas tout entier au compositeur qui s'est tiré en bon musicien de toutes les difficultés que lui présentait la situation. M. de Fontmichel a déployé aussi beaucoup de talent dans le finale de cet acte; les effets dramatiques y sont habilement ménagés, les voix et l'instrumentation très soignées.

Le quatrième acte serait peut-être celui où le rôle de la musique serait le moins important, aussi généralement a-t-on conseillé aux auteurs de le fondre avec le troisième; le finale, par exemple, est d'une large facture, sombre et triste comme la catastrophe qui termine l'ouvrage.

L'exécution du *Gitano*, sans être irréprochable, a généralement satisfait le public; on ne pourrait raisonnablement rien exiger de plus à la fin d'une année théâtrale et après tant de délais qu'avait imposés à l'administration la longue maladie de Richelme. M. Bénard, notre chef d'orchestre, s'est tiré fort honorablement d'une tâche difficile, car il n'avait eu que quelques jours pour mettre en répétition un ouvrage de cette importance, à la première vue d'une partition que M. de Fontmichel lui-même n'avait pas eu le temps de corriger. M. Lattila s'est distingué aussi dans son décor du troisième acte; il est fort beau, plein de vérité surtout.

Je termine ici, monsieur, un compte-rendu déjà beaucoup trop long; je ne puis pourtant m'empêcher de vous faire remarquer ce que sont pour la gloire musicale de Marseille les deux événemens dont je vous entretiens dans cette lettre : le *Requiem* du 27 février et la première représentation d'un opéra indigène. Certes, c'était une chose nouvelle pour nous d'avoir à juger de nous-même, et sans précédent, un ouvrage dont Paris ne nous avait pas auparavant stéréotypé l'éloge. Eh bien! notre public, dont les jugemens plus d'une fois ont fait autorité, notre public n'a point failli; il a parfaitement compris qu'il devait déposer pour un moment toute prévention trop favorable; il y allait de son honneur de prononcer sur cette œuvre comme sur une œuvre qui lui fût totalement étrangère. Ainsi s'est établi ce grand succès, ce succès légitime qui fera époque dans l'histoire de la musique à Marseille, et sans vouloir préjuger ici une question qu'auront bientôt résolue, je l'espère, toutes les villes de France, on peut bien se demander où en est la centralisation lorsque des ouvrages de cette importance, disons mieux, de ce mérite, sont représentés en province et y sont jugés et applaudis en pleine connaissance de cause. Dans cette voie de l'émancipation si courue aujourd'hui, MM. de Partouneaux et de Fontmichel ont cueilli de bien beaux lauriers, mais en fût-il arrivé tout autrement qu'on ne l'espérait, il faudrait encore savoir gré à ces messieurs de s'être jetés dans la carrière forts seulement de leurs bonnes intentions.

Nous n'avons pas cette année de *concerts spirituels*. On ne sait pas trop quel est le motif d'une détermination dont les pauvres auront le plus à se plaindre, mais cependant qui est fort à regretter à un moment où semblent affluer à Marseille toutes les célébrités musicales. Ainsi, M. Artôt, premier violon du roi des Belges, doit se faire entendre très prochainement; c'est un virtuose, dit-on, de beaucoup de talent et qui à douze ans remporta le premier prix au Conservatoire de Paris. M. Artôt est accompagné de M. Lhuillier dont les romances et les chansonnettes ont la vogue à Paris. M. Feuillet-Dumas, harpiste belge, arrive aussi et prépare pour un de ces jours une soirée musicale. Enfin on nous annonce la venue dans nos murs de M. et Mme Farrone, tous les deux exécutans habiles et qui se proposent de nous faire entendre dans une suite de concerts les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres. Nos dilettante ne manqueront pas une de ces réunions, ils sont sûrs d'y trouver de très douces jouissances.

P. S. Je sors à l'instant de l'hôtel-de-ville où le concert de M. Artôt avait attiré une grande foule. Ce jeune artiste a justifié sous tous les rapports la réputation dont il jouissait déjà dans notre ville. M. Artôt s'est fait entendre cinq fois dans plusieurs variations de sa composition, et enfin dans un morceau de Paganini sans accompagnement. L'orchestre des Beaux-Arts, conduit par M. Pépin, a été ce qu'il est toujours, entraînant. L'ouverture de *Zampa*, exécutée avec beaucoup de verve, a électrisé tout l'auditoire.

Strasbourg. Notre correspondant de cette ville nous adresse une réclamation que nous ne pouvons admettre en entier, mais dont nous donnons les principaux paragraphes.

La *Revue musicale* vient de se voir critiquée dans le feuilleton d'un journal publié à Strasbourg, relative-

ment à l'article inséré dans son numéro du 30 mars dernier, sur l'exécution de *Robert-le-Diable* dans cette ville. Nous regrettons que le défaut d'espace ne nous permette pas l'insertion de l'article dont il s'agit. Nous n'avons point comparé tel acteur étranger à tel acteur français comme nous n'avons point eu à nous occuper du jeu plein de noblesse et de sensibilité de telle actrice; la *Revue* n'entre que dans des considérations musicales. Le journaliste place M. Julien sur la même ligne que M. Wagner, chargé du rôle de *Robert* lors des représentations de la troupe allemande, et n'hésite pas à dire qu'il pourrait entrer en lice avec lui. Nous avons trop bonne opinion de la modestie de notre premier tenore pour qu'il ne récuse pas un pareil jugement.

Le journaliste n'est pas plus heureux pour disculper Mme Brice du reproche d'avoir altéré la composition de Meyerbeer, et il nous semble qu'il n'a pas lu avec attention le passage qui la concerne, car il aurait trouvé que ce n'est pas le souvenir de Mme Duringer qui nous a fait avancer le fait, mais bien la partition de l'opéra elle-même à laquelle nous le renvoyons en persistant à dire que les nombreux agrémens que le compositeur n'a point demandés ne sont d'aucun effet agréable. Quant à Mme Thévenard, si la variante qu'elle fait entendre dans le second couplet de sa romance, et qui n'est point notée dans la petite partition, se trouve réellement dans la grande, le bon goût de cette cantatrice aurait dû en faire justice, car la variante n'est pas heureuse. Enfin l'écrivain parle de l'orchestre, et pourquoi donc? Avons-nous dirigé contre lui des *assertions hasardées?* Non, nous avons rendu hommage à la précision de son exécution, nous ne pouvons donc voir dans sa polémique qu'une partialité manifeste et des préventions étroites.

Toulouse. On lit l'article suivant dans l'un des derniers numéros du *Temps*.

« Nous avons annoncé dernièrement l'heureuse réussite des opéras de province, il paraît que l'enthousiasme lyrique, nomade comme la propagande libérale de la restauration, circule de province en province et tient en éveil tous les *paroliers* et tous les jeunes compositeurs, talens enfouis sous le redoutable monopole des opéras de Paris. A Toulouse on vient de représenter avec assez de succès un opéra en un acte intitulé *Akebar*, épisode de la révolte des strelitz, dans lequel figurent le czar Pierre-le-Grand et son illustre favori Menzicoff. Les auteurs nommés sont : M. Léon Guillard pour les paroles, et M. Victor Roger pour la partition qui renferme, dit-on, une grande facilité et quelques morceaux d'une verve originale et heureuse. »

Publications étrangères.

Der phisikalische und musikalische Tonmesser, Welcher durch den Pendel, dem Auge schitbar, die absoluten vibrationen der Tæne, der Haupt-Galtungen von Combinations-Tænen, so wie die schærfste Genauigkeit gleichschwebender and matematischer Accord beweist. (Chronomètre physique et musical, qui démontre par le pendule, visible à l'œil, les vibrations absolues des sons, des espèces principales des sons combinés ainsi que les lois de l'exactitude parfaite d'accords réguliers et mathématiques, etc., par Henri Schleibler, fabricant de soiries, à Trefeld.)

Essen, chez G.-D. Bœdeker, 1834, in-8° de 80 pages avec des planches.

Il y a dans ce petit écrit une idée neuve et importante qui mérite d'être analysée, nous lui consacrerons un article dans la *Revue musicale*.

— Un ouvrage important par son objet, mais qui, d'après les renseignemens qui nous parviennent, n'a pas été exécuté avec une connaissance assez approfondie de la matière, a été publié récemment à Berne, sous le titre de *Theoretisch-praktisches Handbach der forte-piano-baukunst mit Berücysichtigang der neusten Verbesserungen* (Manuel théorique et pratique de la fabrication du piano, etc.), par M. Charles Kützing. Nous rendrons compte de ce livre aussitôt qu'il nous sera parvenu.

— La grande méthode de Spohr pour le violon a paru; tous les journaux de l'Allemagne s'accordent dans les éloges qu'ils donnent à cette production importante d'un homme dont le grand talent est célèbre dans toute l'Europe. Nous ne tarderons pas à donner à nos lecteurs une analyse de cet ouvrage.

— On vient de publier à Berlin le nouvel opéra de Marschner, *Hans Heiling*, en trois actes, arrangé avec accompagnement de piano, pour piano seul, et pour piano à quatre mains.

L'ouverture du même opéra, à grand orchestre, a été mise également au jour.

Bulletin d'Annonces.

La Farfalla, chansonnette de Tadolini. — 2 fr.

Variations sur la Jeune Châtelaine, chansonnette de Masini, composées pour la harpe par E. Larivière. — 3 fr. 75.

Introduction et variations pour le piano, par Messemacker. — 6 fr.

Paris, chez Bernard Latte, boulevard des Italiens, et passage de Opéra, 2.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 17.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
3 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, no 27;

PARIS, DIMANCHE 27 AVRIL 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Théorie de l'harmonie.

Traité méthodique d'harmonie, où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençans, par M. Gérard, ancien professeur au Conservatoire de musique, 1 vol. in-fol. — Paris, LAUNER, boulevard Montmartre, n. 14. Prix, 36 fr.

(Troisième et dernier article.)

Dans les articles précédens j'ai écarté de ma revue une multitude d'ouvrages qui, n'étant que des exposés plus ou moins obscurs des théories dont j'ai rendu compte, n'ont exercé aucune influence sur la direction de la science de l'harmonie; j'arrive maintenant à l'époque de la publication d'un système nouveau pour la France, mais dont les premiers fondemens avaient été posés en Allemagne par Kirnberger trente ans auparavant; il s'agit du système indiqué plutôt que développé par Catel, en 1802, dans son *Traité de l'harmonie* [1].

A une époque où les études dans l'art d'écrire la musique devenaient plus fortes dans l'école française qu'elles ne l'avaient été précédemment, les défauts et les contradictions de la théorie de la basse fondamentale ne pouvaient échapper à la critique des musiciens. L'administration du Conservatoire comprit la nécessité de ramener ces études à des principes tirés de la nature même de l'art, abstraction faite des propriétés d'ordre et de génération qui peuvent d'ailleurs se rencontrer dans les intervalles et les accords. Plusieurs systèmes furent présentés par les professeurs de l'école et discutés par les membres d'une commission spéciale où figuraientChér ubini, Lesueur, Berton, Gossec, Méhul, Martini et Catel lui-même. Le résultat de débats prolongés dans un assez grand nombre de séances fut l'adoption du système de Catel.

Dans ce système, dont la publication fit oublier sans retour celui de Rameau, et qui fut adopté généralement en France pendant vingt-cinq ans, Catel considérait deux accords principaux, savoir: l'*accord parfait* et celui de *septième de la dominante*, comme existant par eux-mêmes en raison de la tonalité et de l'échelle musicale. Il appliquait à ces accords, appelés *naturels*, la loi du renversement et en tirait, comme Rameau, des accords dérivés dont il changeait seulement les dénominations pour les rendre plus rationnelles.

Puis il considérait les accords de *neuvième majeure* et *mineure de la dominante*, l'accord de *septième de sensible* et celui de *septième diminuée* avec leurs dérivés comme des *accords de substitution*. Il serait difficile de savoir aujourd'hui quelle idée Catel attachait à ce mot de *substitution*, car il ne s'en explique pas clairement et l'on ne voit pas qu'il ait bien compris le mécanisme de cette sorte d'accords; mais malgré le peu de netteté de ses idées à cet égard, il n'en avait pas moins énoncé une vérité pratique qui avait échappé à Kirnberger.

Soit que Catel eût eu connaissance de la théorie de ce dernier, soit qu'il eût tiré de son propre fonds toutes les idées qu'il a émises dans son traité d'harmonie, il est certain qu'il rendit un service essentiel à l'enseignement de cette science lorsqu'il considérait certains accords, qui ne peuvent être rangés parmi les accords naturels dérivant de la tonalité même, comme des produits de la prolongation d'une note d'un accord quelconque sur un accord suivant auquel elle est étrangère. Cette théorie fort simple avait le grand avantage de montrer à la fois et la nature d'une multitude d'accords, et les lois de leur enchaînement dans l'harmonie naturelle. Malheureusement Catel n'avait pas saisi d'une manière assez nette le mécanisme de la substitution; cela fut cause qu'il ne comprit pas bien la combinaison de la prolongation pour produire l'accord de septième mineure du second degré, qui jusqu'alors avait été le côté

(1) Paris, Ozy et comp., un vol. in-fol.

faible de tous les systèmes d'harmonie. En faisant venir cet accord de la prolongation de la tonique sur un accord parfait mineur du second degré, Catel était tombé dans une fâcheuse erreur qui détruisait une partie de ce qu'il y avait de bien dans son système. C'était à la fois trahir la loi de tonalité à laquelle il avait été soumis dans tout le reste, et oublier celle de l'analogie qui l'avait guidé jusque là. D'ailleurs il ne pouvait donner la démonstration de son accord et de ses dérivés qu'en écrivant à cinq parties, ce qui devait seul démontrer le faux de cette partie de son système.

Il est encore un point où l'on apercevait des idées incomplètes dans la théorie de Catel; c'est en ce qui concerne l'altération des intervalles des accords. Il en a bien aperçu quelque chose, mais il n'a pas vu que cette altération peut se combiner de diverses manières avec les autres modifications des accords et donner lieu à des circonstances du plus haut intérêt pour la théorie complète de l'harmonie.

Malgré les imperfections que je viens de signaler dans le système de Catel, ce système était une amélioration fort importante portée dans l'enseignement. Il fut accueilli avec empressement et remplaça victorieusement les autres théories. Vingt-cinq années d'un succès général constatèrent son mérite. Si quelques théories se reproduisirent dans cet espace de temps, elles firent si peu de sensations qu'on les oublia presque aussitôt après leur apparition.

L'étude constante de toutes les parties de la musique et de ce qu'on a écrit sur chacune d'elles m'avait fait découvrir depuis long-temps les imperfections du système de Catel, quoique je rendisse justice entière à ce qu'il renferme de bon; cependant je ne songeais pas à écrire sur l'harmonie parce que mes occupations ordinaires ne m'en laissaient pas le loisir; il fallut enfin que je cédasse aux sollicitations qui m'étaient adressées, et en 1823 je fis paraître mon petit *Traité d'harmonie et d'accompagnement*, où, en vingt-cinq pages, j'ai donné une théorie complète de l'harmonie accompagnée de tous les exemples qui pourraient faciliter l'intelligence du texte. En écrivant cet ouvrage j'avais la conviction d'avoir trouvé le meilleur et le plus rationnel des systèmes, puisqu'il était absolument d'accord, *dans tous les cas*, avec les lois immuables de la tonalité et de l'analogie; toutefois, l'amour-propre pouvait m'aveugler, et j'avais besoin de la sanction publique pour m'assurer que je ne m'étais pas trompé. Cette sanction, je l'ai reçue de tous les musiciens célèbres de l'Allemagne, de l'Italie et de la France, et des milliers d'exemplaires de l'ouvrage livrés au public ont démontré que le succès populaire n'a pas manqué à cet ouvrage. De nouvelles et d'inattaquables preuves de la bonté de mon système sont venues s'offrir à moi depuis que je me suis occupé de la philosophie générale de la musique, et il ne me reste aujourd'hui plus de doutes.

Adoptant comme Catel l'existence évidente de l'accord parfait et de l'accord de septième de dominante comme des résultats nécessaires de la tonalité, prenant comme lui dans Rameau la belle théorie du renversement, j'ai ensuite démontré que le mécanisme de la formation de la neuvième majeure et mineure de la dominante, de la septième de sensible, de la septième diminuée, et de tous les accords renversés de ceux-là, naissent de la substitution uniforme du sixième degré de chaque mode à la dominante, tant dans les accords directs que dans leurs dérivés; que cette substitution est toujours mélodique, et que les accords qui y sont affectés s'emploient par analogie dans les mêmes cas que les accords originaux.

Passant ensuite à la modification des accords naturels par la prolongation, j'arrive à la réunion de cette prolongation à la substitution, et je trouve dans cette combinaison l'origine réelle de cet accord de septième mineure du second degré, éternel désespoir de tous les harmonistes, et je démontre encore par l'analogie et par la loi de tonalité l'identité d'origine et d'emploi de ces accords affectés de substitution et de prolongation avec les accords naturels et substitués sans prolongation.

Enfin arrivant par la loi des affinités à une exposition nette du mécanisme de l'altération ascendante et descendante des intervalles, je fais voir comment ces altérations, en se combinant avec les modifications de la substitution et de l'altération, donnent naissance à des multitudes d'accords nouveaux et font éclore un système de tonalité inconnu avant l'époque actuelle, système de tonalité qui est le complément absolu de la musique moderne.

Toute cette théorie sera rendue bien plus évidente encore lorsque je mettrai au jour mon livre de la philosophie de la musique; mais je dois dire qu'elle n'a été soumise à aucune objection jusqu'à ce jour, et que tous les professeurs qui en ont eu connaissance l'ont adoptée sans restriction, la considérant comme le dernier terme des efforts tentés pour la formation d'un système rationnel et complet de l'harmonie.

Ils se sont trompés toutefois. Je ne parlerai pas ici de quelques autres systèmes imaginés depuis douze ou quinze ans par Perne, par M. Reicha et par M. de Momigny. La discussion de ces systèmes qui se composent

d'une multitude de faits particuliers plutôt que d'une donnée simple et générale, m'entraînerait trop loin; mais depuis 1828 nous avons vu paraître trois autres théories absolument différentes de celles de Catel et de la mienne : la première est l'ouvrage d'un amateur, homme instruit, nommé M. Derode; l'autre est due à M. Jelensperger, jeune professeur que la mort a moissonné avant l'âge : celles-ci sont absolument étrangères à toutes les idées reçues, j'en ai donné une analyse dans les volumes précédens de la *Revue musicale* qui me dispense d'en parler ici; le troisième système est celui de M. Gérard, c'est celui qui a donné lieu à cette analyse de tous les autres. Peut-être ai-je trop tardé d'arriver à celui-là, mais le peu que j'en dirai fera pourtant comprendre, j'espère, qu'il m'était impossible d'en faire la critique sans donner auparavant ces longs préliminaires.

M. Gérard est un homme de beaucoup de mérite. Excellent professeur de chant et connaissant à merveille le mécanisme de cet art, il a puissamment contribué à la formation de la belle école du Conservatoire de Paris d'où sont sortis tous les artistes qui depuis ont fait la gloire et la fortune de nos théâtres. M. Gérard a publié de fort bons ouvrages élémentaires pour cette partie de son art, et on lui doit aussi plusieurs écrits remplis de vues utiles pour l'art en général. Dans celui-ci son but, ainsi que l'annonce le titre de son ouvrage, est de faciliter les progrès des commençans, but louable, mais qui ne pouvait être atteint par le système que l'auteur a exposé.

Je l'avouerai; jamais peut-être depuis que je lis des livres sur la musique je n'ai éprouvé d'étonnement semblable à celui qui m'a saisi en parcourant celui de M. Gérard. Je m'étais persuadé qu'après une révolution musicale qui date de près de quarante ans, Catel avait fait disparaître pour jamais le système imaginé par Rameau de la génération des accords par l'enchaînement des tierces, sans égard pour les lois de la tonalité; mais c'est précisément ce même système d'enchaînement et de superposition des tierces qui reparaît dans l'ouvrage de M. Gérard; c'est encore l'idée d'une basse fondamentale qui se reproduit, et à quelques modifications près, nous nous trouvons reportés au point de départ, c'est-à-dire à l'état où se trouvait la science il y a *cent douze ans*. J'ai dit à quelques modifications près, parce que ce n'est pas exactement la théorie de Rameau que M. Gérard nous donne dans tous ses détails; il en a pris l'idée-mère, mais il y a mêlé ses idées propres.

Son point de départ est la tierce majeure de la dominante d'un ton quelconque, à laquelle il ajoute une autre tierce pour en former l'accord parfait. Supprimant ensuite la tierce inférieure de cet accord, *sol*, par exemple, il ajoute à celle qui reste une tierce supérieure, *fa*, et il a l'*accord parfait diminué*. La note qui forme la seconde tierce de l'accord parfait de la dominante lui fournit l'accord parfait mineur en y ajoutant deux tierces supérieures.

Après cet exposé et après avoir donné des exemples de l'emploi de ces accords dans des circonstances variées, M. Gérard passe à l'altération des intervalles de l'accord parfait de la dominante dans l'accord parfait diminué et dans l'accord parfait mineur.

A l'égard des accords dissonans, on comprend bien que l'addition d'une tierce à l'accord parfait lui donne celui de septième de la dominante, que l'addition d'une tierce à l'accord parfait diminué fournit la septième sensible, que l'accord de septième mineure du second degré est produit par l'addition d'une tierce à l'accord parfait mineur du second degré. Quant à la septième majeure, on y arrive en retranchant la tierce inférieure de l'accord parfait mineur du second degré et en ajoutant au-dessus deux autres tierces à celles qui restent. Viennent ensuite les altérations dans les accords de septième.

M. Gérard admet bien des accords par prolongation et des accords par suspension; mais bien que ces modifications lui donnent les accords qui ne sont pas de la classe des accords naturels, il va chercher des accords de onzième et de treizième dans un certain système de supposition emprunté à Rameau et à l'abbé Roussier.

Je ne pousserai pas plus loin l'analyse de l'ouvrage de M. Gérard, parce qu'il m'afflige et que je respecte sa personne et son mérite. Je lui dirai seulement avec franchise qu'il a entrepris de faire faire à la science un terrible pas rétrograde, et que je n'attendais rien de semblable au temps où nous vivons.

FÉTIS.

D'un concours

Pour une place de carillonneur.

Un journal annonçait, il y a quelques jours, l'ouverture d'un concours pour une place de carillonneur dans une petite ville de la Belgique. Peu de personnes savent en France ce que c'est qu'un carillon, et dans les Pays-Bas même, où l'on rencontre bon nombre de ces instrumens à grosse sonnerie, leur mécanisme est à peu près un mystère pour tout le monde. On ne considère un carillon que comme l'accompagnement obligé d'une horloge publique, et l'habitude d'entendre le jeu de

timbres d'heure en heure, ou même à des intervalles plus rapprochés, fait qu'on ne comprend pas facilement quelles peuvent être les fonctions d'un carillonneur. Pourtant, il est des époques où le carillon vient frapper l'oreille des habitans de certaines villes par des traits et des accords inaccoutumés. Ce n'est plus l'air banal de l'heure, de la demi-heure ou du quart, ce sont des mélodies plus ou moins gracieuses, des passages plus ou moins rapides et brillans, une harmonie plus ou moins nourrie et régulière, selon le degré d'habileté de l'artiste qui fait résonner les cloches; car il ne s'agit plus là du jeu mécanique d'un cylindre; c'est un musicien, un harmoniste qui se charge, dans ces solennités, de mettre en branle la sonnerie et qui fait du Mozart et du Rossini à coups de poings et à coups de pieds. Art fort difficile et qui n'exige pas moins d'imagination et de dextérité que de force physique.

Je ne parlerai pas ici de l'usage des cloches et de la construction des carillons, parce que j'ai donné sur ce sujet un morceau assez étendu qu'on peut lire dans le quatrième volume de la *Revue musicale* (p. 265 et suiv.); j'ajouterai seulement à ce que j'en ai dit alors que le premier carillon fut construit à Alost en 1487. Quant à l'art de jouer de ces instrumens gigantesques, je crois devoir donner ici de nouveaux détails qui, j'espère, ne seront pas sans intérêt pour mes lecteurs.

Le défaut essentiel de l'emploi des cloches dans la musique est la prolongation des sons qui jette de la confusion dans l'harmonie. Ce défaut s'affaiblit lorsqu'on les entend à une certaine distance; cependant la résonnance n'étant pas égale entre toutes les cloches, il en résulte presque toujours que quelque note a une force d'intensité que n'ont point les autres, ce qui fait que cette note domine à peu près comme certaines notes du serpent dans le chant de l'église, et qu'elle détruit, ou du moins affaiblit, l'effet de la mélodie et de l'harmonie. *C'est une sotte musique que la musique des cloches*, dit J.-J. Rousseau dans l'article *carillon* de son *Dictionnaire de musique!* Il y a quelque vérité dans cette phrase; cependant j'ai entendu quelques carillons qui, par l'égalité et l'éclat de leurs timbres, pouvaient faire éprouver du plaisir même à une oreille exercée, et deux carillonneurs m'ont fait comprendre que le talent peut tirer parti des instrumens les plus ingrats et triompher des plus grandes difficultés.

Le premier de ces artistes était célèbre organiste et carillonneur d'Amsterdam, dont l'éloge a été fait par Burney dans la relation de son voyage musical en Allemagne et dans les Pays-Bas. Ce musicien se nommait Pothof; il est, je crois, le premier, peut-être même est-il le seul, qui ait écrit des pièces pour le carillon; le hasard a fait tomber entre mes mains un recueil manuscrit de ces compositions; j'avoue qu'elles m'ont causé autant d'étonnement que de plaisir. Toutes ces pièces sont écrites à trois parties. L'harmonie en est très pure, remplie d'imitations, de canons, de fugues dont la difficulté serait grande sur un clavier ordinaire, et qu'on serait tenté de croire inexécutables sur celui d'un carillon. On y trouve de jolies mélodies variées par des traits rapides qui exigent une prodigieuse agilité des poignets et des pieds.

J'ai entendu l'autre carillonneur dont je viens de parler; il était de Saint-Omer, et s'appelait M. Rodin. Je ne crois pas qu'il ait rien écrit; il improvisait toujours, et c'était avec une verve, un bonheur d'inspiration qu'on serait tenté de croire incompatible avec le travail mécanique si fatigant de l'art de jouer du carillon. C'était aussi à trois parties réelles qu'il traitait l'harmonie de ses improvisations, et souvent il s'engageait dans des modulations piquantes qu'il savait préparer en ne frappant qu'avec légèreté les notes du ton qu'il quittait pour qu'elles ne se prolongeassent pas sur le ton nouveau où il entrait.

Il ne suffit pas d'entendre un carillonneur pour se faire une idée juste de son mérite et des difficultés de son art, il faut aussi le voir se livrer à son pénible exercice. Deux claviers sont placés devant lui: le premier est destiné aux mains pour y exécuter les parties supérieures; l'autre, qui doit être joué par les pieds, appartient à la basse. De gros fils de fer partent de toutes les cloches et viennent aboutir à l'extrémité inférieure de chaque touche de ces claviers. Ces touches ont la forme de grosses chevilles que le carillonneur fait baisser en les frappant avec le poing ou le pied. L'artiste est assis sur un siége assez élevé pour que ses pieds ne posent point à terre, afin qu'ils tombent d'aplomb et avec force sur les touches qui appartiennent aux grosses cloches. Le poids de ces cloches exige une force musculaire peu commune pour les mettre en mouvement. Telle est la violence de l'exercice des deux bras et des deux pieds qu'il serait impossible à l'artiste de conserver tous ses vêtemens. Il ôte son habit, trousse ses manches, et malgré ces précautions, la sueur ruisselle bientôt sur tout son corps. La rigueur de ses fonctions l'oblige quelquefois à continuer cette rude gymnastique pendant une heure, mais ce n'est jamais qu'avec la plus grande peine qu'il arrive jusqu'au bout. Il est rare aussi qu'un carillonneur ne soit pas obligé de se mettre au lit après avoir accompli cette longue et difficile tâche, et peut-être ne trouverait-on pas un seul homme en état

de la remplir si les occasions où il faut s'y soumettre n'étaient assez rares.

Tel est cet art du carillonneur pour lequel quelques personnes m'ont exprimé leur étonnement qu'on ouvrît un concours. Cette épreuve est devenue d'autant plus nécessaire que la destruction de plusieurs carillons a diminué beaucoup depuis quarante ans le nombre des artistes en état d'en jouer avec quelque talent. Fétis.

Biographie.

Dussek (Jean-Louis), deuxième fils de Jean Dussek, né à Czaslau en 1761, apprit les élémens du clavecin et de l'harmonie sous la direction de son père. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix ans, une famille noble, protectrice de sa famille, l'envoya à un des colléges de l'université de Prague, où il resta pendant sept ans. Outre les langues anciennes et modernes, il y cultiva la musique et y reçut des leçons d'un bénédictin pour le contrepoint. Lorsqu'il eut atteint sa dix-neuvième année, il commença à voyager, se rendit à Bruxelles et ensuite à La Haye, où il fut comblé de bontés du stathouder et de toute sa famille. Il avait résolu de visiter Londres et Paris; mais il voulut auparavant voyager dans le nord de l'Europe, et partit pour Hambourg. Là il eut le bonheur de trouver le célèbre Ch.-Ph.-Emm. Bach, dont il reçut d'utiles conseils. Il partit ensuite pour Pétersbourg. Il avait le dessein d'y résider pendant quelque temps; mais le prince Charles Radzivil lui proposa un engagement si avantageux qu'il crut devoir l'accepter, et il demeura deux ans avec ce prince dans le fond de la Lithuanie. Au bout de ce temps il alla à Berlin, et de là vint à Paris, où il fit admirer son talent. Il y resta jusqu'au commencement de la révolution française; alors il partit pour l'Angleterre, s'y maria en 1792, et se fixa à Londres, où il établit un commerce de musique.

Dussek, enthousiaste de son art et aimant le plaisir, était peu propre à diriger des opérations commerciales; aussi son établissement ne prospéra-t-il point. Poursuivi par ses créanciers, ce grand artiste fut obligé de quitter l'Angleterre et de se réfugier à Hambourg en 1800. Là une princesse du nord se passionna pour lui, l'*enleva*, et vécut avec lui dans une retraite située vers la frontière du Danemarck. Cette liaison dura près de deux ans. En 1802, Dussek fit un voyage en Bohême pour y revoir son père, dont il était séparé depuis vingt-cinq ans. A son retour, il passa par Magdebourg, fut présenté à l'infortuné prince Louis-Ferdinand de Prusse, et s'attacha à sa personne. Ce prince ayant perdu la vie au combat de Saalfeld en 1806, Dussek, devenu libre, vint à Paris, et s'attacha au prince de Talleyrand. Fatigué de la vie agitée qu'il avait eue jusqu'alors, il ne songea plus qu'à jouir en paix du repos qui lui était offert.

Doué du caractère le plus aimable, d'un esprit naturel orné d'une instruction très variée, et de beaucoup de gaîté, Dussek avait pour amis tous ceux qui le connaissaient. Il n'avait guère qu'un défaut qui nuisait plus à lui-même qu'aux autres; c'était une insouciance incurable qui lui faisait négliger le soin de ses affaires, et qui le mit souvent dans de graves embarras. Dans les dernières années de sa vie, son embonpoint était devenu excessif, ce qui ne lui avait rien ôté de son agilité sur le piano; mais la difficulté de se mouvoir, qui en était la suite, lui avait fait contracter l'habitude de passer au lit la plus grande partie du jour. Pour sortir de l'espèce d'apathie qui résultait de ce genre de vie, il était obligé de faire un usage immodéré de vin et de liqueurs fermentées, qui finit par altérer sa constitution et par lui donner la mort dans l'été de 1813, à Saint-Germain-en-Laye.

Egalement célèbre comme virtuose et comme compositeur pour son instrument, Dussek a mérité sa double réputation. On se rappelle encore l'effet prodigieux qu'il fit, en 1808, aux concerts qui furent donnés à l'Odéon par MM. Rode, Baillot et Lamarre. Jusque là le piano n'avait paru qu'avec désavantage, dans les concerts, à côté du violon; mais, entre les mains de Dussek, il éclipsa tout ce qui l'entourait. Le style sage et large de cet artiste, sa manière de chanter sur un instrument privé de sons soutenus, enfin la netteté et la délicatesse de son jeu, lui procurèrent un triomphe dont il n'y avait point eu d'exemple auparavant. Ses compositions se distinguent par des formes qui lui sont propres, par des motifs brillans et par des chants heureux; toutefois elles ne sont pas irréprochables sous le rapport de la pureté d'harmonie.

Il a publié soixante-seize œuvres pour le piano, consistant en douze concertos, une symphonie concertante pour deux pianos, un quintetto pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse; un quatuor pour les mêmes instrumens sans contrebasse; dix œuvres de sonates ou trios accompagnés; quatre-vingts sonates avec accompagnement de violon; neuf sonates à quatre mains, trois fugues *idem*, et un grand nombre de sonates, rondos, fantaisies, airs variés et valses pour piano seul. Une collection complète de ses œuvres a été publiée à Leipsick chez Breitkopf et Hœrtel. Ceux de ses ouvrages que Dussek estimait le plus sont les œu-

vres 9, 10, 14, 35, la sonate intitulée les *Adieux à Clementi* et celle qui a pour titre *le Retour à Paris*. Il avait publié à Londres deux opéras anglais qui ont eu peu de succès; enfin on connaît de lui, en Allemagne, une messe solennelle qu'il a composée à l'âge de treize ans, plusieurs oratorios allemands, entre autres celui de *la Résurrection*, sur les paroles de Klopstock.

Nouvelles de Paris.

Opéra. — Opéra-Comique.

Nous avons inséré dans notre dernier numéro une lettre de M. Loeve-Veimars dans laquelle ce spirituel écrivain indique sa position à l'égard des deux théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, dont on avait répandu le bruit qu'il dût avoir la double et simultanée entreprise. M. Cavé, qui par sa place et sa qualité de compétiteur a joué un rôle actif dans la négociation qui devait amener ou rejeter la réunion des deux directions, crut devoir répondre en ces termes à la lettre de M. Loeve-Veimars :

« Monsieur, je dois une réponse à la lettre de M. Loeve-Veimars que vous avez publiée dans votre dernier numéro.

« Je déclare, pour la dernière fois, que, depuis qu'il est question de réunir les deux théâtres lyriques français, je n'ai eu aucune prétention à la direction de l'un d'eux ou de tous les deux.

« J'ajoute qu'il est faux que je sois ou que j'aie dû être l'associé de M. Crosnier. Une telle conduite serait incompatible avec mes fonctions, et par conséquent indigne d'un homme d'honneur. J'ai cet avantage qu'aucun de mes antécédens ne peut autoriser contre moi une calomnie de ce genre. Agréez, etc. »

Cette explication ne satisfit pas, sans doute, M. Loeve-Veimars, et la réplique qui va suivre fut adressée par lui à son adversaire.

« Monsieur, je dois à mon tour une réponse à la lettre de M. Cavé.

« Je *déclare* que M. Cavé m'a dit *à moi-même* avoir offert 150,000 fr. à M. Véron pour obtenir en sa faveur la retraite volontaire du directeur de l'Opéra. J'*affirme* en outre qu'il m'a fait part, en termes exprès, du projet qu'il avait formé auparavant de se faire nommer directeur de l'Opéra-Comique, dans la certitude qu'il avait de joindre un jour la direction de l'Opéra à celle de ce théâtre »

Pendant que cette polémique courait les journaux et préparait l'opinion du public pour se prononcer ensuite sur une question qui l'intéresse fort, le ministre a pris les devans et a nommé M. Crosnier administrateur de l'Opéra-Comique. Cette issue rend inutiles les considérations dans lesquelles nous nous préparions à entrer sur le plus ou moins de convenance qu'il y aurait, dans l'intérêt de la musique et des compositeurs, à ce que nos deux scènes lyriques fussent sous l'empire d'une même direction.

Il paraît décidé que M. Mira, qui depuis trois ans administre le contentieux à l'Opéra, obtient de M. Véron la cession du privilége qui serait prolongé en sa faveur.

— Une représentation aura lieu à l'Opéra, le trois mai, au bénéfice d'Adolphe Nourrit. Le spectacle se composera de la manière suivante. Le public, ne fût-il guidé que par l'intérêt qu'il porte à un chanteur si éminemment distingué, se rendrait en foule à cette représentation, piquante d'ailleurs.

Programme : Le premier acte de *la Dame blanche* opéra-comique, paroles de M. E. Scribe, musique de M. Boieldieu, dans lequel madame Damoreau remplira, pour cette fois seulement, le rôle de Jenny, et M. Adolphe Nourrit celui de George; le rôle de Dikson sera joué par M. Féréol; suivi de la première représentation de la reprise de *La Vestale*, opéra en trois actes, paroles de M. de Jouy, musique de M. Spontini. Les principaux rôles seront remplis par MM. Levasseur, Dabadie, Adolphe Nourrit, mademoiselle Falcon, madame Gosselin-Mori. Dans le divertissement du premier acte, mademoiselle Taglioni dansera un pas nouveau, pour cette seule fois. Le spectacle sera terminé par le troisième acte de *La Révolte au Sérail*, ballet de M. Taglioni, dans lequel mademoiselle Taglioni remplira le rôle d'Azélie. Les autres rôles seront remplis par les premiers artistes de la danse.

— Les adieux que nous a faits cette année la société des concerts ont été dignes d'elle et du brillant auditoire qui se pressait dans l'enceinte trop étroite de la salle du Conservatoire. L'orchestre, qui n'a point d'égal en Europe, s'est surpassé lui-même dans l'exécution de la symphonie en *ut mineur* de Beethoven : jamais une chaleur plus entraînante n'avait été jointe à une délicatesse plus exquise. Ponchard a chanté la scène et l'air des *Abencérages* avec une ame, un accent, une expression dramatique qui ont ému profondément les auditeurs; il y avait presque de l'audace à hasarder un morceau si simple après les masses de la symphonie, mais Ponchard a su triompher de cette position désavantageuse; il est du petit nombre d'artistes qui concentrent toutes leurs forces dans leur ame, et font concourir au développement de leur talent jusqu'à la

crainte même qui semblait devoir maîtriser et paralyser leurs moyens.

Un concerto de piano exécuté par M. Kalkbrenner avec cette délicatesse et cette pureté de talent qui ne le quittent pas, un chœur et une marche des *Ruines d'Athènes*, œuvre peu remarquable de Beethoven, le beau *Credo* en *ré* mineur de Cherubini, et l'ouverture de *Fidelio*, composaient le reste du concert.

Nouvelles étrangères.

Turin. Théâtre d'Argennes. *Torquato Tasso*, drame lyrique en quatre actes de Ferretti, musique de Donizzetti. — La gazette piémontaise en rendant compte de la représentation de cet opéra s'exprime ainsi : Donizzetti est à Bellini ce que Ferretti est à Romani, il est le second du premier rang, après Bellini, Donizzetti comme après Romani Ferretti. Le principal mérite de la plupart des morceaux du *Tasso* consiste dans l'habileté avec laquelle sont disposées des phases de chant prises çà et là : Rossini, Bellini et Donizzetti sont des hommes très distingués, on ne saurait se trouver en meilleure compagnie. Quoi qu'il en soit, pour n'être pas originale la musique du *Tasso* ne manque pas de certaines beautés ; le premier temps et l'adagio du duo entre *Torquato* et *Geraldini* sont remarquables. La cavatine de *Leonora* et le duo entre cette dernière et *Torquato* sont de beaux morceaux. Après avoir péniblement traversé le final du premier acte, on arrive heureusement à un cœur magnifique. Mais le morceau le plus original et le plus beau est sans contredit le duo du second acte entre *Eleonora* et *Geraldini*. Le final du second acte est d'un excellent effet : l'adagio de l'air avec chœurs du troisième est calqué note pour note sur un air de basse de l'opéra de *Fausta*.

La prima donna Antonietta Vial (jeune cantatrice qu'on a entendue à Paris dans les concerts) a une voix de *soprano* aiguë, d'une étendue de deux octaves, énergique bien qu'un peu voilée. Sa vocalisation deviendra sans doute plus nette et mieux articulée lorsqu'elle aura fait les études auxquels on doit se livrer à son âge ; elle doit aussi s'attacher à acquérir une meilleure prononciation : son école est bonne et son intonation irréprochable. Barroilhet s'est distingué comme acteur et comme chanteur ; sa prononciation est claire et parfaite, sa voix juste et sonore ; il chante avec une méthode excellente et avec une chaleur qui indique une intelligence et un sentiment profonds. Il est, enfin, l'une des basses chantantes les plus remarquables de notre époque.

Bologne. La quatrième représentation d'*Otello* a été un nouveau triomphe pour madame Malibran. L'art et la nature n'ont rien formé d'aussi parfait que cette admirable cantatrice. Aucune expression ne saurait rendre l'enthousiasme des spectateurs qui ont rappelé la belle *Desdémona* pour la couvrir d'applaudissemens et de fleurs. A la première représentation de la *Sonnambula*, madame Malibran a été aux nues.

Miscellanées.

Eustache Deschamps fut l'ami et l'élève de Guillaume Marchant, poète et musicien célèbre qui vécut de 1282 à 1330 ; il est l'auteur de quinze cents ballades et rondeaux qui forment une sorte d'encyclopédie morale du temps où il vécut. C'est ainsi qu'il parle de la musique :

« La musique est la derrenière science, ainsis comme la médecine des sept ars ; car quant le couraige et l'esprit des créatures ententives aux autres ars dessus déclairez sont lassez et ennuyez de leur labour, musique, par la douceur de sa science et la mélodie de sa voix, leur chante par ses six notes tierçoyées, quintes et doublées, ses chans délectables et plaisans, lesquelz elle fait aucune fois en orgue et chalumeaux par souflement de bouche et touchement de doiz ; autrefois en harpe, en rebebe, en vieille, en douçaine, en sons de tabours, en fleuthes et autres instrumens musicans, tant que par sa mélodie délectable les cuers et espris de ceuls qui auxdiz ars, par pensée, ymaginacion et labours de bras, estoient traveilliez, pesans et ennuiez, sont médecinez et recréez, et plus habiles après à étudier et labourer aux autres six ars dessus nommez, et est à sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele. L'artificiele est celle dont dessus est fait mencion, et est appellée artificiele de son art ; car par ses six notes qui sont appellées *ut, re, my, fa, sol, la*, l'en peut aprandre à chanter, acorder, doubler, quintoier, tierçoier, tenir, deschanter par figure de notes, par clefs et par lignes, le plus rude homme du monde, ou au moins tant faire, que, suppose ore qu'il n'eust pas la voix habile pour chanter ou bien acorder, sçaroit-il et pourroit cognoistre les accors ou discors avecques tout l'art d'icelle science, par laquelle, et les notes dessus dictes l'en accorde et donne l'eu son divers aux aciers, aux fers, aux boys et aux métaulx, par diverses infusions interposées d'estain, de plomb, d'arain et de cuivre, si comme il peut apparoir es sons des cloches mises en divers orloges, lesqueles, par le touchement des marteaulx, donnent sons acordables selon lesdictes six notes, proférant les sequentes et autres choses des chans de saincte église. Et ainsi peut estre entendu des autres instrumens des voix comme rebebes,

guiternes, vieilles et psaltérions, par la diversité des tailles, la nature des cordes et le touchement des doiz et des fleutes et haulx instrumens semblables avecques le vent de la bouche qui baillie leur est. »

Prospectus.

Biographie universelle des musiciens, précédée d'un sommaire philosophique de l'histoire de la musique, par F.-J. Fétis, maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

Si l'utilité d'un livre tel que celui-ci avait besoin d'être démontrée il suffirait de citer ceux du même genre qui ont paru depuis vingt ans dans les pays étrangers et de dire quel fut leur succès. Sans parler des anciennes biographies de Mattheson, Adami, Walter et Hiller, dont la publication remonte déjà à une époque reculée, l'Allemagne offrirait deux Dictionnaires biographiques généraux, plusieurs ouvrages du même genre consacrés à des localités, et une multitude de notices particulières; en Angleterre on trouverait trois recueils de biographies musicales, et en Italie quatre plus ou moins étendus. Pour la France on citerait le Dictionnaire historique des musiciens, publié en 1810 par MM. Choron et Fayolle, ouvrage fait à la hâte et dans lequel on ne peut éviter les défauts d'un premier essai, mais qui, bien que tiré à un grand nombre d'exemplaires, n'en a pas moins été promptement épuisé.

Mais quelle nécessité d'invoquer de pareils témoignages en faveur de l'utilité générale d'un Dictionnaire biographique des musiciens? N'est-il pas évident que la musique intéresse maintenant toutes les classes de la société et qu'à chaque instant la curiosité publique est éveillée par quelque compositeur, chanteur ou instrumentiste, sur qui l'on aime à trouver des renseignemens certains qui ne coûtent que la peine d'ouvrir un bon recueil de notices, rangées dans l'ordre alphabétique? Les artistes eux-mêmes n'ont-ils pas besoin de puiser dans un livre semblable des documens qui puissent les guider dans l'étude de leur art? Les compositeurs, par exemple, y trouvent des éclaircissemens sur les révolutions du goût, les progrès de la science, les chefs d'école en chaque genre, et les chefs-d'œuvre qu'ils peuvent étudier avec fruit; les chanteurs y apprennent quels furent les virtuoses les plus célèbres de toutes les époques, et par quels moyens ceux-ci sont parvenus à la renommée dont ils jouissent. Avec des détails semblables les instrumentistes y trouvent l'indication des meilleurs ouvrages dont l'étude peut leur être utile; les luthiers et les facteurs d'instrumens y peuvent chercher les meilleures instructions sur ce qui concerne la théorie et la pratique de leur art, connaître les essais qu'on a faits, les difficultés qui se sont présentées et les efforts qui ont été tentés pour les vaincre. Enfin les théoriciens, les harmonistes, les littérateurs, les savans sont certains d'y puiser les indications nécessaires sur toutes les parties de l'histoire, de la théorie et de la littérature musicale. Un pareil dictionnaire, s'il est rédigé d'une manière convenable, est donc le livre indispensable de l'homme du monde, de l'artiste et du savant.

Celui qu'on offre au public, dans ce prospectus, est le fruit de dix-huit ans de recherches et d'une vie tout entière consacrée à des travaux analogues. Les autres ouvrages consciencieux de son auteur, sur toutes les branches de la science et de la littérature de la musique, sont trop connus pour qu'il soit nécessaire d'entrer dans d'autres détails.

On souscrit à Paris, au bureau de la *Revue musicale* et de l'*Agence générale de musique*, rue Louis-le-Grand, n. 27.

Bulletin d'Annonces.

Flûtes descendant au sol d'en-bas du violon, en cristal ou en bois, ayant depuis une jusqu'à treize clefs.

L'un de nos plus habiles artistes, celui auquel nous devons les flûtes en cristal, M. Laurent [1], vient d'ajouter à ces précieux instrumens un perfectionnement d'une haute importance. Il vient de trouver le secret d'augmenter la partie de l'échelle musicale dans laquelle ils étaient obligés de se renfermer, sans rendre leur usage plus difficile. A l'aide d'une portion de tube accolée contre l'extrémité inférieure de la flûte, et qui forme, au moyen d'un coude, la continuation de l'instrument, il a, sans alonger ce dernier, augmenté la longueur de la colonne d'air, et fait descendre les flûtes jusqu'au *sol d'en-bas du violon*. Ces nouveaux instrumens de M. Laurent sont garnis de treize clefs, disposées avec beaucoup de bonheur; leur mécanisme facile et sûr ne change pas la position ordinaire de la main, et nous nous sommes convaincus par nous-mêmes que ces flûtes rendent des sons pleins et sonores dans toute l'étendue de leur diapazon.

Les travaux antérieurs de M. Laurent lui avaient déjà mérité les suffrages du gouvernement, des sociétés savantes et des artistes. Nous croyons devoir rappeler que le Conservatoire de musique fit, en 1806, par ordre du ministre, un examen attentif des flûtes en cristal. Il reconnut qu'elles n'éprouvaient aucune variation sensible lorsqu'on les faisait passer, même brusquement, par des températures très distantes l'une de l'autre, depuis six degrés (Réaumur) au-dessous de glace, jusqu'à une chaleur très intense, épreuves que ne peuvent subir les flûtes en bois ou en ivoire.

Le Conservatoire reconnut aussi que les flûtes de cristal avait plus d'éclat, de pureté, d'égalité que les autres, et que le mécanisme de leurs clefs était exécuté avec toute la perfection désirable. On avait reproché aux premiers instrumens sortis des mains de M. Laurent leur trop de pesanteur; mais depuis long-temps cet artiste a fait disparaître cet inconvénient en évidant le corps de ses flûtes, au moyen de cannelures.

L'Athénée des Arts et le jury de l'exposition de 1806 ont décerné deux médailles à M. Laurent. La propriété de sa dernière découverte vient de lui être assurée par un brevet d'invention.

(1) Palais-Royal, n. 5, près le café de Foy.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 18.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 4 MAI 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Curiosités historiques.

PROCÈS ENTRE LES ORGANISTES ET LES MÉNESTRIERS.

Vers l'an 1330, la confrérie de Saint-Julien des Ménestriers fut établie, et alors l'instrument à la mode était la vielle.

Le titre des confrères était, compagnons, jongleurs, ménestreux ou ménestriers, et au lieu de dire un vielleux, on disait un ménestrel.

Voici ce que nous apprennent les Antiquités de Paris du P. Dubreuil, bénédictin au chapitre de la fondation de l'hôpital de Saint-Julien aux Ménétriers: « En 1331, « il se fit une assemblée audit hôpital de jongleurs et de « ménestriers, lesquels, d'un commun accord, consen- « tirent tous à l'érection d'une confrérie sous les noms « de *Saint-Julien* et *Saint-Genest*, et en passèrent lettres « qui furent scellées au Châtelet le 23 novembre dudit « an. »

Ces jongleurs ménestriers composaient une cohue nombreuse qu'on nommait la *ménestrandie*. Leur emploi était de faire des tours de gibecière, de faire sauter des singes, et d'exercer dans les cercles ou devant la populace les autres fonctions de bateleurs au son des vielles dont ils se faisaient accompagner. Ces occupations déterminèrent l'ignorante et pieuse simplicité des confrères à choisir saint Genest pour leur patron; ils crurent entrevoir une conformité avec ce saint, qui de bateleur païen se fit chrétien en un instant, et fut martyrisé à Rome, en plein théâtre, en l'année 303, en présence de l'empereur Dioclétien. « On apprend dans « les mêmes sources qu'en 1330 les jongleurs ménes- « triers firent un sceau de laton rond pour sceller les « quittances de ceux qui feroient des legs ou aumônes « à leur hôpital, au milieu duquel étoit la figure de « Notre Seigneur dans une nef en guise de ladre, saint « Julien à l'un des bouts, tenant deux avirons, et à « l'autre bout sa femme, tenant un aviron d'une main « et de l'autre une lanterne. Au-dessus de l'épaule « dextre de Notre Seigneur, il y avoit une fleur de lys. « Près saint Julien étoit saint Genest, tout droit, tenant « une vielle dont il paroissoit jouer entre deux hommes « à genoux, et l'on lisoit autour: *C'est le sceau de saint « Julien et de saint Genest, lequel a été vérifié au Châtelet « et à la cour de l'Official.* »

Cette antiquité prouve que la vielle était pour lors l'instrument favori de la confrérie. Le rebec succéda à la vielle, et comme les usages se perfectionnent souvent avec le temps, l'invention du violon abolit le rebec; alors on anéantit l'ancien sceau de la confrérie, et l'on accommoda saint Genest à l'état actuel. On le mit au portail de Saint-Julien des Ménestriers, tenant un violon comme on le voit aujourd'hui; mais on lui conserva la robe de vielleux comme un indice de l'état primitif des confrères.

Les jongleurs et appointeurs de vielle ayant fait divorce avec les singes après l'élection de leur confrérie, firent des réglemens, en 1397, sous le titre de *Ménestrels*. En 1407, ils firent de nouveaux réglemens, et comme il y avait des dessus et des basses de rebec, ils s'instituèrent *ménestrels, joueurs d'instrumens tant hauts que bas*. Ils demandèrent, en cette qualité, la confirmation de leurs statuts au roi Charles VI, qui les approuva suivant les lettres portant:

« Charles, par la grace de Dieu, roi de France, sça- « voir faisons à tous présens et avenir. Nous avons reçu « l'humble supplication du roi des ménestrels et des au- « tres ménestrels, joueurs des instrumens, tant hauts « comme bas, contenant, comme dès l'an 1397, pour « leur science de ménestrandie, et faire et entretenir « selon certaines ordonnances, par eux autrefois faites, « et que tous les ménestrels, tant joueurs de hauts ins-

« trumens comme bas, seront tenus d'aller pardevant « ledit roi des ménestrels, pour faire serment d'ac- « complir toutes les choses ci-après déclarées.» (Ensuite sont les ordonnances qui ne parlent que des noces et des ménestrels.) « Donné à Paris, le 24 avril 1407. »

Il y eut, dans les siècles suivans, une variation perpétuelle dans les titres et qualités que les ménestriers s'arrogèrent, sans tirer à conséquence. En 1658, Dumanoir Ier parvint à la couronne ménestrière, et voulant comprendre dans ses vassaux les maîtres à danser, dont la rétribution devait augmenter ses revenus, il inséra dans sa supplique le titre énigmatique de violons, maîtres à danser et joueurs d'instrumens, tant hauts que bas. Le roi lui accorda des lettres qui devinrent entre ses mains une source inépuisable de procès. Les mouvemens d'orgueil et d'intérêt rallumèrent une guerre qui devint très animée.

L'usage établi alors depuis long-temps était que les maîtres à danser tenaient des salles où ils donnaient des leçons publiques de danse. Pour afficher publiquement la liaison nécessaire qu'il y avait entre la danse et le violon, un de ces instrumens leur servait d'enseigne, et l'on écrivait ces mots au-dessous: *Céans on montre à danser.*

Louis XIV ayant érigé une académie de danse composée de treize personnes, ceux qui y furent admis voulurent changer leur nom de *maîtres à danser* en celui d'*académiciens*, qui leur parut plus noble. Fiers de cette distinction, ils voulurent que la danse formât un corps séparé et absolument indépendant du violon.

Les académiciens firent des statuts particuliers. Le violon soutint fermement ses prérogatives. Le procès s'engagea, et l'on écrivit avec acharnement de part et d'autre.

C'est dans les écrits respectifs que les parties publièrent alors, et dans les aveux qu'elles firent réciproquement, qu'on puisa les preuves de la liberté des compositeurs d'harmonie. Chacune rendait hommage à l'indépendance de leur art, et les deux parties, qui voulaient s'asservir l'une l'autre, les regardaient comme une conquête à laquelle elles n'auraient pu aspirer sans témérité. Les académiciens disaient, d'un côté, « que le « roi avoit trouvé juste de faire une académie de danse « où il n'entreroit aucune chose de musique ni des ins- « trumens, etc. »

Dumanoir, roi des ménestriers, répondait, « que la « maîtrise qu'on recevoit étoit beaucoup plus pour la « manière de danser que pour le violon; qu'on ne voyoit « point dans la police du royaume qu'il y eût aucun « établissement de maîtrise de musique, ni de quelque « instrument que ce fût, excepté du violon uni à la « danse, par la raison qu'on avoit jugé à propos de « laisser la liberté tout entière à l'égard de l'art musical « et de ce qui en dépend immédiatement; de sorte qu'il « étoit vrai de dire qu'il n'y auroit pas même de maîtrise « de violon sans l'attache et l'enchaînement de la danse « avec cet instrument. » Telles sont les paroles d'un fameux roi des ménestriers, en 1664.

Il ajoutait, que « par le titre de roi des ménestriers, « on avoit de tout temps entendu et dû entendre le titre « de roi des maîtres à danser, c'est-à-dire, en bon fran- « çais, que l'un et l'autre titres ne sont que la même « chose, et que l'un s'entendoit par l'autre, etc. » Ainsi Dumanoir, moins entreprenant encore que le sieur Guignon, n'aspirait qu'à s'assujétir le simple violon par sa relation nécessaire avec la danse, et content de cette confusion il reconnaissait alors lui-même la liberté et la franchise de tous les autres instrumens.

Après un long combat soutenu par des injures multipliées, il intervint un jugement par lequel, à l'exception des treize de l'Académie, tous les joueurs de violon et les maîtres à danser firent communauté ensemble. Tel était exactement l'état des choses sous Louis XIII et sous Louis XIV, ainsi que sous le règne de leurs prédécesseurs.

Les autres musiciens n'étaient soumis à aucun droit de visite ni de confrérie. On savait que primordialement ils n'avaient aucune part à la fondation de l'église de Saint-Julien; les ménestriers seuls s'en attribuaient l'honneur et le profit. En conséquence, ils élisaient les chapelains et contractaient en leur nom singulier. C'est ce qui résulte clairement d'un titre public inscrit sur un marbre noir posé dans l'église Saint-Julien; au-dessus du banc des anciens, on y lit:

« En l'honneur de Dieu, de saint Julien et de saint Genest, ce présent marbre a été posé pour éternelle mémoire et reconnoissance de la fondation de la chapelle de Saint-Julien-des-Ménestriers, rue Saint-Martin, faite par les maitres joueurs d'instrumens, de violons et de maitres à danser, en l'année 1331, le 23e jour de novembre, ainsi qu'il a été reconnu par la transaction pardevant Charles et L'Evêque, notaires au Châtelet de Paris, le 25 avril 1665, entre les maitres joueurs de violon ordinaires de la chambre du roi et les autres maitres joueurs de violon et à danser dans cette ville de Paris :

« Maitre Jacques Favier, chapelain dudit Saint-Julien, « et pourvu d'icelle sur la nomination et présentation « desdits *maitres joueurs de violon, d'une part,* et les ré- « vérends Pères de la doctrine chrétienne de la prévôté

de Paris. » Et plus bas suit : « Que les Pères reconnoissent que de toute ancienneté et à perpétuité les-« dits *maitres joueurs de violon et à danser* sont les fon-« dateurs patrons laïques, présentateurs, gouverneurs « et administrateurs de l'église, etc. »

Cette inscription justifie que dès lors les joueurs de violon et maîtres à danser étaient réunis nommément et privativement dans une communauté qui leur était propre, et à laquelle nul autre musicien et joueur d'instrumens n'avait envie ni droit de prétendre.

L'histoire des guerres et des révolutions de la monarchie dansante exigerait plusieurs volumes particuliers; mais en attendant que quelque plume savante s'exerce sur une aussi importante matière, on se contentera de rapporter simplement ce qui concerne les organistes et compositeurs de musique faisant profession d'enseigner à toucher le clavecin et les instrumens d'harmonie.

En 1658, les violons et maîtres à danser obtinrent des lettres confirmatives des statuts qu'ils avaient délibérés entre eux. Il est constant qu'aucun musicien ne fut appelé à la rédaction pour proposer les difficultés touchant les particularités des instrumens d'harmonie. S'ils eussent fait partie de la communauté, on les aurait invités, et l'on aurait fait quelques articles particuliers pour leur servir de réglement; mais on n'aspira point à les comprendre dans la hiérarchie.

Les lettres-patentes donnaient aux impétrans le titre de maîtres à danser et joueurs d'instrumens tant hauts que bas. Cette qualification était fondée sur ce que les maîtres à danser sont dans l'obligation indispensable de se servir, pour provoquer la danse, d'instrumens dont les parties sont hautes et basses, tels que violons, basses ou hautbois. D'ailleurs on avait toujours distingué *violons hauts et bas*. Ainsi ils crurent pouvoir s'arroger le titre de joueurs d'instrumens tant hauts que bas qui avait été précédé jusqu'alors de celui de ménestrel qu'on jugea à propos de retrancher.

Tout annonçait que les statuts ne concernaient que les violons et maîtres de danse; on ne fixait que quatre ans pour l'apprentissage; or ce délai eût été trop court pour les compositeurs et pour ceux qui touchent des instrumens qui renferment toutes les parties de l'harmonie, puisque la science de la composition est sans bornes. En second lieu les apprentis devaient être présentés et jugés par le roi des ménétriers; la capacité bornée à la connaissance de son instrument ne devait pas avoir d'autre objet. Enfin il était défendu aux maîtres de montrer le jeu des instrumens à d'autres qu'à ceux qui seraient obligés et actuellement demeurans chez eux en qualité d'apprentis, à peine de 50 livres d'amende. Il est visible que ce réglement ne pouvait convenir aux musiciens qui ne pratiquent les instrumens d'harmonie que pour enseigner la musique instrumentale à tous ceux qui veulent s'y adonner pour leur satisfaction. Il n'eût pas été raisonnable de leur défendre d'avoir d'autres écoliers qu'un seul apprenti.

Les autres articles n'étaient pas plus relatifs aux musiciens; aussi, lors de la présentation des lettres à l'enregistrement, la cour ordonna, par arrêt du 26 juin 1659, que « douze autres maitres violons de cette ville, autres « que ceux de la grande bande, et six maitres violons « de ladite grande bande seroient ouïs pardevant le « conseil rapporteur pour donner leur avis sur le con-« tenu aux statuts, et être ensuite ordonné ce que de « raison. »

La cour décida dès lors que les réglemens présentés ne concernaient que les violons de toutes les bandes, et si on eût présumé que d'autres musiciens fussent compris dans la communauté, on en aurait aussi appelé quelques-uns pour entendre leur avis et faire droit sur leurs difficultés.

Les violons et maîtres de danse, bien convaincus de l'indépendance des autres musiciens, ne les convoquèrent à leurs assemblées ni ne les inquiétèrent, ils firent seulement la guerre aux hautbois parce que ces instrumens, commodes pour la danse, pouvaient anticiper sur la fonction des violons. Les hautbois opposèrent à leurs attaques une généreuse défense, et le nommé Ribauville, sur qui on avait saisi deux hautbois, en obtint main-levée par sentence de police du 29 avril 1689. Les hautbois du roi avaient pris son fait et cause, et la sentence porte expressément qu'on leur permet *de jouer comme bon leur semblera*. Mais en 1691 le roi créa quatre offices de jurés héréditaires de la communauté des maîtres à danser et des joueurs d'instrumens, tant hauts que bas; il comprit aussi nommément les hautbois dont le crédit naissant faisait ombrage aux maîtres à danser.

Ces quatre offices furent levés aux parties casuelles par quatre maîtres de danse, moyennant 18,000 livres, et les provisions leur en furent délivrées aux mois de mai et de juin 1691.

Ils financèrent encore dans la suite douze autres mille livres, et le roi, par la déclaration du 2 novembre 1692, fit simplement défense à toutes personnes *de montrer à danser dans les ville et faubourgs de Paris* sans avoir été reçus maîtres de la communauté, à l'exception de treize personnes qui composaient l'Académie royale de danse, établie par lettres-patentes du mois de mars 1661; mais

les jurés, pour s'indemniser de la dépense qu'ils avaient faite, voulurent mettre toute l'harmonie de la ville et des provinces à contribution.

Le roi n'avait fait que maintenir Dumanoir, roi et maître des ménétriers, et les jurés de la communauté des maîtres à danser, *joueurs d'instrumens, tant hauts que bas*, dans l'exercice de leurs fonctions. Les instrumens dont il s'agissait ne pouvaient s'entendre que des violons et des basses, seuls essentiels à la danse; on y ajoutait seulement les hautbois, et par la qualification de *maîtres à danser, joueurs d'instrumens*, on expliquait assez qu'il n'était question que des instrumens dont les maîtres à danser sont dans l'usage de se servir indispensablement. Le nom même de hautbois, nommément exprimé, prouve que c'était là le seul instrument qu'on voulût renfermer dans la catégorie dansante, et qu'on n'innovait rien, relativement à tous les autres qui n'étaient point spécifiés.

Cependant les jurés voulurent exciper de cette déclaration pour exercer des concussions et étendre le nombre de leurs contribuables; la guerre devint générale, et l'on prétendit assujétir à la communauté des maîtres de danse les compositeurs de musique et les musiciens se servant de clavecin, luths et autres instrumens d'harmonie.

L'affaire engagée au Châtelet fut portée par appel au parlement; les organistes y soutinrent avec fermeté l'excellence et la liberté de leur art; enfin, après une longue contestation, la question qu'on renouvelle aujourd'hui fut solennellement décidée sur les conclusions du procureur général et par arrêt du 7 mai 1695 : « Sans « avoir égard à l'intervention du roi des ménétriers ni « à la requête des jurés, tendante à ce que défenses fus- « sent faites à tous particuliers d'enseigner à jouer du « clavecin sans auparavant se faire passer maître de la « communauté des maîtres à danser et joueurs d'instru- « mens, tant hauts que bas, et hautbois; mais, ayant « égard à la requête des compositeurs de musique, fai- « sant profession d'enseigner le clavecin, on déboute « les jurés de leur demande, on ordonne que leurs qua- « lités seront réformées, et que celles de maîtres à dan- « ser et joueurs d'instrumens, tant hauts que bas, et « hautbois, portées par déclaration du roi du 2 no- « vembre 1692, y seront employées avec dépens. »

Ainsi la question qu'on agite a été déjà dissertement et contradictoirement décidée, en sorte qu'on ne pourrait prononcer autrement aujourd'hui sans tomber dans la contrariété. *Un titre aussi victorieux* semblerait devoir imposer un silence éternel aux suppôts de la confrérie de Saint-Julien; cependant leur ambition se renouvela, et leur troupe légère fit encore de nouvelles tentatives contre la liberté des harmonistes.

Le 5 avril 1707 les maîtres de danse offrirent de réunir à leur communauté les quatre offices de jurés et trésoriers de leurs deniers communs; ils se soumirent à payer 20,000 livres de nouvelle finance et les deux sols pour livre.

Sous ce prétexte ils surprirent des lettres-patentes qui les maintinrent dans le droit de montrer à danser, et subrepticement ils y firent ajouter le privilége exclusif d'enseigner à jouer de tous les instrumens de musique et tablature de quelque espèce que ce pût être, sans aucune exception, et notamment dans le droit d'enseigner à jouer du clavecin, du dessus et de la basse de viole, du théorbe, du luth, de la guitare, de la flûte allemande et traversière, etc.

Les organistes s'opposèrent à l'enregistrement de ces lettres; ils prouvèrent qu'elles étaient abreptices, et les impétrans furent obligés de les rapporter honteusement. Elles furent biffées, lacérées, et le sceau en fut arraché. Les harmonistes, à qui elles furent remises, les conservèrent comme un monument de leur triomphe et de la dépouille de leurs ennemis.

(*La suite à un numéro prochain.*)

Exposition des produits de l'industrie.

INSTRUMENS.

Huit années se sont écoulées depuis la dernière fois où les industriels et les artistes ont été admis à exposer aux yeux des habitans de Paris les produits de leurs ateliers et les résultats de leurs recherches et de leurs veilles. Tout le monde a conservé le souvenir de cette grande solennité manufacturière de 1827; alors la *Revue musicale*, déjà forte d'existence, assura son succès par des analyses des divers genres de fabrication d'instrumens où régnaient et des connaissances spéciales, fruit de longues études, et une impartialité qui fut avouée de toutes les parties intéressées. Telle fut cette impartialité, qu'aucune réclamation ne s'éleva contre les discussions de qualités et de défauts où la rédaction s'était livrée. La *Revue musicale* n'avait pas prétendu se faire juge des droits que chacun pouvait avoir aux récompenses, car telle n'était pas sa mission; elle s'était bornée à faire voir le but de l'art et à rendre compte, d'une manière spéciale et analytique, des moyens que chaque facteur d'instrumens avait employés pour l'atteindre; toutefois, sans en avoir eu le dessein, elle exerça une assez grande influence sur les jugemens du jury dont les membres avouèrent que des multitudes de faits au

raient échappé à leurs investigations si le rédacteur de la *Revue* ne les eût signalés.

Ce que la *Revue musicale* a fait alors, elle le fera pour l'exposition de 1834. Tenant compte des efforts de chacun, nous parlerons avec les égards qui sont dus à des artistes laborieux et plus ou moins méritans, et dans ce compte-rendu de tant de directions diverses, nous tâcherons de nous exprimer avec autant de simplicité que de désintéressement. L'étude constante que nous avons faite de la théorie de la construction des instrumens de tout genre nous permet peut-être de croire que ce que nous dirons ne sera que l'expression de vérités incontestables. Le soin que nous avons pris d'ailleurs de nous instruire sans cesse des progrès de la fabrication dans les pays étrangers nous fournira les moyens de donner quelques conseils utiles aux artistes français.

Depuis plusieurs jours les vastes emplacemens préparés pour l'exposition des produits de l'industrie sont ouverts au public, mais il est difficile de se former une opinion de l'ensemble de cette exposition, car l'affluence des objets y est telle que toutes les prévisions ont été dépassées et que des ouvriers nombreux sont occupés à préparer des emplacemens nouveaux. En ce qui concerne les instrumens, nous n'avons pu acquérir que des notions sommaires de ce que nous avons à examiner en détail. Les produits de cette espèce sont nombreux en tous genres, mais nous en avons aperçu qui tiennent évidemment la place de quelques autres non encore terminés, particulièrement parmi les pianos, car dans le nombre immense de ceux-ci (on compte plus de cent trente instrumens de cette espèce et de toutes formes) il en est qui n'ont ni cordes, ni claviers; parmi ceux qui seront réellement soumis à l'examen du jury, il en est plusieurs qui reçoivent en ce moment les derniers soins dans les ateliers.

Une nouveauté qui peut être considérée comme un progrès se manifeste à l'exposition de 1834, nous voulons parler de l'apparition d'instrumens divers fabriqués dans les départemens. C'est une louable audace que celle des artistes de la province qui viennent ainsi se mesurer avec ceux de la capitale dont le nom est devenu européen à force de succès. Qu'importe dans une telle lutte qu'on soit vaincu une première fois? L'on n'en a pas moins pris une position pour l'avenir; en pareil cas l'admission à la concurrence est déjà une victoire. Le temps du dédain pour les arts de la province est passé, justice est due à tout le monde; notre impartialité ne manquera pas aux fabricans dont nous venons de parler.

Plusieurs choses nouvelles ont frappé nos regards dans tous les genres d'instrumens. Nous en avons remarqué parmi les pianos, les instrumens à cordes pincées, à archet et à vent; nous en ferons une analyse raisonnée. Quelques instrumens mixtes et de fantaisie tiennent aussi leur place parmi ces nombreux produits; nous en signalerons les qualités et les défauts.

Nos articles sur les instrumens de l'exposition seront divisés en cinq classes : dans la première nous mettrons les instrumens à claviers; la seconde renfermera les instrumens à cordes pincées; dans la troisième seront les violons, violes, basses ou contrebasses; la quatrième comprendra les divers genres d'instrumens à vent, et la dernière sera destinée aux instrumens mixtes. Le premier de nos articles paraîtra dans le prochain numéro de la *Revue musicale*.

En attendant que nous nous livrions aux investigations qui sont de notre domaine, qu'il nous soit permis de faire remarquer à l'un des exposans que si un facteur d'instrumens n'est pas tenu d'être un grammairien, il est bon cependant que son enseigne soit écrite en termes intelligibles. Sur la sienne il annonce que ses instrumens sont construits *selon les règles fondamentales de* COUSTIQUE. Ce luthier, artiste fort estimable d'ailleurs, a cru que *l'acoustique* était un nom composé du substantif *coustique* et de l'article *la*; nous l'engageons à rectifier son erreur.

Nouvelles de Paris.

Si la Bibliothèque royale avait dû acquérir à prix d'argent tous les ouvrages publiés en France depuis qu'une disposition legislative lui accorde deux exemplaires de toutes les impressions, quelles qu'elles soient, dès avant leur mise en vente, les fonds que lui alloue le budget de l'instruction publique eussent été à peine suffisans pour la tenir au courant des produits de la presse nationale, bien loin de pouvoir l'enrichir des livres de l'Allemagne, de l'Angleterre et de l'Italie. Deux exemplaires d'un ouvrage, si important qu'il soit, sont un léger sacrifice pour son auteur; tandis que si ce sacrifice devait se renouveler pour l'État en raison du nombre de publications qui sont faites chaque jour, la charge en serait ruineuse. La même disposition, qui attribue à la Bibliothèque publique deux exemplaires de chaque imprimé, lui assure également deux épreuves de toute lithographie, gravure et œuvre de musique. Une ordonnance du roi vient de décider qu'à l'avenir un exemplaire des deux déposés, pour les livres et morceaux de musique, serait donné à la bibliothèque du Conservatoire. Une telle disposition est bonne en ce

qu'elle favorise le développement d'un établissement spécial, et dont l'utilité serait fort grande s'il se complétait de ce qui lui manque. La bibliothèque du Conservatoire de musique ne possède point d'ouvrages littéraires sur la musique; elle n'a même que fort peu des publications modernes. Sa seule richesse consiste en une assez belle collection des anciennes partitions italiennes. La mesure qui vient de la favoriser ne peut donc qu'accroître beaucoup son importance.

— Les concerts des Champs-Elysées ont ouvert de nouveau en plein vent, sous la direction de M. Musart. On exécute toujours du Rossini, du Mozart, et surtout du Musart, beaucoup de Musart; mais l'orchestre nous a paru inférieur à ce qu'il était l'année dernière: quelques-uns des meilleurs instrumentistes *solos* se sont retirés, et l'ensemble même est devenu médiocre. On comprend parfaitement, au reste, que des artistes de quelque valeur aient reculé devant la pensée de se voir exploiter comme on ferait d'une marchandise; car l'obligation de jouer dans les concerts des Champs-Élysées n'est pas la seule qu'ils contractent en traitant avec M. Masson de Puitneuf, l'entrepreneur. M. Masson annonce par des affiches apposées aux mille coins de Paris qu'il tient toujours à la disposition des amateurs des collections de musiciens propres à jouer dans les bals, festins et fêtes de toutes sortes. Spéculation qui nous semble avoir quelque analogie avec celle de l'honnête industriel dont les nombreuses annonces apprenaient dernièrement aux maîtresses de maisons qu'il avait eu l'ingénieuse idée de tenir à leur disposition une certaine quantité de jeunes gens bien vêtus et parfaitement conditionnés, prêts à se rendre partout où ils seraient appelés pour figurer dans les bals en qualité de danseurs; ces derniers abandonnant trop souvent la valse et le galop pour l'écarté.

— L'administration du théâtre de l'Opéra-Comique se complique singulièrement; au lieu d'un directeur qui nous paraîtrait entièrement suffisant, on nous en promet trois. M. Crosnier sera administrateur; M. Dupeuty, vaudevilliste connu, figurera comme directeur de la scène; enfin M. Paul est nommé commissaire du roi. Nous croyons qu'au lieu de contribuer chacun dans la proportion de un à trois à la prospérité de leur entreprise, MM. Crosnier, Dupeuty et Paul se gêneront mutuellement, et que des oppositions de vues qui se rencontreront entre eux naîtront pour le théâtre des embarras et de grands inconvéniens. Des rapports que nous savons fondés nous apprennent que les anciens engagemens seront maintenus, et que deux ou trois noms nouveaux seront seulement ajoutés à la liste des acteurs qui ont figuré sous la précédente administration. Ainsi ce n'est qu'un replâtrage et non pas une rénovation comme on l'avait promis; c'est toujours la machine caduque de l'*Opéra-Comique* qui a vieilli sous les administrations Ducis, Boursault, Laurent et Lubert, à laquelle on s'est contenté d'ajouter quelques rouages nouveaux et de faire les réparations urgentes, tandis qu'il fallait la démolir pour arriver à une reconstruction nouvelle. Des chanteurs français d'un rare mérite font aujourd'hui les beaux jours des théâtres de l'Italie; l'impossibilité d'employer leur talent d'une manière convenable en France les a fait expatrier. Duprez, Baroilhet et Juchindi formeraient le noyau d'une excellente troupe chantante: Mmes Edwige et Vial chantent avec succès à Turin et à Milan. Un habile directeur irait prendre ces jeunes artistes là où ils ne sont allés qu'au défaut d'un théâtre français où leurs facultés se pussent développer; avec de tels chanteurs ce directeur obtiendrait de bons ouvrages qui seraient bien exécutés et qui ramèneraient la foule à son théâtre. Au lieu de cela, qu'avons-nous? L'ouverture de l'Opéra-Comique doit se faire, dit-on, vers la fin du mois par l'opéra de MM. Scribe et Auber, l'*Estocq*.

— M. Lagoanère a donné mardi dernier un concert dans les salons de M. Pfeiffer. L'auditoire était disposé d'une manière toute bienveillante, et quoique le programme ne renfermât aucune sommité, des témoignages d'une entière satisfaction n'ont pas cessé de se manifester. Mme Lagoanère a chanté plusieurs morceaux avec succès; des nocturnes, accompagnés par la harpe-ditale de M. Pfeiffer, ont produit une agréable sensation. M. Geraldi a dit avec beaucoup d'expression un fragment de *Guillaume Tell*, de Rossini.

M. Rondonneau s'est efforcé d'exciter la gaîté de l'auditoire par de petites chansonnettes, et il a réussi. Un solo de violoncelle joué par M. Benazet, une fantaisie pour la flûte exécutée par M. Nermel, et un air varié de M. Hauman, forment la partie instrumentale du concert.

Concert de M. Servais.

Il faut que la réputation de ce jeune violoncelliste soit déjà bien établie à Paris pour qu'à la fin de la saison, par la chaleur que nous avons eue ces jours passés, une si grande affluence de monde se soit trouvée dans les salons de M. Pape. M. Servais a un archet vigoureux, brillant et parfaitement juste; mais il prodigue un peu trop l'appogiature, ce qui finit par fatiguer. D'après les morceaux de sa composition que nous avons entendus,

nous l'engagerons à donner plus de suite à ses idées, car ce n'est pas un artiste de son mérite qui doit obtenir des applaudissemens par les seuls effets de son jeu.

MM. Brod, Barizel, Dauprat, Bouffil et Nermel ont ouvert la soirée par un quintetto en *mi* bémol de M. Reicha; ils ont fort bien exécuté cette charmante composition. M. Ponchard, dont le nom, relativement à... l'Opéra-Comique, était resté en blanc sur les affiches, et que l'on voit toujours prêt à seconder de son talent les artistes entrant dans la carrière, a chanté deux morceaux. Mlle Charlet, jeune et jolie élève de Martin, pourra, quand elle n'aura pas aussi peur, nous faire entendre une jolie voix; mais nous lui conseillons de choisir mieux qu'une romance; celle de *Jeanne Gray*, de M. Panseron, n'est pas une des meilleures compositions de ce professeur. Mme Cinti, qu'une indisposition momentanée retient hors de la scène, n'a pu venir faire applaudir son beau talent. M. Déjazet, qui a tenu le piano toute la soirée, a joué de verve ses variations pour piano et violoncelle.

Nouvelles des Départemens.

Rouen. Le zèle de quelques véritables amis de l'art musical a enfin triomphé de toutes les difficultés que présentait à Rouen l'organisation d'une société philharmonique. Constituée depuis fort peu de temps, elle compte déjà 90 sociétaires et des correspondans; plusieurs répétitions ont eu lieu, à la dernière on a réuni 40 exécutans. Nous regrettons bien vivement, dans l'intérêt de l'art, que des obstacles insurmontables aient empêché la réunion des artistes aux amateurs. Rouen, quoiqu'elle compte quelques amateurs distingués, n'en possède pas pourtant un grand nombre; comme dans toutes les villes de commerce les arts y sont peu cultivés, et quoique aujourd'hui le progrès incessant fasse bien augurer de l'avenir de cette société, l'absence des artistes laisse à MM. les amateurs une grande tâche à remplir. Espérons que ces obstacles, insurmontables quant à présent, ne le seront pas pour l'avenir, et que le temps opérera une fusion que tout ami de l'art musical doit désirer. Nous ne doutons pas de l'avenir de la société telle qu'elle est constituée; nous pensons qu'ainsi composée elle peut compter sur des succès, espérant que rien ne viendra porter le désordre dans cette institution utile. Nous félicitons MM. les amateurs de leur zèle et de leur amour de l'art, et nous faisons des vœux pour que la ville de Rouen occupe bientôt dans les arts un rang aussi élevé que celui qu'elle tient dans l'industrie.

On a entendu avec grand plaisir, dans quelques villes de la Normandie, M. Thillon, premier violon solo du théâtre du Hâvre, élève de MM. Mazas, de Bériot et Baillot. Une grande pureté de style, une justesse parfaite, une légèreté d'archet remarquable, telles sont les qualités principales par lesquelles il se distingue.

M. Thillon est un violoniste fort estimable, qui doit bientôt prendre rang à Paris parmi nos jeunes artistes. Mme Thillon, dans des romances irlandaises auxquelles elle sait donner beaucoup de charme par la pureté de ses traditions, nous a souvent rappelé Mme Stockausen.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. *Dernier concert du Conservatoire.*

Une affluence considérable d'amateurs de musique, attirée par l'effet extraordinaire du concert précédent, s'est rendue à celui-ci; cette fois encore l'attente de ces amateurs a été dépassée, car les jeunes artistes du Conservatoire se sont élevés au-dessus de ce qu'ils avaient fait jusqu'ici. Rien de plus digne de fixer l'attention que le programme de ce dernier concert. Une première partie, où l'on remarque l'ouverture de *Coriolan*, suivie du chœur final du *Christ au mont des Oliviers* et l'ouverture de *Guillaume Tell;* dans la seconde, la scène d'*Orphée aux Enfers*, de Gluck, et la merveilleuse symphonie en *ut* mineur de Beethoven. Une exécution portée à un degré de perfection auparavant inconnu à Bruxelles venait se joindre à l'intérêt des morceaux et devait compléter le plaisir; il y avait là de quoi mettre en émoi tout ce que la capitale de la Belgique renferme d'oreilles musicales.

L'ouverture de *Coriolan* offre de grandes difficultés dans son ensemble et dans ses détails; elles ont été vaincues avec un rare bonheur par les élèves du Conservatoire, et le chœur qui a suivi ce morceau a été rendu avec une énergie digne des plus grands éloges.

L'ouverture de *Guillaume Tell* est bien connue à Bruxelles; cependant beaucoup de personnes ont déclaré après le concert qu'elles ont cru l'entendre pour la première fois, car pour la première fois elles y ont trouvé une couleur locale, un fini d'expression, un pittoresque dont elles ne soupçonnaient pas même l'existence dans ce beau morceau. L'introduction pour cinq violoncelles a été dite de telle manière que l'orchestre même de l'Opéra de Paris aurait pu en être jaloux. Une chaleur entraînante s'est fait sentir dans la tempête, et dans le dernier mouvement on a remarqué un brillant et des nuances délicates qui ont enlevé les suffrages de l'auditoire.

Quelles que fussent les qualités déployées par le jeune orchestre dans les morceaux dont nous venons de parler, il semblait avoir réservé toutes ses forces pour la symphonie de Beethoven. Déjà ses immenses progrès s'étaient manifestés au concert précédent dans cette belle composition ; mais il a été plus loin encore cette fois. Il serait impossible de peindre l'enthousiasme que cet œuvre gigantesque a fait naître dans toute l'assemblée. Ce n'est pas une des moindres victoires remportées par le Conservatoire qu'un tel développement d'intérêt pour la musique dans une population ordinairement froide et distraite. Les progrès du public depuis le commencement des concerts n'ont pas été moins remarquables que ceux des exécutans.

Ces progrès se sont fait apercevoir dans les applaudissemens prodigués au psaume de Marcello, chanté par Mlle Vauderperren et MM. Adrien, Feltmann et de Coster. Cette musique est délicieuse; mais elle est si différente dans ses formes de la musique moderne, qu'on pouvait craindre qu'elle ne fût pas comprise ; il n'en a point été ainsi, et l'auditoire, en demandant à entendre une seconde fois ce morceau, a prouvé qu'il en sentait toutes les beautés.

Mlle Vanderperren, dont nous venons de parler, a dit avec beaucoup plus de perfection cette fois la grande scène d'*Orphée* qu'elle n'avait fait la première fois. Justesse d'expression, pureté d'intonation, accent dramatique, rien ne lui a manqué dans cette occasion. Chaque jour, Mlle Vanderperren montre par ses progrès qu'on peut tout attendre de son avenir.

Il est d'autres progrès que nous devons signaler; ce sont ceux de Mlle Deroy. La voix de cette jeune personne acquiert beaucoup d'égalité, de pureté et de flexibilité; sa prononciation devient meilleure, en un mot elle est sur la véritable route du talent. Mlle de Pauw a mérité aussi des applaudissemens par la manière dont elle a chanté l'air de *Sigismondo*.

Nous ne terminerons pas cet article sans donner à M. de Munck les éloges que mérite le talent dont il a fait preuve dans un air varié de M. Snel pour le violoncelle. Ce jeune artiste tire un beau son de l'instrument; il phrase avec intelligence et expression; son intonation est juste et son exécution est brillante. M. de Munck a de l'avenir.

Amsterdam. Le 22 mars on a joué sur le théâtre de cette ville un opéra hollandais, première tentative de ce genre qui ait été faite. Les paroles et la musique de cette pièce sont l'ouvrage de deux Hollandais; son titre est *Sapho*. Le poète est M. G. Lennep, littérateur avantageusement connu; le compositeur se nomme M. G. van Bree. Cet opéra a été reçu avec beaucoup de faveur.

Saint-Pétersbourg. Mlle Heinefetter doit donner incessamment un cours de représentations au théâtre d'Alexandre. La haute société de Saint-Pétersbourg a adopté cette jeune artiste dont les progrès ont été remarquables et qui donnait déjà tant d'espérances lors des brillantes représentations de *Don Juan* en 1831.

— Un théâtre italien vient de s'organiser à Botany-Bay, île de l'Océan qui sert à l'Angleterre de lieu de déportation. L'entrepreneur est un certain M. Bosisio, jadis directeur de musique du théâtre du Luxembourg de Paris. Les premiers sujets de cette troupe chantante doivent être de rudes artistes, et une représentation de *Semiramide* à Botany-Bay aurait certainement pour les habitués de Favart le charme de la nouveauté.

Bulletin d'Annonces.

Flûtes descendant au sol d'en-bas du violon, en cristal ou en bois, ayant depuis une jusqu'à treize clefs.

L'un de nos plus habiles artistes, celui auquel nous devons les flûtes en cristal, M. Laurent [1], vient d'ajouter à ces précieux instrumens un perfectionnement d'une haute importance. Il vient de trouver le secret d'augmenter la partie de l'échelle musicale dans laquelle ils étaient obligés de se renfermer, sans rendre leur usage plus difficile. A l'aide d'une portion de tube accolée contre l'extrémité inférieure de la flûte, et qui forme, au moyen d'un coude, la continuation de l'instrument, il a, sans allonger ce dernier, augmenté la longueur de la colonne d'air, et fait descendre les flûtes jusqu'au *sol d'en-bas du violon*. Ces nouveaux instrumens de M. Laurent sont garnis de treize clefs, disposées avec beaucoup de bonheur; leur mécanisme facile et sûr ne change pas la position ordinaire de la main, et nous nous sommes convaincus par nous-mêmes que ces flûtes rendent des sons pleins et sonores dans toute l'étendue de leur diapazon.

Les travaux antérieurs de M. Laurent lui avaient déjà mérité les suffrages du gouvernement, des sociétés savantes et des artistes. Nous croyons devoir rappeler que le Conservatoire de musique fit, en 1806, par ordre du ministre, un examen attentif des flûtes en cristal. Il reconnut qu'elles n'éprouvaient aucune variation sensible lorsqu'on les faisait passer, même brusquement, par des températures très distantes l'une de l'autre, depuis six degrés (Réaumur) au-dessous de glace, jusqu'à une chaleur très intense, épreuves que ne peuvent subir les flûtes en bois ou en ivoire.

Le Conservatoire reconnut aussi que les flûtes de cristal avait plus d'éclat, de pureté, d'égalité que les autres, et que le mécanisme de leurs clefs était exécuté avec toute la perfection désirable. On avait reproché aux premiers instrumens sortis des mains de M. Laurent leur trop de pesanteur; mais depuis long-temps cet artiste a fait disparaître cet inconvénient en évidant le corps de ses flûtes, au moyen de cannelures.

(1) Palais-Royal, n. 5, près le café de Foy.

ERRATUM.

Quelques erreurs typographiques se sont glissées dans l'article *Miscellanées*, inséré dans notre dernier numéro. Au lieu de *Guillaume de Machault* on a imprimé *Guillaume Marchand;* au lieu de *vielle* (instrument) on a écrit *vieille*.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 19.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 11 MAI 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Exposition des produits de l'industrie.

AVIS.

Ainsi que nous l'avons annoncé dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, nous voulions commencer notre examen des progrès de la construction des instrumens par la facture des variétés du piano; mais plusieurs artistes n'ayant envoyé jusqu'à ce jour qu'une partie de leurs produits à l'exposition, nous croyons devoir changer l'ordre de nos articles et entrer en matière par les diverses espèces d'instrumens à vent.

INSTRUMENS A VENT.

Hautbois. — Cor anglais. — Bariton. — Basson. — M. BROD. M. TRIEBERT. — M. ADLER. — M. VINNEN.

De tous les instrumens à vent en usage aujourd'hui, le hautbois et ses variétés paraît être le plus ancien. Son origine n'est pas connue, mais on le trouve en France dès la fin du quinzième siècle; il paraît que c'est dans ce pays qu'on en a fait dès lors le plus fréquent usage; peut-être même y a-t-il été inventé, et n'a-t-il été qu'une dérivation d'un instrument rustique appelé *hautbois de Poitou.*

L'ancien hautbois avait des sons durs et criards; il formait un système complet qui se divisait en premier et deuxième dessus, haute-contre, taille et basse de hautbois. Cette dernière espèce avait plusieurs formes qu'on distinguait par les noms de *basson*, *fagot*, *courteau* et *cervelat*. Le premier et le second dessus de hautbois avaient un pied et demi de longueur, depuis le pied de l'anche jusqu'aux deux trous placés en regard dans le pavillon, pour laisser sortir le son. L'instrument était percé de huit trous latéraux dont six se bouchaient avec les doigts, et deux avec une clef qui était enfermée dans un barillet percé d'une multitude de petits trous. L'étendue générale de cet instrument était d'une octave et une sixte, depuis *ut* jusqu'à *la*. La *haute-contre de hautbois* descendait une tierce mineure plus bas que le dessus, et renfermait l'échelle depuis *la* jusqu'à *fa*. La taille sonnait une quinte plus bas que le dessus. Sa longueur était de deux pieds quatre pouces et demi, et son étendue était de *fa* (au-dessous du *sol* du violon) jusqu'à *ut*. Cet instrument n'avait que six trous bouchés par les doigts, et un septième avec une clef enfermée dans un barillet. Enfin, la basse de hautbois, qui n'était pas le basson, mais qui avait la forme du hautbois avec un pavillon à la partie inférieure de l'instrument, était percée de onze trous; les quatre derniers étaient enfermés dans une boîte et se bouchaient avec des clefs. La longueur totale de la basse de hautbois était de cinq pieds; le son le plus grave était le *fa* grave de la voix de basse. Un bocal en cuivre courbé était placé à la partie supérieure de l'instrument, pour y ajuster l'anche et pour faciliter l'exécution.

Dès le milieu du dix-septième siècle, toute cette famille du hautbois était employée dans les orchestres pour doubler les parties de violons, de violes, hautes-contres, tailles et basses de violon, ou pour jouer seule, suivant les circonstances. Les exécutans de ces sortes d'instrumens étaient toujours nombreux; à l'Opéra, par exemple, il y avait six premiers dessus de hautbois, autant de seconds et ainsi des autres; tous jouaient ensemble et soufflaient de toutes leurs forces dans ces dures et rauques machines. C'est ainsi que les opéras de Lulli étaient exécutés, ainsi que le prouvent les parties d'orchestre qui existent encore dans la bibliothèque de musique de l'Académie royale de Musique, et qui portent les noms des musiciens qui les jouaient.

Il est facile de comprendre quel devait être l'effet de cette harmonie; mais il est bon de remarquer que les ressources particulières du hautbois, comme instrument de solo, n'étaient cependant pas inconnues alors,

car sous le règne de Louis XIII, Philidori, célèbre musicien italien, né à Sienna, se fit entendre sur cet instrument à la cour de France, et causa autant d'étonnement que de plaisir, par la douceur des sons qu'il tirait de son hautbois. Il y a lieu de croire que celui dont il se servait était mieux construit que ceux dont je viens de parler, mais on n'a à cet égard aucun renseignement précis. Ce fut quelques années après le séjour de Philidori à Paris que Danican, hautboïste français, ayant été entendu per Louis XIII, et ayant charmé son oreille, ce monarque s'écria : *J'ai retrouvé un autre Philidor.* C'est depuis ce temps que le nom de Philidor s'est introduit dans la famille Danican qui, pendant plus de cent cinquante ans, a fourni des musiciens distingués à la France.

Une famille de musiciens italiens, nommée Besozzi, contribua puissamment au perfectionnement du hautbois, dès la première moitié du dix-huitième siècle. Deux frères de ce nom s'étaient établis à Turin, vers 1740, et y étaient entrés au service de la cour. L'un d'eux jouait du hautbois, l'autre du basson. Constamment occupés du soin d'augmenter leur talent et de travailler aux progrès de leur art, ces deux frères, qui ne se séparèrent jamais, et qui descendirent dans la tombe à peu d'intervalle l'un de l'autre, ne s'occupèrent pas moins des moyens de donner plus de justesse et de douceur à leurs instrumens qu'à devenir de plus en plus habiles dans la manière d'en jouer. Le hautboïste commença par supprimer la boîte qui enveloppait la clef, fit quelques améliorations dans la perce intérieure et plusieurs changemens heureux dans le placement des trous. Il n'est pas certain, toutefois, qu'il ait été l'inventeur du demi-trou, comme on l'a dit; il y a même lieu de croire que cette invention est plus ancienne.

Un neveu des Besozzi dont il vient d'être parlé et qui fut lui même un hautboïste très habile, vint en France vers 1768 et se fit entendre au concert spirituel. Tel était le goût français de cette époque qu'on lui trouva le son *trop doux*. Cependant les artistes comprirent le mérite qu'il y avait dans son talent et essayèrent de l'imiter. Il avait importé les améliorations faites par son oncle au hautbois; les facteurs d'instrumens les adoptèrent, et depuis lors divers perfectionnemens ont amené l'instrument à l'état où nous le voyons aujourd'hui.

Un des hommes qui contribuèrent le plus à donner au hautbois une qualité de son pure et égale fut un facteur d'instrumens établi à Paris, nommé *Delasse*. Il y a deux époques dans la carrière de ce facteur distingué : dans la première, ses instrumens furent encore entachés de la plupart des défauts qu'on remarquait dans les hautbois des autres artistes; mais plus tard il profita de l'occasion qu'il avait d'entendre son fils jouer de cet instrument pour corriger les défectuosités qu'il y remarquait. Ses recherches portèrent surtout sur les proportions les plus convenables pour la perce intérieure du tube, et après de longues études, il parvint en cette partie de la facture à un degré de perfection qui est à l'égard du hautbois ce que les proportions de Stradivari sont pour le violon. Tel est le mérite des instrumens de Delasse, sous le rapport de la pureté et de l'égalité des sons, résultant de ces exactes proportions de la perce, que malgré les changemens et les additions de clefs faites pour la justesse, les hautbois de ce facteur sont encore recherchés avec empressement par tous les artistes soigneux de leur talent.

La justesse dont je viens de parler a été depuis trente ans l'objet des recherches de beaucoup d'artistes et de facteurs; c'est par des additions de clefs qu'on a cherché à y parvenir. Ainsi, dans la partie supérieure de l'instrument, une clef à été placée pour faire le *fa* et le *la* ♭. Dans la pièce du milieu il y a aussi des clefs pour le *fa* ♯, le *mi* ♭ et l'*ut*. C'est avec les additions modernes que M. Triebert, de Paris, fabrique les hautbois qu'il a exposés cette année et qui sont connus de tous les artistes. A l'égard du fini, les instrumens de M. Triebert sont satisfaisans; mais, il faut l'avouer, sous le rapport de la justesse et des proportions de la perce pour l'égalité des sons et leur facile émission, ils ne sont pas à l'abri de tout reproche.

Bien que moins imparfait que d'autres instrumens à vent, le hautbois avait cependant le défaut de la plupart d'entre eux, lequel consiste à n'être point divisés d'une manière rationnelle et mathématique pour le placement des trous. Peut-être serait-il resté long-temps encore dans cet état d'imperfection, si M. Brod, que son beau talent d'exécution sur cet instrument a rendu célèbre et qui avait fait de la théorie de la construction des instrumens à vent l'objet de ses méditations, n'eût entrepris la réforme du sien. Un hasard heureux l'a déterminé à se livrer à ces recherches : ce hasard fut la découverte et l'acquisition qu'il fit des modèles et des perces de Delasse. Par-là, M. Brod fut déterminé à chercher les meilleures divisions du tube sonore pour le placement des trous, et le succès couronna ses travaux.

Frappé de la difficulté d'adoucir les sons du bas de l'instrument, parce que ces sons se forment dans le pavillon aux hautbois ordinaires, M. Brod conçut l'heureuse idée d'allonger le tube de manière à faire descendre la portée de l'instrument jusqu'au *si* ♭ et même jusqu'au *la*, en sorte que replaçant dans le tube étroit les notes

basses *ré* et *ut* de l'ancien hautbois, il leur a donné la douceur des notes du médium sans leur faire rien perdre de leur portée au loin. Cet avantage, la justesse des intervalles résultant d'une bonne division du tube, et la facile émission du son produit par les excellentes proportions de la perce de Delasse, telles sont les qualités par lesquelles se distinguent les hautbois fabriqués sous la direction de M. Brod. Cet artiste n'a pas cru devoir envoyer ses produits à l'exposition; quels que soient ses motifs, je n'ai pas cru devoir, en rendant compte de cette exposition, garder le silence sur les améliorations importantes qu'il a introduites dans la fabrication du hautbois, persuadé que ces améliorations sont de nature à exercer une heureuse influence sur la musique instrumentale.

L'avantage que possédait autrefois le hautbois d'offrir dans ses variétés un système complet d'harmonie s'est reproduit récemment, après avoir été abandonné pendant un siècle, mais d'une manière différente et avec des améliorations successives et sous des formes nouvelles. Le hautbois, qui se divise en premier et second dessus dans l'orchestre, comme le violon et la clarinette a eu sa quinte équivalant à la viole appelée *alto,* vers 1760. On lui donna le nom de *cor anglais*. Gervasoni, dans sa nouvelle théorie de la musique, et Lichtenthal, dans son dictionnaire des termes de cet art, attribuent l'invention de cet instrument à Joseph Ferlendis, de Bergame, père d'un hautboïste qui se fit entendre avec quelque succès au Théâtre-Italien de Paris, en 1806. Je crois que ces auteurs se trompent, et que l'invention du cor anglais appartient à un facteur d'instrumens né en Allemagne, qui s'était fixé à Londres, et dont le nom m'échappe en ce moment; Ferlendis paraît avoir été seulement un des premiers hautboïstes qui en firent usage.

Quoi qu'il en soit, le cor anglais est resté long-temps dans un état d'imperfection, parce que les compositeurs l'employèrent rarement dans leurs ouvrages ; ce n'est que depuis vingt ans environ que l'usage en est devenu fréquent, mais seulement comme instrument *solo*. Je crois que le temps n'est pas éloigné où chaque genre d'instrumens sera employé par système complet; alors le cor anglais sera réellement la quinte du hautbois, et l'on sentira la nécessité impérieuse de le construire d'après de meilleurs principes que ceux qui guident la plupart des facteurs, et M. Triebert lui-même, qui en a mis plusieurs à l'exposition de cette année. La longueur nécessaire pour donner à l'instrument le degré de gravité convenable, longueur qui semblait devoir causer beaucoup d'embarras aux artistes dans la tenue de l'instrument, a fait imaginer de le courber en arc de cercle d'environ dix degrés, et pour maintenir le bois dans cette direction forcée, on l'a recouvert d'une peau de maroquin collée sur toute sa surface. Ce genre de construction, évidemment nuisible à la pureté des vibrations, a en outre l'inconvénient de donner lieu à une mauvaise division du tube pour le placement des trous, et conséquemment à un placement défectueux des trous et des clefs. Frappé de ces considérations, M. Brod s'est livré à des recherches pour ramener la construction du cor anglais aux mêmes principes qui l'ont guidé dans la réforme des défauts du hautbois. Après l'avoir redressé et y avoir ajusté un bocal courbe pour en faciliter le jeu, il a proportionné la perce de l'instrument à celle de l'instrument dont celui-ci n'est que l'*alto*, puis il a divisé le tube par des proportions exactes, en sorte que le défaut de justesse de plusieurs notes a disparu entièrement, et que l'instrument est devenu beaucoup plus facile à jouer. Je regrette sincèrement que M. Triebert n'ait pas cru devoir adopter ces importantes améliorations pour la facture des cors anglais qu'il a mis à l'exposition, et que fondant, dit-on, sa résistance sur ce qu'on se sert depuis long-temps de ses instrumens sans y trouver à redire, il n'ait pas compris que l'exposition des produits de l'industrie n'est destinée qu'à constater des progrès.

J'ai dit qu'il y avait autrefois dans la grossière famille du hautbois une variété à sons graves qu'on appelait *taille*. Dans ces derniers temps on a essayé de faire revivre cet instrument en lui ajoutant quelques sons au grave et en lui donnant une construction plus en rapport avec l'état actuel de la musique. Je dois encore citer ici le nom de M. Brod, bien qu'il n'ait pas cru devoir livrer ses découvertes à l'examen du jury d'exposition. C'est à lui qu'on doit la renaissance de cet instrument utile qui, avec le basson, complète le système du hautbois. Les principes rationnels qui l'avaient guidé dans la reconstruction de celui-ci et dans celle du cor anglais ne l'ont pas abandonné dans ses recherches sur le *baryton* (tel est le nom de l'instrument dont il s'agit). Obligé de mettre chaque trou à sa place pour obtenir une justesse exacte, M. Brod n'a point eu recours à cette invention barbare des trous obliques qui dénature encore le basson, et qu'on n'a imaginé que pour rendre impossible le doigté par un trop grand écartement des doigts. On conçoit en effet ce qu'il y a de défectueux dans ce système qui, pour mettre un trou à la portée d'un doigt, oblige à conduire ce trou en biais dans l'épaisseur du bois pour aller l'ouvrir à peu près à sa place dans l'intérieur de l'instrument. Sans parler de la jus-

tesse des intervalles musicaux qui est évidemment violée dans une telle construction, je ferai seulement remarquer qu'il est absolument impossible que la production d'un son qui parcourt avant de sortir un canal en biais de plus d'un pouce ait le même timbre que celui qui, dans une autre partie de l'instrument, sort directement par une ouverture prise dans une épaisseur de deux ou trois lignes. Au moyen des clefs M. Brod a pu mettre chaque trou à sa place, et l'instrument s'est trouvé non moins juste que le hautbois et le cor anglais. J'ignore si le baryton exposé cette année par M. Triebert a été construit avec exactitude sur le modèle fourni par M. Brod, et s'il s'y est attaché à obtenir une justesse rigoureuse ou s'il s'est contenté de cette funeste approximation qui, aujourd'hui encore, laisse la plupart des instrumens à vent dans un état d'imperfection déplorable.

Je viens maintenant à l'examen du basson; deux exposans se trouvent en concurrence pour cet instrument, ce sont MM. Adler et Vinnen.

Lors de l'exposition de 1827, j'ai parlé du basson à 15 clefs du premier de ces artistes, et j'ai rendu compte des travaux entrepris en Allemagne par MM. Grenzer, de Dresde, et Almenræder pour l'amélioration d'un instrument sourd et faux. Ces améliorations consistaient surtout en additions de clefs pour faciliter l'émission de certaines notes ou pour faire disparaître les difficultés de doigté. C'est ainsi que successivement on a vu paraître la clef qui sert à donner les *ut* ♯ et les *re* ♭, et de nouvelles clefs placées sur la pièce inférieure pour faciliter la trille du *la* avec le *si* ♭, et le passage de *fa* ♯ à *sol* ♯, et de cette dernière note à *fa* ♯; enfin de nouvelles clefs et de nouvelles combinaisons ont fourni les moyens de faire sortir de l'instrument l'*ut* ♯ en bas et le contre *si* grave qui n'existait pas dans les anciens instrumens.

Après avoir amené le basson à ce point, M. Almenræder a établi une manufacture d'instrumens de cette espèce, et il en fournit beaucoup d'artistes de l'Allemagne, de la Hollande et de la Belgique. M. Adler a adopté les quinze clefs de cet artiste; il a exposé en 1827 et il expose cette année des bassons construits d'après ce système, en y joignant les rouleaux imaginés autrefois par M. Jausen et employés aujourd'hui par tous les facteurs pour faciliter le passage d'une clef à une autre, ainsi que la pompe de la petite pièce et l'appareil mécanique inventé il y a quelques années par M. Vinnen. Tels qu'ils sont, les bassons de M. Adler présentent l'aspect d'une facture soignée; mais, il faut bien le dire, bien des défauts de justesse et d'inégalité des sons s'y font encore remarquer; ces défauts ne pourront disparaître que dans une reconstruction complète de l'instrument. Comme le hautbois et ses autres variétés, le basson ne sera juste que lorsque la perce en aura été bien calculée et lorsque les trous auront été mis à leur véritable place. Les trous en biais de la pièce inférieure sont des monstruosités en acoustique; mais pour diviser le tube avec une exactitude mathématique, il faudra remplacer l'usage des doigts sur les trous par des clefs, car les doigts ne sauraient atteindre à l'écartement nécessaire, et il faudra supprimer d'autres clefs qui n'ont été imaginées que pour pallier les effets de la mauvaise position des trous. Il y a lieu d'espérer qu'une réforme si nécessaire ne tardera pas être faite.

M. Vinnen annonce dans la notice imprimée au livret de l'exposition diverses améliorations imaginées par lui pour le basson, particulièrement la suppression de l'appareil mécanique pour le maniement de la pompe. Je regrette de ne pouvoir rendre compte de ces perfectionnemens partiels, M. Vinnen n'ayant pas encore envoyé à l'exposition les instrumens où ils ont été exécutés. Mais cet artiste se recommande à l'attention de tous les musiciens par un nouvel instrument du genre du basson, auquel il donne le nom de *bassonore*, et qui vient remplir une lacune dans la musique d'harmonie.

Tout le monde sait que dans l'état de développement que l'instrumentation a acquise depuis quelques années, le basson est un instrumeut de faible sonorité dont l'effet disparaît au milieu des masses bruyantes. Telle est la ténuité de ses sons que le basson a disparu de beaucoup de corps de musique militaire; mais de l'absence de cet instrument résulte un très grand mal, car n'y ayant plus d'intermédiaire entre les parties aiguës des clarinettes et les formidables ophicléides ou serpens russes, l'harmonie présente des vides qui ne sont remplis qu'imparfaitement par les sourdes parties de troisième et de quatrième clarinette. Les cors, avec leur sonorité de cuivre, ne sauraient pas plus que les trombones combler ce vide dans une multitude d'effets. Dans la symphonie d'orchestre, la faiblesse du basson se fait aussi remarquer toutes les fois que la masse des instrumens attaque avec force. Cependant les accens de cet instrument sont tels que dans beaucoup de circonstances on ne les remplacerait point par d'autres sans désavantage. Il était donc nécessaire qu'il y eût une amélioration dans la construction de cet instrument sous le rapport du volume de son, et cette amélioration ne pouvait être obtenue qu'en donnant au tube sonore des dimensions plus fortes. C'est ce qu'a fait M. Vinnen. Mais les nouvelles proportions qu'il a dû donner à son *bassonore* ont

amené quelques changemens dans les nœuds de vibrations, et l'ont obligé à opérer diverses modifications dans le doigté de l'instrument. Toutefois, ces changemens ne sont pas si importans qu'un artiste habitué au doigté ordinaire du basson ne puisse, en moins de quinze jours, s'accoutumer à celui du *bassonore*, qui n'exige pas d'ailleurs une anche plus forte que le basson.

Un volume de son plein, égal et d'une intensité presque quadruple du son ordinaire du basson, sans que le caractère de ce son soit altéré et cesse d'appartenir à la famille du hautbois, tel est l'avantage immense qu'a le *bassonore* sur le basson ordinaire pour tout ce qui exige de la force, avantage qui sera senti et qui ne peut manquer de faire introduire cet instrument dans les corps de musique militaire et dans la plupart des orchestres, quand l'auteur de ce bassonore aura complété l'échelle de ses sons. Dans son état actuel, cet instrument a une étendue de trois octaves, depuis l'*ut* grave du violoncelle. Pour rendre son utilité complète, il faut que l'instrument descende au *si* ♭, parce que cette note est constamment nécessaire dans les tons de *si* et de *mi* bémol, tons ordinaires des pièces de musique militaire. Déjà M. Vinnen annonce qu'il a gagné le *si* bécarre; il ne tardera pas sans doute à trouver le demi-ton inférieur, et alors il ne lui restera plus qu'à rendre justes quelques notes qui, dans son instrument, comme dans le basson, sont trop hautes ou trop basses.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Représentation extraordinaire au bénéfice de NOURRIT.—Le premier acte de *la Dame Blanche*, musique de BOIELDIEU. — Les deux premiers actes de *la Vestale*, musique de SPONTINI.

L'art de composer le programme d'une représentation *à bénéfice* de manière à exciter la curiosité du public a été porté aussi loin qu'il est possible depuis quinze ou vingt ans. Souvent même, pour adoucir les regrets que le prix élevé de ces représentations faisait éprouver aux amateurs, on a eu recours aux combinaisons les plus ridicules, comme de faire parler des danseurs dans la comédie, de faire jouer le vaudeville par des acteurs tragiques, ou chanter l'opéra par des chanteurs sans voix. Le bon sens a fait justice de ces monstruosités, et le délaissement de quelques-unes de ces bizarres solennités théâtrales a ramené les bénéficiaires vers des idées plus justes; on a compris qu'il valait mieux remplir une salle avec des prix modérés que d'éloigner le public par des prétentions exagérées, et de là est venue une meilleure composition de ces sortes de spectacles; tout le monde s'est bien trouvé de cette réforme.

La représentation donnée samedi dernier au bénéfice de Nourrit a fourni la preuve des avantages du nouveau système. Cette représentation était intéressante sous le rapport de l'art; le public s'y est porté en foule. Si la musique de la *Dame Blanche* a été trop souvent entendue pour exciter par elle-même un vif sentiment de curiosité, il n'en était pas ainsi du mode d'exécution qui, au moyen des talens de Nourrit et de Mme Damoreau, d'un chœur nombreux et d'un bon orchestre, devait rendre à cette composition l'attrait de la nouveauté. Nourrit est un acteur intelligent, spirituel, qui saisit bien le caractère de ses rôles, et qui leur prête souvent une chaleur entraînante. Dans celui de Georges Brown il a recueilli de vifs applaudissemens par la manière dont il a animé la scène; il serait difficile de chanter avec plus d'esprit, plus de verve, et en même temps de délicatesse, l'air : *Ah! quel plaisir d'être soldat!* Ponchard, qui s'est montré grand chanteur dans la plupart des morceaux de la *Dame Blanche*, a toujours paru un peu fatigué par les efforts qu'il faisait dans cet air pour donner à sa voix l'intensité nécessaire; Nourrit, dont l'organe vocal est doué de beaucoup plus d'énergie, chante ce morceau avec aisance et, si je puis m'exprimer ainsi, le *joue* fort bien. Il y a eu aussi beaucoup de charme dans sa manière de chanter le duo et le trio qui, avec l'introduction, forment la partie la plus importante de cet acte. A ces avantages comme chanteur, Nourrit joint celui de dire le dialogue parlé d'une manière convenable, ce qui est rare parmi les acteurs de l'Académie royale de musique.

Avant que je dise mon opinion sur le chant de Mme Damoreau tout le monde a compris que ce chant a été un modèle de grace et de fini dans la musique de Boieldieu. La voix si pure et si flexible de cette charmante cantatrice, le goût si délicat des ornemens et le fini parfait qu'elle sait y mettre, devaient prêter à la musique de la *Dame Blanche* une grace nouvelle, et l'attente du public n'a point été trompée à cet égard. On a seulement regretté que dans cette soirée les occasions de se faire entendre aient été trop rares pour un aussi beau talent.

Féréol, qui n'est jamais déplacé près des meilleurs artistes, a fort bien secondé Nourrit et Mme Damoreau. Ce n'est point un chanteur, mais c'est un homme de goût, qui dit avec intelligence et qui a de jolis sons dans la voix. Sa partie, dans le trio final, a été rendue de manière à compléter l'effet produit par les deux artistes

distingués que je viens de nommer. J'ajouterai à cet éloge mérité que Féréol est un acteur de talent qui sait imprimer un caractère d'originalité aux personnages qu'il représente.

Quelques parties des chœurs ont été mieux rendues qu'elles ne l'avaient jamais été à l'Opéra-Comique; mais il en est d'autres où un défaut d'ensemble s'est fait remarquer. Il y a des chefs du chant à l'Opéra qui battent la mesure dans les coulisses pour guider les choristes; cependant ils ne parviennent pas toujours à empêcher les fluctuations de mouvemens. Souvent on presse au théâtre, et le désordre se met dans les masses vocales et l'orchestre. Celui-ci a rendu de la manière la plus satisfaisante les charmans détails dont la partition de la *Dame Blanche* est remplie; l'ouverture, très bien exécutée, a produit peu d'effet; mais la froideur du public, après l'audition de ce morceau, me paraît devoir être attribuée aux proportions un peu petites de la composition qui a été calculée pour un cadre moins vaste. Au reste, cette froideur a bientôt disparu, et la plupart des morceaux ont obtenu le plus brillant succès.

Pour un observateur la partie la plus importante de la représentation était dans les deux actes de la *Vestale*, opéra célèbre, qui, tirant tout à coup son auteur de l'obscurité où il avait langui long-temps, lui a fait une brillante renommée vers 1807. Plus de 25 ans se sont écoulés depuis cette époque, et si la musique n'a point fait de progrès depuis lors, du moins est-il certain qu'elle a subi des transformations qui la rendent aujourd'hui fort différente de ce qu'elle était alors. D'ailleurs, si l'art n'a point avancé sous le rapport de l'originalité des inspirations et de l'expression dramatique, il est certain qu'il n'en est pas de même de l'éducation musicale du public. Tel qui dans les premiers temps de l'Empire français saisissait à peine la mélodie d'un air, a depuis lors habitué son oreille aux combinaisons de l'harmonie et de l'instrumentation; de simples qu'elles étaient ses perceptions sont devenues complexes, et ce qui lui paraissait une importune complication lui semble maintenant pécher par excès de simplicité. L'effet inévitable des modifications de l'art est de modifier aussi les impressions de ceux qui en jouissent; c'est en ce sens qu'on a dit souvent que la musique est *un art à la mode*. Les vrais artistes, pénétrés de la dignité et de la réalité de leur art, se sont élevés contre cette assertion et ont dit avec vérité que les beautés réelles, celles qui reposent sur la création de la pensée et de la manifestation des affections de l'ame, sont de tous les temps; mais si, considérées de cette manière, les productions du génie sont douées d'une vie éternelle, il n'en est pas moins vrai que, pour être appréciées à leur juste valeur, il faut que les dispositions d'un public nombreux leur soient favorables. Or ces dispositions résultent toujours des habitudes contractées par les organes; si ces habitudes sont contraires à ce qui vient frapper l'oreille, l'effet est manqué. Pour peu qu'à ces causes viennent se joindre des fautes d'exécution, alors le mérite de l'ouvrage le plus beau est momentanément méconnu, sans que ce mérite en soit moins réel.

Rappelons-nous ce qui est arrivé à une première reprise de *Don Juan* qui eut lieu au moment où les habitués du Théâtre-Italien de Paris étaient dans une fièvre d'engouement pour les productions du génie de Rossini. Rien n'était disposé alors pour faire entendre avec avantage la grande création de Mozart; l'ouvrage fut mal rendu, et il fut reconnu que *Don Juan* était un opéra vieilli qui ne pouvait soutenir la comparaison des piquantes compositions du maître de Pesaro. Depuis lors l'engouement a fait place à des opinions plus justes; de grands talens sont venus rendre à l'œuvre immortelle une partie de son effet, et l'enthousiasme en a accueilli les beautés. Tel sera toujours le sort des choses essentiellement belles.

Avant d'avoir assisté à la représentation de deux actes de la *Vestale* qui viennent d'être joués, je n'ai point douté que leur effet ne fût froid, cependant je suis convaincu qu'il y a de réelles beautés, je dirai même de grandes beautés dans cet ouvrage. La musique de Spontini a le défaut d'être mal écrite et de laisser apercevoir que la pensée du compositeur, bien que souvent grande et forte, est péniblement élaborée. Originale, bien sentie quant à l'expression dramatique, elle blesse quelquefois une oreille délicate par des incorrections d'harmonie, des modulations mal attachées, et parfois aussi par des irrégularités de rhythme; mais elle a ce qui fait vivre les ouvrages d'art, le caractère de la création. Cette création est en dehors des habitudes du public de l'époque actuelle et n'est pas plus à la portée de ceux qui étaient chargés de l'exécuter. Quelques mots suffiront pour faire comprendre sur quoi se fonde mon opinion à cet égard.

A l'ancienne et languissante musique française, quand Gluck a fait succéder son système de vérité dans l'expression dramatique et sa déclamation chantée, les Français, émus par cette nouveauté enfantée par un génie de premier ordre, s'enthousiasmèrent au point de considérer cette musique comme la seule qui fût admissible au théâtre. Il n'existait pas de chanteurs en France, il fut plus facile aux acteurs de l'Opéra d'entrer dans un système qui n'exigeait que de la chaleur, de

l'intelligence et de vigoureuses poitrines, qu'il ne leur aurait été de phraser avec grace de douces mélodies. La force fut le but que tous se proposèrent d'atteindre, et le chant de la tragédie lyrique se transforma souvent en cris qui eurent des admirateurs passionnés. Tel était l'état du chant à l'époque où Spontini écrivit la *Vestale;* il ne fut point en son pouvoir de le changer comme il le voulait, et ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à introduire quelques cantilènes douces et gracieuses dans le temple de la déclamation modulée. Le récitatif était la partie la plus étendue de tout opéra français; il fut obligé de se conformer à l'usage. Aujourd'hui le récitatif est assez peu considéré dans la musique, et l'art du chant a acquis une grande importance par les succès de la musique italienne et par ceux du Conservatoire. Les progrès de cet art ont été en raison de la décadence de la déclamation, et les traditions de Lainé, d'Adrien et de Mlle Maillard se sont insensiblement perdues, de telle sorte que le mode d'exécution des anciens opéras français est aujourd'hui à peu près complètement ignoré. Public ni chanteurs ne sympathisent avec les choses de ce style, et l'un est devenu à peu près aussi inhabile à entendre cette musique que les autres à la rendre.

Telles sont les circonstances qui devaient nuire à l'effet de la reprise de la *Vestale*. Lainé (*Licinius*), Lays (*Cinna*), Dérivis (*le grand-prêtre*), Mme Dabadie (*la grande-prêtresse*), Mme Branchu même (*Julia*), n'étaient pas de bons chanteurs dans le sens qu'on attache en général à ce mot. Pour des étrangers c'était quelque chose d'assez étrange que leurs efforts de poumons et leurs éclats de voix; mais ces artistes, d'espèce toute particulière, avaient une chaleur entraînante, du sentiment dramatique, et une rare intelligence des convenances de la scène; ils étaient enfin ce qu'il faut être pour exécuter la *Vestale* selon la pensée du compositeur. Ce qu'ils mettaient dans l'exécution de cette musique, rien ne saurait y suppléer. De tous les acteurs qui viennent de s'essayer dans l'ouvrage de Spontini Adolphe Nourrit, dont l'organe est vigoureux et dont la chaleur est expansive, est peut-être le seul qui se soit rapproché de l'ancienne tradition dans son rôle de *Licinius*. Levasseur, que l'organisation naturelle et l'éducation ont fait un excellent chanteur, et qui, lors de ses débuts, a toujours été fort inférieur à Dérivis dans l'ancien opéra français, Levasseur, malgré sa belle et forte voix, produit peu d'effet dans le *grand-prêtre*. Mlle Mori ne peut donner la moindre idée de ce qu'était Mlle Maillard avec sa belle et imposante figure et sa puissante voix. Dabadie, qui a perdu les sons élevés de la sienne, ne peut rendre qu'imparfaitement le personnage de *Cinna* où Lays entraînait tous les suffrages. Quant à Mlle Falcon, la comparaison avec Mme Branchu est encore plus désavantageuse; cette jeune personne a donné de son avenir une fort bonne opinion par la manière dont elle a chanté le rôle de *donna Anna* dans *Don Juan*; c'est que la musique de Mozart est dans les habitudes de chant qu'elle a contractées dans les classes du Conservatoire; mais l'énergie lui manque pour les fortes situations dramatiques et musicales de la *Vestale*, et le modèle lui manquant, elle n'a pas saisi le caractère difficile de son rôle, rôle d'ailleurs excessivement fatigant puisqu'il a usé en vingt ans quatre générations de cantatrices, savoir : Mme Branchu et son double, Mme Albert, Mlle Grassari et Mme Dabadie. En somme, Mlle Falcon a été très faible de moyens et d'intelligence de la scène dans le rôle de *Julia;* elle n'y a point produit d'effet, et les belles situations de la *Vestale* ont été manquées.

Des causes que je viens d'exposer est résulté un effet très froid de la représentation de cette composition; il n'en faut pas pourtant conclure que cet effet se reproduirait nécessairement à chaque reprise du même ouvrage. Il pourrait se présenter de telles voix qui, bien dirigées dans l'étude de la *Vestale*, rendraient la vie à cette belle composition et feraient comprendre au public qu'il est des beautés de tous les genres qui, pour être senties, n'exigent que des esprits exempts de préventions, d'habitudes et de préjugés. Cette sorte d'éclectisme que je demande serait un grand pas de fait dans l'éducation musicale de la société. Peut-être est-il permis d'espérer qu'on y arrivera quelque jour.

Le troisième acte de la *Révolte au Sérail* terminait la représentation au bénéfice de Nourrit; il était près de minuit quand ce ballet a commencé.

La chambre des députés vient de voter les subventions accordées aux théâtres et aux établissemens d'art; 1,300,000 fr. sont applicables aux théâtres royaux et au service des pensions de l'Opéra et du Conservatoire de musique. Ce dernier établissement recevra 140,000 fr.; 18,000 sont votés pour les écoles de musique de Lille, de Toulouse, ainsi que pour celle de M. Choron. Les représentans de la grande nation se sont montrés bien avares lorsqu'il a fallu donner quelques francs pour la conservation d'établissemens qui font une portion de sa fortune morale, eux qui sont souvent moins scrupuleux et plus faciles. L'un de nos députés a bien voulu déclarer que les beaux-arts sont *une superfluité nécessaire*, c'est-à-dire qu'à la rigueur il n'y a point de mal à ce que nous n'en eussions pas. On est affligé de trouver une pensée si mesquine et des principes si dépourvus de

toute générosité chez des hommes de qui dépend le sort de notre littérature et de nos arts, car la littérature et les arts ont besoin de la protection du gouvernement. Ces hommes ne considèrent comme intérêts publics que ceux purement matériels, déclarant superflus tous les besoins moraux.

L'école de musique de M. Choron avait autrefois 40,000 fr. de subvention; elle était prospère alors et présentait des résultats introuvables ailleurs; 12,000 fr. seulement lui ont été conservés, et ce n'est plus maintenant qu'une ombre d'établissement sans utilité.

Les écoles de Toulouse et de Lille sont dotées chacune de 3,000 fr. Qu'espérer de Conservatoires auxquels leur budget est à peine suffisant pour les dépenses les plus urgentes? Ces 18,000 fr. sont une dépense perdue, et 60,000 fr., sans coûter plus de sacrifices à la France, eussent assuré l'existence de trois institutions utiles.

Quand nos hommes d'état comprendront-ils que les sommes dépensées pour les arts rapportent de gros intérêts, et que la France n'a pas moins besoin de ce qui la moralise que de ce qui l'enrichit!

Un député, celui à la *nécessité superflue*, s'étant plaint à la tribune de la fortune rapide qu'a faite M. Véron dans sa gestion de l'Opéra, cet administrateur a adressé aux journaux la lettre qu'on va lire.

Monsieur,

Auriez-vous l'extrême bonté d'insérer dans votre journal la lettre suivante :

Du haut de la tribune sont tombés sur moi des reproches dont mon respect pour les débats parlementaires me fait un devoir de me justifier.

Un député, M. Charlemagne, s'est plaint qu'un directeur d'Opéra fît fortune en trois ans.

Un seul fait peut répondre à M. Charlemagne.

La plus grande recette qu'on ait prélevée en douze moi ssur le public au grand Opéra depuis qu'il existe est de 800,000 fr., et pour l'obtenir il a fallu le plus grand des maux qui ne se reproduira jamais, l'invasion à Paris de toutes les puissances étrangères.

Eh bien! avec les dépenses énormes que j'ai su risquer, si je n'avais prélevé par an sur le public que 800,000 fr., j'eusse été en perte.

Si, comme on le dit, j'ai fait fortune en trois ans, c'est que depuis ma gestion, malgré les émeutes, le choléra et les tracasseries ministérielles, les recettes de l'Opéra se sont élevées par an, soit très peu au-dessous, soit même au-dessus d'un million.

Je renvoie donc les reproches de M. Charlemagne au talent et au zèle des artistes de l'Opéra qui m'ont secondé dans tout ce que j'ai entrepris, et je ne sais pas même si de ces reproches le public n'en mérite point aussi sa part.

M. le ministre de l'intérieur est venu déclarer à la tribune que tout ce qui se disait sur la subvention de l'Opéra ne pouvait le regarder, qu'il avait trouvé le traité tout fait, et qu'il fallait bien d'ailleurs en passer par le chiffre de cette subvention, puisque l'état était lié par un traité qu'on ne pouvait rompre.

M. Thiers a oublié que l'année dernière je lui ai offert publiquement de résilier mon traité sans qu'il en coûtât rien au trésor public. Je lui ai offert plus, je consentais pour cette résiliation à verser au profit de l'état une somme de 60,000 fr. que, dans un excès d'exigence, il avait trouvé tout naturel de réclamer de moi.

M. Thiers n'a bientôt plus voulu même des conditions qu'il m'imposait, et s'il a reculé tout en ayant à ses côtés un candidat tout prêt dans son chef de division des théâtres qui m'a offert, à moi, 150,000 fr. pour ma démission, c'est qu'après avoir vu de près l'affaire de l'Opéra, M. Thiers a été forcé de reconnaître qu'avec de grandes chances de bénéfice elle contenait aussi de grandes chances de perte, et que sur cette balance variable on jouait beaucoup d'argent et même l'honneur de son nom.

On a tant à se justifier quand on réussit, que je ne terminerai pas cette lettre sans me justifier à l'avance de toute ostentation de générosité, de toute fatuité de désintéressement dans ma conduite; j'ai plus qu'une fortune à faire à l'Opéra, j'ai à m'y montrer digne de la confiance que m'a accordée M. de Montalivet en m'appelant à la direction de ce théâtre. En renonçant l'année dernière à mes intérêts pour ceux de l'état, j'ai voulu prouver que dans le choix dont se défend tant M. Thiers, M. de Montalivet du moins ne s'était pas trompé en me reconnaissant une rassurante ambition, celle de me montrer toujours honorable.

Cela dit, je prends donc mon parti des reproches de M. Charlemagne, des défauts de mémoire de M. Thiers, et même de ma fortune faite depuis trois ans. Si l'on est logique dans ce temps-ci, il y a un mot qui doit avoir perdu tout mauvais sens, c'est le mot de *parvenu* quand toutefois on n'a mérité ce titre que par un esprit entreprenant, un courage heureux et par du travail.

Agréez, etc., VÉRON.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 20.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 18 MAI 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Curiosités historiques.

PROCÈS ENTRE LES ORGANISTES ET LES MÉNESTRIERS.

Suite.

Le 18 mai 1707 on expédia de nouvelles lettres-patentes en faveur des maîtres à danser. On y retrancha tous les instrumens autres que ceux servant ordinairement à la danse et l'on y rappela la déclaration du roi de 1692 et l'arrêt de 1695; mais les maîtres à danser trouvant ces titres plus favorables à la liberté des organistes dont les droits étaient spécialement conservés qu'à leur propre vanité et à leurs prétentions, négligèrent de les faire enregistrer.

Les organistes compositeurs de musique crurent devoir faire un dernier effort pour anéantir totalement une hydre qui se reproduisait sans cesse. Ils représentèrent au roi que les maîtres à danser avaient négligé de poursuivre l'enregistrement des lettres en forme de déclaration par eux obtenues le 18 mai précédent, et qu'ayant lieu de craindre un nouveau trouble de leur part, ils avaient un intérêt sensible à l'exécution d'un titre qui les maintenait dans l'exercice de leurs droits sans que les maîtres à danser pussent y donner atteinte; pour cet effet, ils demandèrent les lettres nécessaires. *A ces causes*, le roi, voulant maintenir les organistes de la chapelle et autres faisant profession d'enseigner la composition, à toucher les instrumens d'harmonie, dans le libre exercice de leur profession, ordonna, conformément à la déclaration du 2 novembre 1692 et à l'arrêt du 7 mai 1695, que les maîtres à danser ne pourraient prendre d'autres qualités que celles de *maîtres à danser, joueurs d'instrumens tant hauts que bas, et hautbois;* « et « en conséquence leur fait défense de troubler les har- « monistes dans l'exercice de leur profession, voulant « que les maîtres à danser se renferment exactement « dans les bornes qui leur ont été prescrites par les ti- « tres rapportés. »

Ces lettres furent enregistrées au parlement le 4 juillet 1707 et signifiées à la communauté des maîtres à danser le 4 novembre 1710.

Des titres aussi respectables et aussi positifs semblaient ne plus laisser de ressources à la jalousie des danseurs. Le calme dura plus de 40 ans pendant lesquels les organistes jouirent sans inquiétude de la liberté d'un état devenu plus assuré par les défauts réitérés de leurs adversaires; mais l'avénement du sieur Guignon à la couronne menestrière fit revivre des projets avortés et perdus de vue. L'ambition et l'intérêt ranimèrent le désir d'initier encore les organistes compositeurs de musique, faisant fonctions d'enseigner à toucher du clavecin et les instrumens d'harmonie, dans la confrérie des maîtres à danser.

Les compositeurs d'harmonie, qui n'avaient ni confrérie, ni communauté, ni dépôt public, et qui n'étaient unis entre eux que par les liens de l'amitié personnelle et l'amour de leur art, n'avaient aucune des pièces qui avaient servi de boucliers à leurs prédécesseurs. L'avantage d'une profession qu'ils exerçaient avec honneur anima leurs recherches, et ils rassemblèrent une foule de titres victorieux pour assurer le succès de l'opposition qu'ils formèrent contre une entreprise tant de fois condamnée.

Dans le mémoire rédigé par Marchand, qu'ils publièrent à cette occasion, les organistes proposèrent de nouveaux statuts et réglemens. Nous citerons textuellement cette partie du mémoire :

Le premier objet de réformation est l'intitulé des statuts conçu en ces termes : « Statuts et réglemens « approuvés et confirmés par Sa Majesté pour la com- « munauté des maîtres d'instrumens et de danse à Paris « et par toutes les villes du royaume. »



Jusqu'à présent on n'avait point dit les maîtres à danser et les joueurs de violons, comme s'il eût été question de marquer deux professions distinctes et séparées; on disait simplement *maîtres à danser, joueurs d'instrumens hauts et bas*, pour faire connaître que ce n'était qu'une même profession à laquelle l'usage du violon, quoique nécessaire, n'était qu'accidentel. En effet, la danse, sans le secours d'un instrument, serait plus ridicule qu'agréable. Les qualités anciennes sont métamorphosées par le sieur Guignon; c'est une innovation qu'il lui plaît de faire en disant *les maîtres d'instrumens et de danse* à Paris et par toutes les villes du royaume. Le titre de *maîtres à danser, joueurs d'instrumens tant hauts que bas*, a été consacré par les déclarations, les lettres-patentes et par l'arrêt de 1695 qui a déjà ordonné la réformation des qualités; il faut donc rétablir et conserver cette ancienne dénomination qui, sans être pompeuse, n'a rien de choquant.

Après le titre il faut examiner la substance du réglement. L'article premier comprend « les maîtres tant « pour la danse que pour tous les jeux d'instrumens, « violon, basse de violon, hautbois, flûte, musette, bas- « son, viole, basse de viole, orgue, clavecin, et géné- « ralement de tous les instrumens de musique, tant hauts « que bas, de quelque nature qu'ils puissent être. »

C'est une nouveauté et une entreprise impardonnable que de spécifier tous les instrumens les uns après les autres et de se ménager un titre pour asservir la liberté des harmonistes que des lois formelles ont affranchis d'un pareil assujétissement.

On ajoute après ces termes : « Seront et continue- « ront d'être réunis à la communauté de Saint-Julien- « des-Ménétriers et ne seront tous ensemble qu'un même « corps. »

On veut faire considérer les maîtres d'barmonie comme ayant fait partie ci-devant de la confrérie de Saint-Julien; mais ce fait est supposé, ils n'ont jamais été admis et n'y ont point aspiré, ils n'ont jamais payé aucun droit, et tous les titres rendus en leur faveur, en confirmant la plénitude de leur liberté, justifient qu'ils n'ont jamais été membres d'aucune communauté. Une pareille tentative a déjà été proscrite en 1707, lors de la surprise des lettres-patentes qui furent supprimées. Les titres qu'on a rapportés bornent la communauté aux seuls *maîtres à danser*, joueurs d'instrumens; vouloir les confondre avec tous les instrumens, de quelque nature qu'ils puissent être, ce serait rendre le corps trop nombreux, trop considérable, et le chef n'y serait plus proportionné.

Cet article d'ailleurs serait sujet à des inconvéniens; la cupidité est exigeante, surtout dans des pays éloignés. Les termes génériques auxquels on donne une si vaste étendue pourraient donner lieu à ceux qui seraient préposés à la perception des impôts d'abuser du crédit de leurs places et de persécuter tous ceux qui toucheraient un instrument à vent, à cordes ou de percussion; les trompettes, les cors de chasse n'en seraient point affranchis, et la recherche s'en étendrait peut-être jusqu'aux harpes, tambourins, cornemuses, tympanons, souffleurs, vielles, guimbardes et orgues de Barbarie que les forains promènent; il y aurait des traitans, des commis, des exactions, et le royaume ménétrier, dont les sujets ne sont pas riches, se trouveraient, contre l'intention marquée du roi, exposés à la tyrannie. Or la prévention de ce désordre intéresse la liberté et la police publique. Ainsi cet article doit être réformé relativement aux anciens titres.

L'article 3 ne doit pas être traité plus favorablement. Il commence par ces mots : « Le nombre des maîtres « de ladite communauté, tant pour la danse que pour « tous les jeux d'instrumens, etc. » On fait encore ici une confusion à laquelle il est important de remédier, en disant simplement les *maîtres à danser, joueurs d'instrumens tant hauts que bas*, etc., conformément aux arrêts et lettres-patentes qui doivent ici servir de boussole.

L'article 8 est encore susceptible de réformation. Voici comme il s'explique : « Aucune personne régni- « cole ou étrangère ne pourra tenir école, montrer en « particulier la danse ni les jeux d'instrumens tant hauts « que bas, de quelque nature que ce soit, s'attrouper « ni jour, ni nuit, donner des sérénades dans aucune « espèce d'assemblée publique ni particulière, ni par- « tout ailleurs, ni généralement faire aucune chose « concernant la profession desdites sciences, en requé- « rant salaire. »

On sent aisément que cet article ne peut intéresser les organistes qu'en ce qu'il est défendu généralement à toutes personnes de montrer à jouer *des instrumens de quelque nature que ce soit*. On ne risque pas de les voir s'attrouper avec des orgues et des clavecins, etc., pour donner des sérénades publiques ou particulières, ainsi cette partie du réglement leur est indifférente; mais il est très important pour eux d'être maintenus dans la possession invariable où ils ont été jusqu'à présent, sous l'autorité des lois, de donner des leçons utiles à la noblesse la plus distinguée du royaume. Ce serait avilir un art si intéressant que de le soumettre à la domination de quelques jurés qui n'en connaîtraient ni le mérite, ni l'étendue. Les harmonistes ont employé leur vie

à se perfectionner dans la science qu'ils professent; ils réunissent les titres et la possession immémoriale, on doit donc les confirmer dans des fonctions qu'ils ont cherché à remplir noblement.

L'orgue est un instrument majestueux qui renferme toutes les parties de l'harmonie et autant d'instrumens différens qu'il y a de jeux qui le composent; l'harmoniste qui en fait mouvoir les ressorts s'y présente sans préparation et livré au feu de son génie, il compose et exécute dans l'instant des morceaux à quatre ou cinq parties qui font l'éloge de son esprit, de sa science et de ses talens; or soumettra-t-on ce maître de l'art à l'humble examen d'un maître à danser ou d'un lieutenant de province dont le talent mécanique et borné ne s'est jamais exercé que sur le manche d'un instrument dont il sait à peine tirer quelques menuets ou contre-danses destinés à exciter la joie dans les guinguettes? Ce serait détruire toute subordination. Le travail d'un violon d'un maître à danser est purement des mains et des jambes, la science d'un organiste est essentiellement une opération de la tête.

Les harmonistes proposent donc que l'article soit exprimé dans les mêmes termes que ce qui est porté dans l'art. 6 des anciens statuts faits en 1658 pour les *maîtres à danser et joueurs d'instrumens tant hauts que bas.*

Il est dit que « aucune personne régnicole ou étran-« gère ne pourra tenir école, montrer en particulier la « danse ni les jeux d'instrumens hauts et bas, s'at-« trouper jour ou nuit, etc. » Par ce changement on conserve aux maîtres à danser leurs droits et anciennes qualités, et on prévient les entreprises qu'ils voudraient faire contre la teneur des arrêts et des lettres-patentes.

Pour la même raison on pourrait encore déterminer par quelques mots positifs que la prohibition contenue en l'article tombe sur les instrumens hauts et bas et hautbois; mais nullement sur les instrumens d'harmonie. La même observation doit encore porter sur une équivoque que peut faire naître le mot de *joueurs d'instrumens* inséré dans l'article 9 sans désignation plus particulière.

Ces réformations, légères en apparence, ne laissent pas d'être importantes pour les organistes; ils n'ont point de dépôt commun pour la conservation de leurs titres. L'autorité des monumens les plus précis n'a point empêché les maîtres à danser de renouveler des prétentions aussi souvent confondues que formées; ils se flattaient sans doute que le laps de temps aurait fait évanouir des pièces de la conservation desquelles personne en particulier n'était chargé. Le même inconvénient peut se renouveler avec des adversaires qui reviennent si souvent à la charge sans que rien leur en impose; il est donc essentiel aux harmonistes que les statuts faits par la danse soient clairs, sans ambiguité, et qu'ils ne puissent fournir le plus léger prétexte de réveiller dans la suite les mêmes contestations.

Il est nécessaire que leurs propres statuts portent avec eux la preuve de la liberté des maîtres d'harmonie, et qu'ils administrent un titre qui réclame perpétuellement contre la mauvaise volonté dont leurs successeurs pourraient être animés à leur exemple. C'est par une suite de ces observations judicieuses que les organistes ont demandé que l'arrêt de la cour du 7 mai 1695, les lettres-patentes de 1707, dûment enregistrées, et l'arrêt qui interviendra soient inscrits sur le registre des délibérations de la communauté des maîtres à danser.

L'art. 23 offre encore une matière à procès. Il porte les mots d'*aspirans à la maîtrise dans les arts des jeux d'instrumens et de danse.* Ces mots trop vagues doivent être circonscrits et bornés simplement à la danse et jeux d'instrumens hauts et bas et hautbois.

L'art. 28 doit être entièrement supprimé. Il s'explique en ces termes: « Et d'autant que la plus grande « partie des maîtres à chanter, sous prétexte de ne « montrer à leurs écoliers que la musique vocale, leur « enseignent néanmoins à jouer du violon, de la basse « de viole ou d'autres instrumens, ce qui cause, etc., « les jurés en charge sont autorisés par le présent arti-« cle à poursuivre en contravention tout maître de mu-« sique vocale qui enseignerait l'art des instrumens et « de la danse, et le faire condamner en l'amende de « 300 livres, conformément à l'art 8 des présens sta-« tuts. »

Le but de cet article est, comme l'on voit, d'empêcher qui que ce soit de montrer à jouer des instrumens aux particuliers; mais comme c'est une nouveauté abusive que l'on veut introduire, les maîtres de danse n'ont ici aucun droit, aucun intérêt; toute leur fonction se borne à empêcher de montrer la danse; or les organistes n'aspirent point à cet emploi. De plus, cet article est diamétralement opposé à l'art. 4 de leurs anciens statuts, qui ne leur permet de montrer à toucher des instrumens hauts et bas qu'à leurs apprentis; par conséquent la profession de montrer à jouer des instrumens en général n'a jamais été et ne peut être de leur ressort.

Enfin, les maîtres à danser doivent être partout resserrés dans les bornes de la danse et des instrumens hauts et bas qui l'accompagnent ordinairement, suivant la déclaration du roi du 2 novembre 1692.

Il n'est pas moins nécessaire de réformer les qualités prises par le roi des violons et la communauté des maîtres à danser, dans les lettres-patentes qu'ils ont obtenues sur leurs statuts. On y doit rétablir, suivant l'usage pratiqué jusqu'à présent, la qualité de *roi et maître des ménestriers, joueurs d'instrumens tant hauts que bas, et hautbois, et les jurés en charge de la communauté des maîtres à danser, joueurs d'instrumens tant hauts que bas, et hautbois.*

La même réformation doit aussi avoir lieu dans l'exposé des lettres, afin que l'esprit des arrêts et réglemens soit parfaitement rempli et que l'ordre soit observé dans toute sa pureté.

Le sieur Guignon et ses adhérens s'étaient flattés, à l'aide des nouvelles qualités qu'ils s'arrogeaient, de surprendre des titres qui pussent autoriser leurs chimères; mais leurs déguisemens n'ont point échappé aux lumières du secrétaire d'état, à qui les lettres ont été présentées pour la signature, et par une prudente précaution l'on y a mis simplement *pour confirmation des statuts aux maîtres de danse et joueurs de violon de la ville de Paris;* en sorte que le roi a réduit lui-même l'effet de ces lettres aux seuls *maîtres à danser, joueurs de violon,* sans qu'aucun autre puisse y être compris.

Mais indépendamment de la foule de titres qui doivent assurer irrévocablement l'état et le repos des organistes, ils sont à portée de confondre la prétention absurde du sieur Guignon par une multitude de réflexions puisées dans la droite raison et dans l'équité.

Par le terme de compositeurs de musique, on entend les maîtres de chapelle et les organistes qui se servent d'instrumens d'harmonie pour l'exprimer, et les véritables instrumens d'harmonie sont ceux qui comprennent toutes les parties ensemble. La musique est une convenance de sons et une science qui fait partie des mathématiques. Son exercice est une production d'esprit et l'instrument d'harmonie est l'organe artificiel qui l'exprime; le toucher n'est point une profession mécanique qui doive assujétir les organistes à être d'aucun métier.

La musique a été libre dans tous les temps; elle est même honorable, et les plus grands princes, en y trouvant leurs plaisirs, n'ont point dédaigné de s'y associer eux-mêmes.

La communauté avec laquelle on veut identifier les organistes ne jouit pas des mêmes avantages. Les maîtres de danse sont réduits à un pur exercice du corps, et, comme ménestriers, ils sont souvent obligés à des conditions serviles. L'art. 10 de leurs anciens statuts les force, sous peine d'amende, de servir indispensablement tout le temps qu'ils se sont loués aux noces, festins, bals publics, spectacles et autres lieux; or, l'association à de pareilles fonctions n'est nullement désirable pour ceux qui professent un art dont la distinction est tout-à-fait sensible.

Au reste, n'est-ce pas un système ridicule que de vouloir astreindre les organistes à se faire recevoir maîtres à danser? C'est vouloir, contre tous leurs priviléges, les faire contribuer pour acquérir un titre désagréable dont on est sûr qu'ils ne feront jamais usage. Premièrement, leur instrument n'est pas portatif, et il leur deviendrait inutile dans l'exercice des fonctions auxquelles on veut les assujétir.

2° La possibilité ne s'y trouve pas. Parmi les professeurs d'instrumens d'harmonie, il se rencontre nombre de personnes engagées dans l'état ecclésiastique. Le sieur Dumont, abbé commandataire de Silly, est décédé, après plus de quarante ans d'exercice, organiste de Saint-Paul; plusieurs prêtres remplissent encore les mêmes fonctions à Caen, au Mans et ailleurs. L'orgue de Saint-Leu est touché par un clerc. Enfin, beaucoup d'ecclésiastiques et de bénéficiers ne croient point ces occupations incompatibles avec la dignité de leur état. Estimeront-ils une profession qui, les confondant avec des danseurs et des ménestriers, leur imprimera le caractère de maître à danser? Leur gravité n'en sera-t-elle point offensée, et sera-t-il proposable de les agréger dans un corps où ils ne pourraient figurer sans indécence?

3° La bienséance et l'honnêteté publique seraient blessées si l'on confondait deux états dont les occupations sont si différentes. Les organistes sont occupés à célébrer les louanges du Créateur; ils sont nécessaires à l'église, et concourent, tant par leurs ouvrages que par leur exécution, à la célébration du service divin; les réunira-t-on dans une même communauté avec des maîtres à danser, dont le talent s'exerce pour l'ordinaire dans les bals, les guinguettes, les foires, et qui souvent se prostituent jusqu'aux marionnettes? Une pareille dissonance serait tout-à-fait révoltante. Si les joueurs d'instrumens de l'Opéra sont affranchis d'une confraternité choquante, on doit, à plus forte raison, accorder la même distinction à des harmonistes dont les talens sont consacrés à l'église.

4° L'association serait fatale aux organistes et même humiliante, en ce qu'elle leur enlèverait des prérogatives précieuses. La profession de l'harmonie n'a jamais dérogé. On a vu plusieurs gentilshommes, entre autres les sieurs Buterne, capitoul de Toulouse, Charbonniers et de Montalant s'adonner à l'orgue, et conserver leur

place jusqu'à la mort, sans perdre par cet exercice les priviléges de leur noblesse. Or si les organistes étaient admis et reçus dans la confrérie de Saint-Julien avec tous les violons qui peuplent les cabarets et lieux publics, l'inscription de leur nom serait regardée comme un acte de dérogeance. Le titre de maître à danser, joueur de violon, sympathiserait mal avec celui d'écuyer; il faudrait y renoncer. Les droits de la noblesse sont peu connus et mal conservés dans le royaume de la ménestrerie; ainsi ce serait un moyen de dégoûter nombre de gens qui, par leur application et leur capacité, seraient en état d'illustrer leur profession; il est au contraire du bien public d'encourager les sciences et d'animer les talens.

Enfin l'association est téméraire en ce que c'est une question qu'on renouvelle au préjudice de la proscription qu'elle a déjà éprouvée il y a cinquante-cinq ans. En effet, les mêmes points ont été discutés et décidés par l'arrêt de 1695, dans les mêmes circonstances et entre les mêmes parties. Les ordonnances mettent un frein à la témérité des parties et ne leur permettent pas de reproduire comme nouvelles des prétentions déjà formellement condamnées; ainsi la représentation seule de l'arrêt de 1695, en fournissant une fin de non-recevoir, suffit sans appointement ni plus ample examen pour faire rejeter ce projet avec autant de mépris que d'indignation.

Après ces observations et beaucoup d'autres qui se présentent naturellement à l'esprit, le sieur Guignon sentira sans doute lui-même toute l'absurdité du système qu'on lui fait soutenir; mais la cupidité l'a aveuglé. Il a envisagé que plus il multiplierait les réceptions, plus il grossirait ses revenus. Mais il faut savoir se borner, et ne pas vouloir sacrifier à son orgueil ou à son avarice une multitude de personnes dont les talens font honneur à la France. L'empire du sieur Guignon s'étend sur tous les maîtres à danser, ménestriers du royaume, et par conséquent son domaine est très considérable.

La multitude de sujets doit lui procurer des revenus au moins proportionnés à sa puissance; il vend des offices, il lève des taxes annuelles, il perçoit des droits sur chaque récipiendaire, et, par ce moyen, il soutient une dignité dont le produit va beaucoup plus loin qu'on ne se l'était imaginé. Ce serait une concussion manifeste que de vouloir assujétir au paiement de ses droits des harmonistes libres qui n'ont jamais été vassaux de sa royauté. Il est vrai qu'une pareille conquête aurait de quoi flatter son ambition et triplerait ses revenus, mais elle serait injuste; l'autorité des titres les plus respectables résiste à cette entreprise. Les organistes en demandent l'exécution; la déclaration de 1692, l'arrêt de 1695 et les lettres-patentes de 1707 leur servent de remparts, et ils s'y renferment comme dans une forteresse où la puissance du roi des ménestriers ne pourra jamais les forcer.

MARCHAND, *avocat.*

GARNIER, *proc.* DELAGUETTE, *proc.*

(*La fin à un numéro prochain.*)

Nécrologie.

J.-N. MARRIGUES.

En peu de temps les arts ont eu à déplorer la perte de deux hommes distingués par leurs talens, et qui possédaient le mieux les anciennes traditions de l'orgue. A peine la tombe venait-elle de se refermer sur feu Blin, que son ami et digne émule, J.-N. Marrigues, organiste de plusieurs paroisses de Paris, succomba à une attaque d'apoplexie à l'âge de 77 ans.

Cet artiste, qui a joui pendant sa longue carrière d'une grande célébrité et d'une estime générale, naquit à Paris en janvier 1757, et fut dès sa jeunesse destiné à embrasser la profession de son père, chirurgien-major dans la maison du roi; mais la réparation de l'orgue de l'église de Montfort-l'Amaury, où ses parens demeuraient, éveilla l'attention du jeune Marrigues, qui suivit avec assiduité les travaux du facteur, circonstance qui détermina sa vocation. Les leçons qu'il reçut de l'organiste du lieu le mirent en peu de temps en état de toucher l'orgue aux offices. Néanmoins son père, exigeant de lui qu'il continuât ses études de chirurgie, l'envoya à Paris pour y suivre les cours; mais son goût et ses dispositions naturelles pour l'étude de cet instrument s'accrurent encore lorsqu'il eut entendu les Séjan, les Couperin et les Balbâtre, qui brillaient alors dans la capitale. Il commença, en 1775, à toucher l'orgue de Saint-Thomas-d'Aquin dont Duchesne était en possession. Peu de temps après, M. Marrigues fut appelé à Versailles pour remplacer fréquemment M. Paulin, l'un des organistes de la chapelle du roi et de l'église de Saint-Louis, où il lui succéda. Après avoir fait une étude approfondie de l'orgue et de l'harmonie sous la direction de ce maître, il se livra à l'étude de la composition sous les auspices de Mathieu, surintendant de la musique du roi, qui forma d'excellens élèves parmi lesquels on distingue M. Plantade.

Lorsque la révolution de 1789 éclata, M. Marrigues fut forcé de venir se fixer à Paris, où il continua d'exer-

cer ses talens dans l'enseignement de son art. Il fut nommé organiste de Saint-Thomas-d'Aquin en 1800, et remplaça Deprez dans le même emploi à l'église de Saint-Nicolas-des-Champs en 1808. Vers l'année 1828 il obtint aussi l'orgue de Saint-Gervais lors du décès de Couperin; il est décédé lui-même le 15 mars 1834.

M. Marrigues joignait, à une exécution brillante sur son instrument, une verve et une imagination très remarquables; ses improvisations étaient marquées au coin de l'originalité et du génie; ses *Te Deum* attiraient un grand concours d'amateurs et d'artistes distingués; il possédait au suprême degré les antiques traditions de l'orgue dont il était le scrupuleux observateur.

Comme la plupart des organistes français, il n'a rien publié; il ne laisse qu'un ancien opéra manuscrit. Tous ceux qui ont connu et su apprécier cet artiste, ne regrettent pas seulement en lui l'homme de mérite, mais aussi l'homme de bien dont l'extrême modestie rehaussait les talens.

Correspondance.

A M. le rédacteur de la REVUE MUSICALE.

En l'absence de M. Artot, mon ami et mon compagnon d'études au Conservatoire, veuillez, je vous prie, dans l'intérêt de la vérité, insérer cette lettre dans le plus prochain numéro de votre journal.

A M. le rédacteur de la *Gazette musicale*, à Paris.

Monsieur le rédacteur,

Votre numéro du 4 mai contient à la dernière page, sous la rubrique *Nouvelles*, l'article suivant:

« M. Artot, qui s'intitule à tort *premier violon du roi des Belges*, après avoir passé inaperçu à Paris, éprouve le même sort à Marseille, où il essaie de se faire entendre. Ce jeune homme a besoin de travailler beaucoup et avec un bon maître; il a des dispositions naturelles, mais cela ne suffit pas par le temps qui court.»

Je ne sais dans quelle intention ni dans quel but ces lignes ont été faites, mais je suis intimement convaincu, M. le rédacteur, qu'elles n'eussent point trouvé place dans vos colonnes si vous aviez assisté vous-même *aux concerts* donnés par M. Artot.

Ce jeune artiste a paru *trois fois* devant le public de Marseille, et toujours avec un immense succès; je n'exagère point. Le premier concert a eu lieu à l'Hôtel-de-Ville, en présence d'un auditoire que la salle pouvait à peine contenir; M. Artot s'est fait entendre ensuite au Cercle des Beaux-Arts, et enfin dans la salle du Grand Théâtre. Le jour même de cette soirée musicale (25 avril) je donnai au *Sémaphore* un article dont j'extrais le passage suivant:

« Le succès d'enthousiasme obtenu naguère par M. Artot, lors de sa première apparition, nous a valu le plaisir de conserver long-temps parmi nous ce jeune et intéressant artiste, dont le second concert a eu lieu mardi dernier au Cercle des Beaux-Arts; là, comme à l'Hôtel-de-Ville, M. Artot a déployé les rares qualités de son exécution merveilleuse; là aussi les applaudissemens et les bravos d'admiration ne lui ont pas manqué. Mais ces divers succès, pour ainsi dire en famille et à huis clos, en présence de *trois ou quatre cents auditeurs*, ne suffisaient point à la gloire d'une si haute intelligence musicale; c'est pourquoi les amis des arts, ceux qui ont eu le bonheur de comprendre tout ce qu'il y a de puissant dans le talent de l'élève de Kreutzer, ont voulu ménager à ce jeune et brillant violoniste un triomphe large, complet et digne de lui, en l'invitant à donner un troisième et dernier concert dans la salle du Grand Théâtre, afin que le public marseillais puisse entendre et admirer dans cette vaste enceinte l'archet de Baillot et de Lafont réunis sous des doigts de dix-huit ans. »

Le soir même ces éloges obtenaient du public une sanction éclatante; M. Artot a joué délicieusement les quatre morceaux annoncés, interrompu à chaque phrase par les bravos les plus flatteurs, et lorsqu'après ses dernières variations il quittait le pupitre, une couronne est tombée à ses pieds au milieu d'une triple salve d'applaudissemens.

D'après ces explications rigoureusement exactes et que personne n'oserait démentir, vous le voyez, M. le rédacteur, Artot a non-seulement *essayé* de se faire entendre à Marseille, mais il y a été véritablement entendu: quant au reproche que vous semblez lui faire *d'avoir passé inaperçu* à Paris, je le crois peu fondé; retiré en Belgique depuis son départ du Conservatoire, où il avait une réputation d'artiste à l'âge de douze ans, M. Artot n'est plus retourné dans la capitale pour se faire entendre; s'il en avait eu l'intention, les moyens, je pense, ne lui auraient pas failli; pour ce qui est enfin de son titre de *premier violon du roi des Belges*, M. Artot ne le prendrait pas, j'en suis sûr, s'il n'était à même de le justifier. Au reste, qu'importe ce titre? Vous le savez, monsieur, les rois sont si peu musiciens, ils sont en général si malheureusement organisés, ils ont si peu de crédit en matière de beaux-arts, que leur suffrage ne doit guère flatter l'amour-propre d'un artiste, et l'on a pu voir à Marseille que M. Artot, pour réussir, aurait pu se passer au besoin de la royale recommandation de Léopold Ier.

Au nom du public de Marseille et d'un artiste injustement blessé dans sa réputation, je compte sur votre impartialialité, M. le rédacteur, pour donner à ces faits toute la publicité convenable.

Agréez, etc.

C. Bénédit,

Ex-pensionnaire de l'Ecole royale de musique et de déclamation.

Nouvelles étrangères.

La *Gazette des Théâtres* de Bologne donne les noms des artistes qui sont engagés pour cette année au théâtre Saint-Charles de Naples; nous citerons les plus célèbres : Mmes Garcia Malibran, Carolina Ungher, Tacchinardi Persiani; MM. Duprez, Pedrazzi, Winter, Salvi, Lablache, Ambrosi et Porto.

Florence, 19 *avril*. Dans la soirée du 17 de ce mois on a joué la *Parisina* de Donizetti; le succès a été complet; Mlle Ungher a surtout recueilli une ample moisson d'applaudissemens. Duprez, Coselli et Porto méritent aussi des éloges.

Bergame. On va représenter ici incessamment un opéra de Mercadante qui a pour titre : *Uggero il Danese*. Les paroles sont de Felice Romani; les exécutans seront : Virginia Blasis, prima donna; Rosa Mariani, primo contralto; Domenico Reina, tenore; Luciano, Mariani, basso.

Londres. — M. Ghys a joué pour la première fois à Londres dans l'un des concerts de la société philharmonique qui a eu lieu le 21 avril. Bien qu'il se fît entendre immédiatement après Rubini qui a été admirable dans l'air d'*Anna Bolena : Vivi tu*, M. Ghys n'a pas moins eu un très grand succès. Les Anglais ont apprécié la manière pure et finie de cet artiste.

Miscellanées.

PRODIGES ATTRIBUÉS A LA PUISSANCE DE LA MUSIQUE.

Parmi les fables anciennes, l'une des plus célèbres est celle d'*Orphée* qui attirait tous les corps par le charme de sa voix. Il n'est aucun poète qui n'ait parlé de cet habile chanteur et qui n'ait ajouté quelque chose aux merveilles qu'on lui attribue. Plusieurs philosophes magiciens accueillirent ces récits avec complaisance, et ayant toujours la magie en main pour expliquer les choses les plus incroyables, ils ne sentirent pas combien il était absurde de chercher sérieusement l'explication d'un prodige qui n'était qu'un jeu de l'imagination, une simple fiction des poètes. Fabius-Paulinus [1] renouvela cette fable des écrits de Platon et proposa sept moyens différens à l'aide desquels Orphée a pu opérer tous les charmes et les prestiges dont on lui fait honneur. Martin Del-Rio [2] réfute gravement cet auteur; il soutient que la musique n'a aucune influence sur les corps qui sont privés du sens de l'ouïe, et qu'ainsi Orphée n'a point pu remuer les rochers et les forêts. Il se sert du même argument contre Amphion pour prouver qu'il n'a pu bâtir les murs de Thèbes au son de sa lyre. Athanase Kircher [3], au contraire, prétend qu'Orphée ayant été astrologue, mage, et un très grand philosophe, a bien pu, par le concours de ces trois qualités, attirer toutes choses à peu près comme on le dit.

A ces fables, et à beaucoup d'autres de la même valeur, les écrivains du dix-septième siècle en ont ajouté de nouvelles dans l'explication desquelles le pouvoir magique des sons leur était aussi d'un grand secours. De ce nombre est celle d'un magicien qui ensorcela des enfans avec le son d'un instrument; cette histoire est rapportée avec beaucoup de détails par le père Kircher [4]: Une quantité prodigieuse de rats et de souris infestait, en l'année 460, la ville de Hamelen dans la Basse-Saxe, et causait un dégât considérable dans les champs. Comme on cherchait un moyen de remédier à ce fléau, un étranger, d'une taille gigantesque, parut tout à coup dans la ville, et promit, moyennant un certain salaire, de délivrer la contrée des rats qui la désolaient. Il tira d'une besace qu'il avait sur lui un flageolet, et, à peine eut-il commencé à en jouer qu'on vit sortir de tous les coins des maisons et de toutes les gouttières des toits une immense quantité de rats qui, au son enchanteur et irrésistible de cet instrument, suivirent celui qui en jouait jusqu'à la rivière prochaine, et, y étant entrés avec lui, s'y noyèrent volontairement. Le magicien ayant exécuté ce qu'il avait promis demande aux habitans le salaire convenu, mais ceux-ci montrent de l'ingratitude et cherchent des détours; il a beau les menacer des plus grands malheurs, toutes ses menaces sont inutiles. Le lendemain il paraît en public avec un visage capable d'inspirer l'effroi, et joue sur un flageolet différent du premier; aussitôt tous les enfans de la ville, depuis l'âge de quatre ans jusqu'à celui de douze, étant sortis des maisons, suivirent ce chant merveilleux, et entrant avec l'enchanteur dans une caverne de la montagne voisine, disparurent pour toujours sans qu'on

(1) *Cap.* 5 et 6.
(2) *Disquisitionum magicarum, lib.* 1, *cap.* 4, *quest. secunda.*
(3) *Musurgia, lib. X, decachord. natur.*, p. 394.
(4) *Ibid., lib. IX, pars III, cap.* 3, p. 223.

ait pu savoir par la suite ce qu'ils étaient devenus. Les chroniques de la Transylvanie rapportent seulement que vers le même temps on vit tout à coup dans ce pays des enfans qui s'y fixèrent et y répandirent leur langage. Toute la ville de Hamelen ayant perdu ses enfans par ce triste événement compte jusqu'à présent ses années depuis cette époque malheureuse. Le père Kircher rapporte que, passant par cette ville, il examina dans l'église avec le plus grand intérêt un petit tableau représentant toutes les circonstances de cette histoire déplorable.

Je ne m'attacherai point à réfuter le conte extravagant du père Kircher; mais je rapporterai deux observations qui prouvent le pouvoir merveilleux des sons d'une manière au moins plus vraisemblable. Grose, dans son Voyage aux Indes-Orientales, dit que les joueurs de gobelets font à Surate des tours surprenans. Voici un de ces prodiges auquel il avait refusé de croire, mais ayant été témoin du fait, il a bien fallu, dit-il, se rendre à l'évidence. Lorsqu'un serpent a mordu quelqu'un et qu'il est caché dans la même maison, on n'a qu'à envoyer chercher un de ces hommes; il se met à jouer pendant quelque temps d'un flageolet qui ressemble beaucoup au nôtre. Le son de cet instrument opère si puissamment sur le serpent qu'il le force à venir où est le joueur, de sorte qu'on n'a plus qu'à le tuer. Comme on pourrait soupçonner la bonne foi de l'observateur, il n'est pas inutile d'ajouter que l'ouvrage de Grose jouit d'une estime méritée parmi les savans.

On ne s'est pas contenté de rapporter des histoires apocryphes, on les a encore fortifiées par de fausses expériences. Vous en trouverez plusieurs exemples dans les ouvrages du père Mersenne. Ce savant, sur les questions sur l'antipathie, dit que le son d'un tambour fait avec la peau de loup brise les tambours de peau de brebis; que les poules fuient au son d'une guitare dont les cordes sont faites avec des boyaux de renard [1], et autres absurdités de cette nature que le père Kircher a reconnues pour telles, après avoir fait des expériences avec plus de soin que la chose n'en méritait.

J'ai attaché, dit-il, p. 862, *Artis magnet.*, lib. 3, pars 8, un collier de peau de loup à une brebis; j'ai pincé des cordes faites avec les boyaux du même animal; j'ai placé une tête de loup dans une bergerie, et les brebis n'ont pas témoigné le moindre effroi. Bien plus, je les ai vues vivre avec un loup sans crainte et de bonne amitié comme si c'eût été un petit chat. Depuis cette époque je me suis bien promis de ne plus croire à l'avenir de pareils contes avant de m'être bien assuré de la chose par mes propres expériences.

Enfin que n'a-t-on pas dit sur la propriété médiatrice du son? Jean-Baptiste Porta, écrivain très sensé d'ailleurs, rapporte qu'on peut guérir toutes les maladies par la musique pourvu qu'on fasse les instrumens avec le bois des plantes qui passent pour salutaires dans les maladies qu'on a à traiter. Ainsi on guérirait les maniaques et ceux qui ont l'esprit aliéné avec des flageolets de tiges d'ellébore; on redonnerait quelque vigueur aux impuissans avec des flageolets de roquette ou de satyrium. Je passe sous silence plusieurs autres assertions aussi hardies et aussi fausses.

On cite Xénocrate qui, conformément à cette doctrine, fit creuser des tiges d'ellébore pour guérir des maniaques, et Herménia de Thèbes qui employa un instrument fait avec le bois de peuplier pour dissiper les douleurs de sciatique. Si la musique a eu quelque succès dans ces maladies, je pense qu'elle en aurait eu bien davantage en employant des instrumens faits avec les bois les plus propres à rendre des sons agréables et harmonieux.

(1) Le père Mersenne avait sans doute pris toutes ces belles choses dans Pythagore, dans Hermenia de Thèbes, et dans Jean-Baptiste Porta. Ces auteurs avaient rêvé que des tambours faits avec la peau d'éléphant, de chameau ou de loup, mettaient en fuite les chevaux; que des luths garnis avec des cordes de boyaux de vipère ou de serpent, faisaient avorter les femmes grosses, et mille autres sottises dont je ne veux pas amuser plus long-temps le lecteur.

Bulletin d'Annonces.

Reissiger. Op. 85. Septième trio pour piano, violon et violoncelle. 12 fr.

Etudes de Spohr pour le violon, avec accompagnement d'un second violon. 1 et 2 parties. — Prix de chaque, 12 fr.

Les deux parties réunies. — 12 fr.

Paris, chez Farrenc, rue Saint-Marc, 21.

Musard. Quadrille sur *Don Juan*. — 4 fr. 50.

Strauss. Op. 63. Les Plaisirs de Vienne, valse. — 3 fr. 75.

— Op. 64. La Gaîté, *id.* — 4 fr. 50.

Chopin. Op. 16. Rondo. — 7 fr. 50.

— Op. 17. Quatre mazurkas. — 6 fr.

Paris, Ign. Pleyel, boulevard Montmartre.

Le vicomte de Marie. Un grand duo pour deux violons; op. 36. — 9 fr.

— Souvenir d'un air des montagnes, varié, pour violon seul; op. 37. — 6 fr.

Toulouse, chez Rastouil rue de la Pomme.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 21.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, nº 27;

PARIS, DIMANCHE 25 MAI 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Accord du piano.

1º *Abrégé de l'art d'accorder soi-même son piano*, déduit des principes rigoureux de l'acoustique et de l'harmonie; ouvrage utile à toutes les personnes qui s'occupent de la musique, et principalement de celles qui passent une partie de la belle saison à la campagne; par C. MONTAL.

Paris, 1834, *J. Meissonnier;* rue Dauphine, 22; in-8º de 28 pag., avec 4 planches.

2º *Manuel de l'accordeur*, ou l'art d'accorder le piano mis à la portée de tout le monde.

Paris, 1834, *Roret;* in-12 de 30 pages et 3 planch.

Il est peu d'instrumens que n'accordent avec facilité les artistes qui en jouent; la harpe même, bien que montée d'un grand nombre de cordes, n'offre presque aucun obstacle aux amateurs qui veulent l'accorder, opération qu'il est nécessaire de recommencer souvent à cause de la variabilité inévitable des cordes de boyaux aux diverses températures de l'atmosphère. Cet instrument, en apparence analogue au piano, en diffère cependant beaucoup sous le rapport de son accord; car toutes ses cordes ne forment que des intervalles diatoniques, attendu que tous les demi-tons intermédiaires se font par le mécanisme des pédales, tandis que tous ces demi-tons existent dans le piano et multiplient d'autant plus le nombre des cordes qu'il y a au moins deux cordes à l'unisson pour chaque note, et souvent trois. De là viennent les premières difficultés que les amateurs et même beaucoup d'artistes éprouvent dans leurs essais pour accorder leur piano; car il faut une certaine habitude pour discerner au premier coup d'œil la cheville qu'il est nécessaire de tourner pour élever ou pour baisser l'intonation d'une note, et pour ne pas prendre l'une pour l'autre. Les erreurs de ce genre sont fréquentes dans les premiers essais, et souvent elles font naître un dégoût qui a pour résultat l'obligation d'appeler à son secours l'habileté d'un accordeur.
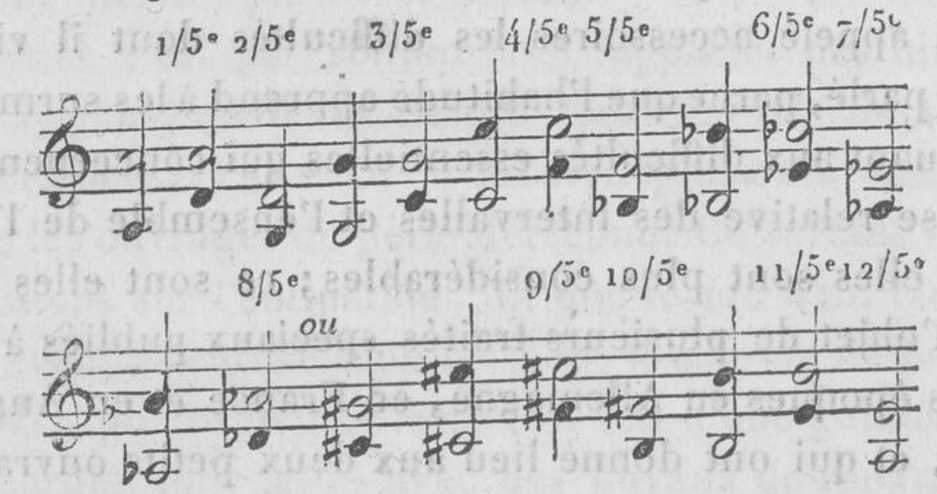
Ce n'est pas à cela que se bornent les difficultés accessoires de l'accord du piano; on en trouve d'autres dans la résistance opposée au mouvement de la main pour lui faire opérer la révolution nécessaire à l'élévation ou à l'abaissement de la note, résistance qu'on n'apprend à pressentir que par un long exercice, et qui doit être calculée de manière à ne pas dépasser la limite et à ne pas imprimer à la cheville une alternative de mouvemens de gauche à droite et de droite à gauche, car une corde tourmentée par ce va-et-vient ne conserve pas l'intonation qu'on lui a donnée.

J'ai appelé accessoires les difficultés dont il vient d'être parlé, parce que l'habitude apprend à les surmonter; quant aux difficultés essentielles qui concernent la justesse relative des intervalles et l'ensemble de l'accord, elles sont plus considérables; ce sont elles qui sont l'objet de plusieurs traités spéciaux publiés à diverses époques en Allemagne, en France et en Angleterre, et qui ont donné lieu aux deux petits ouvrages dont nous nous proposons de rendre compte dans cet article.

Connu comme un des meilleurs accordeurs de Paris, malgré la cécité dont il a été frappé dès sa naissance, M. Montal s'occupe depuis long-temps de la rédaction d'un livre qui aura pour titre : *L'art d'accorder soi-même son piano, d'après une méthode sûre, simple et facile, déduite des principes exacts de l'acoustique et de l'harmonie.* Par des motifs qu'il est inutile de dire ici il a cru devoir extraire de cet ouvrage l'abrégé qu'il vient de publier. Cette circonstance explique certaines lacunes qu'il serait possible de signaler dans cet abrégé, et qui disparaîtront du traité général annoncé par l'auteur. Espérons que la publication de celui-ci ne se fera pas attendre. « Je « destine (dit M. Montal) cet opuscule particulièrement

« aux personnes qui n'ont que peu de temps à donner à « l'étude, et, supposant qu'elles connaissent déjà les « principes de la musique et un peu l'intérieur d'un « piano, j'ai négligé d'en parler et n'ai même traité que « d'une manière succincte les détails de la méthode, en « m'étendant seulement sur la partition et sur la con- « tre-partition qui me sont tout-à-fait personnelles, « tant à cause de la marche que j'y suis que pour les « preuves que j'y emploie, etc. »

L'objet principal, je dirai presque l'objet unique, du petit écrit de M. Montal est d'indiquer des procédés pour trouver la justesse relative de tous les intervalles contenus dans le piano et pour la vérifier. Le premier de ces procédés est connu de tous les accordeurs sous le nom de *partition;* il consiste à combiner dans l'intervalle d'une dixième environ, prise vers le milieu du clavier, une suite de quintes et d'octaves alternatives, afin que, par suite de cette combinaison, tous les demi-tons compris dans l'espace de cette dixième soient proportionnellement aussi justes qu'ils peuvent l'être sur un instrument à sons fixes. Beaucoup de systèmes ont été proposés pour la construction de la partition ; on peut dire que chaque accordeur a le sien, mais le plus grand nombre de ces méthodes particulières n'a d'autre base que la routine. M. Montal propose un modèle de partition qu'il donne comme lui appartenant en propre; elle est disposée comme dans l'exemple suivant :



Mais ici une difficulté se présente, car cette même partition est donnée aussi par M. Giorgio di Roma, dans son *Manuel de l'accordeur*, comme ayant été inventée par le célèbre pianiste Hummel. Quoi qu'il en soit de cette question d'invention que nous ne sommes point à même de vérifier, n'ayant pas sous les yeux la méthode de piano de M. Hummel où la partition dont il s'agit a pu être indiquée, nous nous bornerons à dire que cette partition nous semble préférable à toute autre, parce qu'elle offre un plus grand nombre de moyens de vérification de la justesse des intervalles que toutes celles qui avaient été proposées précédemment.

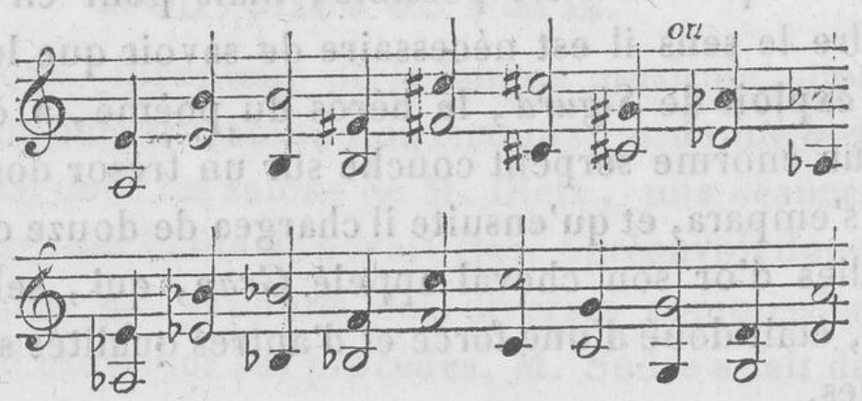
La plus grande difficulté qui se présente dans la confection de la partition, quel que soit le système qu'on adopte pour les formes, consiste dans la nécessité d'altérer la justesse absolue de chaque intervalle pour obtenir une justesse approximative, l'octave étant divisée en douze demi-tons égaux dans les instrumens à clavier, parce que les mêmes touches servent pour les bémols des notes supérieures et pour les dièzes des notes inférieures. Cette méthode d'altération de tous les intervalles, pour répartir aussi également que possible l'excès de l'un sur l'autre, porte le nom de *tempérament*. Quelques écrivains sur la musique se sont rencontrés qui ont considéré la doctrine du tempérament comme illusoire et erronée et qui ont rejeté la théorie des proportions exactes des intervalles. Le plus ancien de ces auteurs est Aristoxêne; postérieurement ses assertions ont été reprises, et l'on a essayé de les remettre en crédit pour ruiner le système des proportions attribué à Pythagore, et depuis peu M. de Momigny, les appliquant à la méthode de tempérament, a soutenu cette proposition que tout instrument à clavier peut être accordé par quintes exactement justes, et que l'accord qui en proviendra sera aussi parfait que possible. En vain a-t-on objecté l'expérience à M. de Momigny, elle ne lui a paru que l'obstination du préjugé. Quelques accordeurs, ébranlés par le ton de conviction de cet écrivain, ont essayé de réaliser sa doctrine, si toutefois l'on peut se servir d'une semblable expression à propos de ses idées, et le résultat de leurs efforts a été la conviction de la nécessité d'un tempérament.

Cette nécessité une fois démontrée, il reste à découvrir sur quels intervalles de la partition doivent être faites les altérations ; M. Montal adopte le principe de tempérament réparti également sur douze quintes accordant les octaves justes. Ce tempérament est différent de ceux qui ont été indiqués par Rameau, Kirnberger, Marpurg et Türk. Dans ceux-ci certaines quintes sont tenues justes et d'autres faibles, mais on ne peut qu'approuver la méthode de M. Montal qui consiste à affaiblir, autant qu'il est possible, la sensation de l'altération en la rendant égale partout, car tel est évidemment l'objet du tempérament. M. Montal pense qu'il faut d'abord accorder chaque quinte juste et l'affaiblir ensuite. L'expérience l'a éclairé en cela, car il est en effet difficile d'accorder du premier coup une quinte faible.

Dans cette partie de son travail M. Montal a une supériorité incontestable sur l'auteur du *Manuel de l'accordeur* ; celui-ci se perd en raisonnemens vagues sur la différence des deux demi-tons diatonique et chromatique, et sur l'impossibilité de rendre cette différence sensible dans les instrumens à sons fixes ; mais il oublie de parler du procédé de tempérament qu'il adopte,

ce qui pourrait faire croire qu'il n'a pas à cet égard d'idées bien nettes, et que, comme beaucoup d'accordeurs, il se dirige par des tâtonnemens plutôt que par une théorie positive.

Si M. Montal et Giorgino di Roma ne traitent pas de la même manière cette partie importante de l'art d'accorder le piano, ils s'accordent en plusieurs autres choses qui ne sont point ordinaires aux autres accordeurs, singularité qu'il est bon de faire remarquer. Par exemple, tous deux disent avec justesse que s'il n'y avait d'autre moyen de vérifier les erreurs qui ont été faites dans la partition et de les corriger, que de la recommencer dans le même ordre où elle a été faite, cette opération serait longue, ennuyeuse, fatigante, et peut-être peu sûre; leur avis est donc qu'il faut faire une contre-partition prenant à rebours celle qui a été faite d'abord, et tous deux établissent cette contre-partition de la manière suivante :



A l'égard des preuves de la partition et de la contre-partition, l'avantage nous paraît être du côté de M. Montal qui les a établies avec beaucoup de clarté dans des tableaux en accolades et qui en a d'ailleurs trouvé d'excellentes dans les trois tierces majeures qui, à la fin de la partition, vérifient l'égalité des deux demi-tons par dièze et par bémol.

Toutefois, nous croyons que les amateurs qui se proposent d'apprendre à accorder leur piano feront bien de se procurer les deux ouvrages dont nous venons de donner l'analyse, du moins jusqu'à ce que M. Montal ait publié le livre dont sa brochure n'est qu'un extrait, car on trouve dans le manuel de M. Giorgio di Roma une division sur la *Manière pratique d'accorder* qui, bien qu'assez mal écrite, renferme des détails sur la manière d'attacher les cordes, de faire la bouche, de tourner les cordes sur les chevilles, de frapper les touches pendant l'accord, et plusieurs autres choses du même genre, sur lesquelles M. Montal a gardé le silence.

Chants populaires

DES HABITANS DES ILES DE FÆROÉ.

Tout le monde sait qu'entre les 61° 15' et 62° 21' de latitude nord, on trouve un groupe d'îles dont la surface entière n'est que de vingt-trois lieues carrées, et qui sont éloignées de quarante-cinq lieues des îles de Shetland et de quatre-vingt-quatre lieues des côtes de la Norwège. Ces îles, dont plusieurs sont inhabitées et même inhabitables à cause de l'absence presque absolue de la terre végétale, connues sous le nom d'*îles Færoë*, appartiennent au royaume de Danemarck. Leur population n'est que de cinq mille ames; elle vit du produit de sa pêche et de celui de ses moutons, la culture de terre étant presque nulle. On conçoit qu'un pareil état de choses est peu fait pour y appeler des étrangers; aussi ces îles sont-elles peu visitées et peu explorées.

La langue parlée des habitans est un mélange de mots islandais, norwégiens et danois, mais tellement défigurés par des inflexions particulières et bizarres, que l'homme le plus savant des trois pays a besoin de l'étudier pour la comprendre. Tout le monde parle ce patois; mais dans toute l'étendue des îles on n'a point encore pu découvrir, je ne dis pas un seul livre imprimé, mais une seule feuille écrite dans la langue du pays. Tous les habitans, à peu d'exceptions près, lisent et comprennent la langue danoise. Cette langue est exclusivement employée dans les églises, devant les tribunaux et pour la rédaction de tous les actes, tant publics qu'entre particuliers.

Les jours de fêtes, ainsi qu'à l'occasion de noces et d'autres réjouissances, on danse comme partout ailleurs; mais on n'y connaît aucun instrument de musique, et les danses sont réglées uniquement par la musique vocale. Un chanteur entonne le chant demandé par les danseurs, et le refrain est chanté en chœur. Le chant commence toujours par le refrain qui revient régulièrement après chaque strophe, souvent même après chaque vers; et les pas des danseurs obéissent docilement au sens du texte des chansons, pour retarder ou accélérer la mesure, selon qu'exige l'intention des différentes strophes.

Ces chants, que les habitans, ainsi que j'ai déjà remarqué, ne possèdent point par écrit, se perpétuent dans la mémoire des hommes et des femmes.

L'enfant, après les avoir appris par cœur de la bouche de ses parens, les grave plus tard dans la mémoire de sa postérité, d'autant plus avide de les retenir que leur sujet roule toujours sur les hauts faits tant historiques que fabuleux de leurs ancêtres, ou de quelque héros étranger de la haute antiquité, dont la réputation s'est frayé le chemin jusqu'à ces îles désertes. Il y a des traits caractéristiques qui prouvent jusqu'à l'évidence que

quelques-uns de ces chants se sont conservés par tradition pendant un millier d'années.

Ces faits, dont il est facile de vérifier l'exactitude, même aujourd'hui, prouvent combien Tacite doit être cru sur parole quand il dit, en parlant des Germains :

« Celebrant carminibus antiquis (*quod unum illos me-« moriæ ac annalium genus est*) Tuistonem deum, terrâ « editum, et filium ejus Mannum [1]. »
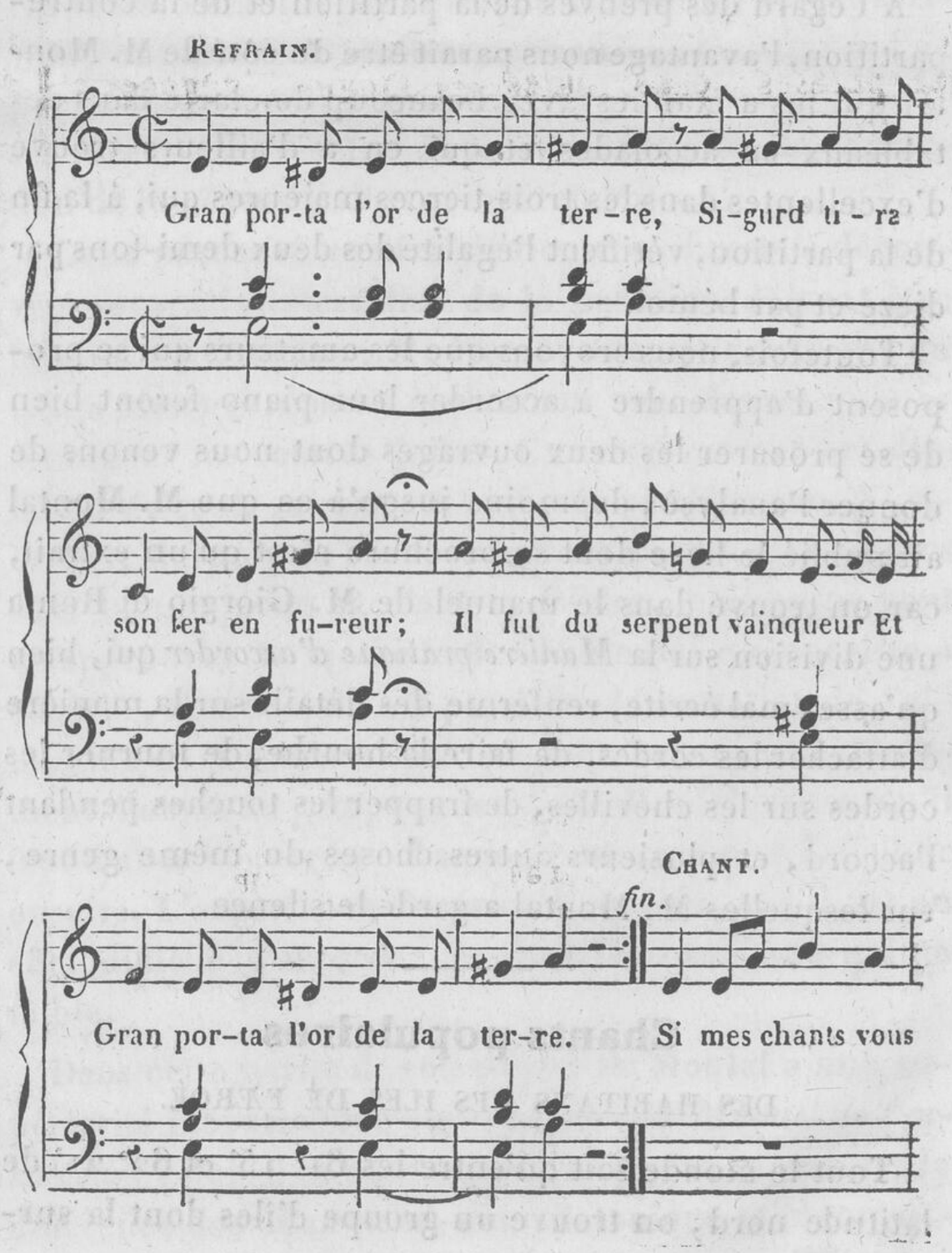
Il y a déjà long-temps que des savans danois ont cherché à recueillir et à copier, sous la dictée de quelques habitans de Færoë, un certain nombre des chants populaires de ce pays. Il existe en effet à la bibliothèque royale de Copenhague un manuscrit en trois volumes in-4°, contenant cinquante-un différens morceaux; et un ecclésiastique respectable, M. Schroter, pasteur à Færoë, a publié la nomenclature de cent soixante-six chants à lui connus, tous d'une antiquité plus ou moins reculée, mais dont aucun n'a moins d'un siècle de date.

Enfin, M. Lyngbye fit en 1817 un voyage aux îles de Færoë, afin d'y chercher des matériaux pour un ouvrage intitulé : *Hydrophytologia danica*, qui lui a déjà procuré une réputation bien méritée. Ce savant profita, pendant son voyage, de ses heures de loisir pour écrire, sous la dictée de plusieurs vieillards du pays, tous les chants populaires qu'il a publiés [2], et dont les onze premiers, concernant exclusivement les faits et gestes, ainsi que les aventures d'un seul illustre guerrier et de sa famille, peuvent être regardés comme autant de chants formant une espèce de poème épique, grossier à la vérité, mais plein d'intérêt pour les antiquaires. L'auteur de l'introduction regarde cette chaîne de poésies comme le plus important de tous les poèmes qui existent dans le pays.

Je ne passerai pas sous silence un trait assez caractéristique. Lorsqu'un habitant de ces îles a fait une gaucherie ou commis un acte répréhensible, on compose à son insu un chant satirique pour le blâmer ou pour le tourner en ridicule. A la première fête ou réunion qui se présente, deux garçons robustes saisissent l'homme par les deux bras, et le forcent à danser bon gré mal gré d'après le rhythme d'un chant dont il est le malheureux héros lui-même. Si la poésie obtient du succès, elle reste gravée dans la mémoire de tout le monde, et la voilà devenue chanson nationale.
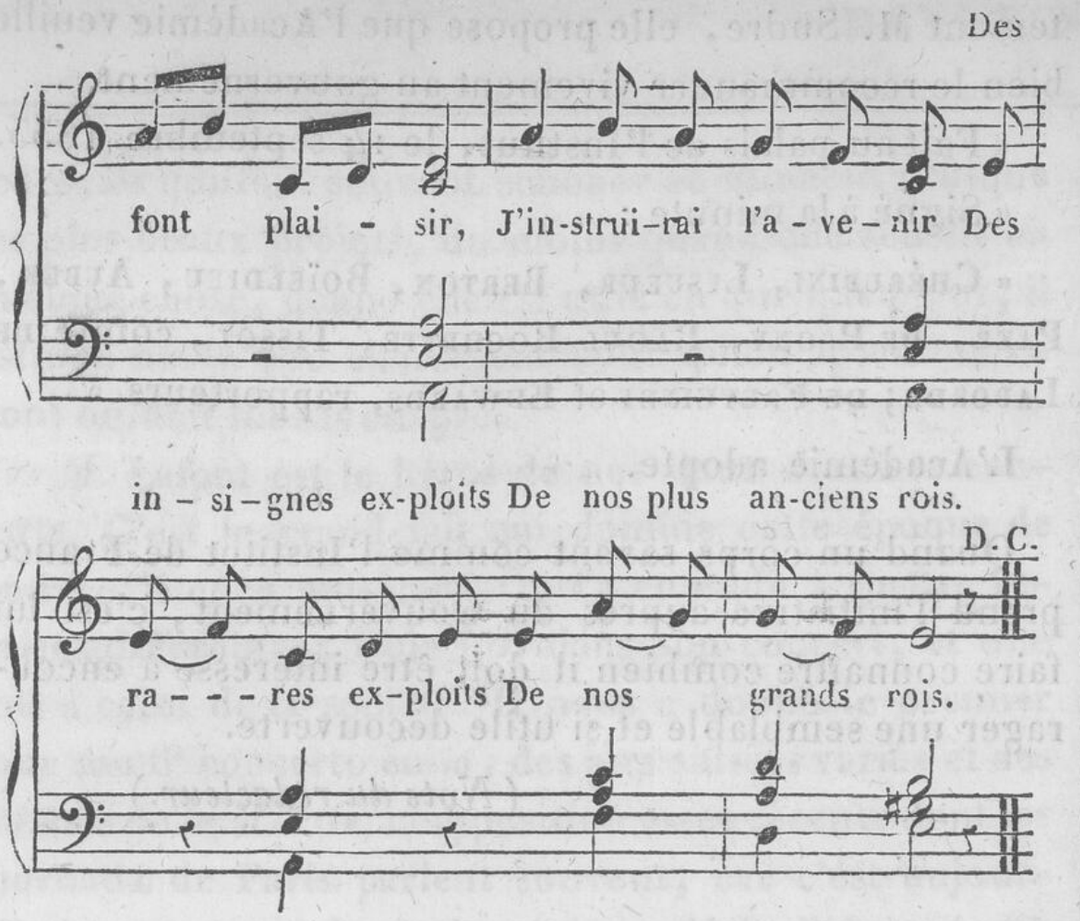
Je n'allongerai pas cet article par des détails sur le sujet et la poésie de ces chants populaires. Il est fort peu important pour les lecteurs de la *Revue musicale* de connaître les hauts faits mythologiques de quelques héros barbares, célébrés par de prétendus poètes d'une peuplade presque sauvage. Mais pour faire plaisir à ceux de nos lecteurs qui s'intéressent à toutes les découvertes faites dans les annales de la haute antiquité, je joindrai à cette notice un échantillon de la mélodie d'un des morceaux, telle qu'elle a été transmise aux habitans actuels des îles de Færoë par leurs ancêtres; c'est le premier couplet de la première rapsodie, précédé du refrain qui est ensuite répété après chaque couplet et chanté en chœur par un certain nombre d'hommes et de femmes. Cette mélodie a été notée à Copenhague par un amateur distingué, d'après le chant d'un indigène des îles.

J'ai rendu la traduction des paroles aussi fidèle à l'original qu'il m'a été possible, mais pour en comprendre le sens il est nécessaire de savoir que le premier exploit de *Sigurd*, le héros du poème, a été de tuer un énorme serpent couché sur un trésor dont Sigurd s'empara, et qu'ensuite il chargea de douze caisses remplies d'or son cheval appelé *Gran*, qui, selon la fable, était doué d'une force et d'autres qualités surnaturelles.



(1) Tacite, *Germania*, *caput* II.

(2) Chansons populaires des habitans de l'île de Færoé, publiées par M. H. C. Lyngbye, et introduction par P. E. Muller. Randers en Jutlande, 1822.



Nouvelles de Paris.

M. Sudre, inventeur de la langue musicale, dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs, a donné le 20 de ce mois, dans les salons de M. Dietz, une séance à laquelle assistait l'élite de nos artistes. Après avoir donné connaissance des rapports des diverses commissions chargées d'examiner ses procédés, M. Sudre a fait devant l'assemblée plusieurs expériences qui ont été couronnées du plus beau succès.

Des phrases, dans toutes les langues, données à M. Sudre par des personnes de l'assemblée, ont été transmises par lui, à l'aide du violon ou du clairon, à l'élève qui lui servait de correspondant et transcrites par ce dernier avec la plus grande exactitude. Nous nous plaisons à constater de nouveau le brillant succès qu'a obtenu M. Sudre dans cette séance.

Nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en leur communiquant un extrait du dernier rapport fait à l'Académie royale des beaux-arts et qui prouve incontestablement que M. Sudre est parvenu, par un travail des plus opiniâtres et une persévérance des plus louables, à porter sa méthode à la perfection dont elle paraissait susceptible; ce sera en même temps compléter les trois autres rapports que nous avons fait connaître dans notre numéro du mois de septembre 1828 et dans celui du 4 septembre 1830.

La commission s'exprime ainsi :

« M. Sudre a présenté à l'Académie, en janvier 1828, un système de langue musicale qui fut l'objet d'un rapport favorable.

« Depuis lors il s'est occupé à étendre et à perfectionner son travail qu'il a récemment soumis au jugement de l'Académie.

« En créant une langue artificielle, M. Sudre a voulu réunir plusieurs avantages; il a voulu fournir un mode de communication capable d'exprimer toutes nos idées; il a voulu que la nouvelle langue fût susceptible d'être rendue par des *sons*, par des *caractères*, par des *gestes;* qu'elle pût servir soit à communiquer de près, soit à communiquer rapidement au loin; qu'elle pût à volonté être employée ou pour communiquer sans mystère ou pour établir des communications secrètes; enfin, que le système de sons ne fût pas susceptible, comme la prononciation des langues parlées, de changer successivement avec le temps, mais qu'il fût de sa nature inaltérable.

« Vous voyez, messieurs, que M. Sudre s'est proposé un problème tellement compliqué qu'il a voulu réunir toutes les conditions que se sont proposées séparément les auteurs de langues artificielles qui ne s'occupent que des signes, et qu'elles présentent entre elles d'oppositions si fortes qu'elles paraissent devoir s'exclure.

« Cependant, ce problème, M. Sudre l'a résolu et il l'a résolu dans toutes ses parties.

« Peu de mots suffiront pour nous en convaincre.

« Sa méthode est alphabétique, et comme il peut ainsi représenter toutes les lettres des mots, il peut rendre tous les mots d'une langue et par conséquent exprimer toutes nos idées.

« Comme les signes qu'il emploie sont empruntés à la musique, il est évident d'abord qu'ils peuvent consister dans des sons ou des caractères; et quant au langage d'action, il remplit également cette condition par une main qui représente les barres de la *portée* et l'autre main qui supplée aux signes des notes.

« Ce langage d'action peut même remplir une double condition; il peut s'adresser à la vue ou au toucher et, en dernier ressort, fournir une langue commune à ceux qui, à l'exemple des aveugles et des sourds-muets, n'auraient de commun qu'un seul sens, le toucher, propre à communiquer leurs idées.

« Comme la langue musicale peut être rendue par tous les instrumens de musique, on y trouve toutes les nuances de portée de son qui permettent, soit la communication de près, soit la communication rapide au loin.

« Il peut aussi, par une notation abrégée ou *sténographie musicale,* désigner successivement tous les mots de son dictionnaire musical et créer ainsi une langue secrète dont le mystère est impénétrable et dont la promptitude peut satisfaire toutes les impatiences.

« Il en est de même de la facilité de représenter des

phrases entières par un seul signe, de manière que ce procédé remplit également la condition de la langue des signaux.

« Quant à l'inaltérabilité des sons qui lui servent de signes, la proposition est évidente, car les sons de la musique ne sont au fond que des formules mathématiques exécutées par des instrumens de physique et qui doivent exister autant que la science et l'état actuel de la nature. »

La commission entre ensuite dans de grands développemens; elle reconnaît la supériorité de la langue musicale sur le *porte-voix*, « car, dit-elle, pour se servir de cet instrument il faut articuler; or, toute articulation est essentiellement vicieuse; il n'y a que les voyelles qui aient de l'éclat; quant aux consonnes elles s'éteignent facilement et viennent mourir à une petite distance.

« Dans l'instrumentation au contraire tout est pour ainsi dire voyelles et par conséquent distinct et sonore. »

En comparant la téléphonie à la télégraphie la commission s'exprime ainsi :

« Le télégraphe ne peut avoir lieu qu'à poste fixe, sur des hauteurs, où tout a été prémédité, essayé, réglé d'avance et à loisir; son emploi ne saurait être improvisé et il est absolument impossible dans une foule de situation et de temps.

« La téléphonie peut se pratiquer sur terre dans presque tous les lieux, dans les alternatives du jour et de la nuit, sans changer de méthode, et mieux encore la nuit à cause du plus grand silence qui règne alors sur terre, lorsque l'air est pur ou lorsqu'il est rendu trouble par des brouillards épais, etc., etc. »

La commission, après avoir rappelé l'opinion favorable des officiers généraux et supérieurs qui furent chargés par le ministre de la guerre d'examiner cette méthode, ainsi que celle non moins honorable de la commission maritime, présidée par M. Gallois, capitaine de vaisseau, termine ainsi :

« Enfin votre commission considérant d'une part sous le rapport théorique l'étendue et la fécondité de la méthode de M. Sudre, fondée sur un principe si simple;

« Voyant d'autre part qu'elle complète les moyens de communiquer rapidement au loin, et que, rendant ainsi service à l'état, elle ajoute à l'honneur du pays qui a inventé les deux procédés, votre commission propose à l'Académie de donner son approbation au travail de M. Sudre sous tous les rapports que votre commission vient d'indiquer, et que, voyant à regret que l'Académie ne possède pas les moyens de récompenser directement M. Sudre, elle propose que l'Académie veuille bien le recommander vivement au gouvernement.

« Fait au palais de l'Institut, le 14 septembre 1833.

« Signé à la minute :

« Chérubini, Lesueur, Berton, Boïeldieu, Auber, Paer, de Prony, Raoul-Rochette, Tissot, comte de Laborde; de Freycinet et Edwards, rapporteurs. »

L'Académie adopte.

Quand un corps savant comme l'Institut de France prend l'initiative auprès du Gouvernement, c'est lui faire connaître combien il doit être intéressé à encourager une semblable et si utile découverte.

(*Note du rédacteur.*)

Nouvelles des Départemens.

Beauvais. Il est peu de villes en France où la musique soit cultivée avec plus de succès qu'à Beauvais. Le hasard y a réuni une société choisie d'amateurs distingués et d'artistes remarquables. Parmi les premiers nous citerons M. Hamel, par les soins duquel a été construit l'orgue de la cathédrale, qui est le plus beau et le plus complet qu'il y ait en Europe [1]. Parmi les artistes on remarque M. Boulenger, organiste, et M. Magnien, chef d'orchestre de la société philharmonique. Cette société, fondée depuis plusieurs années, est composée d'une cinquantaine de membres qui exécutent les chefs-d'œuvre de Beethoven et de Haydn. Plusieurs artistes qui ont donné des concerts dans cette ville, y ont trouvé de puissantes ressources. Voici comment le journal de l'Oise rend compte des concerts que vient de donner le célèbre violoniste Lafont.

« Depuis quelque temps nous ne sommes pas malheureux en artistes. Nous avons entendu ici M. Woetz, pianiste distingué; M. Dorus, aujourd'hui première flûte au Grand-Opéra de Londres; M. Burgmüller, violoncelliste attaché à l'Académie royale de musique; M. Lafont, enfin, qui n'a peut-être en France qu'un ou deux rivaux, et qui ne connaît pas de maître. C'est à notre société philharmonique que la ville doit la présence de ces artistes. Ils viennent parce qu'ils espèrent trouver en elle des ressources. Je suis bien aise de le dire en passant, non pour la faire valoir, mais parce qu'il est bon d'indiquer les services qu'elle rend au pays sous le rapport de l'art. Si on ne lui tient pas compte de toutes les difficultés qu'éprouve un orchestre d'ama-

(1) Nous donnerons incessamment une notice détaillée sur ce chef-d'œuvre de l'art.

teurs, et qui font souvent échouer au moment critique les plus beaux projets, du moins quand elle réussit en quelque chose, quand elle est utile en quelque point, il est bon de le dire clairement pour qu'on apprenne ce dont on doit lui savoir gré.

« M. Lafont est le héros de nos deux derniers concerts. C'est le grand fait qui domine cette époque de notre existence musicale. On l'a entendu à quatre reprises différentes : trois fois dans son concert, et une fois à celui de la société. Il nous a donné le premier jour son 6e concerto en *la*, des airs suisses variés et des thèmes de *la Muette*, composition assez récente dont les journaux de Paris parlent souvent, car c'est aujourd'hui un œuvre à la mode. A la société, il a joué des souvenirs de *Léocadie*, et chaque fois qu'il quittait son instrument on se disait bien sincèrement que ce qu'on venait d'entendre était ce qu'il avait joué le mieux.

« Dire que M. Lafont a une pureté, une égalité de son inimitable, c'est répéter ce qui se répète depuis tantôt vingt ans. C'est en vérité une chose fort embarrassante que d'avoir à louer ces talens gigantesques; on n'a rien à dire qui ne soit déjà dit et qui ne soit peu utile à dire, car il n'y a pas de myope qui ne voie qu'un homme de dix pieds est plus grand que les autres, et il n'y a que chez l'abbé Sicard qu'on pourrait être insensible à la supériorité de M. Lafont.

« Son concerto en *la* a été fort bien reçu du public. C'est une réponse aux partisans exclusifs de l'air varié, qui regardent le concerto comme un genre mort depuis long-temps, même pour les auditoires les plus avancés. En voici un pourtant (je parle de l'auditoire) dont l'éducation musicale n'est pas des plus complètes, et qui s'est montré aussi sensible à la largeur et à la sévérité du style d'un concerto, qu'à la grace et à la coquetterie des airs variés. C'est qu'aussi les beaux sons que M. Lafont tire de son instrument vont toujours à l'ame, quelque voie qu'ils prennent. M. Lafont a trouvé avec son archet ce que la nature ne donne qu'à un très petit nombre de chanteurs privilégiés, une voix si touchante et si pure, que pour plaire et captiver il lui suffit de la faire vibrer. Les trois morceaux du concerto ont été accueillis avec transport. Les airs suisses ont produit la même impression. Dans les souvenirs de *la Muette*, on a admiré toutes les ressources de ce talent si varié. Le début de ce pastiche est le même que celui de l'ouverture de l'opéra où les violons montent par une gamme chromatique martelée. Pour plus de difficulté, M. Lafont a écrit la partie principale une octave plus haut que l'orchestre et en octaves coulées, deux par deux. Dans les thèmes qu'il chante ensuite, *Adieu donc ma chaumière*, *la Barcarolle* et *le Sommeil*, on ne sait si on peut regretter Nourrit et son chant si dramatique. Viennent ensuite les variations, la double corde toujours irréprochable, les *staccato*, qui sont une des particularités du talent de Lafont, et à l'aide desquels il joue une variation tout entière d'un coup d'archet; ces gammes en doubles notes montent du bas de la quatrième corde au chevalet, et toutes ces difficultés vaincues avec tant de bonheur qu'elles ne semblent plus des difficultés, mais des nécessités de l'art, des inspirations du moment auxquelles l'artiste se laisse entraîner; ces coups d'archet sautés, qui ne sont plus un tour de force ni un charlatanisme, mais une expression nouvelle, un nouveau caractère de chant. Boileau se vantait d'avoir appris à Racine à faire difficilement des vers faciles; M. Lafont en peut dire autant de sa manière de chanter : il sait faire difficilement des chants faciles, mais en même temps il sait faire on ne peut plus facilement les traits les plus difficiles. Dans le six-huit qui termine cette composition, et qui est emprunté à un des ballets de l'Opéra, M. Lafont déploie une qualité de son claire et vibrante, qui donne à son violon tout l'éclat des instrumens à vent.

« Dans les Souvenirs de *Léocadie*, on a applaudi les mêmes prodiges.

« M. Lafont a chanté à son concert deux romances qu'il a dites avec beaucoup de goût.

« La société, pour lui donner le temps de se reposer, a joué l'ouverture de *la Muette*, le final de la symphonie en *ré* majeur de Beethoven, et l'ouverture de *Robin des Bois*. La présence de M. Lafont a exercé une heureuse influence sur l'orchestre. Ces trois morceaux ont bien marché, et surtout l'ouverture de *la Muette*.

« M. Blankmann, chef de musique du régiment de dragons en garnison à Beauvais, a joué, le jour du concert, un solo de trompette à piston; il a été applaudi et il le méritait. Nous aurions désiré pour lui un accompagnement plus nourri que ne pouvait l'être celui d'un piano. La qualité de son de la trompette à piston demande quelque chose de plus vigoureux pour ressortir. Néanmoins, les variations ont fait grand plaisir, celle surtout en doubles-croches par deux coulées et deux détachées. M. Blankmann a produit au moins autant d'effet avec le bugle. Cette fois il était accompagné par tout l'orchestre, ce qui est, je crois, une condition indispensable.

« Un autre musicien du régiment, M. Bizzozero, a joué un solo de flûte qui a été fort applaudi.

« M. Magnien a mis en musique, pour ténor avec accompagnement de grand orchestre, quelques vers

d'une méditation de Lamartine sur l'isolement: c'est l'idée de Niedermeyer exécutée en grand. Il y a à l'orchestre de beaux effets d'harmonie imitative. Le chant de la romance qui suit le *larghetto* est d'une heureuse inspiration. C'est un morceau de travail et de talent qu'on ne peut seulement apprécier à la première audition. L'ouverture en *ut* mineur, du même compositeur, contient de beaux effets. Pour mon compte, j'aime surtout l'*andante* de l'introduction. Les phrases de flûte, de hautbois et de clarinette, s'enchâssent bien l'une dans l'autre, et amènent heureusement la conclusion de première idée. Dans l'*allegro* il y a un joli passage de mélodie que dit dans la première partie le hautbois, la clarinette dans la seconde, et que répètent chaque fois les violons. Ce passage est suivi d'un *crescendo* où l'auteur a su éviter la trivialité, l'écueil des *crescendos* modernes. M. Magnien a droit, en outre, à notre reconnaissance comme chef d'orchestre. D'élémens généralement assez faibles (c'est une justice que nous pouvons nous rendre, sans que je veuille offenser personne), il tire un ensemble souvent satisfaisant, auquel M. Lafont lui-même a donné des éloges qu'il a affirmé n'être point des éloges de complaisance. Règle générale, il n'est pas de juge plus indulgent qu'un artiste, de plus sévère qu'un ignorant.

« La société a joué, en outre, hier la huitième symphonie de Beethoven en *fa* majeur, qui a très bien marché, et l'ouverture de *Guillaume Tell*, dont l'effet a été moindre cette fois que le premier jour où on l'a entendue.

Publications nouvelles.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Tenet insanabile multos
scribendi cacoethes.
HOR.

Les auteurs de la publication dont nous entretenons aujourd'hui nos lecteurs auraient eu besoin d'un ami charitable qui leur rappelât ce précepte si vrai et tant de fois applicable :

Ne forçons point notre talent,
Nous ne ferions rien avec grace.

Nous ne savons pas en quoi MM. les auteurs de la *Gazette musicale* de Paris auraient pu faire briller leur talent, mais il nous est bien prouvé que ce ne pouvait être dans la littérature musicale. Anachronismes, platitudes, bévues, insultes grossières aux artistes, outrages dégoûtans envers la mémoire de Beethoven dont ils ont eu l'impudeur de faire un *ivrogne*, telle est la substance des articles qui ont été insérés dans ce recueil depuis son apparition.

Comme toutes ces sottises présentaient bien peu d'intérêt pour les lecteurs de la *Revue musicale*, nous nous sommes abstenus de les signaler; aujourd'hui une plaisanterie assez curieuse nous met à même de donner à nos lecteurs un échantillon du savoir et de l'érudition des rédacteurs de cette feuille. Voici le fait : Le numéro 20 de la *Gazette musicale* contient un long article sur l'origine de l'orgue; il y avait certes dans ce sujet auquel se rattachent tant de questions importantes sur l'histoire de l'art, il y avait, dis-je, matière à un travail remarquable. Les auteurs auraient pu au besoin puiser dans la *Revue musicale* plusieurs renseignemens importans; il n'en a pas été ainsi, ils ont publié la traduction d'un article allemand, lequel était lui-même la traduction d'un chapitre du roman des Chevaliers du Cygne, de Mme de Genlis, qui avait puisé dans son imagination romanesque tous les contes qu'il lui a plu de débiter au sujet de l'orgue. Ainsi, vous apprendrez par cette savante dissertation que l'orgue a été inventé par *Giaffar*, ce visir du calife Haroun-al-Raschild, que vous avez rencontré si souvent dans les Mille-et-Une Nuits.

Vous saurez que c'était un instrument *gigantesque* et toutefois grand comme une petite armoire!

Il ne vous sera plus permis d'ignorer que le calife lui-même s'adonna à l'étude de l'orgue, mais que ce *royal ami des arts* ne fit pas de rapides progrès.

Vous serez piteusement ému par le récit des infortunes de Giaffar, des Barmécides, et de la belle Abassa.

Vous y lirez encore que « un italien nommé Zarlino « nous apprend qu'il y avait dans la cathédrale de Mu- « nich un orgue dont les immenses tuyaux étaient fa- « briqués d'un seul et même morceau de buis!!!!!!

Nous ne finirions point si nous voulions détailler toutes les platitudes contenues dans cet article, nous aimons mieux engager nos lecteurs, dans l'intérêt de l'éditeur et pour provoquer leur hilarité, à faire emplète de ce numéro qu'ils pourront classer parmi les curiosités ou bétises musicales dont ils feraient collection, ce ne sera pas la pièce la moins remarquable.

Nous adresserons en terminant à MM. de la *Gazette musicale* la même question que Malherbes faisait à un jeune auteur qui lui présentait des vers de sa façon : Avez-vous été condamnés à être pendus ou à faire cet ouvrage? sinon cachez une pièce si ridicule.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 22.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 1er JUIN 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Fête musicale du Rhin-Inférieur,

donnée à Aix-la-Chapelle les 18 et 19 mai 1834.

Si le séjour d'une capitale a l'avantage pour les artistes de les placer dans un état de rivalité continuelle qui ne leur permet pas de sommeiller et qui leur rappelle sans cesse la nécessité d'augmenter la somme de leurs talens pour n'être pas dépassés, il a cet inconvénient aussi que le temps y étant à peine suffisant pour l'exercice spéculatif de l'art, celui-ci n'est presque jamais cultivé pour lui-même et pour les plaisirs qu'il procure. C'est une nécessité à laquelle il faut se soumettre comme on se soumet à toute nécessité, mais qui n'en est pas moins à déplorer.

Il y a quelques excuses pour nos artistes de Paris à la sorte d'abrutissement (qu'on me passe le mot un peu énergique) dans lequel ils semblent tomber après quelques années du rude travail auquel ils sont forcés. Les difficultés qu'ils éprouvent, dans les premières années de leur entrée dans le monde, à se faire une existence honorable par le simple usage du talent qu'ils ont acquis, et l'obligation qu'ils ont de calculer scrupuleusement les plus minimes divisions d'un temps qui n'est que tout juste assez long pour l'emploi qu'ils en doivent faire, leur font considérer ce temps comme une marchandise dont le don gratuit leur cause un dommage réel et dont ils sont aussi avares qu'un marchand l'est de son sucre ou de son sel. Après la nécessité vient l'abus; ce qui était obligation devient habitude; l'économie du temps se change en avarice, et l'exercice de l'art n'est bientôt plus qu'un métier. Si l'on disait à nos artistes du Conservatoire et aux amateurs si distingués de notre société, qu'il s'est trouvé dans une localité peu importante de l'Allemagne quatre cent soixante-dix exécutans venus de trente-six villes, dont quelques-unes sont éloignées d'une distance considérable, et que ces quatre cent soixante-dix exécutans, n'ayant aucun autre but que celui de faire de la musique pour le seul plaisir d'en faire, ont abandonné leurs occupations pendant une semaine et se sont mis en route emportant chacun son instrument, ils ne le croiraient pas, ou s'ils le croyaient, ce serait en haussant les épaules de pitié pour des fous qui savent si peu veiller à leurs intérêts. Aux petites localités si mal partagées en d'autres choses il faut accorder ceci que les besoins y étant moins considérables [illegible] faciles à satisfaire, les artistes ont moins de temps [illegible]er pour l'exercice de la profession et davantage [illegible]r à la culture de l'art; donc si d'une part il y a [illegible]nance d'acquérir plus de talent et de célébrité, de l'autre il y a celle de conserver une conscience plus généreuse et un plus pur amour de l'art.

Depuis près de quatre mois que le projet de la fête musicale d'Aix-la-Chapelle a été conçu, de zélés et laborieux amateurs se livrent à l'étude des parties de chant du grand oratorio de Hændel *Deborah*. Des hommes graves et sérieux prennent quelques heures sur le temps de leur travail; de jeunes et jolies femmes négligent leurs devoirs de toilette et de coquetterie pour concourir à l'effet d'une grande solennité d'art dans laquelle tous n'ont d'autre intérêt qu'une satisfaction personnelle résultant de ce qu'ils considèrent comme l'accomplissement d'une tâche sainte. Bien des soirées de l'hiver que nous venons de traverser se sont passées en répétitions laborieuses; l'oratorio l'a emporté sur la valse, l'église a vaincu le bal. A Aix-la-Chapelle et dans les environs de cette charmante ville on ne se priait plus pour le dîner, pour le jeu, on s'engageait à répéter un *Alleluia* de Hændel ou un chœur de Chérubini. M. Ries qui, cédant aux instances vives et pressantes des notables habitans de la ville de Charlemagne, avait bien voulu se charger de présider à cette séance mémorable, était devenu l'arbitre de toutes choses, toutes les choses

s'étant momentanément confondues en une seule, la musique. Un comité chargé de tous les détails de cette belle fête avait été institué et choisi parmi les plus distingués des amateurs de musique d'Aix. Avant d'entrer dans aucune considération sur l'exécution, nous croyons devoir indiquer, avec les détails que nous semble commander une solennité si intéressante, la composition du personnel qui a coopéré à son succès.

L'honorable M. Ries, directeur, avait à sa disposition un orchestre et une masse vocale ainsi distribués :

Sopranos	81
Contraltos	80
Tenores	86
Basses	95
Violons	52
Violes	15
Violoncelles	17
Contrebasses	10
Hautbois	5
Flûtes	5
Bassons	4
Clarinettes	7
Cors	
Trombones	
Trompettes	
Timballier	
Total	470

exécutans qui ont été envoyés par 36 villes dans la proportion suivante :

Aix-la-Chapelle	245
Cologne	54
Dusseldorf	38
Doren	25
Bonn	6
Schleiden	19
Eupen	7
Geilenkirch	7
Burscheid	14
Creveld	9
Verviers (Belgique)	5
Liége (Belgique)	5
Wesel	4
Berlin	2
Francfort	4
Anvers (Belgique)	2
Maëstrick (Hollande)	3
Elberfeld	2
Neus	2
Rotterdam (Hollande)	2
Hagen	2
Emmerich	1
Coblentz	1
Manhein	1
Paderuborn	1
Bâle (Suisse)	1
Clèves	1
Detmold	1
Arnheim	1
Malmedi	1
Viersen	1
Gudenberg	1
Moers	1
Arnsberg	1
Velvo	1

Les chœurs étaient placés sous la direction de M. Zimmers, organiste de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

L'ouverture de *Don Carlos* de M. Ries et l'oratorio de Hændel *Deborah* formaient le programme du premier jour de la fête. On conçoit la perfection d'exécution dans les détails parce qu'on peut la trouver dans la réunion d'exécutans la moins nombreuse, mais on a peu d'occasions d'être témoin de l'effet que produit une masse de près de cinq cents voix et instrumens. Aussi ne saurait-on pas se former une idée juste de l'imposante sensation que cause un bel oratorio ainsi exécuté; celui qui n'est pas ému par un pareil spectacle, celui-là n'est pas doué de sensibilité. J'ai entendu faire quelques critiques sur le choix de l'oratorio; Hændel semblait à quelques personnes avoir un peu vieilli pour être admis à figurer en première ligne dans une grande fête de nos jours. Cette opinion, qui du reste n'était partagée que par un petit nombre d'amateurs, nous semble être une grande erreur; lorsqu'il s'agit de musique dramatique, on comprend que l'on doive avoir égard à la date des ouvrages dont on veut faire des exécutions solennelles, parce que les formes de cette musique étant essentiellement variables on s'exposerait à heurter les goûts du public en lui faisant entendre des choses qui ne seraient plus dans ses habitudes; mais le caractère de la musique religieuse est beaucoup moins susceptible de transformations et n'a pour ainsi dire point de mode; à l'exception des compositions scandaleuses qui précédèrent Palestrina, je ne crois pas qu'il y ait un seul morceau de musique religieuse qui fût aujourd'hui d'un effet ridicule, à quelque époque qu'il ait été composé; il faut même avouer que les anciens compositeurs avaient, dans la musique d'église, une grande supériorité sur

ceux de nos jours en ce qu'ils conservaient à leurs ouvrages le caractère religieux qui seul leur est convenable.

Deborah abonde en traits de génie de la plus haute élévation. Tous les chœurs et la plupart des solos ont chacun une physionomie remarquable et toute particulière. Si Beethoven, que les adversaires de Hændel lui opposent, a employé les plus grandes ressources instrumentales, il est loin de ce maître sous le rapport de la simplicité et de la profondeur d'expression.

Les chœurs ont été chantés avec un ensemble et une énergie admirables par l'imposante masse d'exécutans que dirigeait avec une grande supériorité l'habile et savant professeur M. Ries. Les solos ont été en général moins satisfaisans. Afin que la différence du système d'instrumentation en usage du temps de Hændel avec celui des compositions de nos jours ne fût pas choquante pour les oreilles du vulgaire, M. Hiller avait été prié d'ajouter des instrumens à vent dans la plupart des morceaux qui n'en avaient point ou dans lesquels le peu qui étaient employés il y a près d'un siècle n'étaient que d'une faible importance. M. Hiller s'est acquitté de cette tâche difficile avec beaucoup de talent; on ne sent point la superposition de travail, et la pensée du compositeur a été si scrupuleusement respectée que l'ouvrage, ainsi qu'il était arrangé, semblait conçu d'un seul jet. J'avoue que j'eusse préféré peut-être que l'oratorio eût été exécuté simplement comme Hændel l'a écrit, parce qu'il y a en même temps que l'effet général l'intérêt historique auquel il faut songer. Ceci ne diminue en rien le mérite qu'a eu M. Hiller dans un travail qui annonce autant de connaissance du style de Hændel que de savoir des effets de l'orchestre; nous savons même que l'addition de ces instrumens à l'orchestre primitif est entièrement dans l'intérêt de Hændel en ce que son ouvrage devient à la portée d'un plus grand nombre de personnes.

L'ouverture de M. Ries qui a précédé *Deborah* est un beau morceau bien conçu et instrumenté d'une manière remarquable.

La symphonie en *ut* de Mozart, un fragment du *Requiem* de Chérubini, le premier morceau de la symphonie avec chœurs de Beethoven, et plusieurs pièces de Fr. Schneider, telle était la composition de la seconde séance. Quelle puissance de génie se manifeste déjà dans cette symphonie que Mozart a composée à l'âge de vingt-trois ans! Quel charme inexprimable dans cet adagio, et avec quel tact exquis l'admirable fugue du dernier morceau est traitée. Je sais qu'il est des gens qui prétendent qu'après Beethoven Mozart n'est plus de mise dans la symphonie; je dis que ces gens-là ne sentent que par convention. Le fragment du *Requiem* de Chérubini dont on a fait une hymne est d'un beau caractère et du style pur et noble dont ce compositeur a écrit tous ses ouvrages. Comme dans l'oratorio, les chœurs y ont été admirables d'énergie et d'ensemble.

Le premier et les deux derniers chœurs de l'oratorio de Schneider sont très beaux, mais les solos et les autres morceaux sont d'un moins bon effet. M. Schneider me paraît parfaitement capable de faire de bons ouvrages, mais il semble ne pas s'attacher assez au choix de ses mélodies qui ne sont pas toujours recherchées; son instrumentation est riche d'effets. L'orchestre, dans ce morceau comme dans les deux symphonies, a mérité de grands éloges; il a exécuté surtout la fugue de la symphonie de Mozart avec une verve et une exactitude extraordinaires.

M. Ries a reçu après la dernière séance les marques d'honneur et de reconnaissance qui lui étaient bien dues. On ne saurait allier plus de patience et de zèle à plus de talent. Quand on songe aux difficultés énormes qu'il doit y avoir pour l'organisation d'une fête musicale telle que celle-ci, et dans laquelle il s'agit de faire exécuter par des amateurs dispersés dans un rayon de quarante lieues une si grande quantité de musique, on comprend à peine comment il a été possible d'atteindre un si beau résultat. Le lendemain de la dernière séance une cavalcade d'honneur a accompagné M. Ries dans une promenade au mont *Luisberg;* plus de cent cinquante voitures suivaient et formaient un coup d'œil brillant et varié. Enfin la fête s'est terminée par un bal donné aux dames amateurs qui ont figuré avec tant de talent dans les chœurs.

On sait peu en France ce que peut être une fête du genre de celle-ci à laquelle prend part toute une ville; rien n'a manqué à celle d'Aix-la-Chapelle, le bourgmestre, homme d'esprit et de goût, aidé d'un comité composé des principaux habitans, en avait réglé le programme de la manière la plus heureuse, et je n'ai entendu aucune voix qui ne fut laudative parmi les nombreux étrangers qui y ont assisté.

ÉDOUARD FÉTIS.

Exposition des produits de l'industrie.

INSTRUMENS A VENT.

Clarinette basse de MM. DACOSTA et BUFFET. — Flûtes MM. TULOU, GODEFROI, LAURENT. — Cor-solo perfectionné. M. DUJARIEZ.

En 1828, un facteur d'instrumens de Gœttingue, nommé M. Streitwolf, inventa un instrument de basse

pour l'harmonie appartenant au système de la clarinette, et dont la puissance de son était, à l'égard de ce système, bien supérieure à celle du basson pour le système du hautbois. Cette clarinette basse sonnait l'octave grave de la clarinette en *ut;* mais, par des combinaisons particulières, M. Streitwolf était parvenu à la faire descendre jusqu'au *si* bémol, unisson de la dernière note du basson. Sa forme extérieure était celle du *cor de bassette*, c'est-à-dire celle d'une clarinette courbe, conformation qui lui donnait de la ressemblance pour le timbre avec le cor de bassette plutôt qu'avec celui de la clarinette. Les clefs, au nombre de dix-sept, étaient disposées comme celles des clarinettes ordinaires, et le doigté était à peu près semblable, à l'exception de celui de quelques notes aiguës. L'étendue totale de l'instrument était de quatre octaves.

La clarinette basse de M. Streitwolf ayant été adoptée dans les corps de musique militaire de Hesse-Cassel, ce facteur, encouragé par ce succès, imagina, en 1829, une *clarinette contrebasse* qui ne fut pas moins bien accueillie. Elle descendait jusqu'au contre-*fa*, une quarte au-dessous du *si* bémol grave du basson. Son tube, d'un diamètre plus fort que celui de la clarinette basse, fournissait des sons pleins et ronds, et le volume de ces sons, malgré sa puissance, n'opposait aucun obstacle à la rapidité de son articulation. La *Revue musicale* a donné l'analyse de la construction de ces deux instrumens (T. 8, p. 329 et suiv.); je ne crois donc pas devoir entrer ici dans de plus grand détails à leur égard, et je me bornerai à faire remarquer que cinq années se sont écoulées depuis lors, sans que les inventions de M. Streitwolf se soient introduites en France ni dans la Belgique.

Cependant la nécessité que j'ai signalée plusieurs fois depuis huit ans dans ce recueil périodique, de compléter les divers systèmes d'instrumens à vent, se fait sentir davantage chaque jour, surtout dans la musique militaire, car une des causes les plus puissantes de l'imperfection de ce genre de musique consiste dans le défaut d'analogie des sonorités qu'on y emploie. En France, ainsi que je l'ai dit dans mon article précédent sur le *bassonore* de M. Vinnen, le basson a disparu de la musique de plusieurs régimens, soit à cause de la ténuité de ses sons, ou parce qu'on a compris que la nature même de ces sons ne répondrait plus à rien depuis que le hautbois a cessé de faire partie de la composition des musiques militaires. En cherchant des basses plus puissantes, en perfectionnant le serpent sous la forme de l'instrument improprement appelé *basson russe*, en imaginant l'*ophicléide*, on a découvert des sonorités nouvelles, mais on n'a pas comblé les vides qui existaient dans les divers systèmes d'instrumens à vent; car l'ophicléide et le basson russe sont sans analogie avec le caractère de la clarinette ou des flûtes, et le trombone, d'une sonorité toute différente, n'y a pas plus de rapport.

Depuis long-temps la clarinette alto, perfectionnée par Müller, et en dernier lieu par M. Simiot, de Lyon, aurait dû être introduite dans la musique militaire pour la troisième partie qui est évidemment sourde et sans effet avec la clarinette ordinaire. Le tube de cette clarinette doit être proportionné dans le diamètre de sa perce avec son diapason, afin de lui donner du corps et de la puissance. Puis doivent venir la clarinette basse ou violoncelle et la clarinette contrebasse, également proportionnées dans leurs dimensions. Pour que ces nouveaux instrumens conservent autant d'analogie qu'il est possible avec la clarinette soprano, il est nécessaire de ne point en altérer la forme; je pense donc que MM. Dacosta et Buffet ont mieux atteint le but que M. Streitwolf en ne courbant pas le tube de leur clarinette basse, et en facilitant le jeu de l'instrument par un bocal incliné auquel s'adapte le bec. Il y a environ deux ans que M. Dacosta a fait entendre pour la première fois sa clarinette basse dans un concert donné à la salle Saint-Jean de l'Hôtel-de-Ville de Paris. A l'aspect de ce grand instrument inconnu, la plupart des auditeurs crurent qu'ils allaient entendre des sons durs et rauques, et surtout que l'artiste allait leur offrir le spectacle d'efforts pénibles dans son exécution; mais au lieu de cela ils entendirent de beaux accens, pleins, sonores et doux à la fois, que M. Dacosta tirait avec facilité et qu'il articulait avec autant de rapidité qu'il aurait pu le faire sur la clarinette soprano. Chacun applaudit à son talent et à la beauté des sons de l'instrument, mais peu de personnes comprirent l'utilité de celui-ci et sa destination naturelle. Ce qui le prouve, c'est qu'après plusieurs expériences toujours heureuses, faites par l'artiste de sa clarinette basse, aucun compositeur jusqu'ici n'a songé à l'introduire dans la musique d'ensemble. Certes, ce ne sont pas des difficultés de doigté ni d'embouchure qui s'y sont opposées, car aucune clarinette n'est plus douce à jouer que la clarinette basse, et le doigté est le même que sur la clarinette ordinaire. Dans cette indifférence pour un instrument non-seulement utile, mais nécessaire, il n'y a que de l'esprit de routine; il appartient aux musiciens distingués d'introduire dans l'orchestre et surtout dans la musique militaire une amélioration dont les effets seront bien remarquables si l'on sait en tirer parti.

Depuis le premier essai fait par M. Dacosta de sa clarinette basse, il a confié la fabrication de cet instrument à M. Buffet, connu dans la facture des instrumens à vent. En réunissant leurs efforts, ces artistes ont amélioré divers détails qui ne peuvent que rendre plus avantageux l'usage de leur instrument. Sans doute, la clarinette basse participe des défauts de la clarinette ordinaire, défauts de justesse qui ont fait de tout temps le désespoir des virtuoses et qui ne seront corrigés qu'après que l'instrument aura été refait en entier dans sa perce comme dans sa division du tube. En attendant que cette réforme difficile ait été faite, il faut bien se contenter de la clarinette ordinaire telle qu'elle est; il en est de même à l'égard de la clarinette alto et de la clarinette basse, où les défauts sont d'ailleurs moins sensibles.

Puisque je suis en train de parler de la clarinette, je devrais peut-être dire quelques mots des instrumens de cette espèce qui ont été mis à l'exposition de cette année par plusieurs facteurs; mais j'avoue que je n'y ai rien remarqué qui se fasse distinguer par quelque amélioration sensible. La clarinette avec des clefs à rouleaux de M. Janssen ne diffère pas de celle qu'il avait exposée en 1827. Il est juste cependant de dire que M. Janssen est l'inventeur de ces rouleaux qui facilitent le doigté de certains traits et qui ont été adaptés avec avantage au basson pour le passage de *fa* ♯ à *sol* ♯, ainsi que de plusieurs autres successions.

Ainsi que la plupart des instrumens à vent, la flûte, en son état actuel et malgré les recherches des artistes et des facteurs, est dans un état d'imperfection déplorable. Ses défauts sont de deux espèces. On y remarque de certaines notes qui sont en général trop basses à l'égard des autres; tels sont le *ré* d'en bas et le *sol* de la seconde octave; d'autre part, la qualité du timbre n'est point semblable entre les sons du bas de l'instrument, ceux du medium et les sons aigus. L'habileté des artistes corrige jusqu'à certain point les défauts dans l'exécution; mais ceux qui possèdent assez de talent pour cela sont en petit nombre et les inconvéniens que je viens de signaler se font remarquer dans presque tous les orchestres.

Dans la note qu'il a fournie aux rédacteurs de la *Notice des produits de l'industrie*, M. Tulou a signalé comme ordinaires les défauts dont je viens de parler; voici comment il s'exprime : « De tous les instrumens à vent, la flûte est celui dont l'usage est le plus répandu parmi les amateurs. Toutefois, cet instrument, dans son état ordinaire, est fort imparfait sous le rapport de la justesse, et ce n'est pas sans peine que les artistes habiles parviennent à remédier à ce défaut, soit par des combinaisons de doigté très compliquées, soit par des modifications du souffle et de l'embouchure. C'est un problème non résolu jusqu'à ce jour par les facteurs d'instrumens à vent, que de donner à la flûte une égalité parfaite entre les sons graves et les sons aigus. »

Après cet exorde, M. Tulou arrive à une conclusion qu'on a déjà prévue : c'est que les flûtes qui sortent de ses ateliers sont exemptes des défauts dont il a fait l'énumération. Je me hâte de déclarer que cet artiste distingué s'est livré avec un zèle très louable à des recherches pour l'amélioration de l'instrument qui a fait sa réputation, et qu'après avoir fait faire des essais minutieux de plusieurs flûtes sorties de ses ateliers, je les ai trouvées supérieures à celles de plusieurs autres facteurs de Paris, sous le rapport de l'intensité et de l'égalité du son; mais je dois ajouter que j'ai retrouvé dans ses instrumens les mêmes défauts de justesse que dans les autres. Accoutumé dès long-temps à corriger par son talent ces imperfections qui choquaient son oreille délicate, M. Tulou n'aperçoit vraisemblablement pas tout ce qu'il peut y avoir de faux dans certaines notes lorsqu'elles sont jouées par d'autres flûtistes; c'est dans les orchestres qu'il faut comparer ces notes aux intonations des autres instrumens. Ce n'est pas seulement dans la perce du tube que se trouvent les causes du peu de justesse de quelques sons de la flûte, c'est dans la perce, dans une certaine proportion de la colonne d'air contenue dans le tube. Le secret de cette proportion n'est pas encore trouvé de manière à ne rien laisser désirer, et la carrière des recherches est encore ouverte aux facteurs d'instrumens à vent.

Quelques facteurs ont cherché à remédier à l'imperfection de certaines intonations de la flûte en multipliant les clefs; c'est ainsi qu'au lieu des cinq clefs indispensables que je trouve à la flûte de M. Tulou, j'en trouve six, huit, dix et même douze, à quelques instrumens de MM. Godefroy et Belissent. Ces clefs remplissent quelquefois leur objet; mais outre que cette multitude de clefs jette de l'embarras dans l'exécution, on ne peut nier que la sonorité du tube ne perde une grande partie de son intensité, par toutes ces perforations; d'ailleurs, quelque soin qu'on prenne pour faire boucher exactement les trous par les clefs, il est rare que celles-ci remplissent absolument leur office. La multiplicité des clefs n'est donc pas un moyen si bon qu'on pourrait le croire pour tirer de la flûte des sons d'une justesse irréprochable; et les avantages partiels qui en dérivent sont détruits par la qualité terne du son.

S'il ne m'est pas permis d'admettre que le but ait été

atteint complètement par M. Tulou en ce qui concerne la justesse absolue de la flûte, je puis du moins donner des éloges sans restriction à son invention des anneaux proportionnels substitués à la pompe et au tirage pour l'abaissement de l'instrument. Nul doute que ces anneaux, en répartissant sur les différentes pièces de la flûte la quantité dont le tube est allongé, ne soient beaucoup plus favorables à la justesse que la pompe, dont l'effet inévitable est de rompre les proportions d'écartement des trous.

Parmi les instrumens exposés par MM. Godefroy, dont toute la famille paraît être vouée à la fabrication des flûtes, j'ai remarqué un travail extérieur qui brille par le fini et l'élégance des formes; mais aucune amélioration sensible ne m'a paru avoir été introduite par ces artistes, depuis les dernières expositions, dans les parties essentielles de l'instrument. M. Belissent a mis à l'exposition une flûte d'un mécanisme assez ingénieux pour un amateur qui n'a qu'une main.

Il me reste à parler des flûtes en cristal de M. Laurent. Il y a environ vingt-cinq ans que ce facteur a mis au jour les premiers instrumens de cette espèce; ils furent alors accueillis avec quelque faveur par les artistes à cause de l'avantage offert par le cristal d'être peu sensible aux variations de l'atmosphère; mais le poids considérable des instrumens construits avec cette matière les fit bientôt abandonner, et depuis lors elles ont eu peu de succès parmi les amateurs. Cette année, M. Laurent vient essayer de ramener l'attention du public sur les flûtes en cristal, dont il offre une variété qui descend jusqu'au *sol*. J'ignore si M. Laurent se considère comme l'inventeur de cet instrument; s'il croît être en effet le premier qui ait construit de grandes flûtes qui descendent jusqu'au *sol* grave, je dois dissiper son erreur. Il y a environ douze ans que M. Trexler, facteur d'instrumens de Vienne, a fabriqué des flûtes de cette espèce: il leur a donné le nom de *panaulon*. La difficulté de jouer sur un tube si long lui en a fait courber une partie; le *panaulon* est d'ailleurs armé de dix-sept clefs qui en rendent le maniement difficile et qui nuisent à la pureté de ses sons. En 1829, j'ai entendu jouer cet instrument à Londres, par M. Sedlaceck, flûtiste allemand qui jouit de quelque réputation; je ne fus pas satisfait de la qualité de ses sons, car le son de la dernière octave dans le bas n'avait presque pas d'analogie avec celui des autres octaves. Le timbre en était rauque et sourd; inconvénient qu'il sera toujours difficile d'éviter dans un tube mis en vibration par une embouchure latérale, et que M. Laurent ne parviendra probablement pas à vaincre.

Aucune invention nouvelle ne se fait remarquer à l'exposition de cette année parmi les instrumens de cuivre; ceux qui y ont été mis sont même en petit nombre. Ces instrumens se divisent maintenant en trois familles qui offrent des systèmes complets et qui semblent renfermer toutes les combinaisons possibles, sauf quelques perfectionnemens partiels à y introduire. Le premier de ces systèmes est celui du cor qui, par les modifications de la position des lèvres sur son embouchure, de l'articulation de la langue, et de l'emploi de la main comme soupape dans le pavillon, produit une échelle chromatique de sons ouverts ou bouchés, dont la qualité peut être, à la volonté de l'artiste, douce ou éclatante. A l'égard des sons les plus graves de cet instrument, on n'a pas jusqu'ici découvert de meilleur moyen de leur donner de la force que d'ajuster des pistons sur le tube; cette partie de la construction du cor paraît être susceptible de perfectionnement.

Le second système d'instrumens à vent est celui de la trompette qui, à raison du petit diamètre de son tube et de la petitesse de son pavillon, produit des sons éclatans d'une qualité plus ou moins sèche et dure, dont l'effet est nécessaire dans la musique, en certaines circonstances. Les trombones alto et basse ne sont que des extensions de la trompette dont on a augmenté l'utilité au moyen de coulisses mobiles qui permettent de varier les intonations comme sur les instrumens chromatiques. Les trompettes et les trombones complètent un système. On a essayé d'appliquer à la trompette la coulisse du trombone; mais la petitesse des mouvemens qu'il faudrait faire pour la variété des intonations, rend l'usage de cette coulisse fort difficile. La trompette est restée jusqu'ici un instrument imparfait qui appelle l'attention des facteurs; les pistons qu'on y a appliqués n'ont pas eu un succès général.

Le troisième système est celui des ophicléides et trompettes à clefs, dont les tubes larges, percés de trous latéraux, fournissent des sons puissans dans une gamme chromatique. Des défauts partiels de justesse sont les seuls qu'on puisse signaler.

Parmi tous ces instrumens, je n'ai remarqué que le cor solo de M. Dujariez qui mérite une attention particulière. Ce facteur avait demandé à M. Chérubini, directeur du Conservatoire de musique de Paris, de faire examiner cet instrument auquel il croyait avoir fait de notables améliorations. Suivant son désir, MM. Dauprat, Gallay et Meifred, furent chargés de constater ces améliorations; il était impossible de choisir de meilleurs juges. Après s'être livrés à un examen attentifs du cor de M. Dujariez, ces artistes ont fait le 31 juin

1831 un rapport à M. Chérubini où ils déclarent que le *fa* ♯, trop haut dans la plupart des instrumens du même genre, est juste dans celui-ci, particulièrement dans les tons de *mi* et de *fa*, qui, comme on sait, sont les tons principaux du cor solo. Le *la*, disent les commissaires, également trop haut dans la plupart des cors, est juste dans celui de M. Dujariez. Il en est de même du *mi* qui est presque toujours trop bas, particulièrement dans le ton de *fa*. Le *sol* du ton de *mi* ♭, qui a de la maigreur dans la plupart des instrumens, a du corps et du moelleux dans celui-ci. Toutes les autres notes sont bonnes. Telle est l'opinion d'artistes qui jouissent d'une juste célébrité et dont le témoignage en cette circonstance doit être considéré comme irrécusable.

Dans mes précédentes analyses des instrumens à vent mis à l'exposition de cette année, je ne crois avoir négligé rien d'important. Dans un article prochain je me livrerai à l'examen des pianos.

FÉTIS.

Bulletin d'analyse.

Chants chrétiens (à trois et à quatre voix, publiés par M. H. L.), imprimés par les nouveaux procédés typographiques de M. E. DUVERGER; un vol. in-8°.

Paris, *J.-J. Risler*, libraire, rue de l'Oratoire, 6 (1834).

Le nom de l'éditeur de ce nouveau recueil de cantiques nous est connu; mais puisque cet éditeur a cru devoir se cacher sous le voile de l'anonyme, nous respecterons son secret, et nous nous bornerons à citer quelques phrases de l'introduction qu'il a mise en tête de sa collection. Voici comment il s'exprime:

« Il serait facile, sans doute, d'expliquer par l'his-« toire religieuse de notre pays la rareté en notre lan-« gue de cantiques propres à réjouir et à édifier. On en « trouve à peine quelques-uns antérieurs à ceux de Be-« nedict P.ctet, qui parut pour la première fois en « 1704. » Plus loin, il ajoute: « Il nous a paru utile, « en publiant un nouveau recueil de cantiques, de con-« server ceux des psaumes de David qui ont été traduits « avec le plus de bonheur et les cantiques anciens qui « ont acquis le plus de popularité. De légers changemens « ont suffi pour faire disparaître de quelques uns d'entre « eux des défauts de langage qu'il ne pouvait y avoir « aucun motif de conserver. Quant aux cantiques mo-« dernes que nous publions, il en est un certain nombre « qui avaient déjà paru précédemment; nous les avons « réimprimés avec l'assentiment de leurs auteurs, ou « avec celui des éditeurs des ouvrages où ils avaient été « insérés. Nous aurions pu puiser aussi dans les *Chants* « *de Sion;* mais nous n'avons voulu user qu'avec une « grande réserve de la permission expresse que M. Mé-« lan avait bien voulu nous en donner. Cet ouvrage, « qui se recommande à tant de titres aux chrétiens, « nous paraissant former à lui seul un tout, nous nous « sommes bornés à lui faire un très petit nombre d'em-« prunts.

« Les cantiques entièrement nouveaux sont très nom-« breux; nous les devons à des amis qui ont compris « comme nous qu'il y a de grands avantages à réunir « dans un ouvrage du genre de celui-ci les expériences « de beaucoup de chrétiens; car si un tel recueil doit « être l'écho de la parole de Dieu, il est désirable aussi « qu'il soit l'écho de l'église, c'est-à-dire qu'il répète « la parole de Dieu comme elle a été sentie à travers les « siècles par les divers chrétiens; qu'il reproduise leur « accent, si l'on peut ainsi dire. »

Les paroles que nous venons de citer expliquent et l'objet et la nature du recueil intitulé: *Chants chrétiens*. Parmi les compositeurs anciens dont les mélodies y figurent, sont Melchior Franck, Goudimel, Luther, Henri Scheidemann, Georges Neumarck et Sévère Gustorius. D'illustres musiciens modernes ont aussi fourni leur ingent: on trouve Haydn, Mozart, Beethoven, mmel, Webbe et Knecht; l'éditeur a aussi emprunté un certain nombre de mélodies à Hændel. Borniantzky, compositeur russe d'un génie fort original, dont les ouvrages sont absolument inconnus en France, a été mis à contribution; enfin Nugeli, Viotti, MM. Urhan, Panseron, et plusieurs autres musiciens de l'époque actuelle, ont aussi coopéré au nouveau recueil de cantiques.

L'effet inévitable de cette variété d'auteurs qui ont écrit à des époques éloignées l'une de l'autre est de tomber dans une certaine disparité de style qu'il aurait peut-être été bon d'éviter; toutefois ce défaut est racheté par une variété de genre qui empêche la monotonie de se faire sentir. Peut-être aurait-il été possible de faire disparaître certaines duretés au moyen de légers changemens dans les cantiques des anciens auteurs. Par exemple, la personne qui a traduit un psaume de Goudimel aurait dû mettre en certains endroits la note sensible qui n'est point indiquée dans l'ancienne notation, mais qui était toujours sous-entendue.

Malgré ces légères critiques que nous croyons devoir faire par respect pour la vérité, nous dirons que les *Chants chrétiens* se recommandent par le soin et le goût qui a présidé à leur choix et à leurs dispositions; nous les recommandons à l'attention des membres des di-

verses communions comme le meilleur recueil que nous connaissons.

Nouvelles de Paris.

On s'occupe en ce moment à Paris de la réparation et de la construction de plusieurs grandes orgues.

L'orgue de la cathédrale, reparé et considérablement augmenté par M. Dallery sera prochainement terminé ; l'orgue projeté à Saint-Denis paraît toujours devoir être confié à un facteur de province choisi par MM. les membres de l'Institut (sect. musicale). Nous avons déjà fait remarquer l'absurdité de ce choix, et nous pourrions faire de curieuses révélations à ce sujet; nous nous en abstiendrons par respect pour MM. les membres de la commission, en les engageant à faire leurs efforts pour que l'instrument qu'on doit construire à Saint-Denis réponde aux sommes énormes qu'il doit coûter, car si, selon nos prévisions, le facteur chargé de ces travaux n'est pas capable de les exécuter, nous leur en ferions de sévères reproches.

La réparation de l'orgue de Saint-Philippe du Roule est confiée à M. Abbey, Anglais, qui a réparé l'orgue de Saint-Étienne-du-Mont.

Enfin le chef-d'œuvre de Clicquot, le superbe or de Saint Sulpice, est en ce moment confié à M. Callin qui le répare complètement et y fera des additions considérables; nous applaudissons au choix du facteur dont les travaux antérieurs attestent la supériorité sur ses contemporains.

Tandis qu'on répare ainsi les plus beaux instrumens de la capitale et qu'on en construit de nouveaux, les meilleurs organistes descendent dans la tombe sans laisser de successeurs dignes d'eux. MM. Blin et Marrigues n'ont pas été remplacés et ne le seront pas de si tôt, car peu de personnes ont aujourd'hui le courage de se vouer à un instrument qui exige des études profondes et assidues, un assujétissement perpétuel et pour lequel la rétribution la plus forte est de douze cents francs.

L'excellente classe professée au Conservatoire par M. Benoit est aujourd'hui le seul espoir de l'orgue en France. Il en est déjà sorti des élèves très distingués, entre autres MM. Fessy, organiste de l'Assomption, et Chollet, organiste de Saint-Thomas d'Aquin, où il vient de succéder à M. Marrigues.

Si les jeunes compositeurs savaient combien les ressources de cet admirable instrument sont un auxiliaire puissant pour le génie, ils s'adonneraient à l'étude de l'orgue et en seraient récompensés par de bien douces jouissances.

— Une indisposition grave du rédacteur de la *Revue* chargé du compte-rendu des représentations théâtrales pendant l'absence du rédacteur principal a forcé de renvoyer au prochain numéro de ce journal l'analyse du nouvel opéra de M. Auber, l'*Estocq*. Ce qu'on peut affirmer, indépendamment du mérite de l'ouvrage, c'est qu'il a réussi. Nous dirons si le succès nous semble fondé ou si la faveur du public est cette fois une erreur.

Nouvelles étrangères.

Naples. Mme Malibran poursuit en Italie ses succès, et jamais on n'en vit de pareils. A Naples, le jour de sa dernière représentation, dans *la Norma* de Bellini, après avoir été applaudie à outrance pendant tout l'opéra, malgré la présence de la cour, le public l'a rappelée dix fois bien comptées et avec des transports inouïs. « Jamais, dit une lettre de Naples, le théâtre de *San Carlo* n'avait été témoin d'un pareil enthousiasme, qui a relancé *la divina donna* jusque dans la cour de son hôtel, où se pressaient encore les *dilettanti*, témoins de son triomphe. Aussi, les engagemens de Mme Malibran en Italie sont tels que, jusqu'au mois de mai 1835, elle n'aura pas huit jours de repos. Tous les entrepreneurs voudraient l'avoir à la fois; outre les sommes énormes qu'on lui offre, on trouve en Italie une continuité de ressources que l'on chercherait en vain dans d'autres pays plus riches, mais où le goût de la musique est renfermé dans les capitales. Naples lui donne 80,000 fr. et deux bénéfices et demi pour quarante représentations; Sinigaglia, Luca, Turin, Padoue, l'appellent aux mêmes conditions; Milan enchérit sur tout cela et lui accorde 36,000 fr. pour douze soirées; l'engagement est signé. Il n'y a rien à répondre à de pareils argumens. On peut considérer ensuite l'agrément que Mme Malibran éprouve de chanter sans fatigue sous le beau ciel de l'Italie, d'obtenir des succès comme elle n'en eut jamais, d'avoir toutes les jouissances d'amour-propre qu'un artiste puisse rêver, car ici l'heureuse Mariette est presque *déifiée*. On la suit dans les rues, et les fanatiques baiseraient volontiers la trace de ses pas. Au théâtre, tous les soirs, c'est un fanatisme, une rage qui passe les bornes. On aura sans doute entendu parler de la fureur qu'elle a faite à Naples dans la *Norma*; c'est vraiment là que l'on a pu apprécier l'immense portée de son talent. Le rôle est tout-à-fait le *sien*, elle y est supérieure à tout. Aussi, depuis la première jusqu'à la dernière fois, elle y a excité un enthousiasme dont on n'a pas d'exemple.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 23.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 8 JUIN 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Exposition des produits de l'industrie.

INSTRUMENS A CORDES ET A ARCHET.

Lorsque le violon, qui n'était qu'un diminutif et une variété de la viole, commença à être mis en usage, vers le commencement du seizième siècle, il paraît que ce fut en France que les luthiers fabriquèrent cet instrument, car on voit dans plusieurs anciennes compositions qu'on lui donnait alors en Italie le nom de *violino alla francese*, c'est-à-dire petite viole à la française. Beaucoup d'auteurs ont écrit à la légère que le *rebec*, instrument grossier à trois cordes, dont se servaient les ménétriers dès le onzième siècle, fut l'origine du violon; c'est une erreur. Le rebec avait à peu près la forme d'un battoir de blanchisseuse échancré par les extrémités, et dans sa construction on ne trouvait ni voûtes, ni éclisses. La table d'harmonie, au milieu de laquelle il y avait une rosace, était collée à plat sur les bords du corps de l'instrument, et celui-ci était arrondi vers les extrémités. Ainsi que je viens de le dire, le violon n'est qu'un diminutif de l'espèce de viole que les Italiens appelaient *viola bastarda*, et qui se jouait sur les genoux. Trop petit pour qu'on pût le tenir de cette manière, on l'appuya sur l'épaule comme on avait fait précédemment du rebec; c'est vraisemblablement cette conformité d'usage qui a fait croire que celui-ci avait donné naissance à l'autre.

Quelques violons très anciens, fabriqués en France, sont conservés dans les cabinets des curieux; mais dès 1550 environ les Amati, famille de luthiers établie à Crémone, commencèrent à construire des instrumens de cette espèce, à l'imitation des luthiers français et tyroliens, dont Kerlin et Duiffoprugéar paraissent avoir été les plus habiles. André Amati, frère aîné de Nicolas, travaillait déjà en 1551, car il existait vers 1789, chez un amateur nommé le baron de Bagge, une viole moyenne qui portait son nom et cette date. Quelques années après André s'associa à son frère et commença à fabriquer des violons de grand et de petit patron qui, en peu de temps, procurèrent à ces artistes une réputation brillante. Leurs basses, dont on ne connaît qu'un petit nombre, et qui sont en général d'un grand patron, ne méritent que des éloges pour le beau fini du travail et la douceur de leur son. Leurs vernis à l'huile, d'un ton doré avec des reflets rougeâtres, est de la plus grande beauté.

Antoine Amati, fils d'André, adopta les patrons de son père, mais il fabriqua plus de petits violons que de grands. La qualité de son douce et moelleuse de ces petits instrumens n'a pu être surpassée; malheureusement ce son si pur et si doux a peu d'intensité. Antoine chercha à balancer l'exiguité du patron et le peu d'élévation des éclisses par la hauteur et l'étendue des voûtes. Les épaisseurs de la table sont considérables au centre, et vont en diminuant progressivement jusqu'aux extrémités dans toute l'étendue de la circonférence. La chanterelle et la seconde des instrumens de cet artiste rendent un son brillant et argentin; la troisième est moelleuse et veloutée, mais la quatrième est faible. On attribue généralement ce défaut à l'absence de proportions entre les épaisseurs et la capacité. Jérôme Amati, frère d'Antoine, a fabriqué des instrumens plus grands que ceux de celui-ci; la plupart des grands patrons *Amati* sont de Jérôme, à l'exception de quelques-uns qui portent le nom de son fils, Nicolas. Jérôme a quelquefois approché dans ses instrumens de la perfection de travail de son frère; cependant, en général, il lui est inférieur.

Nicolas Amati, fils de Jérôme, et qu'il ne faut pas confondre avec le frère d'André Amati, a changé peu de chose aux formes adoptées dans sa famille; les éclisses de ses violons sont seulement plus élevées. Les troi-

ième et quatrième cordes sont excellentes dans ses violons de grand patron, la chanterelle sonne bien, mais la seconde est souvent nasale, principalement au *si* et à l'*ut*. On croit que l'abaissement précipité de l'épaisseur de la table vers les flancs est la cause de ce défaut. Quoi qu'il en soit, ces instrumens sont recherchés et ne sont pas communs.

Les prix des violons des Amati sont moins élevés dans le commerce que ceux de quelques autres luthiers italiens dont je vais parler, mais leurs basses, qui sont rares et d'une grande beauté, sont chères.

La beauté des instrumens d'Antoine Stradivari, célèbre luthier de Crémone, qui brilla de 1705 à 1734, les fait considérer par tous les artistes comme ce qui existe de plus parfait en leur genre. Il fut élève de Nicolas Amati, mais il le surpassa ; ses voûtes sont moins élevées, la capacité de ses instrumens est plus grande, et les épaisseurs de leur table, qui ne présentent rien de heurté, semblent mieux calculées que tout ce qu'on avait fait auparavant et que tout ce qu'on a tenté ensuite. Les luthiers les plus habiles de nos jours adoptent souvent Stradivari pour leur modèle et cherchent à se rapprocher de ses formes autant qu'ils peuvent. Pierre-André Guarneri, élève de Jérôme Amati, et Joseph Guarneri, qui travailla long-temps sous la direction de ce même Stradivari, égalent quelquefois ce dernier pour le son de leurs instrumens (surtout Joseph), mais ils lui sont inférieurs sous le rapport de la perfection du travail.

Quelques autres luthiers italiens se sont fait une brillante réputation par le mérite de leurs violons, de leurs violes et de leurs basses ; de ce nombre sont Maggini, Bergonzi, Cappa, de Saluzzo et Guadani, élève de Steiner ; mais insensiblement l'art de la lutherie a dégénéré si bien en Italie qu'il ne se fabrique plus aujourd'hui dans ce pays que des instrumens de la qualité la plus médiocre, et que les excellentes traditions des habiles luthiers de Crémone et de Bologne semblent y être complètement oubliées.

De bons luthiers français ont fabriqué beaucoup de violons, de violes et de basses d'une qualité estimable, principalement au dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième ; plus tard, MM. Pichl et Lupot se sont fait une réputation méritée par la facture de bons instrumens établis d'après les règles de l'ancienne lutherie. Telles sont les préventions nées de l'excellence de la facture italienne que ces artistes n'ont jamais pu faire entrer leurs produits en concurrence avec les violons et les basses qui portent le nom de Guarneri, de Stradivari, de Maggini, ou des autres grands artistes de l'ancienne école d'Italie ; jusqu'à ce jour on s'est obstiné à croire que l'imitation exacte des proportions de ces artistes habiles ne suffisait pas, qu'ils se servaient de bois excellens qu'on ne pourrait plus se procurer, enfin qu'en plusieurs choses, et surtout pour le vernis, ils avaient des secrets qui sont perdus.

De semblables opinions ne pouvaient que faire naître le découragement et réduire en quelque sorte le talent du luthier moderne à l'entretien et à la réparation des anciens instrumens. Il en résultait aussi que le prix de ceux-ci allait toujours s'élevant, et l'on vit successivement de beaux produits de la fabrique de Stradivari et de Guarneri être vendus depuis 2000 fr. jusqu'à 10,000 ; dans ces derniers temps la basse du célèbre violoncelliste Duport a été estimée jusqu'à 20,000 fr. Qu'arrivait-il de là ? C'est que ces mêmes instrumens devenaient des objets de curiosité destinés à entrer dans des collections d'amateurs riches et ne pouvaient devenir la propriété d'un petit nombre d'artistes que par des sacrifices trop considérables pour l'état de leur fortune.

On ne peut nier que ce ne fût un mal très considérable ; c'est ce mal bien senti par quelques hommes de mérite qui, depuis quelques années, a fait naître des recherches scientifiques pour découvrir les principes rationnels de la construction des instrumens à archet. Le premier qui s'occupa de cet objet important fut un officier français, ancien élève de l'école polytechnique, nommé M. Chanot. Ayant cru remarquer que rien ne démontrait la nécessité des anciennes formes adoptées par les luthiers pour les violons, les violes et les basses, et même que ces formes sont peu d'accord avec les principes d'une bonne théorie, il en adopta qui se rapprochaient plus de la guitare que des instrumens à archet, et, supprimant le cordier ordinaire, il attacha les cordes à la table même des instrumens. Sur la demande de M. Chanot des commissaires furent nommés par l'Académie des Beaux-Arts pour faire un rapport sur le mérite de ses instrumens ; ces commissaires s'adjoignirent quelques membres de l'Académie des sciences ; des expériences furent faites dans lesquelles un violoniste habile jouait alternativement sur de bons violons des plus célèbres luthiers italiens et sur celui de M. Chanot. De ces expériences résulta un rapport de la commission nommée par l'Institut qui se terminait par ces mots : « Ainsi M. Chanot a complètement atteint le « but qu'il s'était proposé de rendre la lutherie française « supérieure à la lutherie étrangère, même à l'ancienne « lutherie italienne. »

Malgré ce témoignage honorable donné par des au-

torités compétentes, malgré le mérite incontestable de quelques instrumens sortis de la fabrique établie par M. Chanot, les préjugés des artistes et du public ne purent être vaincus, et en définitive M. Chanot perdit, je crois, quelque argent dans l'entreprise utile qu'il avait formée.

A quelque temps de là, un savant, devenu célèbre par ses découvertes en acoustique, M. Savart, qui s'était livré à de profondes recherches sur le même objet que M. Chanot, publia (en 1819) le résultat de ses travaux dans un mémoire sur la construction des instrumens à archet. Des faits de la plus haute importance et absolument neufs sont consignés dans ce mémoire. Depuis sa publication, M. Savart a fait de nombreuses et délicates expériences, desquelles il y a lieu de croire que résultera une théorie complète et rationnelle de tout ce qui concerne la fabrication des violons, des violes et des basses lorsque ce savant se déterminera à mettre au jour tout ce que ses observations lui ont appris. Il n'est point d'ami sincère et désintéressé de l'art et de la science qui ne désire ardemment cette publication.

En attendant le préjugé reste debout, et la spéculation l'exploite; mais voici venir M. Willaume, habile luthier de Paris, qui vient porter à l'un et à l'autre de rudes coups qui pourront bien hâter les progrès de la raison à cet égard. Doué d'un coup d'œil juste, d'une main adroite et d'une prodigieuse facilité d'imitation, il s'est mis à copier Guarneri, Stradivari, Maggini, soit dans les proportions de ses instrumens, soit dans leurs moindres détails, dans leur vernis et même dans leurs défauts, avec une exactitude si scrupuleuse que l'œil du plus adroit y est trompé et que le propriétaire d'un instrument de prix tremblerait à l'idée d'être obligé de le reconnaître auprès de l'imitation. Déjà d'habiles luthiers y ont été trompés, et l'erreur de l'un d'eux a donné lieu à un procès qui a été plaidé devant les tribunaux de Paris.

M. Willaume donne ses imitations pour ce qu'elles sont, et le Sosie d'un Stradivari de 6000 fr., il le vend cent écus; même son, même aspect dans l'ensemble et dans les détails, voilà ce qu'il offre au jeune artiste qui a besoin d'un bon instrument pour seconder son talent, et que la fortune n'a point encore assez favorisé pour acheter un original de haut prix. L'oreille profite de la similitude de résonnance et la vanité tire parti de la ressemblance des formes, il y a profit pour tous. A la fin, le secret des imitations de M. Willaume sera comme celui de la comédie, tout le monde le saura, et ce sera un bien, car on comprendra alors qu'il est peu raisonnable de ne vouloir des instrumens d'un luthier moderne qu'à la condition d'être trompé, et que peu importe les signes de vétusté du vernis pourvu que l'instrument qu'il couvre produisent des sons qui aient à la fois de l'éclat et du moelleux.

M. Willaume a mis à l'exposition deux meubles élégans qui servent d'étui à des quatuors complets composés de deux violons, viole et basse imités des plus célèbres luthiers de l'Italie. C'est parmi ces instrumens que se trouve la copie exacte de la belle basse de Duport dont j'ai parlé. Le même artiste a exposé aussi de nouveaux archets en acier qui, au mérite de la légèreté, paraissent joindre celui d'une rigidité capable de résister à toutes les fatigues de l'exécution, et qui conséquemment ne se détérioreront pas comme ceux de bois. D'ailleurs un bon archet de bois, lorsqu'il est orné, coûte plus de 100 fr., et M. Wuillaume ne vend les siens que le quart de cette somme.

J'ai remarqué aussi à l'exposition une contrebasse fort bien faite, montée de quatre cordes accordées par quartes, et dont le manche est divisé par cases afin de faciliter la justesse dans l'exécution. Cette division du manche est ancienne, car c'est ainsi qu'on disposait le manche de l'antique *accordo* ou contrebasse de viole. A l'égard des quatre cordes accordées par quartes, on doit désirer qu'à l'imitation des contrebassistes allemands, nos artistes adoptent une disposition qui est favorable à la justesse et qui facilite l'exécution dans la rapidité.

J'ai été fâché, je l'avoue, de ne point voir à l'exposition les produits de la lutherie de Mirecourt. Ces produits d'une industrie à bon marché sont plus importans qu'on ne serait tenté de le croire. Une population toute entière y est occupée, et près de trois cents instrumens à archet sont fabriqués chaque semaine dans la seule commune de Mirecourt, et de plus on y construit un nombre considérable de guitares, de serinettes, d'orgues à cylindres, etc. Ce genre de fabrication est en progrès dans le pays; autrefois les violons qui en provenaient se vendaient depuis trois francs jusqu'à douze, aujourd'hui ils se sont assez perfectionnés pour qu'on les vende depuis dix francs jusqu'à soixante, d'où il suit que les ménétriers écorchent moins les oreilles de ceux qu'ils font danser.

FÉTIS.

Biographie.

ÉBELL (Henri-Charles) naquit le 30 décembre 1775. Il se livra de bonne heure à la composition musicale

et fit exécuter, comme son premier ouvrage, une symphonie assez remarquable pour la pureté du style. Entré en 1795 à l'université de Halle, les leçons de Türck et les occasions qu'il eut d'entendre de grands concerts développèrent ses dispositions à un talent que l'étude des chefs-d'œuvre de Bach, de Hændel et de Mozart, ainsi que les ouvrages de Kirnberger et de Marpurg, achevèrent de développer. Destiné à la carrière des emplois, Ébell se rendit à Berlin en 1797 pour y passer son examen de référendaire, et s'y lia avec le maître de chapelle Reichardt dont il reçut les conseils. Peu après avoir été nommé à la charge d'auditeur il fit paraître différens ouvrages : le *Génie du chasseur*, opéra; *Selied et Bensa*, opéra en 4 actes; le *Déserteur*, opéra; *Melida*, opéra; l'*Immortalité*, oratorio dédié à la reine de Prusse; une symphonie en *mi* ♭, et une autre en *ut*; deux concertos pour cor de chasse dédiés à l'empereur de Russie; différens morceaux d'instrumens à vent, et d'autres pièces séparées. Le succès de ces premiers ouvrages décida Ébell à se livrer entièrement à la musique; Tuschek, premier directeur de musique du théâtre de Breslaw, venait de quitter cette place; Ébell la demanda et l'obtint à la recommandation de Reichardt. Avant de quitter Berlin il avait envoyé à Breslaw un opéra intitulé le *Miroir de l'amant*, et à son arrivée dans cette ville il entra en fonctions par la première représentation de cet ouvrage. De 1801 à 1803 Ébell composa la *Fête de l'Amour*, opéra; de la musique pour la tragédie de *Larnace*; une cantate pour un jour de naissance; un chœur; trois quatuors pour instrumens à vent; musique pour l'enterrement de la cantatrice Distel; les *Dons du génie*, opéra; le *Retour*, cantate; deux romances, et quelques airs.

L'entrepreneur Streit ayant quitté la direction du théâtre de Breslaw en 1802, Ébell donna sa démission et chercha à rentrer au service du gouvernement. En 1804 il fut nommé à la charge de secrétaire au département de la guerre. Il conserva toujours un grand amour pour l'art musical et conçut le projet de former une société de savans qui eût pour but le perfectionnement des études musicales; cette société, qui prit le nom de philo-musique, tint sa première séance le 30 août 1804: elle se composait de MM. Ébell, Seibigk, Etzler, Shummen, Schnabel, Bernard et Fonter, tous hommes d'un mérite bien reconnu; elle reçut ensuite d'autres membres dans son sein, ce furent M. Skeigde, prélat honorable, M. Holbein et Charles Schall. Parmi les ouvrages que Ébell dédia à cette société on distingue les suivans : 1° *Remarques sur la thermologie adoptée par l'abbé Vogler dans son Traité d'harmonie et de basse générale d'après les principes de l'école de Manheim*; 2° *Que peut faire le gouvernement pour le perfectionnement de la musique, et quels seraient les moyens les plus efficaces à employer pour arriver à ce but*; 3° *Observations sur l'opéra à Breslaw*. Le société philo-musique, dont les heureux effets se faisaient déjà sentir, fut dissoute en 1806.

Ébell, depuis qu'il avait quitté le théâtre, se trouvait dans une situation fort pénible, n'ayant aucune fortune et ne recevant pas encore d'appointemens du gouvernement. Après avoir rempli avec honneur plusieurs fonctions importantes, il fut remarqué du ministre de la guerre, le comte de Hogue, qui en fit son secrétaire privé. Ébell a écrit un grand nombre d'ouvrages très estimables : la *Fête d'Eichtal*, opéra en 3 actes, est d'un style pur et d'une instrumentation élégante, et le *Garde de nuit* peut être considéré comme un joli ouvrage comique. Ébell a composé aussi un assez grand nombre de pièces détachées, et les différentes charges publiques qu'il a remplies ne l'ont jamais détourné de la culture d'un art qu'il aimait avec passion.

Correspondance.

A monsieur le rédacteur de la *Revue Musicale*.

Amsterdam, le 15 mai 1834.

Monsieur,

Votre obligeance connue de vouloir rectifier les erreurs qui se glissent quelquefois dans les articles qui vous viennent de l'étranger m'engage à vous faire quelques observations sur celui inséré dans le numéro 18 de la *Revue Musicale* (du 4 mai dernier) touchant l'opéra hollandais *Sapho*, joué sur le théâtre de notre ville.

Il est contre la vérité que cet opéra serait *la première tentation de ce genre qui ait été faite.*

Sans vouloir parler des petits opéras ou pièces de circonstance, composées dans les derniers temps par divers auteurs, ni des travaux multipliés et majeurs de MM. *B. Roelofs* et *P. J. P. Freubel*, autrefois chefs d'orchestre du théâtre hollandais, nous avons à nommer d'abord M. *A. Fodor*, membre de l'Institut, qui a donné, il y a cinq ou six ans, un grand opéra intitulé *Numa Pompilius*, qu'on a entendu avec plaisir. Malheureusement le texte dont il était également l'auteur n'était pas satisfaisant. Après lui, nous avons vu sur notre théâtre un opéra de M. *J. A. Ten Cate*, amateur très distingué. Cet opéra, *Seid et Palmyre*, dont les paroles sont de M. *Foppe*, est écrit dans le style allemand, que M. *Ten Cate* préfère à tout autre. *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, même *Spohr*, sont ses modèles; son ouvrage contient

plusieurs morceaux qui, quoique absolument originaux, feraient honneur aux meilleurs compositeurs allemands de nos jours et a été vivement applaudi.

Quand à l'opéra *Sapho* par M. *Van Bree*, il est vrai de dire qu'il a été reçu avec enthousiasme pendant 17 représentations consécutives; chose inouïe dans les fastes de notre théâtre. — M. *Van Bree*, avantageusement connu par une grande symphonie, diverses cantates, ouvertures, concertos et plusieurs morceaux de chant, mais surtout par sa grand'messe qui va paraître bientôt par les soins de la société pour l'encouragement de la musique, n'a pas dérogé à son talent dans son nouvel ouvrage. A la première représentation tous les amateurs de musique s'étaient donné rendez-vous, et, ce qui n'avait jamais eu lieu auparavant, les deux auteurs ont été appelés sur la scène après la fin de la pièce pour recueillir les applaudissemens universels. — On pourraît peut-être regretter que M. *J. Van Lennep* n'ait pas choisi un sujet plus conforme à nos goûts actuels, mais il l'a traité d'une manière digne d'un poète versé dans la littérature ancienne et moderne et qui joint à une grande facilité une expression toujours juste.

Dans sa composition M. *Van Bree* a dû se conformer aux faibles moyens des chanteurs de notre théâtre. Aussi l'exécution de l'opéra (les chœurs et morceaux d'ensemble exceptés) a laissé beaucoup à désirer. Il est fâcheux que l'école royale de musique attachée au théâtre ne réponde pas à ce qu'on aurait droit d'en attendre. Les élèves qui étaient chargés de quelques rôles dans le nouvel opéra ne donnent pas une grande idée de l'instruction qu'ils reçoivent dans cet établissement.

L'ouvrage de M. *Van Bree* mérite d'autant plus d'éloges que, quoique artiste et vivant de son talent, aucun intérêt pécuniaire n'a guidé sa plume, puisque c'est à peine s'il a été dédommagé de la perte de son temps et de ses veilles.

Agréez, etc.

D. V.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DE LESTOCQ,

Opéra en quatre actes de M. Scribe, musique de M. Auber.

Pourquoi le nouveau directeur de l'*Opéra-Comique* n'a-t-il pas restauré son personnel ainsi qu'il l'a fait de la salle? De la plus incommode, de la plus enfumée, de la plus malpropre qui fût à Paris, celle-ci est devenue l'une des plus convenables et des plus élégantes. Pourquoi la troupe n'a-t-elle pas subi des réparations analogues? En vérité, nous ne savons faire que des à peu près en France. M. Crosnier a eu, dit-on, les mains liées; tous les anciens engagemens ont dû être maintenus, au moins pendant un certain temps; à la bonne heure si c'était une obligation, mais qu'il se débarasse, dès qu'il sera libre d'agir, du grand nombre d'employés parasites qui ruineraient son entreprise s'il commettait la faute de les conserver, et qu'il ne s'attache que la petite quantité de ceux qui peuvent lui être utiles. Le personnel de l'Opéra-Comique est l'un des plus considérables qu'on puisse citer; il est double de celui de l'Opéra quant aux acteurs principaux, et les services qu'on en peut tirer sont très bornés, car aucun répertoire n'a eu jusqu'à ce jour moins de variété.

Les opinions ne s'accordent pas sur le mérite de la nouvelle décoration que M. Feuchère a exécutée dans la salle de la Bourse. D'aucuns louent beaucoup, d'autres blâment et critiquent; pour nous, la disposition actuelle des loges nous semble d'un bon aspect et les peintures de bon goût. L'abaissement du plafond et l'exhaussement du parterre sont une importante amélioration sous le rapport de l'acoustique; il en est de même du nivellement des trois rangs de loges qui, superposées jadis avec un avancement considérable d'un rang sur l'autre, formaient des gouffres où le son allait s'absorber. La décoration est d'un style élégant : au plafond, entre quatre médaillons qui renferment de grandes figures de femmes dont l'une joue de la basse de viole, dont une seconde chante, et dont les autres tiennent des attributs analogues au sujet, sont disposés par trois et inscrits sur des gloires les noms des compositeurs les plus remarquables des diverses écoles. Aux deux colonnes des avant-scènes les plus rapprochées de la salle tiennent deux candelabres à plusieurs branches qui portent des bougies simulées dans lesquelles circule le gaz; c'est une imitation de l'Opéra qui ne nous paraît pas heureuse à cause de l'irrégularité que présentent ces deux ornemens isolés. De riches tapis décorent les couloirs, des placeurs en livrée, autres meubles du théâtre, sont constamment à la disposition du public, enfin tout est arrangé pour le confortable dans cette salle si repoussante il y a peu de jours encore.

La fable de M. Scribe est trop compliquée pour que nous essayions d'en donner une analyse détaillée, dans laquelle nous courrions grand risque de nous embarasser nous-même ou d'abuser de la patience et de

l'intelligence de nos lecteurs. La faire comprendre en quelques mots nous semble préférable. Après la mort de Pierre Ier, Élizabeth, sa fille, déclarée inhabile à lui succéder, se retire dans une province où elle est accompagnée par Lestocq, médecin français, que le czar s'était attaché. Ce *Lestocq*, homme fin et ambitieux, se met à la tête d'une conspiration pour rétablir sur le trône la fille de Pierre-le-Grand et y parvient au milieu de mille contre-temps qu'il aurait été assez difficile de surmonter en réalité, mais qui ne sont que jeux d'enfant pour un héros de théâtre. Ajoutez à cela une, deux ou même trois amourettes, et vous aurez quelque idée, pour peu que vous soyez intelligent, de cette pièce de *Lestocq* que nous vous conseillons de voir, ne fût-ce qu'à cause des peintures de la salle.

Il y a dans la pièce de M. Scribe un intérêt résultant d'une grande complication d'événemens, mais on ne s'émeut du destin d'aucun des personnages. C'est le défaut des ouvrages dramatiques dont l'intrigue manque de simplicité; le spectateur, occupé à suivre la marche d'une action dont les ressorts sont très embrouillés, n'a pas le temps de songer à tel ou tel personnage en particulier, et il arrive au dénouement fatigué des efforts qu'il a faits durant quatre actes pour ne perdre aucun détail nécessaire. Loin d'être favorable au musicien, la multiplicité des situations nuit excessivement au développement des moyens de son art. La musique est mal placée là où l'action est précipité; elle nuit à la clarté de la parole et oblige à des répétitions des mêmes mots qui sont propres à donner de l'impatience au public qui veut avant toute chose savoir à quoi s'en tenir sur l'issue des événemens auxquels il s'intéresse. Aussi ce qu'on entend par situation musicale n'est-il pas le moment où l'action se noue, où l'événement éclate, mais celui où le repos qui suit permet aux sentimens de se développer. Dans les pièces où les accidens se suivent de trop près, les intervalles pendant lesquels les personnages font ce retour sur eux-mêmes sont trop rares et trop courts, et dans ces pièces-là la musique ne peut être que froide et de proportions mesquines. Il n'est pas d'auditeur, quelque intérêt qu'il porte à la musique, qui puisse attendre patiemment la fin d'un morceau lorsque celui-ci s'oppose à la conclusion d'une scène au bout de laquelle il doit trouver le mot de l'énigme. Aussi n'est-il pas rare d'entendre un murmure désapprobateur lorsque, dans une situation pareille à celle-ci, le public voit l'orchestre se disposer à entamer un solo ou un morceau d'ensemble. Bien des auteurs d'opéras commettent cette faute et M. Scribe comme ;ant d'autres.

M. Auber s'obstine à persévérer dans une route qui ne doit pas le conduire à des succès durables; chaque jour sa manière devient plus lâchée, plus pâle et plus dépourvue de qualités solides. Les personnes qui reconnaissent le vice de ce style mousseux, et elles sont en grand nombre malgré les succès de M. Auber, croient qu'il dépendrait encore de ce compositeur qu'il revînt à un style plus fort. Nous ne pensons pas qu'il en soit ainsi, M. Auber avait été affecté du peu d'effet qu'avait produit sa partition de *Gustave*, et ses amis annonçaient que son opéra de *Lestocq* avait été écrit par lui de manière à réparer l'échec dont il souffrait. Nous avons regret de le dire, *Lestocq* est en progrès sur *Gustave* dans la progression descendante que suit depuis quelques années leur auteur. Quoique abusant d'effets uniformes et se servant de formules qui devaient priver sa musique de variété, M. Auber trouvait encore dans ses derniers opéras des pensées heureuses et des traits spirituels; personne ne savait mieux que lui écrire ce qu'on nomme en langage de théâtre les morceaux de scène. Il ne reste rien de ces qualités dans *Lestocq*, à part un seul morceau d'une forme assez neuve; cette partition est toute faite de poncifs et de formules, au point qu'il semble que ce soit de phrases faites d'avance et cousues ensemble au hasard qu'elle soit composée. Si le mérite de la musique consistait en ce qu'elle fût dansante, ainsi que semblent le croire quelques hommes du monde, *Lestocq* serait un admirable opéra; mais il faut des repos, même pour ces rudes amateurs, et je ne sache pas qu'il y ait un danseur si terrible qu'il soit auquel il convienne de sauter durant trois longues heures; or, dans *Lestocq*, la contredanse commence à l'introduction et finit au dénouement. Les motifs sont tourmentés, manquent toujours de simplicité et sont entourés d'un luxe d'accompagnement insupportable. Nous nous attendions à échapper à ce style ultra-rossiniendans une scène où quatre personnages s'apprêtaient à chanter un air national, mais M. Auber a préféré composer un air russe que d'en prendre un original, ce qui eût été dans tous les cas plus convenable. Deuxmorceaux seulement nous ont semblé pouvoir être remarqués : l'un est un duo de tenor et soprano d'un joli effet, l'autre est un chœur d'hommes bien coupé.

L'exécution a été faible; Thénard, qui s'est montré bon comédien dans le rôle de *Lestocq*, a peu de voix; il en est de même de Mme Pradher qui a joué avec grace le personnage d'*Élisabeth*, mais qui n'est pas cantatrice. Le médium et les cordes graves de la voix de Mlle Peignat sont d'un beau timbre; quant aux notes élevées elles manquent de charme; comme actrice

Mlle Peignat a tout à apprendre. Sous le rapport musical Mlle Massy a droit à tous les honneurs de la représentation de *Lestocq*; par comparaison à ce qui l'entoure elle est excellente cantatrice.

La mise en scène est en progrès sous la nouvelle administration de l'Opéra-Comique; *Lestocq* est monté d'une manière très convenable, c'est ce à quoi il faut attribuer le succès de cette pièce dont le mérite ne justifie pas la faveur avec laquelle le public l'a reçue.

A. M.

— Un article relatif à un autre journal a été publié dans l'avant dernier numéro de la *Revue Musicale*. Le rédacteur principal, alors en Allemagne, a lu avec autant de surprise que de regret ce morceau dont le style est très différent du style toujours convenable et mesuré du journal. Il regrette que l'auteur de l'article se soit laissé entraîner à des expressions beaucoup trop vives; il le regrette dans l'intérêt de la *Revue* qui ne s'écarte habituellement pas des formes polies.

— Nous avons à rectifier une erreur commise dans notre numéro du 4 mai. Nous avons annoncé que, par ordonnance du Roi, un exemplaire des œuvres de musique, ainsi qu'un exemplaire des livres ayant rapport à l'art musical, était accordé à la bibliothèque du Conservatoire. L'ordonnance ne concerne que les œuvres de musique. L'erreur est d'autant plus pardonnable que nous exprimions les besoins d'un art dont on ne s'occupe pas assez et que de deux exemplaires des livres déposés un est accordé à la bibliothèque royale et l'autre transporté à la bibliothèque Sainte-Geneviève, dans un vaste local qui sert de magasin, pour être utilisé selon le bon plaisir ministériel. Par le moyen que nous indiquions les ouvrages déposés recevaient leur véritable destination.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Le théâtre royal de Bruxelles vient de retentir des éclats d'une lutte bruyante provoquée entre le public et la direction par les débats des acteurs appelés à remplacer ceux dont l'engagement s'est rompu à la fin de l'année théâtrale expirée à Pâques. Chollet, par des qualités réelles et par celles que lui prêtait l'engoûment des habitués du théâtre, s'était emparé de l'esprit de ceux-ci au point qu'il était devenu presque une nécessité pour l'entrepreneur du spectacle. Cependant M. Cartigny, qui avait eu d'assez vives discussions d'intérêt avec cet acteur, entreprit de renoncer à sa coopération et de faire accepter à ses abonnés deux chanteurs destinés à remplir les deux emplois de *Martin* et de ténor, Thianni et Tilly, qu'on a vus à l'Opéra-Comique de Paris. Le public, peu disposé à s'enquérir de quel côté pouvaient être les torts dans la querelle du directeur et de l'acteur, mais qui voyait ses plaisirs compromis par la retraite de son favori, a protesté contre l'admission des nouveaux venus par de violentes bordées de sifflets. Aujourd'hui que les choses se sont éclaircies, que les ressentimens ont fait place à une soumission forcée à la nécessité, que les chanteurs ont été jugés au lieu d'être condamnés sans être même entendus, nous pouvons dire sous quels auspices se présente l'année théâtrale dans laquelle nous venons d'entrer.

Une chose qu'on ne saurait nier, c'est qu'en effet Chollet et Mlle Prévost ne seront pas remplacés, c'est-à-dire que les pièces qui avaient été écrites originairement pour ces deux acteurs ne seront point exécutées ainsi qu'elles l'étaient par eux-mêmes. Ce n'est donc pas une comparaison entre eux et leurs successeurs qu'il faut chercher à établir; c'est une appréciation des moyens de succès actuels et de ceux qu'on a perdus qu'on doit faire pour bien juger des bonnes et des mauvaises chances qui se préparent pour le théâtre. C'est à l'examen du talent de chaque acteur pris individuellement, et des services qu'il pourra rendre à la masse, qu'il faut s'attacher.

C'est vers 1827, si nous avons bonne mémoire, que Tilly débuta sur le théâtre de l'Opéra-Comique, alors à la salle Feydeau. Une assez jolie voix de bariton, une certaine aisance sur la scène et l'intelligence de ses rôles lui procurèrent des succès honorables. Pendant les trois ans environ qu'il demeura attaché à ce théâtre, qu'il ne quitta qu'à la dissolution de la société, plusieurs rôles lui furent confiés, dans des opéras nouveaux, qu'il remplit avec talent. Depuis lors, il a voyagé dans différentes villes de la France, sans se fixer nulle part d'une manière certaine. A son début au théâtre de Bruxelles, il vient d'avoir à supporter tout le poids de la mauvaise humeur du public; mais depuis quelques jours, jugeant avec plus d'équité, celui-ci a reconnu en lui de bonnes qualités à côté de sensibles défauts. Tilly a perdu de la fraîcheur de sa voix depuis que nous l'avons entendu au théâtre Feydeau, il a pris quelques mauvaises habitudes de provinces; mais il chante avec facilité et déploie dans ses rôles une intelligence qui n'est pas commune. Il sera fort utile pour l'exécution des opéras écrits pour la voix de bariton. Il a joué dans *les Visitandines*, dans *la Fiancée* et dans *Picaros et Diégo*.

Thianni, choriste du théâtre Feydeau, est rentré au même théâtre comme premier ténor pendant la que-

relle des sociétaires et du directeur, M. Pixérécourt, que l'absence prolongée de Ponchard gênait beaucoup. C'est au théâtre de Versailles que Thianni a commencé sa carrière dramatique dans l'emploi des rôles du répertoire de Ponchard qui avait été son maître au Conservatoire de musique; c'est de là que M. Pixérécourt l'avait appelé dans ses embarras administratifs. Il y a quelques points de ressemblance entre Thianni et son ancien professeur; comme lui il a la voix d'une faible intensité; mais souple et facile; comme lui il chante avec goût. On comprend qu'il y a la différence d'un habile maître à un bon élève; mais, à défaut de Ponchard, Thianni nous paraît être le chanteur le plus capable de remplir convenablement les rôles de ténor écrits dans le style gracieux. Il a bien chanté le rôle de Melfort des *Visitandines* et celui de Diégo de *Picaros et Diégo*.

Avant de passer aux basses-tailles, nous avons à signaler le début d'un M. Marquilly qui figurera dans notre tableau de la nouvelle troupe, attendu le talent négatif dont il a le malheur d'être doué.

La meilleure acquisition qu'ait faite M. Cartigni, c'est une excellente basse-taille que les premiers théâtres de Paris lui envieraient. Serda, l'un des meilleurs élèves qui soient sortis depuis quelques années des classes du Conservatoire, a débuté sur l'un des premiers théâtres de France. Convaincu de l'utilité qu'un chanteur doit retirer d'un voyage en Italie, il s'est rendu à Milan et a chanté avec succès au théâtre de *la Scala*. De retour en France, Serda s'est engagé successivement au théâtre de Lyon et à celui de Marseille qu'il a quitté pour venir à Bruxelles. Une belle voix de basse d'un grand volume, légère et bien timbrée, un goût pur et une excellente méthode, sont les qualités que possède Serda. L'opéra de *Robert-le-Diable* a eu des beautés toutes nouvelles pour les habitués du théâtre lorsque cet acteur a rempli le rôle de Bertram. Les passages si remarquables de cette magnifique partition, qui n'étaient pas même soupçonnés dans la bouche de son prédécesseur, parfaitement rendus maintenant, lui donnent un attrait de nouveauté. Serda sera, cette année, l'un des plus solides soutiens du théâtre.

Les femmes sont d'une faiblesse extrême et rendront bien difficile, sinon impossible, la bonne exécution des ouvrages importans. Mlle Fremont, qui a quitté l'Opéra il y a bientôt dix ans, a une voix de soprano d'un assez grand volume, mais dont le timbre manque de charme, et qu'elle jette souvent par éclats et par saccades. Le séjour qu'elle fit à l'*Académie royale de musique* fut trop court pour que le mauvais système de chant qu'on y suivait alors ait pu détériorar ainsi son organe, mais ce système vécut long-temps encore en province après avoir cessé d'avoir cours à Paris. Il est à regretter que Mlle Fremont n'ait plus toute la fraîcheur de sa voix, car il y a du goût et de la facilité dans sa manière de chanter. Quant à Mme Pouillet, c'est chez elle absence complète de talent; le peu de mérite qu'elle pouvait avoir lorsqu'elle jouait à l'Odéon s'en est allé avec les années qui se sont écoulées depuis lors.

Tels sont les débuts de quelque importance qui ont eu lieu au théâtre royal; les autres sont nuls. Nous dirons par la suite quel parti sera tiré de ces élémens pour la prospérité du théâtre. Il nous reste cependant à parler des chœurs et de l'orchestre. Les premiers sont quelquefois assez bons et quelquefois très faibles; en général on peut dire que les études leur manquent pour qu'ils soient meilleurs. L'orchestre est de nature à désespérer; le chef actuel, M. Janssens, est un petit vieillard sans fermeté et presque sans vie, qui fait faire à son bâton une multitude d'évolutions dont aucune ne paraît avoir pour but de marquer la mesure.

Mme Pouillet n'a pas été acceptée par le public dont les dures admonestations l'ont forcée à la retraite. Cette actrice est remplacée par Mlle Lemoule dont le talent n'est pas de nature, nous le croyons, à satisfaire grandement MM. du parterre de Bruxelles.

— Dans la cérémonie funèbre qui a été célébrée à la mémoire du prince royal les artistes du Conservatoire, aidés de quelques musiciens du théâtre, ont exécuté, sous la direction de M. Fétis, la messe en *ut* de Beethoven qui a fait une vive sensation. Les solos de soprano et de contralto ont été chantés avec beaucoup de sentiment et d'expression par deux jeunes élèves du Conservatoire. Les masses ont toutes été rendues avec un fini et un ensemble parfait, et l'on eût eu peine à croire que l'exécution de ce magnifique ouvrage fût presque improvisée.

Milan. *Théâtre Carcano*. Première représentation de *Il Pitocco*, opéra buffa, paroles de Romani, musique de Maestro Gerli; le livret de cette pièce était déjà connu sous le titre de l'*Ulla di Bassora*. Le signor Gerli est un jeune compositeur qui vient de terminer ses études au Conservatoire royal; la partie vocale et l'instrumentation de sa partition méritent des éloges, et on fonde des espérances sur ce talent naissant.

On assure que *Il bravo* de M. Marliani, représenté avec succès cet hiver à Paris, sera exécuté à Naples cette année.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 24.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 15 JUIN 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Exposition des produits de l'industrie.

Instrumens de musique. — Pianos. — M. PIERRE ÉRARD[1].

L'importance acquise depuis quelques années par l'industrie française pour la fabrication des pianos est telle qu'il me faudra plusieurs articles pour analyser les divers systèmes de fabrication; mon intention n'est pas d'établir, dans cette analyse, de comparaison de mérite entre les exposans, car à moi n'est point dévolue la commission de les juger, je me bornerai donc à considérer chaque genre d'instrument d'une manière absolue, théorique, et abstraction faite de toute considération de supériorité personnelle.

De tous les instrumens, celui qui a subi le plus grand nombre de transformations est incontestablement le piano. Celui-ci n'est pas, comme on l'a dit souvent, un perfectionnement du clavecin, car le clavecin était un instrument à cordes pincées par mécanique; son emploi dans la musique était celui d'un grand luth, fournissant par son clavier des harmonies qu'on n'aurait obtenues qu'avec beaucoup de difficultés sur le luth ordinaire. Quant au piano, son principe est différent, car c'est l'application du clavier au tympanon dont les têtes de baguette frappaient les cordes. Le plus ancien essai de ce genre d'instrument dont on a conservé le souvenir est le clavecin à maillets, inventé par un facteur de Paris, nommé Marius, dans les premières années du dix-huitième siècle. Cette invention fit alors peu de bruit, et son auteur même ne parut pas avoir compris l'importance qu'elle pouvait avoir, il crut n'avoir fait qu'une modification du clavecin. Quelques années après (en 1716), le padouan Cristofori reproduisit l'invention de Marius avec quelques améliorations, sous le nom de *Cembalo martellato;* mais il ne fut guère plus heureux que son devancier, car les clavecinistes n'abandonnèrent pas leur ancien instrument pour la nouveauté qu'on leur offrait.

Amédée Schroeter, organiste de Nordhausen, travaillait dans le même temps que Cristofori à la construction d'un instrument à claviers dont les cordes étaient frappées par des marteaux. Ce fut lui qui donna à cet instrument le nom de *piano-forte;* l'honneur de l'invention lui est resté. Toutefois ce ne fut que vers le milieu du dix-huitième siècle que le nouvel instrument commença à être adopté par les artistes, après que Godefroi Silbermann, de Freyberg, y eut fait quelques améliorations. Ce facteur, et Jean-André Stein, d'Augsbourg, furent les premiers qui mirent des pianos dans le commerce; d'autres facteurs allemands, établis en Angleterre, fabriquèrent beaucoup de ces instrumens. C'étaient eux qui fournissaient le petit nombre de ceux qu'on trouvait en France quand Sébastien Érard et son frère, venus de Strasbourg à Paris vers 1775, commencèrent à construire de petits pianos à deux cordes qui furent les premiers fondemens de la réputation de ces artistes. Ils ne copièrent pas exactement les pianos anglais et allemands, car ils inventèrent le ressort en laiton qui fixait l'étouffoir sur la corde, et ils substituèrent des pédales aux registres dont les autres facteurs s'étaient servis pour modifier la force et la qualité du son. J'ai possédé un de ces instrumens; c'était, je crois, le premier qui sortit de leurs ateliers; il portait la date de 1778. Depuis lors, MM. Érard n'ont cessé de travailler aux perfectionnemens du piano.

Le mécanisme du piano fut d'abord fort simple, car il ne consistait qu'en un pilote attaché verticalement à la touche, lequel poussait à la corde un marteau court et léger, suspendu par une charnière en peau, et guidé par une tige mincequi passait par son centre. Ce mécanisme était prompt et léger dans ses mouvemens, mais

(1) Extrait du *Temps*.

il avait l'inconvénient de tenir le marteau près de la corde tant que le doigt restait sur la touche, ce qui obligeait l'exécutant à relever immédiatement les doigts après qu'ils avaient frappé les touches. C'est à cette cause qu'il faut attribuer le caractère du talent des premiers pianistes, caractère de légèreté et de brillant auquel ne pouvait s'allier la tenue des sons ni l'art de chanter. Clementi même, ce fondateur de la plus belle et de la plus pure école des pianistes, fut obligé de se soumettre dans sa jeunesse aux nécessités imposées par la nature de l'instrument, et il ne modifia sa manière qu'après que le mécanisme du piano eût été établi d'après d'autres principes.

Vers 1790, les facteurs allemands et anglais commencèrent à fabriquer des pianos à trois cordes accordées à l'unisson pour chaque note dans le but d'obtenir une plus grande intensité de son. En adoptant ce mode de construction, Sébastien Érard imagina d'y appliquer un mécanisme où le pilote, au lieu de pousser directement le marteau à la corde, rencontrait un faux marteau suspendu par une charnière en peau et portant un double pilote qui agissait sur le marteau véritable à la manière du pilote simple. L'inclinaison du faux marteau était calculée de telle sorte que, dans l'action de la touche, le pilote porté par celle-ci allait se placer en un point qui permettait au faux marteau de retomber d'une ligne et demie, de laisser le même jeu au marteau véritable, et conséquemment de donner plus de liberté aux vibrations des cordes. Un tel mode de construction affaiblissait un peu les inconvéniens du mécanisme sans échappement, mais l'avantage qui en résultait était détruit en partie par les frottemens multipliés et les ballottemens des marteaux vrais et faux.

Cependant la nécessité de soutenir les sons dans l'harmonie et dans les mélodies à mouvement lent se faisait sentir, et les artistes, particulièrement en Allemagne, réclamaient à cet égard des améliorations dans la construction du mécanisme du piano. Dès 1740, l'illustre Jean-Sébastien Bach avait fait usage des petits pianos construits par Silbermann et par Spaett, mais il avait indiqué les défauts qu'il y trouvait, défauts qui étaient un obstacle à son jeu lié et tout harmonique. Son fils, Charles-Philippe-Emmanuel, fondateur du style moderne de la musique de piano, éprouvait le même besoin de perfectionnement; toute l'école allemande de ce temps, dans laquelle on remarquait Binder, Hunger, Kleinknecht, Falkenhagen, Seifferth, Schaffrach, Zach, Schwanenberg, Hoffmann et Kirsten, appuyait les réclamations de ces deux grands artistes; Stein satisfit enfin aux désirs de ces artistes en imaginant le système d'échappement simple qui a conservé le nom de mécanisme allemand, et dont on se sert encore dans la plupart des pianos qui se fabriquent à Vienne. Ce mécanisme n'a pas le mérite de l'énergie sonore qu'on remarque dans les bons pianos anglais et français, mais il a celui de la légèreté. Son apparition fut le signal d'une nouvelle manière de jouer de l'instrument, manière chantante et passionnée qui fut celle de Mozart et de ses imitateurs.

Le mécanisme à échappement de Stein fut adopté par les facteurs anglais quelques années après qu'il eût été inventé, mais non absolument dans tous ses détails. Stumpfz et Tomkinson y firent des changemens qui avaient pour objet de rendre la course du marteau plus longue afin d'obtenir plus de force dans la production du son; mais ce qu'ils gagnèrent de ce côté ils le perdirent sous le rapport de la vitesse et de la légèreté. Dès ce moment, Clementi, Cramer et Dussek, considérés à juste titre comme les chefs de l'école moderne du piano, modifièrent leur manière de jouer de cet instrument, car ils furent obligés d'attaquer les notes du clavier avec plus de force. Dans les pianos construits avec le mécanisme de Stein, ou mécanisme allemand, la touche avait peu d'enfoncement, et conséquemment il fallait peu d'efforts pour faire résonner les cordes. Dans les pianos de ce mécanisme modifiés en Angleterre l'enfoncement était proportionnel à la longueur du levier, ce qui exigeait plus d'énergie dans l'attaque du clavier.

Sébastien Érard, qui se trouvait à Londres vers 1791, et qui venait d'y établir une manufacture d'instrumens indépendante de celle de Paris, imagina un système de mécanisme à échappement entièrement différent de celui dont Strumpfz et Tomkinson faisaient usage alors. Ce mécanisme, où le marteau fonctionnait dans un sens opposé à celui de Stein, était plus compliqué, mais plus précis; des vis de rappel servaient à régler les fonctions de toutes les pièces; le marteau, fixé dans une charnière bien faite et attaqué près de son centre, était porté directement à la corde, et, retombant après que l'échappement avait fait son mouvement, il était saisi en arrière par une pièce attachée à la touche qui ne lui permettait pas de rebondir. C'est ce même mécanisme, dont Broadwood et tous les autres facteurs de Londres ont fait usage depuis lors, qui est connu sous le nom de mécanisme anglais, et qui, après avoir été long-temps employé par les frères Érard, par Freudentaler père, et quelques autres à Paris, a été ensuite abandonné pour divers autres systèmes. Les avantages de ce mécanisme sont la force et la précision; les dé-

fauts originaires, la lourdeur, la lenteur, et par suite la difficulté de répéter les notes avec rapidité. Cependant ce même système, remis en vogue par M. Pleyel depuis dix ans environ, a acquis plus de facilité et de légèreté par des procédés dont je parlerai dans un autre article.

Deux principes de construction se sont, comme on vient de le voir, disputé long-temps la préférence : l'un (le mécanisme à pilote sans échappement) avait l'avantage sous le rapport de la facilité du clavier et la rapidité de la répétition des notes; l'autre (le mécanisme à échappement) l'emportait par la force, la précision et la beauté du son. Chacun d'eux répondait à un besoin particulier et avait des partisans ou des détracteurs en raison de la direction donnée aux études de piano. En France, où ces études étaient peu sévères et où le goût du jeu brillant dominait, on préférait le mécanisme sans échappement; c'était le contraire en Allemagne et en Angleterre. De là vient que les pianos construits d'après le premier système d'Érard eurent peu de succès parmi les artistes français, tandis que c'est le seul qui a été en vogue chez les Anglais pendant près de quarante ans.

Occupé sans relâche de la recherche d'un mécanisme qui pût réunir les avantages des deux systèmes, Sébastien Érard fit paraître en 1808 de grands pianos d'un modèle plus petit que celui qui avait été en usage jusqu'alors, dont le clavier se détachait en avant et laissait les mains à découvert au lieu de les enfermer dans une caisse comme dans l'ancien modèle. Cette forme a été depuis lors adoptée par tous les facteurs. Dans ce nouvel instrument Érard était parvenu, au moyen d'un levier intermédiaire placé entre la touche et la bascule qui faisait agir le marteau, à éviter un trop grand enfoncement de la touche sans rien perdre de la force du mécanisme à échappement. Ce mécanisme permettait d'ailleurs de modifier le son et de répéter les notes avec plus de facilité qu'on ne pouvait le faire dans l'ancien piano.

Ce fut sur un instrument de cette espèce que Dussek se fit entendre dans les concerts donnés à l'Odéon par Rode, Baillot et Lamare à leur retour de Russie; l'effet qu'il en tira fit sur le public une profonde impression dont se souviennent encore ceux qui ont eu le bonheur d'entendre ce grand artiste. Nul doute que le succès du nouveau piano d'Érard ne se fût long-temps soutenu en France si l'on ne se fût aperçu qu'après avoir servi quelque temps, le mécanisme contractait un certain ballottement et faisait un bruit qui se mêlait au son d'une manière désagréable.

Peu d'années après l'époque dont je viens de parler, un changement considérable dans le système général de la construction du piano carré et du grand piano commença aussi à se faire remarquer. Sébastien Érard, alors occupé en Angleterre d'assurer le succès de sa belle invention de la harpe à double mouvement, ne parut pas y prendre part, quoiqu'il cherchât dans le même temps un mécanisme d'un genre absolument différent de tout ce qu'on avait fait jusqu'alors. Le changement dont je veux parler consistait dans le développement de tous les moyens qui peuvent concourir à la production du son le plus volumineux possible. Deux facteurs de Paris, MM. Petzold et Pfeiffer, commencèrent cette espèce de révolution vers 1809 par le prolongement de la table d'harmonie dans les pianos carrés sur toute la longueur de l'instrument. Cette prolongation permit de changer la position du chevalet et de donner au diapason plus de longueur; cette nouvelle disposition fournit le moyen d'appliquer au piano carré un mécanisme à échappement dont le marteau attaquait les cordes avec énergie; de là la nécessité de se servir de cordes beaucoup plus grosses et en résultat un son beaucoup plus intense et plus harmonieux que les anciens pianos carrés. Dès lors, tous les efforts des facteurs tendirent vers la puissance du son. Les résultats qu'on obtenait par le piano carré firent négliger pendant quelque temps le grand piano dont les dimensions incommodes n'étaient pas compensées par une supériorité de puissance assez marquée; cependant on se mit à la recherche des moyens de lui rendre cette supériorité; ses proportions furent changées, ses cordes devinrent plus fortes, plus espacées; la garniture des marteaux et les proportions du diamètre de leur tête, mieux étudiées, donnèrent enfin des sons aussi moelleux que forts, et cette époque fut celle de perfectionnemens qu'il n'est plus possible de méconnaître ni de nier.

Les proportions du piano, sous le rapport de la résistance de la caisse au tirage des cordes, avaient été rompues par l'augmentation considérable du tirage suivant le nouveau système; on s'aperçut que les instrumens fléchissaient, et l'on essaya de beaucoup de moyens pour obvier à ce grave inconvénient; le double barrage en fer en dessus et en dessous, imaginé par Érard et depuis adopté par tous les facteurs, fut reconnu comme le meilleur, et depuis lors la solidité des pianos a paru être assurée. En rendant compte des importans résultats du nouveau système de construction imaginé par M. Pape, je dirai comment ce facteur a pu débarrasser le piano de la surcharge du poids de tout ce fer.

J'ai dit que la fabrique de MM. Érard avait paru pendant quelque temps rester étrangère au changement de système qui s'était introduit dans le piano. Le long séjour de Sébastien en Angleterre, et les soins qu'il y avait donnés à sa manufacture de harpes, avaient en quelque sorte laissé le champ libre à de nouveaux facteurs. Cependant le frère aîné de cet artiste crut devoir modifier les formes des instrumens construits dans ses ateliers d'après les idées nouvelles, et des médailles d'or furent décernées à leurs pianos et harpes aux expositions de 1819 et 1823. Dans l'intervalle Sébastien Érard étant revenu de Londres à Paris, y mit la dernière main au nouveau mécanisme sur lequel il méditait depuis long-temps et dont j'ai parlé précédemment. L'objet de ses recherches était de donner au mécanisme une sensibilité telle que le doigt pût modifier le son à volonté sans nuire à la force ni à la légèreté. Dans les pianos à échappement du système anglais comme du système allemand, aussitôt que l'échappement a fait son effet, le marteau retombe et le doigt ne peut le relever qu'après avoir quitté la touche pour la frapper de nouveau; Érard voulut que l'abaissement du marteau, après qu'il a frappé les cordes, fût proportionnel au degré d'enfoncement où le doigt maintient la touche, et que, quel que fût cet enfoncement, il fût toujours possible de faire frapper de nouveau le marteau sur les cordes sans relever absolument le doigt, de telle sorte que le pianiste pût donner tel degré d'intensité au son qu'il jugerait convenable et qu'il pût sans peine répéter les notes autant de fois qu'il voudrait sans quitter les touches. Ce problème de mécanique, le plus difficile peut-être qui pût être proposé, fut résolu de la manière la plus ingénieuse par Sébastien Érard au moyen de deux leviers agissant en sens inverse et mis en contact par des ressorts. Le mécanisme qui résulte de cette combinaison présente une certaine complication au premier coup d'œil qui ne lui est pas favorable, mais si on l'étudie avec soin, on comprend que rien d'inutile ne s'y trouve, et que le but vers lequel tendaient les efforts de l'inventeur ne pouvait être atteint autrement.

A l'égard de l'appréciation de l'utilité de ce mécanisme, les artistes diffèrent d'opinion; mais ce n'est pas à dire que les uns ou les autres se trompent, seulement ils considèrent les exigences de leur genre de talent. Je comprends qu'un pianiste, dont le jeu est brillant, dont les doigts sont doués d'une puissante énergie, et dont la rapidité dans l'exécution des traits difficiles forme le caractère distinctif d'habileté, tirera peu d'avantage de l'extrême sensibilité du mécanisme d'Érard; mais qu'un musicien, dans toute l'acception du mot, veuille exécuter un quatuor, un trio, une fantaisie de Mozart ou de Beethoven, aucun mécanisme ne se prêtera aussi bien que celui-là à l'expression dont il sera animé; en ce sens le mécanisme d'Érard me paraît être le chef-d'œuvre de la facture du piano.

M. Pierre Érard, neveu de Sébastien, a succédé à ses parens dans la fabrique d'instrumens qu'ils ont fondée à Paris après avoir dirigé long-temps lui-même la maison de Londres. Il a rendu à cette fabrique toute son ancienne activité et a établi en grand la construction des pianos d'après le nouveau mécanisme inventé par son oncle. Il l'a appliqué au piano carré, et dans tous les produits qu'il a exposés cette année il s'est rendu digne de l'approbation des artistes autant à cause de la beauté du son de ses instrumens que par le fini de tous les détails de leur construction.

Dans mes articles suivans je rendrai compte des travaux des autres facteurs habiles qui sont entrés en concurrence à l'exposition de cette année.

FÉTIS.

Correspondance.

RÉCLAMATION.

A M. le directeur de la *Revue Musicale*.

Monsieur,

Je vous dois remercier bien sincèrement de la bonté que vous avez eue de rendre, dans votre journal, un compte détaillé de mon petit ouvrage et des imperfections que vous y avez fait remarquer. Certes, il m'eût été impossible de trouver un critique à la fois plus impartial et plus éclairé; et je rends grace à cette perspicacité heureuse qui vous a fait pressentir une partie de la vérité.

M. Giorgio di Roma, dont le vrai nom est Giorgio Armelino, ayant lu, l'année dernière, dans les journaux, que je me proposais de faire un cours sur l'accord du piano, est venu me demander de lui donner des leçons particulières avant l'ouverture de mon cours, réclamant comme une faveur que je voulusse bien lui laisser faire un résumé de chaque leçon, et me priant même de le lui corriger, et d'y ajouter ce qu'il pourrait avoir omis. Je ne crus point devoir me défier de lui, et, pensant que le désir seul d'apprendre était son guide, je me prêtai de bonne grace à ce qu'il me demandait, mais sous la condition expresse qu'il ne donnerait aucune publicité aux notes qu'il recueillait. Plus tard, il voulut encore suivre le cours, afin, disait-il, de doubler ses

leçons et d'en tirer plus de profit. Mais j'appris bientôt que M. Armelino faisait imprimer pour M. Roret un *Manuel de l'accordeur*, et, ne doutant plus de sa perfidie, je fus dans la nécessité de mettre sous presse immédiatement un extrait de mon propre ouvrage sur l'accord du piano, afin d'empêcher un ingrat élève de me ravir le fruit de mes veilles.

D'après ce simple récit et le certificat ci-joint, vous ne serez plus étonné, monsieur, et des lacunes que vous avez remarquées dans mon opuscule, et de la ressemblance singulière qu'il offre avec celui de M. Armelino. En ayant sous les yeux la méthode d'Hummel et sa partition, vous reconnaîtrez que non-seulement cette partition est différente de la mienne, mais qu'elle lui est même tout-à-fait opposée, puisqu'elle n'est formée que de quintes ascendantes qu'on ne tempère qu'en tâtonnant, et en général en descendant la corde, tandis que celle que je donne dans mon ouvrage est composée de douze quintes descendantes qu'on accorde en opérant sur la note grave, c'est-à-dire qu'après avoir accordé la quinte juste, qui sert de terme de comparaison, on la tempère à son gré en montant toujours la corde, ce qui est la source d'un accord sûr et durable. De plus, Hummel ne donne aucune preuve pour guider l'oreille, et moi j'en donne une foule qu'on ne trouve point dans les traités ordinaires.

J'ose espérer, monsieur, que vous voudrez bien contribuer à me disculper d'un plagiat, en faisant connaître à vos abonnés le contenu de cette lettre ou du certificat que j'y joins.

J'ai l'honneur d'être, avec considération, votre très humble serviteur,

C. Montal.

A la lettre de M. Montal était joint un certificat signé de plusieurs de ses élèves et qui atteste qu'en effet M. Giorgio a suivi pendant long-temps les cours de ce professeur et que ce n'est qu'avec peine qu'il est parvenu à comprendre la méthode à laquelle il a donné ensuite de la publicité en la présentant comme sienne.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DE L'ASPIRANT DE MARINE,

Opéra-comique en 2 actes de MM. Rochefort et de Comberousse, musique de M. Labarre.

Ce n'est pas une spéculation mal entendue que de dire une pièce de théâtre *imitée de Shakspeare;* le public se permet-il de manifester des dispositions malveillantes, eh quoi! s'écrie l'auteur, vous avez sifflé Shakspeare, le père du drame? Avez-vous donc si peu de respect pour la mémoire d'un grand homme? Et le public, pour peu qu'il soit bon diable, de s'excuser et de demander grace pour la liberté grande, tout penaud qu'il est d'avoir fait une bévue. C'est, à n'en pas douter, dans ces vues habiles que MM. Rochefort et de Comberousse auront ajouté au titre de leur *Aspirant de marine* ces mots respectables : imité de Shakspeare. Le public de l'*Opéra-Comiqué*, l'un des plus honnêtes publics qui soient au monde, connaît peu les drames et les tragédies de Shakspeare, mais il se doute que ce doit être un auteur célèbre et, bon gré, mal gré, il se croit obligé de crier *bravo*. L'Aspirant de marine de Shakspeare doit être un excellent opéra-comique, se dit-il, applaudissons donc celui de MM. Rochefort et de Comberousse. C'est à la comédie du poète anglais, *la Douzième heure*, que le sujet de l'*Aspirant de marine* a été emprunté. Comme je ne veux pas entrer dans une comparaison entre les deux pièces, et que d'ailleurs j'ai trop d'humanité pour mettre Shakspeare à cette humiliante épreuve, je me contenterai de raconter l'opéra-comique.

Le navire de l'état, je ne sais plus lequel, mettons que ce soit le *Superbe*, s'est brisé sur les côtes de la Sicile, et les hommes qu'il portait ont été dispersés. L'un d'eux, Léon Duchâtel, jeune aspirant, est venu chercher un refuge à l'hôtel de notre ambassadeur à Naples où il a été accueilli avec les égards dus au courage malheureux. Là il est employé par le secrétaire d'ambassade, M. Gaston de Coulanges, à séduire pour le compte de celui-ci une jeune veuve que courtise aussi un vieux maître de langues; mais il se trouve que c'est l'ambassadeur de l'ambassadeur qui, sans le vouloir, se fait aimer pour son propre compte. Or, je ne sais pas comment je ne l'ai pas dit encore, il est bon de savoir que ledit aspirant n'est point Léon, mais Léontine Duchâtel qui aspire à devenir la femme de M. de Coulanges plutôt qu'à commander une corvette, et qui retrouve son frère, le vrai Léon, qu'on avait cru mort dans le naufrage du *Superbe*. L'aspirant arrive à propos pour épouser la jeune veuve qui se contente de Léon à défaut de Léontine, et celle-ci devient la femme du secrétaire d'ambassade.

La musique de l'*Aspirant de marine* est le second ouvrage de M. Labarre qui, dans l'intervalle du premier à celui-ci, a écrit une foule de romances devenues populaires. Nous avons dit, en parlant de son opéra des *Deux familles*, tout ce que nous espérions de ce jeune

auteur, dont les études ont été bien faites, et qui, dans des compositions légères, a montré qu'il avait des idées fraîches et gracieuses. Sa nouvelle partition renferme quelques jolis morceaux; la cavatine de Jansenne est d'un rhythme bien marqué et sert le chanteur; le duo qui suit est d'une mélodie agréable et d'une coupe heureuse; le trio qui vient après est un joli morceau de scène; le chœur de matelots est plein de franchise. Dans le second acte, plusieurs morceaux renferment des passages heureux; nous citerons le duo de Ponchard et Hébert et les couplets de ce dernier. Un reproche que nous ferons cependant à M. Labarre, c'est d'avoir négligé un peu la partie mélodique de sa partition. Nous comprenons que, populaire pour ses jolies romances, M. Labarre a pu vouloir prouver qu'il était parfaitement capable d'écrire dans un style plus sérieux, aussi l'observation que nous lui ferons ne doit-elle pas lui être amère, puisqu'ayant donné ailleurs des preuves de sa capacité, ce n'est que d'un manque d'application des qualités qu'il possède qu'il peut être accusé. Plus de chant dans sa partition eût rendu celle-ci plus agréable encore; mais telle qu'elle est, on peut l'entendre plusieurs fois avec plaisir et intérêt.

Jansenne, qui débutait dans cet opéra, mais qui était pour nous une ancienne connaissance, nous paraît devoir rendre de très utiles services au théâtre de l'Opéra-Comique; sa manière de chanter, qui a de grands rapports avec la manière italienne, est d'un effet tout nouveau dans la salle de la Bourse, et la faveur avec laquelle il a été reçu du public prouve les progrès que fait l'éducation musicale de celui-ci. La pièce est, au reste, convenablement montée.

Un début remarquable a eu lieu au même théâtre, c'est celui de Mme Masi, jeune et jolie cantatrice italienne. Nous attendrons la seconde apparition qu'elle doit faire dans l'opéra de *Jean de Paris* pour exprimer notre opinion sur son talent.

THÉATRE NAUTIQUE.

(*SALLE VENTADOUR.*)

Ouverture. — *Guillaume Tell.* — *Les Ondines*, prologue.

Le théâtre nautique n'est pas une invention française, ce n'est qu'une importation de l'Angleterre, une imitation en miniature du spectacle qu'on voit au théâtre de Tivoli de Londres dont le bassin occupe une étendue de soixante mille pieds carrés. L'opinion publique n'était guère éclairée sur la destination nouvelle de la salle Ventadour, lorsque la dénomination de nautique lui fut donnée pour la première fois. Quelques-uns voulurent que l'action des pièces qu'on devait jouer à ce théâtre se passât sur des vaisseaux, en place d'avoir lieu sur la terre ferme; ce devaient être les romans de M. Eugène Sue arrangés en scènes dramatiques. D'autres s'attendaient à voir une suite non interrompue de jets d'eau, de gerbes, de cascades, de torrens, de rivières, de fleuves, de mer, de tout, enfin, ce qu'il y a d'aquatique et de nautique au monde. Il ne me serait guère possible, au reste, de pouvoir dire commentle théâtre nautique justifiera son titre, car il ne paraît pas avoir été en mesure de le faire à son ouverture. Nous nous bornerons à raconter ce que nous avons vu, nous ne pouvons pas dire que nous avons compris, car, soit la faute de notre intelligence, soit celle des faiseurs de ballets, nous n'avons jamais pu suivre d'un bout à l'autre la marche d'une action mimique sans former une foule de conjectures plus sottes les unes que les autres, et au bout desquelles nous ne parvenions jamais à la vérité. *Les Ondines* sont un prologue qu'à tort ou à raison nous nous sommes expliqué ainsi. Les divinités aquatiques de la ville de Paris, comme par exemple la Seine, la Marne, le canal de l'Ourcq, la rivière des Gobelins et quelques autres ruisseaux assistent à la naissance d'un jeune enfant que nous avons supposé devoir être le théâtre nautique. Ce jeune enfant est protégé par un batelier dans lequel on ne peut trouver que le public parisien, et finit par recevoir de grands honneurs après avoir été exposé aux jalousies des autres divinités.

Le privilége qu'a obtenu le théâtre nautique, car il s'agit encore de priviléges au temps où nous vivons, lui interdit de faire paraître aucun personnage parlant ou chantant; c'est donc exclusivement le genre du ballet qu'il lui est permis d'exploiter, du ballet-pantomime accompagné d'effets d'eau. Cette dernière condition paraît avoir été mise pour ôter toute idée de concurrence avec l'Opéra; mais il paraît bien difficile qu'elle soit exécutée rigoureusement, car tous les sujets ne comporteront pas l'emploi du même moyen. Celui de *Guillaume Tell* n'est pas nouveau et nous sommes surpris qu'il ait servi pour l'inauguration d'un théâtre. On pouvait mieux choisir, car la pensée d'une comparaison avec celui de l'Opéra, qu'il fallait avant tout éviter, se présente naturellement à l'esprit. Les ballets du théâtre nautique sont exécutés d'après un autre système que ceux de l'Opéra; à la quantité des figurans près, ils sont la reproduction assez exacte des ballets des Italiens. Ce sont des groupes d'individus exécutant, avec une grande précision, les mêmes mouvemens dans le même temps, comme s'ils étaient conduits par des ressorts. Quelques-uns des tableaux formés par ces groupes

sont d'un effet piquant, à cause de l'ensemble et de l'énergie avec lesquels les mouvemens sont exécutés ; nous avons surtout remarqué dans le premier acte des danses d'ensemble dessinées avec beaucoup d'originalité. Quant aux solos, si l'on peut s'exprimer ainsi lorsqu'il s'agit de pirouettes, il sont aussi loin de ceux de l'Opéra, qu'un vaudeville est loin d'une comédie, et il ne nous paraît pas qu'ils puissent s'améliorer beaucoup, car les appointemens que paie l'Opéra, et que ne peut pas offrir le théâtre nautique, fixeront toujours les premiers sujets à la rue Lepelletier. Aussi le chorégraphe M. Henry ferait-il bien, suivant nous, de se tenir aux danses d'ensemble qu'il s'entend bien à diriger.

La musique des *Ondines* et celle de *Guillaume Tell* ont été en partie composées et en partie arrangées par M. J. Strunz, compositeur distingué, auquel on doit un assez grand nombre de quatuors et de quintettes d'instrumens à vent. Les morceaux tirés de différens auteurs sont choisis avec discernement et bien arrangés ; ceux composés par M. Strunz lui-même sont d'un très bon effet, et instrumentés avec autant d'élégance que de pureté. Il y a un mérite tout particulier dans la composition d'une partition du genre de celle-ci, et M. Strunz dès son coup d'essai y a déployé une grande habileté. L'orchestre, composé d'environ cinquante exécutans, nombre suffisant pour une musique de danse, et bien dirigé par M. Girard, l'un des bons chefs d'orchestre que nous connaissions, s'acquitte très convenablement de la tâche qui lui est confiée. Nous avons bien remarqué quelques fautes dans les parties d'instrumens à vent, mais généralement l'exécution a été très satisfaisante. L'orchestre nous a paru disposé d'une manière vicieuse, et il nous a semblé qu'il ne pourrait pas l'être d'une plus convenable si l'on ne remédiait pas aux obstacles que présente l'emplacement qu'il occupe. Les musiciens sont placés sur une ligne trop étendue ; en sorte qu'un bon ensemble est difficile à obtenir, le chef ne communiquant pas assez immédiatement avec chacun de ses exécutans ; il est indispensable que l'orchestre soit tenu plus large aux dépens de sa longueur qui, dans l'état actuel, est démesurée. Il y avait du monde aux trois premières représentations du théâtre nautique, qui joue les mardi, jeudi et samedi de la semaine.

— M. Drouet, le célèbre flûtiste, qu'une grave maladie a obligé au silence pendant plus d'un an, vient d'être enfin rendu à la culture d'un art dans lequel il a obtenu de légitimes succès. Cet artiste remarquable se propose de faire un voyage dans le midi de la France, et de là dans la Suisse, donnant des concerts dans les principales villes qu'il traversera. Doué d'un grand talent, M. Drouet ne l'a pas prodigué ; il s'est même peu fait entendre en France à cause du séjour prolongé qu'il a fait en Angleterre, aussi nous ne doutons point que les vrais amateurs des villes dans lesquelles il s'arrêtera ne saisissent avec empressement l'occasion de l'entendre.

— Mme Malibran, qui s'est arrachée aux ovations dont elle était l'objet en Italie pour prendre quelques jours de repos dont elle profite en allant chanter au concert que doit donner à Londres son frère M. Manuel Garcia, s'est arrêtée quelques heures à Paris et a continué sa route par Bruxelles où elle a des propriétés. Une personne, qui a passé avec elle la soirée entière du seul jour qu'elle soit demeurée dans nos murs et au jugement de laquelle nous accordons une confiance entière, nous a affirmé que telle est la révolution qui s'est opérée dans son talent qu'à peine serait-elle reconnue de ceux qui avaient le plus l'habitude de l'entendre. Sa voix a doublé de volume, son organe est devenu plus sonore et plus moelleux, son génie de cantatrice a grandi dans une immense proportion, et son habileté à exécuter les belles choses qu'elle invente rend impossible aucune comparaison. Elle s'est mise au piano à huit heures et à deux heures de la nuit elle ne l'avait pas encore quitté, n'ayant pas laissé ceux qui l'écoutaient revenir de l'état d'exaltation où les avaient jeté ses premiers accens. L'un de nos vifs désirs serait d'entendre cette cantatrice dont nous prédisions l'avenir, lorsqu'à ses premiers débuts le public du Théâtre-Italien se tenait sur une froide réserve, et à laquelle nous croyons que nos conseils n'ont pas été inutiles. C'est avec regret que nous devons annoncer aux personnes qui avaient conçu quelque espoir de l'entendre cet hiver à côté de Rubini, de Lablache et de Tamburini, que ses engagemens en Italie sont tels qu'avant deux ans elle n'aura pas une soirée à nous donner.

Nouvelles des Départemens.

Bordeaux. M. Solomé, dont nous avons apprécié les talens administratifs, a quitté la direction de nos théâtres pour celle de Rouen. En perdant cet habile directeur nous avons à regretter plusieurs artistes, tels que M. Grignon et Mmes Ferrand et Sallard, qui l'ont suivi. MM. Robillon frères, n'ayant eu la direction qu'à une époque avancée de l'année, ont dû nécessairement éprouver de nombreuses difficultés pour composer leur troupe ; cependant nous devons avouer qu'ils ont obtenu plus que nous n'espérions. Dabadie, bariton, a

obtenu un grand succès dans la *Pie Voleuse* et le *Comte Ory*. Sa voix, flexible et accentuée, n'a pas des notes basses aussi belles que celles de M. Grignon, mais ses connaissances dans l'art du chant sont bien supérieures à celles de son prédécesseur. Dumas, engagé principalement pour l'emploi de Nourrit, a débuté dans *Masaniello* et le *Comte Ory*. Sa voix présente de grandes inégalités; les notes du médium ont un peu de dureté, mais les cordes élevées de la voix de poitrine et celles de la voix de tête sont pleines de charme. Moreau-Sainti, qui partage l'emploi de premier tenor avec Dumas, est une de nos vieilles connaissances, et malgré qu'une partie du public se montre souvent sévère envers cet artiste, nous devons nous féliciter de le posséder de nouveau.

Le départ de Mmes Ferrand et Sallard excite des regrets; la première a joué avec un talent remarquable le rôle d'*Alice* dans *Robert-le-Diable*. Mme Huguet qui lui succède ne joue qu'une partie de l'emploi de seconde femme; la voix de cette actrice est juste et d'un timbre agréable, mais faible, surtout dans les morceaux d'ensemble; si l'organe de Mme Ferrand n'était pas toujours d'une justesse parfaite, du moins il dominait les masses avec une puissance de son que Mme Huguet est loin de posséder. Mme Denise-Martin, première femme, a été en butte dès son premier début à la malveillance. Tout en avouant que cette actrice ne possède pas la grace de Mme Sallard, nous sommes loin d'approuver une telle sévérité; dans plusieurs rôles elle a fait preuve de talent, notamment dans celui de *Pippo* de la *Pie Voleuse*. Mme Ryckmans, dont la carrière dramatique date depuis peu d'années, était très émue lors de son premier début dans le rôle de *Ninette* de la *Pie*, elle ne nous a pas satisfaits dans l'air du premier acte, mais dans celui du troisième nous avons rendu justice au sentiment qu'elle y déploie. En général les directeurs soignent très peu la composition des chœurs; celui des hommes est bon et mérite quelquefois des éloges; quant à celui des femmes, il est impossible d'entendre rien de plus discordant.

Nous comptons dans notre orchestre plusieurs artistes distingués, MM. Martin-Colot, violon solo, Delenclos, première flûte, et Hormille, premier cor; M. Ryckmans, premier basson, qui s'est fait entendre ainsi que son fils, pianiste de douze ans. On a applaudi M. Ryckmans père; mais l'intérêt général s'est porté sur le jeune artiste qui paraît avoir de l'avenir. Notre chef d'orchestre, dont tous les efforts tendent à propager dans notre ville le goût de son art, a fait dernièrement un appel au public en annonçant la symphonie héroïque de Beethoven. L'accueil fait à cette production a été non-seulement très froid, mais les auditeurs ont témoigné leur impatience par quelques sifflets. Cependant nous ne pouvons nous dissimuler que la musique n'ait fait des progrès parmi nous depuis quinze ans, ce qui nous donne lieu d'espérer que le temps n'est pas éloigné où nous serons dignes de comprendre les chefs-d'œuvre de l'immortel Beethoven.

Prospectus.

Publication nouvelle intéressant toutes les personnes qui s'occupent de musique; par C. MONTAL, aveugle, ancien répétiteur à l'institution des jeunes aveugles, fondateur des cours d'accord, accordeur des professeurs de piano les plus célèbres du Conservatoire.

M. Montal pense avoir résolu un problème dont la solution a été vainement tentée à différentes époques : celui de faire que chacun puisse soi-même, facilement, sûrement, et sans aucun secours étranger, accorder son piano, avantage précieux, surtout à la campagne.

M. Montal a renfermé, dans un petit ouvrage dont le titre est : *L'art d'accorder soi-même son piano*, etc., etc., les véritables moyens d'atteindre ce but.

Cet ouvrage, soumis à la critique de ceux qui s'occupent le plus spécialement de musique, a mérité leur approbation.

Cette approbation a encouragé l'auteur à combattre la vieille routine, et à indiquer une voie nouvelle et sûre; c'est aux connaissances réunies des principes de la physique et de l'art musical, à une longue pratique de celui-ci, et enfin à l'habitude d'observer, qui, comme on le sait, appartient plus particulièrement aux aveugles, que M. Montal doit la découverte de sa méthode. Il s'empresse de la soumettre aux personnes qui sont initiées au plus puissant et au plus séduisant des arts. Un tel ouvrage, à notre époque, est indispensable, et doit faire partie de toute bibliothèque musicale bien choisie.

Les personnes qui voudraient prendre connaissance de cet ouvrage le trouveront sur les pianos de M. ROGEZ, à l'exposition des produits de l'industrie, 4e pavillon, n° 168, et dans ses magasins, rue de Seine-Saint-Germain, n° 32; chez MEISSONNIER, marchand de musique, rue Dauphine, n° 22; et chez l'auteur, rue Poupée, n° 11.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 25.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 22 JUIN 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Exposition des produits de l'industrie.

CARACTÈRES DE MUSIQUE

gravés, fondus et stéréotypés par les procédés de

M. E. DUVERGER.

Rien de plus difficile que de surmonter les obstacles opposés par l'intérêt ou l'habitude aux découvertes utiles! Pour y parvenir, ce n'est point assez d'une idée heureuse, ni d'une certaine habileté à vaincre les difficultés qui se rencontrent en toute chose nouvelle, et qui, presque toujours, se manifestent à l'improviste là où l'on n'avait pas supposé qu'il pût y en avoir; ce qu'il faut encore, c'est la foi en soi-même, la conviction de l'utilité de ce qu'on fait, et la persévérance qui fait tout attendre de l'avenir, quand le présent n'est pas favorable.
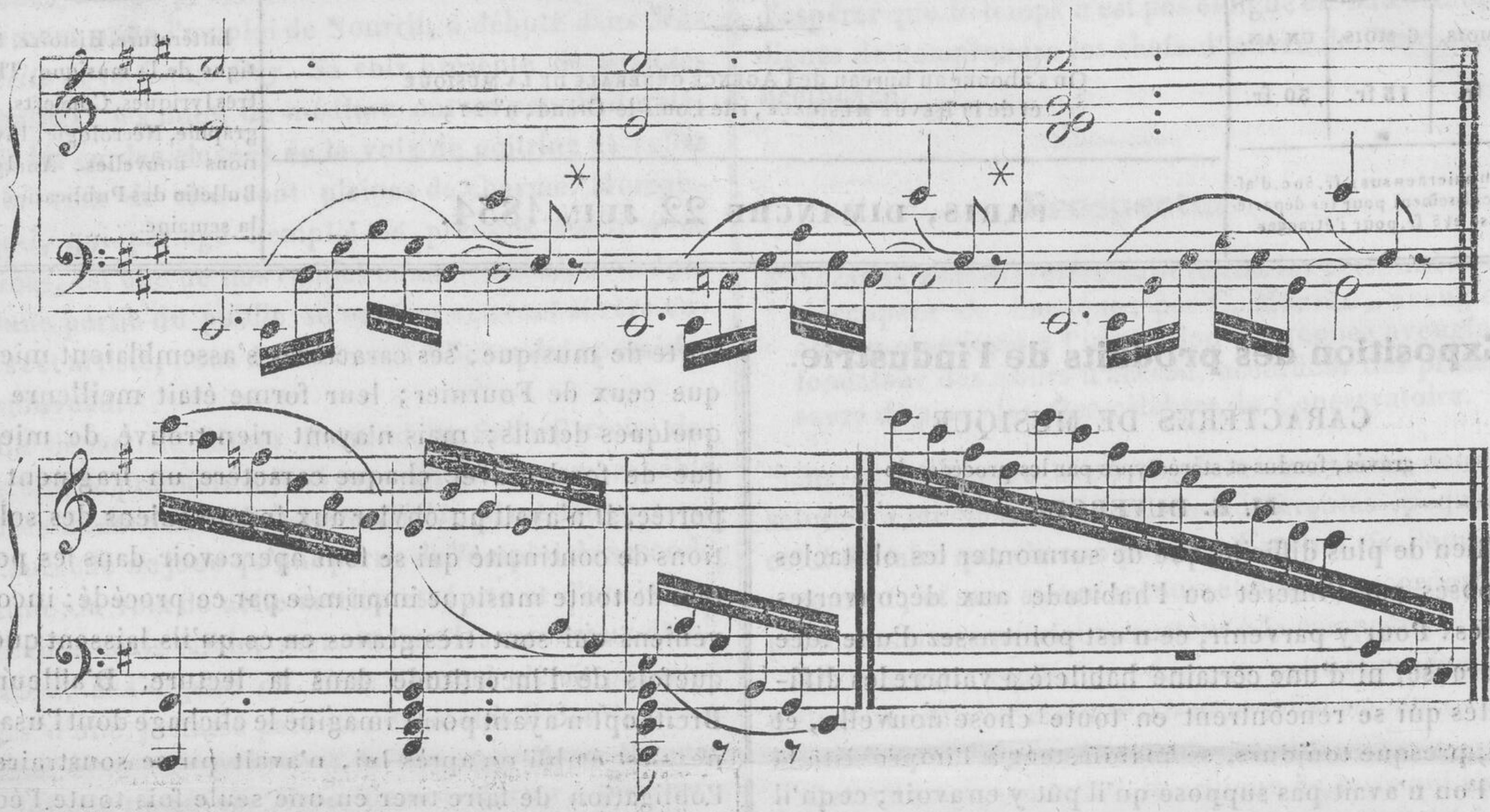
Tout cela s'est heureusement rencontré en M. E. Duverger. Il y a tantôt huit ans que la première idée de son système de typographie pour la musique s'est présentée à son esprit et qu'il a entrepris de la réaliser. Mais quoi? l'histoire de cette partie de son art ne lui offrait guère que des souvenirs de naufrages. Que d'efforts infructueux! que de tentatives vaines depuis plus de trois siècles pour résoudre le problème d'une belle, facile et avantageuse impression de la musique par les caractères mobiles! J'ai donné, en 1832, dans la *Revue Musicale*, un aperçu historique des essais entrepris pour la solution de ce problème, et le résultat de mes recherches a été de faire voir que, jusqu'à M. Duverger, un seul imprimeur est parvenu à employer en grand et d'une manière utile le mode d'impression de la musique par les procédés de la typographie ordinaire, et que cet imprimeur fut Breitkopf de Leipsick.

Et que de choses Breitkopf avait laissées imparfaites! Le premier, il est vrai, il était parvenu à combiner un système complet qui s'appliquait à l'impression de toute sorte de musique; ses caractères s'assemblaient mieux que ceux de Fournier; leur forme était meilleure en quelques détails; mais n'ayant rien trouvé de mieux que de fondre avec chaque caractère un fragment de portée, il n'avait pu obvier aux inconvéniens des solutions de continuité qui se font apercevoir dans les portées de toute musique imprimée par ce procédé; inconvéniens qui sont très graves en ce qu'ils laissent quelquefois de l'incertitude dans la lecture. D'ailleurs, Breitkopf n'ayant point imaginé le clichage dont l'usage ne s'est établi qu'après lui, n'avait pu se soustraire à l'obligation de faire tirer en une seule fois toute l'édition de chaque ouvrage qu'il imprimait, se plaçant ainsi dans l'alternative ou d'employer en pure perte beaucoup de papier et de faire des frais considérables de tirage pour une œuvre qui n'aurait point obtenu de succès, ou de n'avoir qu'un nombre insuffisant d'exemplaires, si le public accueillait l'ouvrage avec faveur.
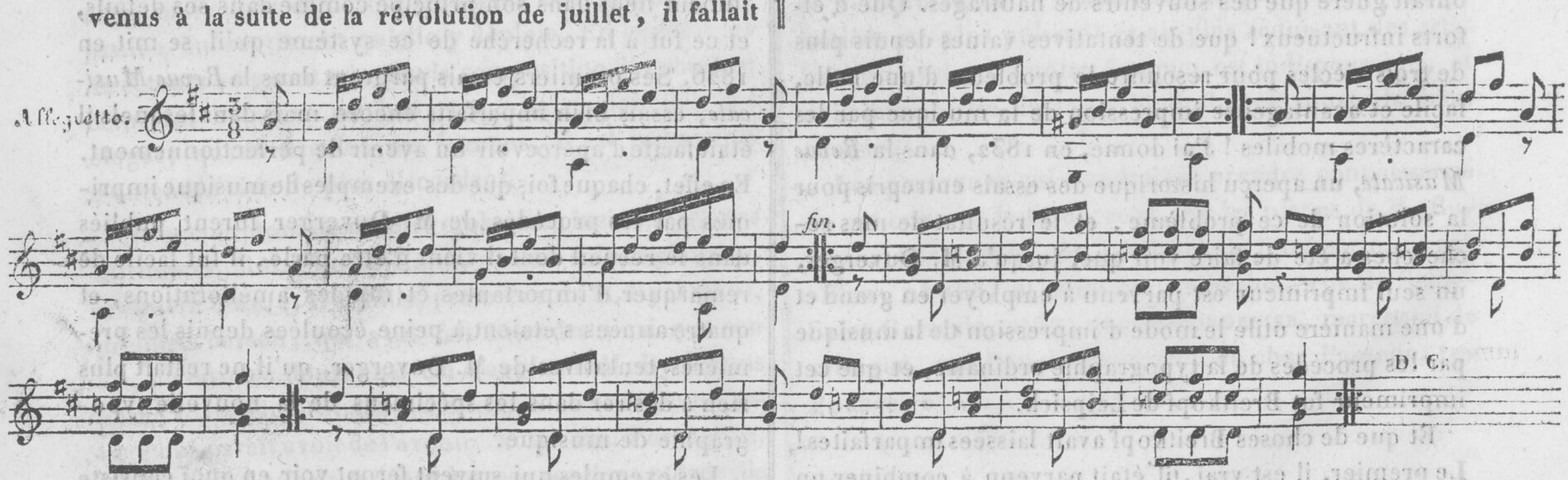
Ce n'était que par des procédés tous différens de ceux de Breitkopf que M. Duverger pouvait espérer de réussir; il comprit qu'il lui fallait un système absolument neuf dans son principe comme dans ses détails, et ce fut à la recherche de ce système qu'il se mit en 1826. Ses premiers essais parurent dans la *Revue Musicale*, essais bien imparfaits encore, mais dans lesquels il était facile d'apercevoir un avenir de perfectionnement. En effet, chaque fois que des exemples de musique imprimés par les procédés de M. Duverger furent publiés dans le recueil dont il vient d'être parlé, il fut facile de remarquer d'importantes et rapides améliorations, et quatre années s'étaient à peine écoulées depuis les premières tentatives de M. Duverger, qu'il ne restait plus rien à désirer dans les spécimens de la nouvelle typographie de musique.

Les exemples qui suivent feront voir en quoi consiste la supériorité des caractères de musique et des procédés
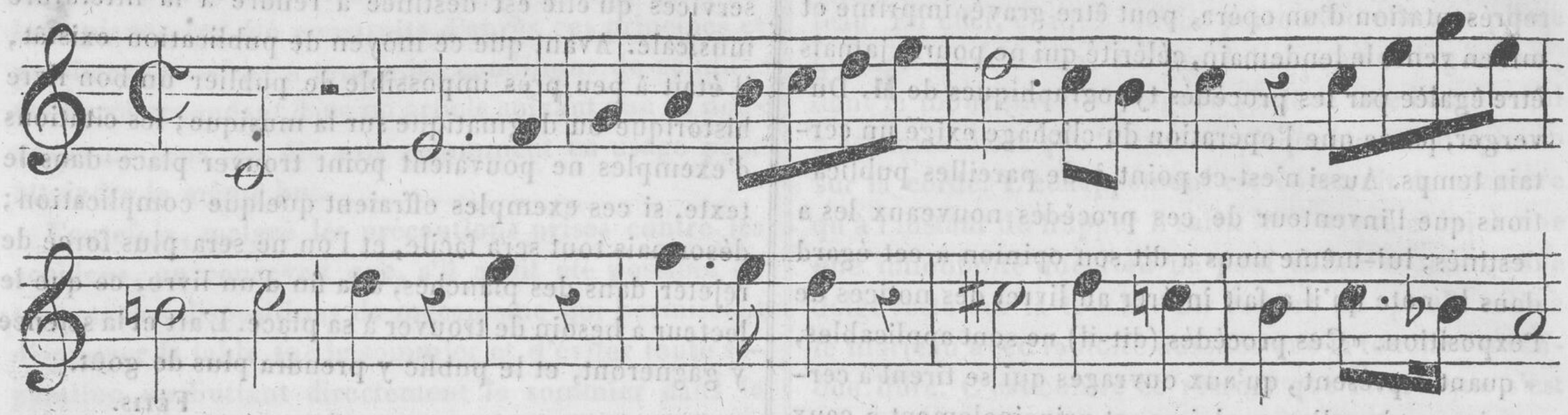
inventés par M. Duverger. Les musiciens et les amateurs y remarqueront la pureté et l'élégance de la forme des notes et des accessoires qui modifient leur valeur et leur intonation, les belles proportions et l'arrangement des liaisons de croches, de doubles-croches, etc., et surtout la netteté, la précision et la continuité non interrompue des lignes de la portée, quelle que soit la complication de la musique qui s'y trouve placée. Ce dernier genre de mérite sera particulièrement remarqué par les hommes de l'art qui connaissent les immenses difficultés qu'il a fallu vaincre pour arriver à de tels résultats.



Arrivé à ce point de perfection dans ses travaux, M. Duverger n'avait pas encore tout fait, car il lui restait à appliquer ses heureuses découvertes à des caractères de diverses forces. L'exemple qu'on vient de voir est sans doute fort beau, mais il fallait quelque chose de plus mignon pour la musique et pour les livres de petit format. M. Duverger ne se le dissimulait pas; mais après les dépenses considérables occasionnées par ce qu'il avait fait, après les désastres de la librairie survenus à la suite de la révolution de juillet, il fallait beaucoup de courage pour se livrer à de nouveaux travaux et pour faire de nouveaux sacrifices; ce courage, M. Duverger l'eut, et successivement il fit graver et fondre un joli caractère destiné à l'impression des partitions, de la musique de guitare ou des petits livres, et un caractère beaucoup plus fort pour les tableaux destinés à être lus de loin dans les écoles. On voit ici un spécimen du premier, remarquable par la grâce de toutes ses parties :



L'autre ne mérite pas moins d'éloges pour sa netteté et l'élégance de ses proportions. On en peut juger par l'exemple qui suit :



Ce sont les heureux résultats de ses découvertes, de ses travaux, de sa persévérance et de ses sacrifices que M. Duverger vient de mettre à l'exposition des produits de l'industrie. On y trouve, sous le n° 1172 des planches stéréotypées des trois caractères dont je viens de parler, et de superbes impressions sur des papiers de diverses sortes, sur satin, etc. L'inventeur a réuni des spécimens de tous ces caractères dans un beau recueil in-fol., et y a joint la notice que j'ai publiée autrefois sur la typographie de la musique. Les personnes qui examineront ce recueil avec attention ne pourront douter que M. Duverger ait atteint la perfection, objet de ses recherches.

Il ne suffit pas cependant qu'il y soit parvenu pour faire disparaître les préjugés qui s'élèvent contre l'impression de la musique en caractères mobiles et pour réfuter toutes les objections de la routine; c'est dans le commerce de la musique que M. Duverger doit rencontrer les antagonistes les plus ardens de ses succès, car les marchands et les éditeurs redoutent des innovations qu'ils considèrent comme destinées à troubler leurs habitudes et peut-être à porter atteinte à leurs intérêts. Il n'est donc pas inutile d'entrer à ce sujet dans quelques explications.

La plus solide objection qu'on a faite autrefois contre l'impression de la musique en caractères mobiles était que ce mode d'impression obligeait à tirer tout d'abord l'édition entière d'un ouvrage avant de connaître ses chances de succès; mais aujourd'hui cette objection a perdu toute sa valeur, car l'application du clichage aux caractères de musique permet de conserver les planches de ces caractères avec autant de facilité que celles de la gravure. Les clichés ne sont pas d'un volume beaucoup plus considérable que celles-ci, et leur valeur est bien plus grande puisque, au lieu de quatre ou cinq mille exemplaires que peuvent fournir les planches gravées jusqu'à ce qu'elles soient usées, les clichés peuvent permettre un tirage de 50,000 exemplaires avant de se détériorer.

Mais, dit-on, ces clichés, loin d'offrir une économie aux éditeurs, coûtent plus cher que le prix d'acquisition des planches d'étain et celui de la gravure réunis. Cela est vrai; mais aussi quelle différence sur le prix du tirage et sur celui du papier. Le tirage de la musique coûte, au meilleur marché, 12 francs par 1000 planches; or il est facile de réunir dans une seule forme deux clichés de la dimension des planches ordinaires de musique et conséquemment de les tirer d'un seul coup. Le tirage par la presse typographique coutât-il le même prix que le tirage par la presse en taille-douce, il y aurait donc économie de moitié; or il s'en faut qu'il soit aussi cher, car, si l'on veut tirer à grand nombre, on ne paiera pas plus de 6 ou 7 francs par mille, c'est-à-dire environ 3 francs 50 centimes par 1000 planches simples.

A l'égard du papier, l'avantage n'est pas moins évident, car le foulage des planches d'étain rend nécessaire l'usage d'un papier épais dont le poids surpasse beaucoup celui du papier ordinaire d'impression, et qui est conséquemment plus cher. Pour l'impression par les clichés un bon papier ordinaire suffit; l'économie est donc assez considérable sous ce rapport, et cette économie, jointe à celle du tirage, met tout l'avantage du côté de l'impression par les nouveaux procédés de M. Duverger.

D'ailleurs s'il s'agit d'un ouvrage susceptible d'être tiré à très grand nombre, l'excédant de la dépense pour la fabrication des clichés peut être bientôt racheté. Il est de certaines méthodes élémentaires, la méthode d'Adam pour le piano par exemple, dont les planches ont été usées et renouvelées cinq ou six fois; une seule série de clichés aurait suffi pour tenir lieu de toutes ces réimpressions.

Il est une autre objection qui pourrait être faite par les éditeurs de musique et qui serait fondée; c'est que

le mode d'impression par la gravure est si rapide qu'un air, après avoir obtenu un brillant succès à la première représentation d'un opéra, peut être gravé, imprimé et mis en vente le lendemain, célérité qui ne pourra jamais être égalée par les procédés typographiques de M. Duverger, parce que l'opération du clichage exige un certain temps. Aussi n'est-ce point à de pareilles publications que l'inventeur de ces procédés nouveaux les a destinés; lui-même nous a dit son opinion à cet égard dans la note qu'il a fait insérer au livret des notices de l'exposition. « Ces procédés (dit-il) ne sont applicables, « quant à présent, qu'aux ouvrages qui se tirent à cer- « tain nombre d'exemplaires, et principalement à ceux « qui sont destinés à l'enseignement dans tous ses de- « grés. »

Telle est en effet la destination de la typographie de la musique de M. Duverger; sa déclaration formelle est de nature à rassurer les éditeurs et les marchands de musique sur les perturbations qu'ils pouvaient craindre pour leur commerce. Les recueils de cantiques et de chants notés pour l'usage des diverses communions, les chansonniers, les almanachs chantans, les méthodes élémentaires de chant, de musique et d'instrumens, les traités d'harmonie et de composition, voilà ce qui peut être mieux établi et à meilleur marché par la typographie de M. Duverger que par la gravure ou la lithographie. Qui ne sait les imperfections grossières de tous les textes gravés qu'on rencontre dans ces sortes d'ouvrages? imperfections telles qu'elles font naître le dégoût et qu'elles rendent fatigante la lecture de pareils livres. Les auteurs ont particulièrement intérêt à ce que leurs productions de ce genre ne soient publiées que par les nouveaux procédés, car le meilleur ouvrage élémentaire, mis au jour par la gravure, ne peut éviter de tomber dans l'oubli, quel que soit le nombre d'exemplaires qu'on en tire. En effet, la musique, et tout ce qu'on publie sous sa forme ordinaire, ne conserve aucune sorte de valeur vénale dans la circulation, tandis qu'il n'est point de livre qui n'en ait une long-temps après qu'il a cessé d'être dans le commerce. De là l'anéantissement de tout ce qui a forme de musique gravée et la conservation de tout ce qui appartient à la librairie, car on ne conserve que ce qui a quelque valeur vénale. Les mauvais ouvrages de Roussier, de Pileur, d'Apligny, et de beaucoup d'autres relatifs à l'harmonie et à la composition, se trouvent dans beaucoup de bibliothèques, tandis qu'une multitude d'autres, meilleurs et plus utiles, sont devenus d'une rareté excessive parce qu'ils ont été gravés et ont été jugés indignes d'être conservés.

Une dernière considération me fait rendre grace à l'heureuse invention de M. Duverger, c'est celle des services qu'elle est destinée à rendre à la littérature musicale. Avant que ce moyen de publication existât, il était à peu près impossible de publier un bon livre historique ou dogmatique sur la musique; les citations d'exemples ne pouvaient point trouver place dans le texte, si ces exemples offraient quelque complication; désormais tout sera facile, et l'on ne sera plus forcé de rejeter dans des planches, à la fin d'un livre, ce que le lecteur a besoin de trouver à sa place. L'art et la science y gagneront, et le public y prendra plus de goût.

FÉTIS.

—

Instrumens à clavier. — Pianos. — M. PAPE [1].

M. Pape avait acquis de la célébrité à Paris par les pianos qu'il avait fabriqués en faisant usage du mécanisme à échappement ordinaire, lorsque, vers la fin de 1816, frappé des avantages que présentent, sous le rapport de la pureté du son, les pianos verticaux où les cordes sont frappées dans le plan de la table d'harmonie au lieu d'être soulevées en dessous comme dans les pianos carrés et dans les pianos-clavecins appelés grands pianos ou pianos à queue, il résolut de chercher les moyens de placer dans ceux-ci le mécanisme en dessus. Avant de passer à l'examen du système qui fut le résultat des recherches de M. Pape, il est nécessaire que je donne quelques notions sur l'autre mode de production des sons, c'est-à-dire de celui où les cordes sont frappées en dessous par des marteaux.

La construction ordinaire de ces instrumens a l'inconvénient de contraindre les facteurs à séparer la table d'harmonie du sommier des chevilles par un intervalle plus ou moins considérable afin de laisser un passage aux marteaux qui doivent frapper les cordes; or ce vide occasionne une tendance constante dans la table d'harmonie à se rapprocher du sommier par la tension des cordes, tendance qui est devenue plus forte depuis qu'on a bien augmenté le volume des cordes dans une proportion plus que quintuple. Pour obvier à cet inconvénient, on imagina d'abord de maintenir la table dans sa position primitive au moyen de ponts en fer dont les pieds étaient appuyés d'une part sur le sommier, et de l'autre sur la traverse de la table.

Cependant les proportions étant devenues beaucoup plus fortes, ce remède devint insuffisant, et les pianos continuèrent à fléchir. Il fallut trouver d'autres moyens

(1) Extrait du *Temps*.

et l'on imagina des barrages en fer qui s'étendent d'un bout à l'autre de l'instrument et qui maintiennent toutes les parties de la caisse dans un état d'équilibre. D'excellens pianos ont été construits d'après ces principes et paraissent satisfaire à toutes les conditions de solidité. On verra cependant dans un article suivant que de nouveaux moyens ont été mis récemment en usage pour atteindre le même but.

Toutefois, malgré les précautions prises contre les accidens, on concevait que, s'il avait été possible de trouver des dispositions de mécanisme qui permissent d'appuyer la table sur le sommier et d'éviter toute séparation en buttant directement le sommier dans le sens du tirage des cordes, il y aurait une résistance naturelle aux efforts de ce tirage préférable à l'échafaudage auquel on est contraint d'avoir recours. Il fallait, pour cela, établir le mécanisme des marteaux au-dessus des cordes au lieu de les mettre en dessous. L'avantage de frapper les cordes dans le plan de la table au lieu de les soulever de leurs points d'appui par la percussion était d'ailleurs sensible. Cette idée donna naissance aux pianos verticaux de diverses sortes, aux pianos droits, obliques, etc. Malgré quelques inconvéniens résultant de ces formes, on ne put méconnaître la pureté de sons qui était le produit de ce mode d'attaque des cordes, aussi le nombre des instrumens construits d'après ce principe a-t-il été fort considérable depuis sept ou huit ans. Les grands instrumens avaient sans doute un son plus volumineux que ces petits pianos, mais ceux-ci l'emportaient évidemment par la pureté et l'égalité du timbre.

Un habile facteur de pianos de Vienne, M. Streicher, frappé des avantages qu'il y aurait à appliquer au piano à queue le mécanisme en dessus, fit des essais, et, après beaucoup de recherches et de dépenses, parvint à fabriquer d'assez bons instrumens à l'aide de ce mécanisme; mais, n'ayant pas trouvé d'autre moyen pour ramener le marteau dans sa position primitive, après qu'il a frappé les cordes, que d'employer un contre-poids, il en résulta un clavier lourd, difficile à manier, lent à se mouvoir sous le doigt et surtout à répéter les notes, qui fit renoncer à l'usage de ces pianos. Plusieurs facteurs ont essayé depuis lors de vaincre les difficultés qui semblaient inhérentes à un pareil système de construction, mais toujours sans succès; il était réservé à M. Pape d'en triompher complètement et de combiner un mécanisme facile, sensible au toucher, et prompt à articuler comme le système d'échappement ordinaire le mieux établi.

Divers avantages résultent du système de M. Pape; le premier est une grande simplicité de mécanisme, simplicité telle qu'il n'y a qu'un seul frottement depuis le mouvement de la touche jusqu'au frapper du marteau. En effet, chaque touche porte avec elle son pilote qui agit directement sur un échappement ingénieux, dont le mouvement rétrogade soulève une bascule qui n'est autre chose que le marteau, lequel tombe d'aplomb sur la corde. L'échappement est construit de manière qu'à l'instant du frapper il saisit le marteau et lui donne une immobilité que rien ne peut ébranler tant que le doigt reste sur la touche. Un ressort en spirale relève le marteau avec rapidité aussitôt que la touche est rendue libre. C'est contre ce ressort que la critique s'est exercée dans les premiers temps où M. Pape livra au public ses instrumens. On argumentait contre leur système, de ce principe qu'en mécanique l'usage des ressorts est souvent une cause de perturbation, parce que ces ressorts s'affaiblissent à l'user et finissent par rendre les mouvemens inégaux et mal réglés. Tels étaient en effet les inconvéniens des premiers essais de M. Pape, parce qu'ayant placé les ressorts trop près de la tête des marteaux et conséquemment à l'extrémité du levier, la course de ces ressorts était de près de deux lignes, d'où résultait pour eux une fatigue considérable et conséquemment une cause constante d'affaiblissement.

Sans cesse occupé du soin de perfectionner son système, dont les avantages incontestables lui étaient d'ailleurs démontrés, M. Pape comprit qu'en rapprochant autant que possible les ressorts du point de centre de l'action des marteaux, il en diminuerait la course sans diminuer leur action; tous ses efforts tendirent à ce but, et tels furent les heureux résultats de ces efforts que dans ces derniers temps il est parvenu à ne faire opérer aux ressorts qu'un mouvement d'une demi-ligne environ, en sorte que leur affaiblissement est devenu impossible, ou du moins si peu sensible que toutes les autres parties du mécanisme seraient usées avant que leur action fût diminuée. En cet état, on peut dire que le problème du mécanisme en dessus, d'où résulte un son pur et moelleux comme celui des pianos verticaux, auquel est jointe la force qui manque à ceux-ci, ce problème, dis-je, paraît entièrement résolu, et ne plus laisser rien à désirer.

S'il était difficile de combiner un bon système de mécanisme en dessus dans les grands pianos où les cordes sont parallèles au plan des marteaux, la difficulté paraissait beaucoup plus grande à l'égard des pianos carrés dont les cordes sont attachées obliquement. En cherchant la solution de ce nouveau problème, M. Pape paraît avoir été dirigé par des consi-

dérations de plusieurs espèces. La première avait pour objet le volume du son auquel il fallait donner de la puissance, y ayant d'ailleurs toute certitude de lui donner de la pureté et de faire disparaître la sensation du coup de marteau par l'effet même de la percussion verticale dans le plan de la table. Tout le monde sait que la puissance du son a fait jusqu'ici préférer les grands pianos à ceux de toute autre forme, bien qu'on avouât que ces instrumens sont des meubles de dimension incommode et d'un placement difficile, surtout dans les petits appartemens qui sont beaucoup plus nombreux que les grands. Une des causes qui concourent avec le plus d'efficacité à la puissance du son des grands est l'écartement des cordes qui permet à l'air de circuler librement autour d'elles et d'en propager les vibrations.

Dans les pianos carrés ordinaires, c'est le contraire qu'on remarque. Les cordes resserrées dans un petit espace et coudées sur les pointes du chevalet, sont gênées dans leurs mouvemens vibratoires, et ce resserrement est impérieusement commandé par la position des marteaux placés en dessous des cordes. Ajoutons à cela que l'obligation de faire frapper les cordes très près du point d'attache place le mécanisme dans la position la moins avantageuse et a nécessairement pour résultat de donner aux sons moins d'ampleur que si le facteur avait la faculté de choisir à son gré le point où l'attaque de la corde est le plus favorable au volume du son. Or, la combinaison du mécanisme en dessus étant trouvée pour le piano carré comme elle l'a été par M. Pape, il a été loisible à cet artiste de le disposer pour faire frapper les cordes en tel point de leur longueur qu'il a jugé convenable, et de varier les dispositions autant de fois qu'il a voulu. Dès lors il a pu donner aux cordes tout l'écartement nécessaire pour la propagation des vibrations, et le résultat de ces divers avantages a été de donner à ses pianos carrés à trois cordes une intensité de son égale à celle des bons pianos à queue et même quelquefois supérieure. Le piano carré qu'il a mis à l'exposition de cette année me paraît un modèle parfait en son genre : force, pureté, égalité, facilité de mécanisme; tout me semble réuni dans cet excellent instrument.

Ce n'est pas aux améliorations que je viens d'indiquer que se bornent celles qu'on remarque dans le piano carré de M. Pape. Ce facteur, convaincu, comme les meilleurs artistes de tous les pays, que les conditions de solidité ne sont pas moins importantes dans un instrument que celles de la pureté et de la force du son, a cherché les moyens de ne laisser rien à désirer sous ce rapport. J'ai dit précédemment que la force du tirage des cordes est telle qu'elle opérerait bientôt la destruction de l'instrument le mieux construit, si l'on n'avait recours à une grande force de résistance qui maintînt l'équilibre. On n'en a pas trouvé de meilleure que l'emploi d'un certain nombre de barres de fer fixées en dessus ou en dessous de l'instrument, ou de sommiers prolongés en fer fondu. Le résultat de ces moyens est à peu près aussi satisfaisant qu'on pouvait le désirer, et, dans de bons pianos fabriqués chez les meilleurs facteurs, on ne remarque pas d'altération sensible dans la solidité. Mais pour obtenir cette solidité, il a fallu augmenter beaucoup le poids des instrumens, car ce fer, ces bois épais et croisés en plusieurs sens, tout cela fait de la plupart des pianos des masses qu'il est difficile de transporter d'un lieu à un autre. Or, remarquez que la fatigue occasionnée aux instrumens par le tirage des cordes résulte de ce que ce tirage agit sur la partie supérieure de la caisse et loin de son point de résistance, qui est auprès du fond de cette caisse. La place qu'il faut au mécanisme qui vient frapper les cordes en dessous ne permet point en effet d'établir ailleurs ce tirage si puissant. Mais avec le mécanisme en dessus, la table d'harmonie peut être descendue dans l'intérieur de la caisse autant qu'on le juge nécessaire pour assurer la solidité; en sorte que le tirage, étant très près du fond, est d'un effet absolument nul, et permet au facteur de supprimer tout le barrage en fer, et même de percer à jour ce même fond, afin de faciliter la propagation des vibrations au dehors. Par-là le poids du piano carré se trouve diminué de plus d'un tiers.

J'ai dit que le mécanisme en dessus du piano carré étant porté à sa perfection, il est facile d'en varier les dispositions à volonté et de lui faire frapper les cordes en tel point que l'on veut; d'où il suit qu'on peut aussi obtenir une telle sorte de timbre qu'on désire. C'est ce que M. Pape a voulu démontrer par plusieurs instrumens qui seront soumis aux investigations du jury. Dans un de ces pianos, le mécanisme est établi de manière à faire frapper les cordes en arrière par les marteaux; dans un autre, ces marteaux s'éloignent davantage du point d'attache des cordes, ce qui donne à l'instrument une qualité plus chantante que brillante, si tel est le désir de la personne à qui l'instrument est destiné; enfin un petit piano à deux cordes, arrondi par les deux extrémités et dont les dimensions n'excèdent point celles d'une table-console, offre le phénomène d'une puissance de son qu'on ne trouve pas toujours dans de grands pianos à trois cordes et d'un timbre dont la pureté est remarquable. Pour diminuer encore

le volume de cet instrument, M. Pape a rendu le clavier mobile, en sorte qu'il rentre dans la caisse au moment où l'on veut fermer celle-ci.

Telles sont les découvertes et les perfectionnemens que l'on remarque dans les instrumens mis à l'exposition de cette année par M. Pape.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

INSTITUT DE FRANCE.

Concours de composition musicale.

Le sujet de la cantate donné cette année pour thème de composition aux jeunes artistes est tout différent de ceux que l'usage semblait avoir consacrés pour toujours. Ce n'est ni du grec, ni du romain dont nous sommes, grace au ciel, débarrassés, mais c'est du français, et du français de 1834. Or rien n'est plus prosaïque que le français de 1834; on n'a donc évité un mal que pour tomber dans un autre, reste à savoir lequel est le pire. Il s'agit d'une chose bien simple et bien innocente dans le programme de cette année; c'est sur l'*Entrée en loge d'un jeune compositeur qui aspire au grand prix* que les aspirans au voyage d'Italie ont dû se monter l'imagination.

Je suis sous les verroux, non captif, mais vainqueur;

Ainsi s'exprime le jeune compositeur dans le premier vers du récitatif qui annonce son entrée en loge; il continue :

Je veux l'être... Remplis ma demeure profonde,
De ces divins accens qui pénètrent le cœur,
Mozart, Cimarosa, Gluck, Grétry, j'aime mieux
Vous demander vos trésors d'harmonie.

Nous avons quelque soupçon que la retraite *profonde* des jeunes compositeurs, lorsqu'ils sont en loge, consiste en dix pieds carrés. Ce n'est pas tant la peine de se récrier sur la profondeur, mais il fallait bien un mot pour rimer avec ce *monde* dont le pauvre Apollon n'est plus. Avec quel plaisir et quelle facilité on doit mettre en musique ces vers harmonieux!

Mozart, Cimarosa, Gluck, Grétry, j'aime mieux

J'aimerais mieux, moi, les deux vers de Malebranche sur lesquels M. Halevy a composé un morceau très spirituel. Quand le poète s'est écrié qu'Apollon n'est plus de ce monde, on pouvait le croire ennemi de la mythologie; mais plus loin nous le voyons invoquant *Mozart, Cimarosa, Gluck, Grétry*, les supplier d'être ses *demi-dieux;* il n'y a cependant des demi-dieux que dans la fable païenne, et ceci nous déroute.

Le jeune compositeur continue :

Toujours pauvre et joyeux, j'ai couru le cachet;
J'ai cherché dans mon art ce charme qui console;
Ma verve s'exhalait en fugue de l'école;
Je sais fort bien, je sais comme on traite un sujet.

Ce pauvre jeune homme qui courait le cachet! Heureusement que, pour se consoler, il savait faire des fugues, des fugues de l'école. Quel charme et quelle expression dans ces vers! on dirait de l'italien de Romani. Après un récitatif, un récit simple et un récit mesuré, vient un cantabile dans lequel le jeune compositeur appelle à son secours les rêves charmans qui soutiennent sa vie.

Voyons donc le sujet, puisse-t-il me sourire!
Ah! le templier Front-de-Bœuf
Aux pieds de Rebecca. Bravo! voici du neuf.

Le fait est qu'un chapitre de Walter Scott me sourierait plus que bien d'autres sujets, voire que l'*Entrée en loge d'un jeune compositeur*, pourvu cependant que ce damné *templier Front-de-Bœuf* n'y fût pas appelé par son nom qui est très peu musical.

Vive, vive le temps des preux,

C'est ici un air,

Siècles d'amour et de vaillance;
Le guerrier fort et courageux
Obtenait tout avec sa lance.
Hélas! qu'êtes-vous devenus?
Sans vous nous ne chanterions plus
Vieux châteaux et sombres tourelles,
Varlets et gentes damoiselles.

Viennent après un récit et un air qui ne sont pas d'une poésie plus poétique. Ce n'est pas le peu de mérite littéraire qu'on trouve dans cette cantate que nous avons voulu faire remarquer, car on n'est pas accoutumé à ce que les pièces du même genre soient des œuvres d'une portée très élevée, c'est le mauvais choix des expressions qui fait que la plupart des vers sont sourds et impropres à recevoir la phrase musicale.

Les cantates couronnées sont celles-ci :

Premier grand prix : M. Elwart, élève de M. Lesueur;

Deuxième grand prix : M. Colet, élève de M. Berton;

Deuxième second grand prix : M. Boisselot, élève de M. Lesueur.

Le morceau de M. Elwart a été chanté par M. Alex. Dupont; celui de M. Boisselot par M. Thénard; un élève du Conservatoire, M. Puig, a fait entendre celui

de M. Colet. MM. Elwart et Boisselot ont fait leurs études musicales dans la classe de composition de M. Fétis en même temps qu'ils recevaient des conseils de M. Lesueur. On sait que les concours de l'Institut ne sont pas publics, c'est lors de la séance annuelle où les prix sont décernés, que nous pourrons juger du mérite de chacune des cantates.

— Une voix agréable dans le medium et dans les notes graves, une grande facilité d'articulation, et du goût dans le choix des fioritures, telles sont les qualités que réunit Mme Masi qui a eu d'heureux débuts au théâtre de l'Opéra-Comique. Après avoir rempli le rôle d'Adèle du *Concert à la cour*, elle a paru dans celui de la princesse de Navarre de *Jean de Paris*. Il y a toute probabilité que les principaux rôles dans les premiers opéras qui seront représentés lui seront confiés.

— M. Ries vient de contracter avec la ville d'Aix-la-Chapelle un engagement par lequel il devient le directeur de la musique de cette ville pour cinq années, moyennant 1500 florins de traitement. C'est là un précieux contrat pour la ville d'Aix.

— Mme Ponchard, qu'on entend trop rarement à l'Opéra-Comique, a chanté dans la dernière soirée de M. Zimmerman avec un grand succès qu'elle méritait bien. Le talent de cette cantatrice s'est modifié depuis quelques années de la manière la plus heureuse. Les invités de M. Zimmerman ont eu une obligation à joindre aux obligations qu'ils ont à leur hôte aimable.

— Le journal sur lequel il avait été publié, dans l'un des derniers numéros de la *Revue musicale*, un article dont le rédacteur principal a lui-même blâmé les expressions trop vives, vient de répondre à la note de celui-ci par une attaque d'aussi mauvais goût que de pauvre logique. Le rédacteur de la *Revue* n'a ni le temps ni la volonté de perpétuer une polémique complètement dépourvue d'intérêt pour ses lecteurs, et de laquelle ses adversaires tireraient sans doute assez peu de profit; il ne peut d'ailleurs leur répondre, n'étant pas sûr d'avoir saisi tout l'esprit de leur rédaction; mais, en songeant à ce qu'il pouvait leur dire, il s'est rappelé le paragraphe qu'écrivait Jean-Jacques Rousseau à Fréron, dans lequel, après avoir demandé grace à celui-ci pour ses louanges, lui laissant toute liberté sur les injures, il terminait ainsi : « Si vous vous y fussiez borné selon « votre coutume (aux injures), je ne vous aurais jamais « répondu; mais, en repoussant la nouvelle et petite « attaque que vous portez aux vérités que j'ai démon- « trées, on peut relever charitablement vos invectives « comme on met du foin à la corne d'un méchant « bœuf. »

— La seconde édition de *La musique mise à la portée de tout le monde*, de M. Fétis, vient d'être mise sous presse et paraîtra dans le délai d'un mois à la librairie de Paulin, place de la Bourse. Ce n'est pas ici le cas des secondes éditions qui ne sont que la substitution d'un nouveau titre à l'ancien; l'ouvrage, imprimé d'abord dans le format in-8°, le sera cette fois dans celui in-18 avec l'addition d'un *Dictionnaire des termes de musique* et d'une *Bibliographie musicale* qui forment la valeur d'un volume in-8°. Un caractère petit, mais élégant et aussi lisible que celui des livres in-8°, a permis de ne faire de tout l'ouvrage qu'un volume qui sera livré aux prix de 4 fr. 50 c. broché et de 5 fr. cartonné à l'anglaise. On peut se le procurer au bureau de la *Revue musicale*.

Nouvelles des Départemens.

STRASBOURG, 24 *mai*. L'essai qu'a voulu faire M. Brice, en acceptant la direction de notre théâtre, sans la subvention que la ville faisait aux directions précédentes, paraît avoir tourné à son avantage. Après avoir terminé sa première année théâtrale le 20 avril dernier, il continue son entreprise pour l'année présente, en ne commençant ses représentations qu'au mois d'août prochain. On voit par le rapport imprimé pour l'examen du budget de la ville que le dixième prélevé au profit des pauvres pendant le dernier exercice a produit 15,000 fr., ce qui suppose une recette de 150,000 fr. Le budget de 1835 alloue de plus à l'entreprise théâtrale une subvention de 13,000 fr., ce qui nous donne le droit de compter pour la prochaine année sur une bonne troupe d'opéra. En attendant, pour utiliser les mois d'été, M. Brice a traité avec une troupe allemande, sous la direction de M. Weinmuller, d'Augsbourg, qui vient d'ouvrir ses représentations par le *Freyschütz*, joué le 22 de ce mois, avec un ensemble et une précision remarquables. Tous les premiers sujets n'étant pas encore arrivés, nous nous réservons de rendre compte de ces représentations lorsque la troupe sera complète. Les ouvrages annoncés sur l'affiche, sont : *Macbeth*, de Chelard, le *Croisé*, de Meyerbeer, le *Pirate*, de Bellini, le *Vampire*, de Marschner, *Euryanthe*, de Weber; on annonce aussi l'arrivée prochaine de M. Chelard pour diriger l'opéra, qui l'est en attendant par le second maître de musique.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 26.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 29 JUIN 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Esquisses biographiques

SUR QUELQUES MUSICIENS DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

ROSSINI.

Premier article[1].

Après avoir analysé la nature du talent de Beethoven et les circonstances qui contribuèrent à le faire tel qu'il s'est montré dans ses plus beaux ouvrages, j'aurais parlé de Weber, si je n'avais considéré que l'analogie qui se trouve dans la direction que ces deux grands artistes ont donnée à leur génie dans des genres différens, et si je m'étais attaché à suivre l'ordre des écoles; mais l'ordre chronologique me paraît être d'une plus grande importance dans l'histoire des arts, parce qu'il est difficile de bien apprécier ce qu'a fait un peintre, un poète, un musicien, si l'on n'a égard à ce qui l'a précédé dans sa carrière, et à l'influence qu'ont dû exercer sur ses facultés les ouvrages qui ont frappé ses yeux ou son oreille. Or, bien que Weber se fût déjà fait connaître comme musicien avant que Rossini eût essayé son talent sur la scène, néanmoins Rossini était devenu célèbre, tandis que le musicien allemand en était encore à chercher la destination que la nature lui avait donnée. Il est donc possible que tout en critiquant avec amertume la manière de l'illustre maestro, Weber en ait reçu quelque influence. Je crois donc devoir parler d'abord de l'auteur d'*Otello* et de *Guillaume Tell*, avant de passer à l'examen de la vie et des ouvrages de celui du *Freyschütz* et d'*Oberon*.

La musique italienne était, en quelque sorte, concentrée tout entière dans les productions de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi, à l'époque où Rossini vit le jour. Les Italiens se persuadaient que ces maîtres avaient atteint le dernier terme de la perfection, et qu'il ne restait plus rien à faire pour les progrès de l'art qu'ils avaient cultivé avec d'éclatans succès. Quant à la musique étrangère, elle existait à peine de nom pour les habitans de Rome, de Naples et de Venise; Mozart même, si suave dans ses mélodies, n'était pour eux que le tudesque Mozart; son harmonie tourmentait des oreilles accoutumées au calme des chants de l'Ausonie. Nul espoir de plaire à ces dilettanti, si la musique cessait un instant d'être une sensation douce et tranquille; le bruit surtout leur était antipathique, et ils ne le croyaient bon que pour des Français. Telle était la situation de l'art musical en Italie et du goût des Italiens, lorsque, le 29 février 1792, naquit à Pesaro, petite ville de l'Etat-Romain, un homme qui était destiné à changer à la fois cet art et les penchans de toute une population.

Gioacchino Rossini eut pour parens deux artistes pauvres nommés Joseph Rossini et Anne Guidarini. Tous deux vivaient du théâtre. Le père de Rossini jouait du cor dans les orchestres des petites villes, où sa femme était engagée en qualité de seconda donna, et dans les intervalles des saisons théâtrales, ils revenaient habiter leur petite maison de Pesaro. Leur fils, objet de toutes leurs affections, était destiné à suivre comme eux une carrière obscure et modeste; mais ses premières années n'annoncèrent pas qu'il eût le moindre penchant pour la musique, bien différent en cela de Mozart qui, dès l'âge de quatre ans, avait montré une passion irrésistible pour cet art. Un penchant décidé à la paresse était le trait le plus remarquable de l'enfance de Rossini. Vers la fin de 1799, ses parens le conduisirent à Bologne pour qu'il y acquît quelque instruction, mais ce ne fut qu'en 1804, c'est-à-dire lorsqu'il avait déjà atteint l'âge de douze ans, qu'il commença à manifester ses dispositions naturelles pour la musique. On lui donna pour maître un pauvre prêtre nommé Angelo Tesei, qui lui enseigna l'art du chant, et lui donna

(1) On verra par le commencement de cet article qu'il fait partie d'une suite d'autres et n'était pas destiné à paraître le premier.

quelques notions d'accompagnement et de contrepoint. A peine eut-il été initié aux premiers principes, que son intelligence merveilleuse lui eut bientôt révélé le secret du mécanisme de l'art. Ce qu'il ne se donnait pas la peine d'apprendre, il le devinait, et le bon Tesei avait peine à suivre les progrès de son élève. Dès ce moment, il fut facile de comprendre que cet enfant, naguère si insouciant de toutes choses, serait un jour la gloire de l'Italie.

Aux leçons de Tesei, Rossini le père ajoutait des instructions sur l'art de jouer du cor; car l'ambition de la famille n'allait pas au-delà de faire un corniste ambulant de celui qui devait étonner le monde par la beauté de son génie. Il en fut du cor comme du chant et de l'harmonie, en peu de temps Rossini y fut habile, et comme son père il alla souffler dans son instrument aux foires de Lugo, de Forli et de Sinigaglia. Il y a aujourd'hui quelque chose de grotesque à se souvenir que l'auteur de la *Gazza ladra* a joué du cor dans un orchestre; mais cet emploi subalterne, si peu fait pour un tel homme, fut peut-être la cause de la révolution qu'il opéra plus tard dans l'instrumentation de cuivre, et lui fit deviner une multitude d'effets qu'il ne dut peut-être qu'à la connaissance qu'il avait acquise de cette espèce d'instrument.

Les excursions foraines n'empêchaient pas le jeune musicien de continuer ses études de chant et d'harmonie. Après trois années de travail, il fut en état d'accompagner sa mère dans plusieurs villes de la Romagne en qualité de *Mestro al cembalo*, et de troquer son emploi de corniste contre des fonctions plus élevées. Au commencement de l'année 1807, il fut admis comme élève au lycée musical de Bologne, où il reçut des leçons de composition de Mattei, le plus habile et le plus savant contrepointiste de l'Italie. Image vivante de l'ancienne école italienne, élève favori et successeur du vieux P. Martini, Mattei avait une tradition de pureté de style et d'exactitude rigoureuse dans le respect des règles qui ne s'accommodait guère avec le génie indépendant de son nouveau disciple. Il y avait, et il devait y avoir peu d'analogie entre les idées de deux musiciens organisés d'une manière si différente. Rossini se sentait dominé par le génie de la musique dramatique, et il voulait que ses études le conduisissent directement à son but, c'est-à-dire à écrire avec facilité pour le théâtre; mais ce n'était pas ainsi que Mattei procédait. Il fallait d'abord écrire de grandes notes rondes l'une contre l'autre, à deux, puis à trois, quatre, cinq, et enfin huit parties réelles, et tout cela sur la gamme (*la scala*), majeure et mineure; cette étude devait être suivie d'exercices sur des imitations, des canons, des fugues, du *contrepoint à la Palestrina*, etc., etc., etc. C'était pour en mourir, avec un caractère tel que celui de Rossini. Une instruction de pratique était tout ce qu'il lui fallait, parce que si ce n'est la plus solide, c'est au moins la plus expéditive. C'est pour cela qu'il préférait aux lenteurs de l'école l'étude des ouvrages qui plaisaient à son oreille, comme les quatuors et les symphonies de Mozart et de Haydn. Déjà son goût pour l'harmonie forte et piquante se développait, et son instinct le poussait à la chercher chez les compositeurs allemands, parce qu'elle était inconnue alors aux Italiens. Son esprit délié et le tact si fin qui est un des traits les plus remarquables de son caractère lui avaient déjà révélé l'usage qu'il en pouvait faire.

La manière dont il quitta l'école de Mattei est une des circonstances de sa vie qui le peignent le mieux. Le vieux maître avait eu l'imprudence de lui dire un jour : « Vous savez écrire l'harmonie à quatre parties; c'est « tout ce qu'il faut pour le style libre. Maintenant nous « allons passer aux études sérieuses du style rigoureux. « — Redites-moi cela, bon père; vous m'assurez que « l'harmonie à quatre parties suffit pour écrire des « opéras? — Sans doute. — Adieu! — Comment? — « Adieu, vous dis-je, je n'en veux pas davantage. » Et la nuit ne le trouva point au lycée. Il fallut longtemps avant que Mattei pût lui pardonner cette incartade, et souvent il disait que Rossini déshonorait son école. Il n'y avait que de l'humeur dans ce propos. Mattei avait jugé la portée du génie de son élève; il voulait le diriger à son gré et en faire un nouveau père Martini. *Ah! s'il eût voulu*, disait-il. C'est cette conviction des hautes facultés de ce génie qui lui fit désigner en mourant Rossini comme le seul qui pouvait lui succéder, non qu'il eût la science d'un professeur, mais parce qu'il lui était facile de l'acquérir en peu de temps avec une tête aussi vaste.

Libre du joug des maîtres, Rossini se mit à l'ouvrage et donna carrière à sa riche et brillante imagination. Ce fut en 1808 qu'il fit entendre ses premières productions, elles consistaient en une symphonie et une cantate intitulée : *Il pianto d'armonia*. Ceux qui entendirent ces ouvrages ne parurent pas comprendre l'avenir du jeune compositeur; on fit peu d'attention à lui; d'ailleurs, le lycée de Bologne où ces compositions furent entendues n'était pas un lieu où elles pouvaient produire beaucoup d'effet. Après ces premiers essais de son talent, il vécut quelque temps dans le *dolce far niente*, impatient de se faire connaître, mais ne se sentant pas le courage de faire pour y parvenir les démarches né-

cessaires. Tour à tour à Bologne et à Pesaro, il revenait toujours avec plaisir près de sa mère qu'il affectionnait et qui montrait pour lui la plus vive tendresse. Quelques amateurs riches de la petite ville de Pesaro avaient pris Rossini sous leur protection; car en Italie il faut des protecteurs pour tout, même pour le talent. Une dame de la famille Porticari conçut le projet de l'envoyer à Venise; il y écrivit un petit opéra en un acte intitulé la *Combiale di Matrimonio*, qui fut représenté au théâtre S. Mose à l'automne de 1810. Sa bonne fortune voulut que pour ce premier essai il eût des chanteurs d'un certain mérite, tels que Rosa Morandi, Raffanelli et de Gruis. Toutefois, le moment n'était pas venu pour Rossini; l'ouvrage fit peu de sensation, et le jeune compositeur quitta Venise à peu près aussi avancé sous le rapport de sa réputation que lorsqu'il y était arrivé. De retour à Bologne, il y resta inoccupé pendant près d'un an; mais vers la fin de 1811, il y fit représenter une farce qui avait pour titre l'*Equivoquo stravagante*, et dans laquelle l'habile cantatrice Marietta Marcolini chanta le rôle principal. Il était facile de s'apercevoir que cette année passée dans le repos avait fortifié la pensée de Rossini, car l'*Equivoquo stravagante* était un ouvrage supérieur à celui qu'il avait écrit précédemment à Venise, et l'on commençait à comprendre que son auteur ne serait pas un artiste ordinaire.

Ce fut vers la même époque que Rossini se lia avec la famille Monbelli, famille d'artistes véritables, tous pleins d'enthousiasme et d'amour de la musique. Il écrivit d'abord pour Esther Monbelli, qui a été entendue avec tant de plaisir à Paris, la cantate de *Didone abbandonata*, puis il composa *Demetrio e Polibio*, où se trouvent déjà des beautés originales et qui sentent l'inspiration. Cette pièce, destinée au théâtre *Valle* de Rome, suivant certaines traditions, et à celui de *Como* selon d'autres renseignemens, fut jouée par le vieux Monbelli, par ses deux filles et par Olivieri. C'est toute jeunesse et grace que la partition de *Demetrio e Polibio*, mais le quatuor est surtout un délicieux bouquet de génie qui n'avait point de modèle à l'époque où il fut écrit, et qui restera toujours dans la mémoire des musiciens. D'ailleurs, l'instrumentation, la modulation, tout était neuf, frais, piquant; enfin, il était évident que le talent de Rossini grandissait, et qu'il arrivait à grands pas vers l'époque de sa gloire.

L'année 1812, où la partition de *Demetrio* fut écrite, est une des plus remarquables de la vie de Rossini par la fécondité qu'il y déploya. Au carnaval il était à Venise écrivant pour le théâtre de Saint-Mose l'*Inganno felice*, composition pétillante d'esprit, où se trouve un trio digne des plus beaux temps de sa carrière; puis peudant le carême il était allé à Ferrare donner au théâtre Communale l'opéra de *Ciro in Babilonia*, dans lequel il avait été moins heureusement inspiré. Le printemps le retrouve à Venise donnant à Saint-Mose *la Scala di Seta*, dont le libretto était traduit d'un opéra-comique français. Dans l'automne il écrivait à Milan la *Pietra del Paragone*, dont le succès fut complet, et enfin la même saison le revoit encore à Venise où il fait représenter une farce intitulée *L'occasione fà il ladro*. Quelques traces de fatigue se font apercevoir dans cette dernière partition; mais où est le compositeur qui, ayant écrit dans la même année six opéras dans des villes différentes, ne serait pas exténué, ou plutôt quel est celui qui pourrait supporter un tel excès de travail? C'est quelque chose de merveilleux que cette facilité de production qui du reste est favorisée par la multiplicité des théâtres d'Italie.

L'année 1813, une des plus remarquables de la vie de Rossini, parce que son talent y prit un caractère d'individualité qu'il a toujours conservé depuis lors; cette année, dis-je, commença par une farce qu'il fit représenter au théâtre Saint-Mose de Venise sous le titre de *Il figlio per azzardo*. Pendant la même saison de carnaval il donna au théâtre de la *Fenice* son *Tancredi* qui le plaça tout à coup au premier rang des compositeurs dramatiques; la fameuse cavatine, le duo délicieux *Ah! se de mali miei*, l'autre duo, le chœur des soldats au deuxième acte, et mille autres choses qu'il serait trop long de détailler, font de cette partition un chef-d'œuvre de jeunesse, d'élégance et de grace. Il serait difficile de donner maintenant une idée exacte de l'effet que produisit *Tancredi* sur le peuple vénitien dans sa nouveauté. C'était une rénovation de l'art, rénovation inespérée ou plutôt imprévue; là était un art tout nouveau, quelque chose enfin que, dans l'impossibilité de trouver des termes significatifs, on désigne dans les arts sous le nom de genre romantique. Tout le monde, depuis la classe la plus élevée jusqu'à celle du peuple, répétait sans se lasser *I rivedrai, mi rivedrò*; il n'y avait point de musique qui pût alors soutenir la comparaison avec celle de *Tancredi;* il semblait aux Vénitiens que l'art ne venait que de naître. Dès ce moment Rossini fut proclamé le premier compositeur vivant de l'Italie.

Ne pouvant résister aux sollicitations de la célèbre cantatrice Marcolini, Rossini écrivit pendant l'été de cette année 1813 l'opéra bouffe de l'*Italiana in Algeri* qui fut représenté à Venise au théâtre Saint-Benedetto. Cette spirituelle composition, véritable type du style bouffe tel qu'on le comprend en Italie, est le premier

opéra de Rossini qu'on a représenté à Paris ; il n'y a pas été goûté malgré le duo délicieux du tenore et du basso, la charmante cavatine *Languir per una bella*, et le final plein de verve du premier acte. Il y avait trop de nouveauté dans cette musique pour le public parisien de cette époque; il fallait quelques années encore avant qu'il pût la goûter.

Ici se termine la première partie de la carrière de Rossini; dans un article suivant, je le ferai voir s'ouvrant une route nouvelle, affermissant son style et grandissant sa manière, enfin se plaçant dans une position si élevée qu'il n'eut plus de rivaux et que tous ses contemporains se firent ses imitateurs.

FÉTIS.

Exposition des produits de l'industrie.

MM. Pleyel, Roger, Bauvais, Langrenez.

Dans mon article sur les inventions de mécanisme qui appartiennent à Sébastien Érard, j'ai expliqué en quoi consiste celui qui est connu sous le nom de *mécanisme anglais*, et j'ai dit l'opposition que l'introduction de ce mécanisme en France a long-temps éprouvée de la part des artistes. Ce fut, comme on l'a vu, cette opposition qui détermina Érard à s'occuper de la recherche d'un mécanisme moins lourd, et qui lui fit trouver celui que j'ai appelé *mécanisme à levier intermédiaire*. D'autres facteurs avaient aussi imaginé d'autres systèmes de mécanisme qui n'étaient guère que des modifications plus ou moins heureuses du mécanisme allemand, lorsque MM. Pleyel entreprirent de mettre en vogue le mécanisme anglais, si long-temps repoussé par les pianistes français.

La détermination que prirent à cet égard M. Pleyel et ses associés paraît avoir eu pour cause principale l'opinion particulière de M. Kalkbrenner, qui avait pris un intérêt dans cette maison. La main de M. Kalkbrenner, la plus puissante peut-être qu'un pianiste ait jamais possédée, s'accommodait à merveille à la lourdeur et à la résistance du mécanisme anglais, parce que cette lourdeur était facilement vaincue par l'énergie des doigts de ce grand pianiste. Tous les efforts de M. Pleyel, aidé des conseils de M. Kalkbrenner, eurent pour but d'arriver à la plus grande puissance possible du son, et à lui donner en même temps une qualité moelleuse et chantante.

Il est certain que la fabrication de pianos établie par M. Pleyel d'après ces principes ne présentait rien de neuf sous le rapport de l'invention, ni même de l'importation, car dès long-temps le même système avait été introduit en France et mis en pratique par plusieurs facteurs; aussi ne fut-ce pas comme inventeur que le chef de cette maison se présenta à l'exposition de 1827, mais comme ayant perfectionné la qualité des sons de l'instrument, principalement sous le rapport de l'intensité et de l'égalité. Les adversaires même du succès obtenu par M. Pleyel à cette exposition ont été forcés d'avouer l'excellence des instrumens qui depuis cette époque sont sortis de ses ateliers et qui ont fait prospérer sa maison ; mais par une bizarrerie assez remarquable, ce fut, si j'ai bonne mémoire, pour l'invention d'un piano *unicorde* qu'il obtint la médaille d'or, et depuis lors, il a cessé de fabriquer ce genre d'instrument.

La lourdeur, ou si l'on veut la dureté, était cependant toujours inhérente au mécanisme des pianos fabriqués par M. Pleyel; beaucoup d'artistes et de facteurs affirmaient même qu'il était impossible qu'il en fût autrement; mais leur prédiction ne s'est pas accomplie, car toutes les personnes qui ont touché autrefois les instrumens construits par cet artiste avouent que ceux qu'il fabrique maintenant ont acquis une facilité de mécanisme, et surtout une égalité dans la sensibilité du clavier qui semblaient incompatibles avec les principes du mécanisme anglais. Je n'ai point eu l'occasion depuis long-temps d'examiner en détail les améliorations introduites par M. Pleyel dans la fabrication de ce mécanisme, en sorte que j'ignore si elles résultent de quelques modifications du principe, ou de la perfection portée dans l'exécution de toutes les pièces qui le constituent; mais je dois déclarer que rien ne surpasse en qualité, en force, en moelleux, les sons de quelques pianos que j'ai entendus et joués, depuis un an, tandis que sous le rapport du mécanisme ils offrent au toucher une facilité égale à la précision.

En d'autres parties, les pianos de M. Pleyel ont subi de notables modifications depuis cinq ou six ans. L'une d'elles consiste dans la substitution du sommier prolongé en fer à l'ancienne disposition du sommier ordinaire. Le premier essai de ce mode de construction a été fait à Londres dans la fabrique de Clementi; M. Pleyel, après avoir reconnu l'avantage qui en résulte pour la pureté des sons, l'a introduit dans ses instrumens, et depuis lors il a été imité par plusieurs facteurs. Il est résulté de cette disposition un changement dans le placement des chevilles et dans l'attache des cordes pour les pianos carrés, car les chevilles ont été placées sur le sommier des étouffoirs. Dès long-temps Broadwood et quelques autres facteurs anglais avaient adopté ce genre de construction.

Il est une autre innovation introduite depuis quelques

années par M. Pleyel dans la fabrication des pianos, et celle-là lui est particulière. Il s'agit du placage des tables d'harmonie en bois d'acajou ou autre. M. Pleyel a, je crois, obtenu un brevet pour ce placage des tables. Je crois qu'un des motifs qui appuyaient sa demande du brevet d'invention était que les tables ainsi doublées acquièrent plus de solidité que lorsqu'elles sont faites simplement de sapin. Il s'est élevé à cet égard beaucoup d'objections dont les unes ne sont pas dépourvues de fondement ; les autres ne me paraissent pas justifiées. On a dit qu'un simple placage ne serait pas capable d'empêcher les tables de se fendre, si d'ailleurs la solidité n'était assurée par des précautions plus efficaces ; et que dans le cas où ces précautions auraient été prises, le placage deviendrait inutile.

On a dit encore qu'en supposant que le placage fût sans inconvénient au moment où l'instrument vient d'être construit, il n'en serait pas de même par la suite des temps, parce que l'absorption de la colle par l'effet de la sécheresse est telle que le meilleur placage perd son adhérence au bout de quelques années, et qu'il s'y forme dès lors des soufflures dont l'inconvénient serait très grave dans un instrument de musique. Cette objection paraît fondée.

Enfin, on a dit que le placage, en le supposant favorable à la douceur des sons, devait en diminuer l'intensité. J'avoue que l'expérience ne me permet pas de partager cet avis. Si dans le nombre des instrumens à table plaquée, construits par M. Pleyel, il s'en est trouvé dont le son était pur mais sans force, il en est d'autres dont le volume ne peut être surpassé par aucun piano connu. Il existe à Bruxelles un de ces pianos qui me paraît être à cet égard un type de perfection.

Les petits pianos verticaux qui sortent de la fabrique de M. Pleyel, et auxquels il a donné le nom de *pianino*, se font remarquer par une qualité de son pure et chantante dont le charme est surtout sensible dans les petits appartemens. Le toucher en est facile et les marteaux articulent bien. Ces petits instrumens ont beaucoup de succès dans le monde.

Je regrette que M. Pleyel, ainsi que plusieurs autres facteurs aient porté l'étendue du grand piano à sept octaves. Cet instrument n'a déjà que trop d'étendue dans le haut. Ces petits sons, d'un autre timbre que le reste de l'instrument, n'ont pas seulement par eux-mêmes le défaut de la maigreur, ils changent aussi les proportions et les espaces dans le reste du piano et nuisent ainsi à l'égalité et à l'unité de l'instrument.

Il est un autre reproche que j'adresserai à M. Pleyel moins encore cependant qu'à d'autres facteurs, car tous le méritent par l'emphase de leurs annonces. Que signifient, je vous prie, ce luxe de l'enveloppe des instrumens et l'importance qu'on semble y mettre à l'exposition de cette année ? Si belle que soit la caisse d'un piano, son mérite ne sera jamais que celui d'un bel ouvrage d'ébénisterie, et ce n'est pas de cela qu'il s'agit quand on veut juger la fabrication d'un instrument. Les facteurs ont dépensé cette année beaucoup d'argent pour cela ; néanmoins leurs produits sont sous ce rapport bien inférieurs aux meubles de M. Bellanger et de quelques autres. Le vulgaire peut être séduit par l'entourage d'un piano, mais les juges des produits de l'industrie nationale ne se laissent point prendre à cet appeau.

M. Pleyel a exposé un piano à queue, deux pianos carrés, et deux de forme verticale dont l'un très élevé et l'autre au contraire fort bas. Ces instrumens sont remarquables par la qualité du son autant que par l'excellence de leur facture.

M. *Roger*. — Je ne connais pas ce facteur et le son de ses instrumens n'avait jamais retenti à mon oreille, mais j'avoue que la simplicité de sa notice m'a séduit et m'a bien disposé en sa faveur. « M. Roger, y est-il « dit, expose un piano seulement ; il n'a rien inventé, « rien innové, persuadé qu'il ne suffisait pour bien faire « que de suivre à la lettre les traditions des grands « maîtres de l'art. M. Roger a construit son piano avec « un soin scrupuleux, et a plus cherché à arriver à « un résultat tel que les personnes qui cultivent le bel « art de la musique devaient l'attendre d'un fabricant « consciencieux, qu'à éblouir l'œil par mille ornemens « inutiles.»

Le piano que M. Roger a mis à l'exposition n'offre en effet aucune innovation, mais il se distingue par un son pur, égal et d'un timbre agréable à l'oreille.

M. *Bauvais*. — J'apprends par la notice que depuis l'exposition de 1827, M. Bauvais est connu comme le seul facteur qui établisse des pianos où le clavier se trouve placé au milieu de l'instrument. Je suppose qu'il s'agit des pianos carrés où le clavier est en effet placé inégalement sur un des côtés de la caisse, afin de faire fonctionner le mécanisme aussi directement que possible vers les cordes sans prendre celles-ci trop loin du point de leur attache. J'avouerai à M. Bauvais que cette considération me paraît plus importante que celle de la régularité du meuble.

M. *Langrenez*. — Son piano *apythmolamprotérique*. Après avoir donné un pareil nom à un instrument, il y aurait bien du malheur si M. Langrenez n'avait rien

fait de neuf. Or, il a fait son mécanisme en cuivre au lieu de le fabriquer en bois comme les autres facteurs. Je ne crois pas que la légèreté soit ce qu'il a eu pour objet. Au lieu d'assurer la solidité de la construction de ses instrumens par des barres de fer placées dans la partie supérieure de la caisse, ou dans l'inférieure, M, Langrenez en a mis une qui fait intérieurement le tour de ses pianos. Mais ce ne sont pas ces modifications qui ont déterminé M. Langrenez à donner à son piano le nom quelque peu extraordinaire qu'il a choisi. Je suis tenté de croire que cet instrument n'a point de fond, et qu'il est d'un son éclatant, car dans la langue grecque (on comprend bien qu'il y a du grec dans cette affaire) *apythmenos* signifie sans fond, et *lampros*, sonore, éclatant. Je souhaite fort que pour l'amour du grec on n'embrasse pas M. Langrenez, mais qu'on lui achète beaucoup de pianos *apythmolamprotériques*.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

La représentation du grand opéra de M. Halevy, *la Juive*, aura vraisemblablement lieu prochainement, mais on dit cependant qu'un ballet doit le précéder de quelque temps; ce ballet, qui a pour titre *la Tempête*, est sans doute une imitation de la pièce de Shakspeare. Un événement plus important est annoncé pour l'hiver; il s'agit de la représentation d'un ouvrage de M. Meyerbeer qui aurait été exécuté dans la dernière saison, si la perte douloureuse qu'il a faite de son frère ne l'avait point arrêté dans ses travaux. Ce sera bien véritablement un événement musical que l'apparition d'une nouvelle partition de M. Meyerbeer qui est actuellement le compositeur le plus populaire en France, et il faut s'attendre à une sensation que ne produirait pas, à l'heure qu'il est, Rossini avec son immense génie. La raison, c'est que le public partout, et à Paris plus qu'ailleurs, est essentiellement oublieur, et que depuis cinq ans Rossini ne s'est plus mis en communication avec lui, tandis que le succès colossal de *Robert-le-Diable* entretient toutes les classes de la société du nom de M. Meyerbeer. Rossini a écrit en dernier lieu l'opéra, selon nous, le plus parfaitement beau qui soit à la scène française; mais il ne s'est plus montré au public que comme flaneur du boulevard de Gand. Nous savons, nous, ce qu'il peut encore produire; les habitués de l'Opéra sont-ils si avancés? Ce qui vient d'être dit n'est que pour confirmer l'opinion que nous avançons, savoir qu'un opéra de Meyerbeer a plus de chances d'un grand succès qu'un opéra de Rossini.

—Le bruit s'est répandu que le *Théâtre-Nautique* avait obtenu du ministre dont il dépend, de prendre le titre de *théâtre étranger* et de jouer l'opéra allemand en même temps que la comédie anglaise, d'ouvrir enfin ses portes à tous les genres étrangers. Nous n'avons pas de peine à le croire, sachant qu'un député très influent préside aux destinées du Théâtre-Nautique, et nous ne pouvons que nous féliciter de la formation d'un théâtre allemand, nous qui avons si fort applaudi aux apparitions passagères que Haitzinger et Mme Schrœder-Devrient ont faites au théâtre Favart dans les années 1829 et 1830.

— M. Crosnier s'occupe avec activité du théâtre qu'il dirige. Depuis qu'il est à la tête de l'administration de l'Opéra-Comique, d'heureux débuts ont eu lieu, et de plus importans encore sont annoncés. M. Lanza, jeune artiste qui a bien réussi dans les concerts de l'hiver dernier, doit débuter avant peu de jours, et le chanteur Henkind, qui a paru sur la scène italienne en se faisant Inchindi, vient d'être engagé. L'Opéra-Comique manquait de basses chantantes, MM. Lanza et Inchindi lui seront d'un secours précieux. L'*Angelus*, de M. Gide, et un *Caprice de femme*, du célèbre Paër, sont les deux opéras qui seront représentés le plus prochainement. MM. Auber, Adam et Halevy ont aussi, dit-on, des ouvrages prêts à être mis en répétition. Enfin M. Marliani travaille sur un livret de M. Planard, et pour couronner le tout, M. Meyerbeer rapporte de ses voyages un opéra-comique en trois actes.

— Les journaux anglais annoncent que Paganini s'est embarqué à Douvres pour Boulogne, accompagné d'une jeune personne qui ne paraît pas avoir plus de dix-sept ans. Les amis de la jeune dame seraient à sa poursuite, espérant la ramener. Ceci nous a tout-à-fait l'air d'une plaisanterie britannique.

— Mme Baptiste-Quinet de l'Opéra est de retour d'un voyage d'Italie où elle a passé quelques mois. Les journaux de ce pays parlent avec de grands éloges de cette cantatrice qui s'est fait entendre avec succès dans des concerts.

— Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que M. Choron, directeur et fondateur du Conservatoire de musique classique, vient de mourir à Paris. Nous donnerons dans notre prochain numéro des détails biographiques sur cet homme remarquable.

— En annonçant la signature du contrat passé entre la ville d'Aix-la-Chapelle et M. Ries, nous avons dit que le traitement de ce maître devait être de 1,500 florins, c'est 1,500 thalers qu'il faut lire.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Les jeunes compositeurs peuvent avoir intérêt à connaître l'ordonnance rendue en Belgique sur la proposition du ministre de l'intérieur; nous la donnons dans son entier.

Le ministre de l'intérieur,

Vu le décret du congrès national du 19 juillet 1831, qui a institué des fêtes anniversaires des journées de septembre 1830;

Voulant appeler les littérateurs et les artistes à concourir à l'éclat de ces fêtes;

Arrête :

Art. 1er. Il sera ouvert un concours :

1° Pour la composition des morceaux de poésie, tant en langue française qu'en langue flamande, dont le sujet sera : *le Triomphe de l'indépendance nationale; les Destinées de la patrie.*

Le genre et la forme de ces compositions sont laissés au choix des auteurs; chaque pièce ne pourra être moindre de cent vers ni dépasser le nombre de deux cents;

2° Pour la composition de la musique d'une cantate patriotique mêlée de chœurs, avec accompagnement d'orchestre.

Art. 2. Il sera formé des commissions d'hommes éclairés dans les lettres et les arts pour juger, entre les meilleurs ouvrages soumis au concours, ceux qui mériteront la préférence.

Le choix des personnes qui composeront ces commissions sera fait ultérieurement, et la liste en sera rendue publique.

Art. 3. Il sera accordé, à titre de *récompenses nationales*, à ceux qui, au jugement de la commission, auront présenté les meilleurs ouvrages les prix suivans, savoir :

POÉSIE FRANÇAISE.

Premier prix : une médaille en or de la valeur de 600 fr., ou équivalent en espèces, au choix du vainqueur.

Deuxième prix : Idem de 300 fr. ou en espèces.

POÉSIE FLAMANDE.

Premier prix : Idem de 600 fr., *idem.*

Deuxième prix : Idem de 300 fr., *idem.*

COMPOSITION MUSICALE.

Premier prix : Idem de 600 fr., *idem.*

Deuxième prix : Idem de 300 fr., *idem.*

Art. 4. Les compositions poétiques devront être adressées, pour le jury du concours, au ministère de l'intérieur avant le 1er septembre prochain, et les partitions avant le 15 août.

L'œuvre musical jugé le meilleur sera exécuté pendant les fêtes de septembre.

Art. 5. Les auteurs ne mettront point leurs noms à leurs ouvrages, mais seulement une devise qu'ils répéteront dans un billet cacheté et renfermant leurs noms et leur adresse. Ceux qui se feront connaître de quelque manière que ce soit, ainsi que ceux dont les ouvrages seront remis après le terme prescrit, seront exclus du concours.

Art. 6. Les morceaux de musique et de poésie qui auront été soumis au concours ne pourront être retirés par leurs auteurs et resteront déposés dans les archives du département de l'intérieur, qui se réserve de les faire publier, s'il y a lieu, aux frais de l'Etat.

Art. 7. Seront seuls admis au concours les Belges et les étrangers établis en Belgique depuis 10 ans.

Bruxelles, le 21 juin 1834,

Le ministre de l'intérieur,

Ch. Rogier.

Postérieurement à la publication de l'arrêté les journaux belges ont inséré l'article suivant :

« Le *Moniteur* a publié un arrêté qui met au concours une pièce de vers destinée à être mise en musique, pour les journées de septembre. Il était à craindre que chaque musicien concurrent, étant obligé de se procurer des paroles, il ne devînt fort difficile à la plupart de s'en procurer de convenables, et ainsi la partie n'était plus égale entre les compositeurs. Nous apprenons que M. le ministre de l'intérieur a modifié son arrêté, et que la pièce de vers destinée à être mise en musique sera incessamment publiée. Elle sera par conséquent la même pour tous les concurrens. »

Turin. — Théâtre d'*Angennes.* Première représentation de *Erano due, or sono tre*, musique de Luigi Ricci. — Cette nouvelle partition de Ricci atteste un progrès sensible dans le talent de ce compositeur, il a dépassé de beaucoup ce qu'on attendait de lui. On peut bien reprocher à quelques-uns des morceaux de manquer d'invention, mais la forme en est généralement très bonne et l'instrumentation beaucoup meilleure que dans ses autres opéras; le style de celui-ci est simple d'ailleurs, ainsi qu'il convenait au genre comique. Les deux excellens bouffes Frezzolini et Scalese ont beaucoup contribué au succès de l'ouvrage et sont les principaux soutiens de l'édifice musical. La cavatine de Scalese a été applaudie autant pour le talent du chanteur qu'à cause de l'*allegro* qui suit un premier mou-

vement écrit tout entier, note et parole. Le tenor Moriani doit à Ricci d'avoir donné une meilleure opinion de sa voix et de son mérite que celle qu'il avait fait concevoir dans *Torquato;* la cavatine qu'il a chantée a un cachet original et a eu un grand succès. A ce morceau placé dans une situation pathétique succède une scène pathétique dans laquelle le comique parfait de Frezzolini s'est donné carrière. La musique du chœur de la septième scène est animée comme l'action qu'elle peint; si toutes les idées n'en sont pas neuves, toutes sont assez heureuses. L'adagio d'un terzetto, un quatuor, un chœur qui commence le finale et la strette qui le termine ont été remarqués. Dans le second acte on a applaudi un air, deux duos et un quintette. La jeune cantatrice française, Mme Vial, qui chantait la partie de prima donna, a eu sa part de succès.

Prospectus.

Biographie universelle des Musiciens, précédée d'un sommaire philosophique de l'histoire de la musique, par F.-J. Fetis, maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

Si l'utilité d'un livre tel que celui-ci avait besoin d'être démontrée, il suffirait de citer ceux du même genre qui ont paru depuis vingt ans dans les pays étrangers et de dire quel fut leur succès. Sans parler des anciennes biographies de Mattheson, Adami, Walther et Hiller, dont la publication remonte déjà à une époque reculée, l'Allemagne offrirait deux Dictionnaires biographiques généraux, plusieurs ouvrages du même genre consacrés à des localités, et une multitude de notices particulières; en Angleterre, on trouverait trois recueils de biographies musicales, et en Italie, quatre plus ou moins étendus. Pour la France, on citerait le Dictionnaire historique des musiciens, publié en 1810 par MM. Choron et Fayolle, ouvrage fait à la hâte et dans lequel on ne peut éviter les défauts d'un premier essai, mais qui, bien que tiré à un grand nombre d'exemplaires, n'en a pas moins été promptement épuisé.

Mais quelle nécessité d'invoquer de pareils témoignages en faveur de l'utilité générale d'un Dictionnaire biographique des musiciens? N'est-il pas évident que la musique intéresse maintenant toutes les classes de la société, et qu'à chaque instant la curiosité publique est éveillée par quelque compositeur, chanteur ou instrumentiste, sur qui l'on aime à trouver des renseignemens certains qui ne coûtent que la peine d'ouvrir un bon recueil de notices, rangées dans l'ordre alphabétique? Les artistes eux-mêmes n'ont-ils pas besoin de puiser dans un livre semblable des documens qui puissent les guider dans l'étude de leur art? Les compositeurs, par exemple, y trouvent des éclaircissemens sur les révolutions du goût, les progrès de la science, les chefs d'école en chaque genre, et les chefs-d'œuvre qu'ils peuvent étudier avec fruit; les chanteurs y apprennent quels furent les virtuoses les plus célèbres de toutes les époques, et par quels moyens ceux-ci sont parvenus à la renommée dont ils jouissent: avec des détails semblables, les instrumentistes y trouvent l'indication des meilleurs ouvrages dont l'étude peut leur être utile; les luthiers et les facteurs d'instrumens y peuvent chercher les meilleures instructions sur ce qui concerne la théorie et la pratique de leur art, connaître les essais qu'on a faits, les difficultés qui se sont présentées et les efforts qui ont été tentés pour les vaincre. Enfin, les théoriciens, les harmonistes, les littérateurs, les savans, sont certains d'y puiser les indications nécessaires sur toutes les parties de l'histoire, de la théorie et de la littérature musicale. Un pareil dictionnaire, s'il est rédigé d'une manière convenable, est donc le livre indispensable de l'homme du monde, de l'artiste et du savant.

Celui qu'on offre au public, dans ce prospectus, est le fruit de dix-huit ans de recherches et d'une vie tout entière consacrée à des travaux analogues. Les autres ouvrages consciencieux de son auteur, sur toutes les branches de la science et de la littérature de la musique, sont trop connus pour qu'il soit nécessaire d'entrer dans d'autres détails.

Le résumé philosophique de l'histoire de la musique qui composera la plus forte partie du premier volume et dont M. Fétis n'a conçu le plan que pendant l'impression de l'ouvrage, a retardé jusqu'à présent la publication de la première livraison, qui paraîtra sans aucune remise du 15 au 20 du mois de juillet.

Conditions de la souscription. *La Biographie universelle des musiciens* formera 8 volumes grand in-8°, imprimés sur grand papier vélin à deux colonnes, de plus de 400 pages chacun. L'impression sera conforme au *specimen* placé à la fin de ce prospectus.

Le prix de chaque volume est fixé à 7 francs 50 centimes. Il en sera publié un de deux en deux mois.

On souscrit, à Paris, au bureau de la *Revue Musicale* et de l'*Agence générale de Musique*, rue St-Lazare, n° 31.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me^ ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N°. 27.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 6 JUILLET 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

ROSSINI.

Deuxième article.

Le génie se modifie. Il n'y a guère de grand artiste qui soit resté le même toute sa vie. La pensée va toujours en avant; il suffit quelquefois de la circonstance la plus frivole pour lui donner tout à coup un développement imprévu et une direction toute contraire à celle qu'elle avait suivie d'abord. Rossini nous offrira plus d'un exemple de ces métamorphoses; peut-être même n'est-il pas au bout de la série de transformations auxquelles son génie était destiné.

D'abord il était entré dans l'ordre d'idées de l'opéra-bouffe, tel qu'il l'avait trouvé; son esprit, naturellement tourné à la plaisanterie fine et railleuse, le rendait propre à ce genre, et il avait prouvé dans l'*Italiana in Algeri* qu'il y avait aussi en lui la verve du bouffe chargé de l'ancienne école. Cependant cet homme si gai, si fin, si spirituel, était au moment de quitter le genre pour lequel il semblait être né, après avoir donné *le Turc en Italie*, l'une de ses meilleures farces. Il n'est guère permis de douter que la première pensée qui lui vint de quitter le genre de la comédie pour celui de l'opéra sérieux ne date du succès qu'il obtint avec *Tancredi*. Ce dernier genre avait toujours laissé désirer moins de langueur, moins de monotonie, même lorsqu'il était traité par Cimarosa et Paisiello. Le récitatif libre et accompagné du clavecin seulement y tenait trop de place, et faisait souvent acheter par beaucoup d'ennui le plaisir que pouvaient causer quelques beaux morceaux. Il faut l'avouer, tous ces défauts avaient disparu dans *Tancredi*. Rossini n'avait pas encore imaginé de faire accompagner le récitatif par tout l'orchestre, comme il le fit ensuite dans *Otello* et dans ses autres ouvrages sérieux, ni de le lier intimement au reste de la musique, mais il l'avait réduit à de justes proportions. L'année 1816 était destinée à voir ce grand musicien marquer les premières modifications tranchées de son talent; l'une se manifesta dans *le Barbier de Séville*, l'autre dans *Otello*, et, ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que ces deux chefs-d'œuvre virent le jour immédiatement après un des ouvrages les plus faibles de Rossini, c'est-à-dire *Torvaldo e Dorliska*, représenté à Rome au théâtre Valle pendant le carnaval.

L'histoire du *Barbier de Séville* n'est pas sans intérêt, à part même le mérite immense de cette belle partition. Paisiello avait écrit autrefois un opéra du même nom et sur le même sujet; opéra excellent dans son genre et dans lequel on remarquait plusieurs morceaux admirables. Cet opéra avait été composé pour Rome, et les Romains en avaient conservé le souvenir comme celui d'un succès éclatant obtenu sur un de leurs théâtres. Or, l'entrepreneur du théâtre *Argentina* se trouvant dans un grand embarras parce que tous ses libretti avaient été rejetés par la censure de la chambre apostolique, la partition de Paisiello lui tomba sous la main et il ne vit rien de mieux que de proposer à Rossini de prendre le même sujet et d'en refaire la musique. Le compositeur, qui se sentait la force de lutter de génie avec Paisiello, était cependant effrayé de l'irritation que pouvait faire naître son audace. Cependant il restait peu de temps; il fallait se décider. Rossini écrivit au vieux maître qui vivait à Naples pour lui rendre compte de la position où il se trouvait. On n'a pas eu cent succès comme Paisiello sans croire à la prééminence de son talent; celui-ci croyait donc à la sienne. Il répondit à Rossini qu'il applaudissait de tout son cœur au choix qu'il avait fait, et il annonça dans tout Naples la chute prochaine du jeune Maestro. Rossini mit une préface modeste à la tête du libretto, montra la lettre de Paisiello à tous les dilettanti de Rome, et se mit à l'ouvrage. Chose prodigieuse, incroyable, la par-

tition du *Barbier* fut écrite en 13 jours, et la pièce fut représentée dans les premiers jours de janvier 1816. Les principaux acteurs étaient Garcia, Botticelli, Zamboni et Mme Giorgi Righetti. Les Romains se souvinrent de Paisiello, trouvèrent mauvais qu'on portât atteinte à sa gloire, et firent baisser le rideau avant le milieu du second acte. Le lendemain, honteux de ce qu'ils avaient fait, ils écoutèrent la pièce, l'applaudirent avec transport et ramenèrent Rossini en triomphe chez lui.

Même chose, ou à peu près, arriva à Paris en 1820, quand Garcia fit entendre le *Barbier de Séville* au théâtre après son retour de Londres. Il y avait aussi parmi les dilettanti du théâtre Louvois de vieux amateurs dont le cœur battait encore au souvenir de l'opéra de Paisiello. Les journaux retentirent d'exclamations contre le sacrilége qu'allait commettre l'administration du Théâtre-Italien. Par malheur la Rosine qu'on avait choisie pour le *Barbier* de Rossini n'était point de force à chanter ce rôle, le public n'était point encore fait à cette musique vive et pétillante de traits ; la pièce ne réussit point. Les vieux amateurs triomphaient; mais leur satisfaction fut de courte durée; quelques jours après on leur donna le *Barbier* de Paisiello, et l'auditoire s'endormit. Ce n'est pas que cette musique charmante eût rien perdu de son mérite, mais la part immense du récitatif qu'il aurait fallu réduire à de justes proportions, des redites assez multipliées, nuisibles à l'effet général, et qu'il aurait fallu faire disparaître, enfin les progrès de l'art en plusieurs parties qui avaient changé la manière de sentir de l'auditoire, tout cela, dis-je, empêcha qu'on ne rendît justice à des beautés réelles, et l'ouvrage disparut pour toujours. Celui de Rossini fut repris quelques jours après; Mme Fodor prit le rôle de Rosine, et la pièce alla aux nues. Ce fut le commencement de la fièvre rossinienne qui s'empara du public parisien, et qui, pendant dix ans, ne s'est point calmée.

Le *Barbiar de Séville* offre un exemple fort remarquable de la pensée du compositeur dans le genre comique. Ce n'est plus le genre bouffe tel qu'il l'avait traité auparavant dans l'*Inganno felice*, la *Pietra del Paragone*, l'*Italiana* et le *Turc en Italie*; c'est de la comédie spirituelle mêlée à une profusion d'idées musicales neuves, originales, piquantes, à des mélodies pleines de séduction, à des effets d'instrumentation et d'harmonie inventés. La perfection des formes ne s'était d'ailleurs point rencontrée au même degré dans les opéras de Rossini précédemment représentés. Il y avait enfin dans cet ouvrage un premier aperçu de tendance vers l'accomplissement des conditions du drame français, tendance qui, comme je le ferai voir par la suite, s'est manifestée de plus en plus dans les productions de ce compositeur. Par une singularité difficile à expliquer, au moment où Rossini s'approchait de plus près de la perfection de l'opéra-comique, il allait renoncer à cultiver ce genre. Ce fut en effet au carnaval suivant qu'il écrivit pour le théâtre *Valle* de Rome la *Cenerentola*, qui est son dernier opéra bouffe. Celui-ci contient des morceaux charmans, mais qui ont plus d'analogie avec l'ancien genre italien qu'avec le *Barbier*. La cavatine *Miei rampolli feminini* de don Magnifico et le duo *Un segreto d'importanza* sont des chefs-d'œuvre dans cet ancien genre bouffe. Il y a plus d'analogie avec le *Barbier de Sévilie* dans le quatuor délicieux *Zitto, zitto, piano, piano*. Ce furent, comme je viens de le dire, les dernières inspirations de Rossini pour l'opéra-comique : son génie prit insensiblement une teinte plus sombre et plus tragique, dont *Otello* offrit les premières traces.

Otello! Quel est l'amateur de musique, ou plutôt l'être sensible à qui ce nom ne rappelle des sensations vives et pénétrantes ? Où était le modèle de cette œuvre? Quel ouvrage avait pu donner à Rossini l'idée de cette musique si profondément mélancolique, et dans laquelle une pensée de fatalité semble toujours dominer ? Et lorsqu'on se souvient que cet opéra était le quatrième qui sortait de sa plume dans la même année, de quelle admiration ne se sent-on pas saisi. Il y avait trop de choses dans cet ouvrage pour qu'il pût être apprécié tout d'abord, et pour qu'on en comprît bien tout le mérite. Je ne crois point qu'il y ait d'homme assez bien organisé pour en avoir saisi toutes les beautés au premier abord. De là vient que les uns montrèrent plus de penchant pour le premier acte, d'autres pour le second ou pour le troisième; ce ne fut qu'après l'avoir entendu souvent qu'on sentit que chacun est ce qu'il doit être, le premier plein d'amour et de fureur sombre, le second rempli de violence, le troisième de mélancolie. Quoi de plus heureusement senti que cet air,

O quante lagrime
Finor versai!

Quoi de plus pénétrant que le duo

Vorrei che il tuo pensiere!

Et le finale du premier acte, et la multitude de motifs qui s'y trouvent pressés! Quelle pensée que celle du musicien qui, après tant de fatigues dans le cours d'une année, trouva de pareilles choses!

Si l'on voulait citer tout ce qui est d'une beauté remarquable dans cet opéra, on ne finirait pas; je dois donc me borner, mais je ne puis finir sans rappeler le

souvenir de cette phrase admirable du finale du second acte, *Se il padre m'abbandona*, et la romance si expressive du troisième. Je le répète; il n'existait pas de modèle de ces choses; ce sont des créations.

La direction plus grave que venait de prendre Rossini dans *Otello* se fait apercevoir dans quelques parties de *la Gazza ladra*, qu'il écrivit au printemps de 1817 pour le théâtre de la Scala, à Milan. Quelques incohérences de style, quelques fautes de goût se rencontrent dans cet ouvrage; mais la force d'invention s'y montre partout; il peut exister des œuvres plus parfaites dans leurs détails, il n'en est pas de plus originale. Le succès de cet opéra fut des plus brillans. On assure même que les habitans de Naples en furent jaloux, et qu'ils accusèrent Rossini de garder ses plus beaux ouvrages pour d'autres villes. Peut-être cette prétention fut-elle pour quelque chose dans le mauvais accueil qu'ils firent à son *Armida*. Cet opéra fut représenté dans la saison de l'automne 1817, au théâtre de Saint-Charles. On n'en a retenu qu'un duo qui est devenu célèbre.

L'année 1818 fut une des plus laborieuses de la vie de Rossini par l'importance des ouvrages qu'il composa. Son premier opéra fut composé pour le théâtre Argentina à Rome; il était intitulé *Adelaide de Borgogna*. Il ne reste de cet ouvrage qu'un air qui a été chanté quelquefois dans les concerts. Rossini s'est servi de quelques fragmens du reste pour ses autres ouvrages.

De retour à Naples, le compositeur se remit au travail, et dans le carême il donna son *Mosè*, l'un de ses plus beaux opéras, quoiqu'on y trouve des inégalités. Pour qui sait analyser la musique, il est évident que Rossini s'attachait de plus en plus à cette époque à donner de la gravité à son style; il y a même quelque prétention à la partie scientifique de l'art d'écrire dans l'introduction de cet opéra, quoiqu'il eût affecté jusque là de la mépriser. Plus j'avancerai dans l'examen des ouvrages de cet artiste, plus j'aurai occasion de faire remarquer cette tendance. *Ricciardo e Zoraide*, qu'il écrivit pour l'automne de 1818 à Naples, ne fut pas favorablement accueilli par le public. Il faut avouer qu'il s'y trouve d'assez grands défauts, et particulièrement une absence totale d'unité de style; mais il s'y trouve cependant de fort belles choses, et particulièrement un trio au premier acte qui est devenu populaire et qui méritait de l'être.

Dans un article suivant, j'acheverai de considérer Rossini sous le rapport de la transformation de son talent pendant le reste de son séjour à Naples; puis j'aurai à parler de la nouvelle révolution qui s'est faite en lui depuis qu'il est venu habiter la France. FÉTIS.

Exposition des produits de l'industrie.

MM. Roller et Blanchet, Pfeiffer, H. Herz, Boisselot, Kriegelstein et Arnaud.

MM. Roller et Blanchet paraissent s'être occupés uniquement du perfectionnement des pianos droits dont ils ont fait paraître leur premier essai lors de l'exposition de 1827 et qu'ils ont améliorés depuis sous différens rapports, car ils n'ont livré cette année au jugement du public et des membres du jury que des instrumens de cette forme. Cela est, selon nous, un calcul bien entendu; s'attacher aux spécialités est, au temps où nous vivons, le plus sûr moyen de réussir, comme c'est aussi celui d'arriver le plus près de la perfection dans ce qu'on entreprend. Dans le prospectus qu'ils ont répandu, MM. Roller et Blanchet appuient avec raison sur les avantages des pianos de forme verticale, mais comme personne n'est bon juge dans sa propre cause, ils ont tort d'avancer que les instrumens construits sur le même modèle par d'autres facteurs ne sont que des copies et des imitations de leur piano droit. Depuis que cette fabrication a pris une grande extension, plusieurs facteurs de mérite l'ont entreprise et y ont réussi, en obtenant des produits également bons, mais de principes différens. Ainsi, pour obtenir des basses malgré le peu d'élévation de leur piano droit, MM. Roller et Blanchet ont placé les cordes dans une ligne oblique, tandis que MM. Dietz, Pape, Pleyel et Pfeiffer les ont tenues dans la position verticale afin d'obtenir un son d'un plus grand volume. Au reste, ce tort de MM. Roller et Blanchet est celui de tous ceux qui se jugent eux-mêmes; mais nous nous étonnons de trouver la même passion dans le rapport des membres de l'Institut, section des Beaux-Arts, qui, non contens de distribuer à MM. Roller et Blanchet les éloges qu'ils méritent à juste titre, signent et laissent imprimer une bévue pareille à celle-ci. « Entendu à une certaine distance, ainsi « parle le rapport, et en regard du pianiste, les effets « qu'il peut produire sont plus sensibles encore. La table « d'harmonie n'étant pas masquée par un fond lourd et « épais, l'air environnant propage les vibrations des cor- « des ou corps sonore qu'elle est destinée à multiplier; « une plus grande intensité, une nouvelle qualité de son « en résultent évidemment. Enfin, écoutés de cette ma- « nière, les sons soutenus semblent sortir de tuyaux et se « rapprocher, pour le caractère, de ceux de l'orgue, sans « laisser à leur suite aucune confusion et sans en avoir « la monotonie. » Que la libre action de la table d'harmonie soit un avantage, c'est ce que personne ne peut nier; mais prétendre que par cet avantage un piano

acquière un son analogue à celui de l'orgue, voilà qui est risible. Suivant les membres de la commission qui ont rédigé le rapport, le piano qui était l'objet de leur examen devait donc faire oublier l'orgue, puisqu'il n'a ni la confusion, ni la monotonie des sons de celui-ci? La monotonie de l'orgue, le plus varié des instrumens! c'est là une invention académique. Le rédacteur du rapport doit être l'ami de MM. Roller et Blanchet, mais cette amitié rappelle l'excès de tendresse de l'ours de la fable pour son maître, devenue si fatale à celui-ci.

Le piano-droit transpositeur exposé cette année par MM. Roller et Blanchet est un bel instrument; puissance, égalité de son, légèreté du mécanisme, petit volume de la caisse, toutes les qualités qui font un excellent piano, il les a réunies. Celui a deux cordes qu'ils ont exposé en même temps est moins satisfaisant, mais ces messieurs ne le donnent que comme un essai. Nous avons pour les pianos de forme verticale une prédilection toute particulière, et nous savons gré à MM. Roller et Blanchet d'avoir rappelé l'attention publique sur ce genre d'instrument qui était connu avant qu'ils ne s'en occupassent, mais qui n'avait point approché du degré de perfection qu'ils lui avaient donné dans leur essai de 1827, et auquel ils ont ajouté beaucoup depuis lors. Si nous n'aimons pas leurs pianos droits à l'exclusion de ceux des autres facteurs, au moins nous leur rendons toute la justice qu'ils méritent.

Deux *harpes ditales* sont les seuls instrumens qu'ait exposés M. Pfeiffer parce que la place manquait, dit-on, pour que les pianos qu'il présenta tardivement fussent admis, mais ceux-ci ont été entendus par les membres du jury. M. Pfeiffer, soit lorsqu'il était l'associé de M. Petsold, soit postérieurement, a constamment travaillé à l'amélioration du piano et du piano carré en particulier. On n'a pas oublié que ce fut lui qui le premier adapta la longue table à cet instrument; qui obvia par une disposition particulière du bois dont est formé le fond, aux inconvéniens qui pouvaient résulter du trop grand tirage des cordes lorsqu'on augmenta la force de celles-ci, et qui fit l'un des premiers aussi l'application de l'échappement actuellement en usage. Nous regrettons de ne pouvoir constater les progrès qu'il a pu faire cette année puisque nous n'avons pas été à même d'examiner les nouveaux instrumens qu'il a construits. Mais nous reparlerons avec plaisir de ses *harpes ditales* dont nous avons donné une description dans un article spécial. Les deux jolis instrumens de ce genre qu'il a exposés, remarquables par la force et la qualité du son, ont été achetés l'un par la reine des Belges, l'autre par la sœur du roi.

Le piano à queue de M. Henri Herz se distingue par un son pur et moelleux, mais nous ne pouvons nous élever avec trop de force contre cette addition de la demi-octave supérieure qui ne rend que des sons à peine appréciables à l'oreille, et qui rompt, comme nous l'avons dit, toute l'unité de l'instrument. Le seul avantage de cette demi-octave serait de rendre d'une manière assez passable un gazouillement d'oiseaux; mais quant à l'employer convenablement pour un effet de bonne et sérieuse musique, il n'y faut pas songer. Qu'on ne pense pas que ce soit ici la résistance de la routine aux innovations; on sait si nous sommes routiniers, et si nous nous sommes jamais opposés à l'admission de ce qui est à la fois neuf et bien, mais il existe des lois d'acoustique contre lesquelles on ne saurait marcher.

Ce n'est pas la facture de pianos parisienne seulement qui a produit de bons résultats dans l'exposition qui vient de finir, celle de la province s'est fait le plus grand honneur dans la personne de M. Boisselot qui a envoyé de Marseille des instrumens d'une excellente construction. Nous avons examiné dans tous ses détails l'intérieur de son piano à queue, et nous avons été frappés du soin trop rare avec lequel on reconnaît que toutes les pièces ont été construites et assemblées. A part les grandes maisons de Paris, peu de facteurs de cette ville soignent avec autant d'attention le fini des détails. Ce piano est d'une belle qualité de son et facile à jouer.

MM. Kriegelstein et Arnaud ont exposé un piano carré dont la mécanique, ainsi que dans celui de M. Pape, est placée au-dessus des cordes. Cette mécanique est simple et répond bien au toucher; mais le but que s'est proposé M. Pape et auquel il est parvenu si heureusement, celui d'augmenter le volume du son, n'a pas été atteint par MM. Kriegelstein et Arnaud, leur piano n'a pas un son très intense. Ce n'est, du reste, qu'un essai qui pourra être amélioré; nous aimons mieux le piano carré ordinaire qu'ils ont exposé à côté de celui-ci.

La foule des curieux était souvent arrêtée autour des orgues de M. Muller dont les soufflets étaient presque constamment en mouvement; nous n'avons pas trouvé que ces instrumens offrissent rien de remarquable. Quant à l'orgue Cabias, destiné à être joué par le premier venu, quelle que soit son ignorance de la musique et du clavier, cela nous semble être une assez malheureuse invention. Les différens morceaux de l'office sont notés en chiffre sur un tableau correspondant au clavier, et il suffit de poser successivement le doigt sur telle touche qui est 1, sur telle autre qui est 4, etc., pour jouer un *Credo* ou un *Agnus Dei*. Des cylindres piqués

nous sembleraient atteindre plus facilement le même but et sans tant d'embarras. Si un tel système prenait du crédit, il y aurait tout juste de quoi ruiner l'étude de l'orgue qui n'est pas dans un état très prospère; nous espérons qu'il n'aura que le sort qu'il mérite.

Correspondance.

A M. le Rédacteur de la Revue musicale.

MONSIEUR.

En réponse à la prétendue réclamation que M. Montal (aveugle-né) a fait paraître dans votre journal du 15 du mois dernier, je m'empresse de vous annoncer que je vais diriger une action en diffamation contre ledit M. Montal.

Veuillez, monsieur le Rédacteur, recevoir le témoignage de mon estime et considération,

Votre très humble serviteur,

GIORGIO DI ROMA.

Auteur de l'*Art d'accorder le piano.*

Paris, 1er juillet 1834.

Nouvelles de Paris.

—Nous avons parlé de l'enlèvement d'une jeune anglaise par le célèbre Paganini. L'*Annotateur* de Boulogne du 26 juin donne des détails précis sur cette affaire :

« Ce célèbre Paganini, que nous aimons tant à louer comme artiste, mais dont le caractère d'homme a été souvent gravement compromis, ou du moins bien sévèment jugé par la presse, avait conclu à Londres, avec M. W....., un marché fort avantageux, qui lui permettait de s'abandonner librement à ses goûts d'artiste sans se préoccuper de ses intérêts pécuniaires. Par ce contrat aléatoire, M. W..... dut payer au virtuose une somme convenue par soirée, quel que fût le nombre des spectateurs; en revanche, tous les produits lui furent abandonnés. Paganini ayant ainsi abdiqué tout droit d'administration de ses concerts, et s'étant, pécuniairement parlant, mis en tutelle, il se pourrait bien que tous les actes sordides si durement reprochés à l'artiste ne fussent que le fait des entrepreneurs. (Nous sommes trop amis du talent pour ne pas faire remarquer tout ce qui pourrait même indirectement l'absoudre de toute vilenie.)

« Quoi qu'il en soit, M. W..... se ruina au marché qu'il avait fait; mais ses relations avec Paganini lui devaient être plus funestes encore. Celui-ci, abusant de sa position dans la famille de son exploitateur, engagea sa fille, âgée de seize ans, à le suivre secrètement sur le continent. Le génie a des charmes bien puissans sur une tête de seize ans. Ce démon de la musique, qui s'empare si complètement de l'artiste à l'heure de ses merveilleuses exécutions, qui exalte son ame, qui le métamorphose, le grandit, qui donne à tous ses traits un type si remarquable d'expressive beauté, ce démon fut le facile vainqueur d'une pauvre enfant incapable de résister à tant de puissance conjurée contre elle.

« La fuite de la jeune personne une fois décidée, Paganini vint l'attendre dans notre ville. Quelques heures après son départ, sa complice s'esquiva de la maison paternelle. Heureusement M. W..... fut à temps averti de ce qui se passait; il accourut ici, et instruisit les autorités françaises et le représentant de sa nation du malheur dont il était victime et de l'abus de confiance dont son hôte s'était rendu coupable.

« En conséquence de ses plaintes et justification faite de sa qualité, M. le commissaire mit des agens à sa disposition; et, dans la nuit de mardi à mercredi, à une heure, au moment de l'arrivée du paquebot, la tendre fugitive, en débarquant, se trouva en face de son père, qui la revendiqua comme sa fille et la conduisit dans son hôtel, en dépit des clameurs d'un émissaire de Paganini, qui protestait a tue-tête contre cet attentat à la *liberté individuelle.*

« Miss W... était accompagnée d'un sieur H., homme d'affaires à Londres, très habile, dit-on, à faire les affaires des amans infortunés qui recourent à ses talens. M. W..... est reparti hier avec sa fille éplorée. Quant à Paganini, on ne dit pas qu'il ait été bien sensible à ce désappointement; les créations si brillantes de son génie, ces célestes houris que d'un seul coup de son magique archet il peut évoquer autour de lui, doivent le consoler aisément de la perte d'une simple mortelle. »

Le journal anglais qui le premier a ébruité l'enlèvement d'une jeune miss par le célèbre Paganini, donne de nouveaux détails sur cette aventure.

« Nous avons dit que M. Watson était parvenu à reconduire en Angleterre sa fille, victime des séductions d'un célèbre musicien. Depuis la rentrée sous le toit paternel, miss Watson a reconnu son erreur et s'est repentie de son étourderie; heureusement elle n'a pas autre chose à regretter. Il paraît, d'après ses déclarations, que l'or dont la cassette de Paganini est si abondamment pourvue n'avait pas peu contribué à éblouir l'imprudente miss. Paganini lui avait acheté une ferronnière de 50 livres sterl. (1,250 fr.) d'autres

bijoux pour 3oo liv. sterl. ; il lui avait promis de l'épouser en arrivant à Paris, en lui constituant 4,ooo liv. sterl. en dot (1oo,ooo fr.), et lui assurait que son ami Rotschild, aussitôt qu'ils seraient arrivés, effectuerait le paiement de la somme.

« La jeune fille pensa que ce serait faire le bonheur de sa famille que d'épouser un parti aussi riche ; on parvint à lui arracher une lettre conçue à peu près en ces termes : « Mon cher monsieur, je suis si malheureuse à la maison, mon père me traite si mal, que je me mets sous votre protection ; si vous êtes assez bon pour me servir de protecteur, je ferai tout ce que vous voudrez pour reconnaître ce service. » Paganini lui avait dit qu'elle se rendrait à Boulogne avec des personnes qu'elle connaissait, et elle n'a trouvé que lui ; effrayée des suites de sa rentrée dans la maison paternelle, elle se décida à partir seule avec lui. La femme de Francesco, espèce de bravo italien, domestique de Paganini, devait lui servir de femme de chambre ; on la laissa dans la boutique d'un pâtissier pendant que l'on allait chercher un nouveau costume ; on lui persuada qu'il fallait s'en revêtir pour échapper aux poursuites de son père qui ne pourrait la toucher du petit doigt si elle ne portait sur elle rien qui lui appartînt. Paganini devait lui acheter un beau carrosse ; enfin, on avait tout mis en usage pour séduire cette jeune tête. Elle croit que Paganini reviendra pour l'épouser. M. Watson va passer sur le continent et intenter une action en dommages-intérêts contre Paganini. »

Nota. Nous n'avons pas d'autre garantie de ces faits que l'assurance que donnent les journaux anglais de sa réalité. Peut-être n'est-ce là qu'un bruit aussi peu fondé que celui qui voulait faire de Paganini le héros d'une autre aventure tragique ; peut-être Paganini n'a-t-il pas plus enlevé Mlle W.... qu'il n'avait tué sa maîtresse d'Italie ; mais tout ce qui touche ce grand artiste a trop d'intérêt en soi-même pour que nous y demeurions indifférent. Nous ferons part à nos lecteurs de nos découvertes.

— Parmi les romances qu'a inspirées le beau tableau de *Jeane Gray* de M. Paul Delaroche, celle que nous avons remarquée comme étant la mieux sentie a été composée par M. Niedermeyer sur de jolies stances de M. Emilien Pacini. Il y a dans cette légère production une simplicité et une délicatesse d'expression qui conviennent parfaitement au sujet. M. Pacini en est l'éditeur.

— M. Gallay, l'habile corniste dont nous n'avons jamais parlé que l'éloge à la bouche, vient de partir pour un voyage dans les villes du midi, où il compte donner des concerts. Cet artiste modeste, qui laisse à son talent seul le soin de faire parler de lui, sera reçu, nous n'en doutons pas, avec empressement par les amateurs du midi.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Le Ministre de l'intérieur porte à la connaissance descompositeurs qui se proposent de prendre partau concours musical ouvert par son arrêté du 21 juin :

1° Que la musique devra être composée sur les paroles de la cantate publiée ci-dessous :

2° Les concurrens ne seront point tenus de se rendre à Bruxelles ; il suffira qu'ils envoient leurs ouvrages au ministre de l'intérieur, à l'adresse du jury du concours, en se conformant aux formalités du programme.

LE DRAPEAU BELGE.

RÉCITATIF.

C'est lui ! c'est le drapeau de nos grandes journées !
Il étale dans l'air ses couleurs blasonnées.
Payé par tant de pleurs, conquis par tant d'efforts,
Il porte dans ses plis troués par les mitrailles,
La poussière de nos batailles,
L'éclair de nos canons et le sang de nos morts.

CHANT.

Oh ! quand il s'ouvre et se déplie,
De joie on a l'ame remplie,
Et toute souffrance on l'oublie,
Tant il charme l'œil ébloui.
On le regarde, sous sa lance,
Qui se déroule et se balance ;
Toutes les haines font silence ;
Toutes les voix disent : « C'est lui ! »

CHŒUR.

C'est lui qui, dans nos jours de combat ou de fête,
Brille en arc-en-ciel sur le faîte
De la tente ou de la cité.
C'est par lui qu'au passé l'avenir se marie ;
C'est le drapeau de la patrie,
Le drapeau de la liberté.

RÉCITATIF.

Comme on respire à l'aise à l'abri de son ombre !
Dans notre ciel, hier si couvert et si sombre,
Le soleil resplendit plus riant et plus beau.
Et, libre enfin du joug dont on l'avait meurtrie,
La Belgique est notre patrie ;
Elle a repris son nom, ses lois et son drapeau.

CHANT.

Son nom qu'à nos cris de victoire
Septembre fit de notre histoire
Ressusciter si beau de gloire,
Ses lois qui veillent sur nos droits,
Son drapeau dont nos cathédrales,
Au front de leurs tours à spirales,
Ont vu les couleurs fédérales
Monter au son de nos beffrois.

CHŒUR.

C'est lui qui, dans nos jours de combat ou de fête,
Brille en arc-en-ciel sur le faite
De la tente ou de la cité.
C'est par lui qu'au passé l'avenir se marie;
C'est le drapeau de la patrie,
Le drapeau de la liberté.

Publications nouvelles.

Douze libretti par F. L. Berthé avec cette épigraphe : *Tout pour la musique.* A Paris, chez Denain et Delamarre, libraires, rue Vivienne, 16. Deux volumes in-8°, prix 15 francs.

L'auteur de ces deux volumes ne s'est pas dissimulé la probabilité qu'il y a qu'ils seront peu lus, dans un temps où le lecteur le plus expéditif et le moins pressé de toute autre besogne peut à peine prendre, en courant, connaissance de la dixième partie des livres de tout genre qui s'impriment en France. Il a su que ses douze libretti seraient pour la plus imposante fraction de ce qu'on nomme le public, un objet d'horreur et d'épouvante ; car il dit lui-même dans sa préface : « Où « trouver un lecteur assez courageux pour fourrer le « nez dans un recueil de livrets d'opéras, aujourd'hui « surtout que les auteurs de toute espèce taillent aux « amateurs en tout genre une si terrible besogne. A « cela je répondrai, que mon but unique étant l'intérêt « de l'art et de la scène lyrique, je croirai l'avoir « atteint, si parmi ces libretti, il s'en trouve un seul « qui renferme une seule idée, une seule situation « neuve dont quelque débutant dans la carrière, doué « des vertus qui me manquent, aura su faire son pro- « fit.» On ne saurait assurément être plus modeste. M. Berthé se plaint avec raison des difficultés qu'il y a pour un jeune auteur à faire recevoir un simple poème d'opéra et des difficultés plus grandes encore qu'il rencontre pour le faire représenter. Aussi s'écrie-t-il : « On a souvent essayé de mettre en scène les tribula- « tions de l'auteur dramatique ; les Italiens seuls, dans « la charge du signor poéta, personnage grotesque de « quelques-unes de leurs excellentes bouffonneries, ont « donné une idée, et une bien faible idée, de celles de « l'auteur lyrique.» Plus loin il ajoute : « Lorsqu'un « débutant, par exemple, est parvenu à faire recevoir « son libretto qui, relativement, lui a coûté autant de « frais d'imagination et autant de peines qu'une longue « tragédie à un autre, il est à peu près aussi avancé « que s'il n'avait rien fait. Il lui reste d'abord à trouver « un compositeur qui veuille bien s'en charger; puis, « pour peu que ce compositeur ait le travail difficile « ou l'humeur capricieuse, à refondre, pour lui plaire, « son malheureux libretto, acte par acte, scène par « scène et vers par vers; heureux, lorsque la partition « achevée enfin, il ne se voit pas forcé de tout boule- « verser encore aux répétitions!» C'est bien en effet M. Berthé qui peut se plaindre des tribulations d'un poète d'opéras, car, sur douze libretti qu'il a faits, il en est qui ont été reçus, et pas un seul n'a été représenté. *Inès de Castro*, tragédie lyrique en trois actes, reçue à correction à l'Académie royale de musique, fut refusée définitivement, les corrections n'ayant pas été faites telles qu'on les avait demandées. *Le Siége de Paris*, drame lyrique en trois actes, fut écrit par M. Berthé pour le concours qu'ouvrit en 1825 M. Sosthènes de Larochefoucauld. *Imogine*, tragédie lyrique en trois actes, fut reçue à l'unanimité, le 26 janvier 1828, par le jury de l'Académie royale de musique. Les autres libretti sont : *L'astrologue*, drame lyrique en deux actes; *Dom Sébastien*, plan de drame lyrique en trois actes; *Les deux clans*, plan de drame lyrique en 2 actes; *l'Interdit*, plan de drame en 2 actes; *Fridolin*, plan de drame en 2 actes; *Les trois Frères*, plan de drame en trois actes; *Les deux Balles*, plan pour un acte; un autre plan pour un *Dom Sébastien*, en trois actes; *l'Émigré*, plan pour trois actes.

En parcourant des différens canevas, on voit que M. Berthé a eu à cœur de suivre sa devise : *Tout pour la musique*, car il s'est attaché surtout à trouver des situations propres à recevoir les inspirations du musicien et dans lesquelles les pensées de celui-ci pussent se développer à l'aise. Il a plus d'une fois réussi sous ce rapport; mais il aurait besoin de revoir attentivement, pour le style, ceux même de ses ouvrages qui sont terminés. Au reste, son but est atteint puisque, ainsi qu'il le dit lui-même, il n'a voulu qu'esquisser des situations musicales.

Musicien et compositeur lui-même, M. Berthé a bien senti ce qu'il fallait à un poëme d'opéra pour qu'il servît bien au compositeur, il a écrit les paroles comme si lui-même devait faire la musique. Il serait désirable

que tous les faiseurs de livrets fussent placés dans nne pareille position et que leurs productions fussent plus favorables à la musique, quitte à ce qu'elles perdissent de leur mérite littéraire, ce qui le plus souvent serait une perte bien modique.

Bulletin d'Annonces.

M. Galli, arrivant de Naples, rapporte de cette ville une caisse de toute espèce de cordes harmoniques de la première qualité, pour violon et guitare, et des chanterelles pour harpe. Comme il veut s'en défaire au plus vite, devant repartir, il les vend à des prix très modérés, c'est-à-dire, les chanterelles de violon à 7 fr. le paquet composé de trente cordes, et tous les autres paquets à 5 fr. On pourra les essayer chez lui avant de les acheter.

Les personnes qui veulent profiter de cette bonne occasion peuvent s'adresser rue Richelieu, n° 86, au dernier étage.

Gallay. Op. 28. Troisième mélodie pour le cor, avec accompagnement de piano, sur une cavatine de la *Sonnambula*. — 6 fr.

— Op. 29. Souvenirs du *Pirate* de Bellini, fantaisie pour cor et piano. — 7 fr. 50.

— Op. 30. Fantaisie brillante pour cor et piano sur un motif de la *Straniera* de Bellini. — 7 fr. 50.

Nota. La partie du cor de ces trois œuvres peut s'exécuter également sur le cornet à piston.

Paris, chez A. Petit.

Douze libretti par F.-L. Berthé, 2 vol. in-8°, avec cette épigraphe:

Tout pour la musique. — 15 fr.

Paris, chez Denain et Delamarre, libraires, rue Vivienne, n. 16.

Trois duos concertans qour piano et violon composés sur des thèmes favoris par H. Herz et Lafont; op. 75.

N. 1. La valse du duc de Reichstadt. — 7 fr. 50.

2. Thème favori de Gustave. — 7 fr. 50.

3. Cavatine de la Zelmira. — 7 fr. 50.

Deuxième concerto pour le piano composé par Henri Herz, op. 74, avec accompagnement d'orchestre. — 20 fr.

Pour piano seul. — 12 fr.

Le rondeau séparé pour piano seul. — 7 fr. 50.

Le Bal, fantaisie pour le piano, composé sur une chansonnette favorite par F. Hunten, op. 64. — 6 fr.

La Jeune Fille aux yeux noirs, premier quadrille de contredanses et valse, composé sur les romances de Labarre, pour piano, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à piston (*ad libitum*), par J.-B. Tolbecque. — 4 fr. 50.

— Le même, en quatuor pour deux violons, alto et basse; et flûte, flageolet ou cornet à piston (*ad libitum*). — 4 fr. 50.

— Le même, pour deux violons, deux flûtes ou deux flageolets. — Chaque: 2 fr.

Les Gondoliers vénitiens, deuxième quadrille de contredanses et valse, composés sur les romances de Labarre, pour piano, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à piston (*ad libitum*), par Musard. — 4 fr. 50.

— Le même, en quatuor, pour deux violons, alto et basse; et flûte, flageolet ou cornet à piston (*ad libitum*). — 4 fr. 50.

— Le même, pour deux violons, deux flûtes ou deux flageolets. — Chaque: 2 fr.

Recueil des six galops composés pour les bals de l'Opéra, par MM. Auber, Boieldieu, Carafa, Halevy, Henri Herz et Labarre; arrangés pour le piano par Henri Herz, réduits pour les bals de société, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à piston (*ad libitum*), par Musard. — 6 fr.

Recueil de sept galops composés pour les bals de l'Opéra, par Mme G. Delavigne et MM. Adam, Boield eu fils, Gide, Leborne, le prince de la Moscowa, E. Troupenas; arrangés pour le piano par V. Rifaut, réduits pour les bals de société, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à piston (*ad libitum*), par Musard. — 6 fr.

Lestocq, opéra-comique en quatre actes, paroles de M. E. Scribe, musique de D. F. E. Auber.

N. 1. Couplets chantés par M. Deslandes: Sur nous siffle sans cesse le fouet retentissant. — 2 fr.

2. Duo chanté par Mme Pradher et M. Thénard: Non, non, j'ai là des projets. — 5 fr.

3. Trio chanté par Mlle Peignat, MM. Revial et Henri: Adieu, je pars. — 2 fr.

3 (*bis*). Romance chantée par M. Révial: Demain, je pars. — 2 fr.

4. Couplets chantés par M. Thénard: C'est le plaisir qui vous invite. — 2 fr. 50.

5. Couplets chantés par Mlle Massi: Le pauvre Ivan, pendant le jour. — 2 fr.

6. Duo chanté par Mlle Massi et M. Thénard: Ne vous trahissez pas. — 3 fr.

7. Quatuor chanté par Mmes Pradher, Massi, Peignat et M. Thénard: Gentille moscovite. — 4 fr. 50.

8. Trio chanté par Mme Pradher, MM. Thénard et Révial: D'un trouble inconnu mon cœur est ému. — 4 fr. 50.

9. Couplets chantés par M. Thénard: Voilà bien comme sont les femmes. — 2 fr.

10. Duo chanté par Mlle Massi et M. Henri: Prends garde et songe d'avance. — 6 fr.

11. Romance chantée par M. Révial: O doux moment. — 2 fr.

12. Trio chanté par Mme Pradher, MM. Révial et Henri: A chaque pas mon cœur.

13. Couplets chantés par Mme Pradher: Voyez si j'ai les habits, le ton de gente fermière. — 2 fr.

14. Air chanté par Mlle Peignat: Voici bientôt minuit. — 4 fr. 50.

15. Trio chanté par Mmes Pradher, Massi et Peignat: Il est là, tout a réussi. — 6 fr.

16. Chœur: Dans l'ombre et le silence. — 4 fr. 50.

Paris, chez Troupenas, rue Saint-Marc, 23.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 28.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 13 JUILLET 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

ROSSINI.

Troisième et dernier article.

Après avoir fait *Otello*, il était impossible que le talent de Rossini ne se modifiât pas et qu'il ne prît point une teinte plus sérieuse, plus profondément dramatique que celle qu'il avait eue auparavant. Un si grand succès ne pouvait être obtenu en vain : que dis-je! qu'importe le succès pour celui qui a fait un pareil ouvrage ? Comment n'aurait-il pas la conviction qu'il vient d'écrire un chef-d'œuvre, un de ces ouvrages qui restent dans la mémoire des hommes, quelle que soit d'ailleurs la manière dont il est reçu d'abord ? L'auteur d'*Otello* s'est révélé à lui-même une nouvelle faculté, celle de l'expression profonde ; il pouvait hésiter encore sur la destination future de cette faculté, mais il ne pouvait tarder à la découvrir.

De pareils changemens ne s'opèrent point dans le génie des artistes sans qu'il se fasse aussi des modifications dans leur caractère et leurs habitudes : on en vit la preuve en Rossini. Jusque là homme de plaisir, insouciant de son avenir, vivant au jour le jour, et plus soigneux de ses succès du monde que de ceux de ses ouvrages, il ne s'était pas douté de la nécessité de joindre de la dignité à sa grande renommée. Doué de l'esprit le plus fin, de l'aptitude la plus rare à comprendre les affaires, il n'avait pas voulu prendre la peine d'user de ses avantages pour assurer sa fortune et se faire une position. Tout changea d'aspect pour lui après *Otello*, et chaque jour apporta des modifications dans sa manière d'être. Ce n'était plus cet homme qui, dans mainte occasion, s'abandonnait autrefois sans réserve aux saillies de son esprit; insensiblement il prit les habitudes d'un artiste qui se respecte et qui veut goûter les fruits de ses travaux. Lorsqu'il quitta l'Italie, Rossini était devenu méconnaissable pour ses anciens amis; il s'était préparé au séjour qu'il allait faire en France, et s'était fait ce qu'il croyait qu'on doit être pour réussir en ce pays.

Moïse est le premier ouvrage qui marqua la tendance nouvelle de l'artiste vers un genre plus large que celui qu'il avait adopté jusque là ; il fut représenté au théâtre Saint-Charles dans le carême de 1818. Les principaux chanteurs qui l'exécutèrent étaient Elisabeth Colbran, qui depuis lors est devenue Mme Rossini, Nozzari, Matteo Porta et Benedetti. Le succès ne se décida pas d'abord : le public avait été surpris. Il y avait si peu de rapport entre l'introduction de cet opéra, écrite toute en imitation instrumentale sur le chant des voix, et le style ordinaire de Rossini, que personne ne comprit rien à cette métamorphose de manière. Mais il y avait tant de beautés répandues dans le *Mosè* que, malgré quelques taches et les retours de paresse du compositeur, cet ouvrage finit par jouir de la faveur publique, et que chaque représentation ajouta à son succès.

Ricciardo e Zoraide (Naples, automne de 1818), *Ermione* (même ville, carême de 1819) et *Eduardo e Cristina* (Venise, printemps de 1819) précèdent *la Donna del Lago*. Tous trois eurent peu de succès, quoiqu'il s'y trouve de fort belles choses. Le duo *In van tu fingi, ingrata!* le trio *Cruda sorte*, la cavatine chantée par David, *Frena o ciel*, et le duo du deuxième acte, *Ricciardo che vega?* se chanteront long-temps après que *Ricciardo* aura pour jamais disparu de la scène. Le trio surtout, bien qu'il ne soit pas exempt de défauts, est un des plus beaux morceaux sortis de la plume de Rossini. *Ermione* était un essai dans le style français. Rossini ne le connaissait point encore. *Eduardo e Cristina* est un des ouvrages de ce compositeur où son génie a eu le moins de cette verve brillante qui lui a procuré tant de succès.

La Donna del Lago est, sous le rapport du plan, de la couleur locale et de l'originalité des idées, bien supé-

rieure aux trois opéras qui viennent d'être cités. Cet ouvrage fut représenté au théâtre de Saint-Charles, à Naples, dans l'automne de 1819. Il y eut quelque hésitation sur son succès dans les premières représentations; depuis lors il a été accueilli avec enthousiasme dans toute l'Europe. Une des causes qui nuisirent à l'ouvrage dans son origine fut la distribution d'un rôle principal. Ce rôle n'était pas dans la nature du talent de Mlle Colbran; sa voix, à cette époque, n'avait pas le charme qui convient à cette musique dont les formes sont si suaves, si élégantes. Mme Pisaroni fut admirable dans *Malcolm;* David et Nozzari la secondèrent avec talent; leurs efforts et le mérite de l'ouvrage triomphèrent de la froideur du public. Ce fut dans *la Donna del Lago* que Rossini donna le premier exemple de la bande de musique militaire placée sur le théâtre et unissant ses effets à ceux de l'orchestre, exemple qui a été souvent imité depuis lors.

Je ne parlerais pas de *Bianca e Faliero,* qui suivit *la Donna del Lago*, s'il ne s'y trouvait un quatuor délicieux que tout le monde sait par cœur et qu'on entend toujours avec un vif plaisir. Ce morceau, chef-d'œuvre de mélodie, d'élégante harmonie et de modulation, offre un des premiers exemples de transitions d'une espèce nouvelle que Rossini essayait alors et qu'il a employées depuis fort souvent et toujours avec bonheur.

Maometto, ouvrage brillant et d'un style tout oriental, fut suivi de *Matilde di Shabran,* l'une des plus riches productions de Rossini en idées neuves et piquantes. Puis vinrent les partitions de *Zelmire* et de *Sémiramis,* qui forment dans la carrière de ce compositeur une des époques les plus remarquables, et qui méritent d'être examinées avec plus de détail que les autres ouvrages dont je viens de parler. On peut considérer *Sémiramis* comme le complément de la révolution que Rossini avait commencée dans *Otello.*

Si l'on compare *Sémiramis* avec *Tancredi,* c'est-à-dire les opéras sérieux qui ont commencé et fini la carrière dramatique de Rossini en Italie, on y reconnaît bien quelques points de contact qui sont inséparables de l'individualité d'un artiste, mais on voit que cette individualité s'est modifiée avec une puissance qui n'est le partage que d'un très petit nombre d'hommes supérieurs. *Tancredi* brille par une jeunesse de pensée, une grace d'expression qu'on regrette quelquefois de ne pas trouver dans *Sémiramis*, mais il y a dans ce dernier ouvrage une force, une vigueur, une couleur harmonique qui n'ont pu se rencontrer que dans la maturité d'un talent de premier ordre. L'expression dramatique de *Tancredi* réside principalement dans la mélodie; c'est le contraire dans *Sémiramis;* la mélodie elle-même y est harmonique. La simplicité des idées mélodiques ne peut être que le partage de la jeunesse; elle est la compagne de l'amour, et de l'amour naïf. Mais les riches combinaisons de l'harmonie modulée exigent une netteté de pensée qui ne peut s'acquérir que par l'expérience. La musique de *Sémiramis* est ce que j'appellerai particulièrement de la musique d'effet. Tout y est coloré; les oppositions y sont habilement ménagées soit dans la contexture générale des morceaux, soit dans les mouvemens, le caractère des phrases, les formes de l'instrumentation et tous les accessoires qui concourent à produire une œuvre grandiose.

Lorsqu'on représenta à Paris ce grand et bel ouvrage, la multitude d'effets et de sensations qui en était le produit, plus encore que la longueur du spectacle, causa une fatigue excessive à toute l'assemblée, et l'on put croire que l'ouvrage n'avait pas réussi. Une cause particulière, c'est-à-dire la faiblesse extrême de Mme Fodor dans le rôle principal, contribua au mauvais effet de la représentation; mais après quelques coupures faites peut-être avec trop de complaisance dans ce vaste amas d'idées, après plusieurs auditions de ce qui en avait été conservé, le public commença à comprendre cette musique, qui n'était point pour lui synonyme d'*Otello* et de *Tancredi.* Il s'accoutuma à des beautés qui avaient été trop fortes pour lui, et finit par les admirer.

Ce fut en 1823 que Rossini composa *Sémiramis* pour le théâtre de la Fenice, à Venise; immédiatement après la représentation il quitta l'Italie, et vint en France où l'attendait une admiration non moins vive et plus durable peut-être que celle qu'il avait trouvée dans sa patrie. Il ne fit que paraître à Paris, et bientôt il se rendit à Londres. Là, le sentiment des arts est fort imparfait; mais si les Anglais jugent mal la musique, ils la payaient bien alors, et Rossini n'attendait point autre chose d'eux. Son séjour pendant cinq mois dans la capitale de la Grande-Bretagne fut une des époques les plus productives de sa vie. De retour à Paris, il ne tarda point à prendre possession de la direction du Théâtre-Italien qui lui avait été ménagée; car c'est une des absurdités de notre pays de ne vouloir point employer les artistes et les littérateurs aux travaux pour lesquels ils sont nés, et de vouloir toujours les transformer en administrateurs.

Rossini n'avait ni le goût des détails qui composent une administration théâtrale, ni la volonté de sacrifier à ces choses l'amour du repos qui est inséparable de son organisation, comme l'inspiration l'est de son ta-

lent. Il fut médiocre directeur du Théâtre-Italien, le sentit, se degoûta de sa place et l'échangea contre la douce sinécure d'inspecteur du chant et de compositeur du roi de France. Sa paresse trouva long-temps le moyen d'éluder les sollicitations qu'on lui adressait pour qu'il écrivît un ouvrage destiné à l'Académie royale de Musique. D'abord il donna son *Maometto*, sous le titre du *Siége de Corinthe ;* quelques morceaux, surtout une belle scène au troisième acte, firent reconnaître l'homme supérieur auquel on devait une multitude de beaux ouvrages ; mais le succès ne fut pas populaire. Puis vint *Moïse* qui, bien que refait avec le *Mosè*, était une belle production, car on y trouvait une scène au premier acte, un finale au troisième et un air au cinquième dignes de passer à la postérité. Les progrès de Rossini dans le genre dramatique français étaient sensibles et annonçaient quelque chose de grand pour l'avenir. *Le Comte Ory*, ouvrage d'un autre genre, vint montrer que le génie mélodique de Rossini n'était pas éteint, ou plutôt qu'il brillait encore de toute sa fraîcheur. C'était plutôt de la comédie lyrique que du grand opéra, en sorte que cet ouvrage ne répondait pas encore au désir du public qui voulait juger l'auteur d'*Otello* dans un opéra français. D'ailleurs ce n'était encore qu'un opéra italien auquel Rossini avait fait des additions et qu'il avait arrangé pour la scène française. Enfin l'artiste se décida, et *Guillaume Tell* vit le jour.

Guillaume Tell ! Après avoir fait à trente-sept ans quarante-cinq opéras ; après avoir déjà modifié deux fois son génie et son talent, Rossini a pu faire *Guillaume Tell*, où le compositeur italien a disparu pour faire place au musicien français, fidèle observateur de toutes les convenances dramatiques, sans que l'inspiration en soit limitée un seul instant ! Et c'est au moment où il faisait ce prodige qu'il inventait dans cet ouvrage de nouvelles, d'admirables combinaisons d'harmonie et de modulation, qui porteront plus tard de beaux fruits dans l'art musical ! Voilà qui est vraiment merveilleux ; voilà ce que le public français n'a point compris, parce que son éducation n'était pas assez avancée. Je n'analyserai pas ici *Guillaume Tell*, parce que j'ai déjà donné plusieurs articles sur cet ouvrage ; mais je ne terminerai pas celui-ci sans gémir sur l'oisiveté où languit l'auteur de ce chef-d'œuvre, au lieu de poursuivre parmi nous sa noble mission.

FÉTIS.

Réclamation de Paganini.

Nous avions agi prudemment en accueillant avec réserve les attaques dirigées contre Paganini dans une affaire aussi grave que celle dont les journaux ont été remplis ces derniers jours ; les preuves pour condamner et celles pour absoudre manquaient également, mais, à défaut de preuves palpables, on en peut invoquer de morales qui font aussi autorité. Nous sommes d'ailleurs de ceux qui croient que, dans le doute, il faut se garder de supposer le mal, et que pour accuser un homme d'une action infâme, on doit être sept fois certain de sa culpabilité. Aussi, c'est avec peine que nous avons vu toutes ou presque toutes les feuilles publiques prendre texte d'une attaque anonyme, dont la gravité même aurait dû les rendre circonspects, pour accabler un grand artiste d'outrageux reproches. Ce sont surtout les hommes haut placés qu'il faudrait s'abstenir de juger légèrement, parce que l'envie qu'ils excitent invente contre eux des accusations, mais ce sont précisément ceux-là à l'égard desquels on prend le moins de précautions. C'est maintenant pour nous une satisfaction d'avoir douté de la culpabilité d'un homme pour le talent duquel nous professons une si haute admiration, et nous publions avec empressement la lettre qu'il a écrite au rédacteur de l'*Annotateur* de Boulogne.

Monsieur,

Attaqué de la manière la plus grave par un article de votre dernier numéro, je dois vaincre ma répugnance à parler de moi au public, en vous témoignant d'abord mon étonnement de vous voir accueillir une diatribe contre moi, dont vous ne connaissez pas la vie, sans avoir préalablement pris de sérieuses informations sur les faits qui me sont imputés. Depuis long-temps je suis habitué à voir la plus basse calomnie servir d'escorte à tous mes voyages et d'accompagnement obligé aux applaudissemens que j'ai eu le bonheur de recueillir partout ; mes moindres actions ont été dénaturées, ma vie privée a été indignement travestie par l'envie acharnée, en de dégoûtans et absurdes romans, accrédités comme de l'histoire, avec une incroyable facilité. Je ne réclame point ; je me console en regardant au-dedans de moi ; puisse chacun en faire autant avec le même calme !

Mais, accusé d'être le ravisseur d'une jeune personne de seize ans, mon honneur noirci m'impose la tâche pénible, mais nécessaire, de ramener les faits à la vérité.

Levant le voile de l'initiale W....., que votre ménagement a réservé tout entier, je vais à mon tour

montrer M. Watson sous quelques-unes de ses faces hideuses.

M. Watson, accompagné d'une miss Wells, qui n'est pas sa femme, et de miss Watson, sa fille, avait fait avec moi un traité pour donner ensemble des concerts. Ce traité, qui n'a point ruiné Watson, parce que depuis long-temps il l'était, a toujours été exécuté par moi, non-seulement avec fidélité, mais encore avec une grande abnégation de mes propres intérêts. Pendant mon dernier voyage à Londres, j'ai dû prendre à ma charge les dépenses d'hôtel qui devaient être payées en commun. Après compte réglé, j'ai fait à Watson remise de 50 liv. st. qu'il me redevait. Mis en prison par ses créanciers, pour la quatrième fois depuis cinq ans, j'ai fourni de ma poche 40 liv. st. pour le rendre à la liberté. Je m'étais, par mon traité, réservé le droit de donner un concert d'*adieux* à mon bénéfice; mais sur sa prière, après sa sortie de prison, j'y renonçai pour en donner un au nom de sa fille afin que ses créanciers ne vinssent pas prendre la recette, me réservant seulement 50 liv. st.; sa fille lui remit 120 liv. st., produit net de ce concert. Telle fut, monsieur, ma manière d'agir envers Watson, dont les antécédens, que je n'ai connus que trop tard, indiquent si bien le caractère. En effet, un homme qui depuis quinze ans laisse languir dans la misère sa femme légitime, à Bath, éloigne de sa maison un fils dont la mère saluait la mort comme un bienfait qui lui dérobait l'infamie de son père; qui accable des traitemens les plus inhumains sa fille devant laquelle il se livre à tous les désordres d'une vie licencieuse; cet homme, dont je n'offre ici qu'une faible esquisse, mérite-t-il la moindre considération, et le crédit que vous accordez à ses récits calomnieux que vous appelez des *renseignemens officiels?*

J'arrive à l'accusation d'enlèvement, par laquelle on veut croire qu'une amourette est la raison qui a décidé miss Watson à venir me rejoindre à Boulogne.

Reconnaissant à cette jeune personne de grandes dispositions pour la musique dont son père était hors d'état de tirer parti, je lui proposai d'en faire mon élève et l'assurai qu'après trois ans d'étude elle serait en état, par son talent, de se procurer une existence indépendante et d'être utile à sa famille, surtout à sa malheureuse mère. Mes propositions tantôt rejetées, tantôt acceptées avec de grandes démonstrations de reconnaissance, demeurèrent finalement sans résultat. Je quittai l'Angleterre, renouvelant à Watson mes offres en faveur de sa fille.

Miss Watson, âgée de dix-huit ans passés et non de seize, avait déjà commencé la carrière du théâtre où elle pouvait espérer des succès, mais les vues intéressées de son père, sacrifiant son avenir au présent, s'arrangeaient mieux de son séjour chez lui, où les plus indignes traitemens la payaient de son concours dans les concerts, où les plus rudes travaux du ménage la mettaient dans une position pire que la dernière des servantes, obligée qu'elle était d'obéir à toutes les volontés de mis Wells, maîtresse de son père.

Lassée enfin de tant d'avanies, de tant de scandales, c'est pour s'y dérober qu'elle s'est enfuie de la maison paternelle, et que, se rappelant les propositions que j'avais faites à son père, elle venait, *de son propre mouvement*, demander protection à celui dont les conseils et la bienveillance lui faisaient espérer un meilleur avenir.

Je n'ai point enlevé miss Watson, ainsi que la fourberie de son père a osé m'en accuser, et si j'avais eu cette intention coupable, rien ne m'eût été plus facile, car pendant que Watson était en prison, d'où ma libéralité l'a fait sortir, sa fille était libre et seule, miss Wells quittant sa maison toutes les nuits pour aller rejoindre le prisonnier.

Mais j'ai le courage de l'avouer, miss Watson était sûre de trouver en moi le protecteur qu'elle pouvait chercher et l'assistance que lui refusait l'auteur de ses jours.

En cela, monsieur, j'obéis à une impulsion de bienfaisance et de générosité qui mériterait, au lieu de blâme et d'une lâche accusation, l'éloge des ames honnêtes, seules capables d'apprécier une bonne action. A ceux qui y voient du libertinage et des sentimens honteux, pitié et mépris.

Maintenant, monsieur, d'après cet exposé, pensez-vous consciencieusement qu'une jeune personne, maltraitée par son père et par une étrangère qui n'a aucun droit sur elle, dût supporter toujours le fardeau d'une existence aussi indigne? Miss Watson n'est-elle pas excusable de s'éloigner d'un séjour de désordre et de dépravation? Et ne voyez-vous pas qu'en venant ici sans pudeur, en compagnie de sa complice, miss Wells, pour reprendre sa fille, M. Watson insultait encore cyniquement à la morale publique, sous l'apparence de faire valoir ses droits de père?

Pour en finir, monsieur, avec cette triste affaire, je proclame à haute voix que ma conduite a été sans reproche, mes vues honnêtes, désintéressées et conformes aux idées de morale et de religion qui prescrivent secours et protection à l'opprimé. Aussi, aucune pensée ne trouble ma conscience dans tout ce qui s'est passé à l'égard de cette personne, digne d'un autre sort que

celui qu'elle subit. Je me sens, au surplus, assez fort pour rester au-dessus de tout ce que la mauvaise foi et la méchanceté peuvent essayer encore contre un homme dont quelque gloire et de lâches persécutions semblent se disputer la vie, sans jamais abattre son courage.

Recevez, etc.

NICOLO PAGANINI.

Variétés.

Machine à faire les anches de hautbois et de basson.

M. Brod vient d'inventer une machine fort ingénieuse au moyen de laquelle l'artiste le moins expert et le moins adroit, un enfant même, peuvent faire des anches aussi parfaites pour le hautbois ou le basson que le luthier le plus habile, et de plus la fabrication se fait avec une célérité qui ne peut être égalée par aucun autre mode de confection.

Il suffit, pour mettre en usage cette machine, de tourner une manivelle. Ce mouvement de rotation produit les résultats suivans :

1° Le roseau se trouve coupé de longueur;

2° D'autre part il est évidé avec une précision qu'il serait impossible d'atteindre par les procédés ordinaires, et qui ne laisse rien à désirer. Quel que soit le diamètre du tube du roseau qu'on emploie, il est forcé de prendre celui de la machine;

3° Un outil, qu'on peut comparer à un taille-plume, sert à donner aux anches une forme qui est toujours la même, et qui est uniformément réglée sur les mêmes dimensions;

4° Sur un mandrin tournant par la même manivelle on place un tube; l'anche préparée vient s'y placer, de manière qu'en serrant une vis qui la fixe sur ce même tube et qui, d'un autre côté prend le bout d'un cordonnet de soie, on n'a plus qu'à tourner en serrant la ligature; l'anche ne peut manquer de se former également de chaque côté.

Nous avons sous les yeux des anches qui ont été faites par ce procédé et qui l'emportent, sous le rapport du fini et de la régularité, sur toutes celles que nous avions vues jusqu'ici.

M. Brod peut mettre à la disposition de tous les artistes qui jouent du hautbois ou du basson de ces machines qui leur épargneront beaucoup de tâtonnemens et souvent des travaux infructueux.

NOUVELLE GAZETTE DE MUSIQUE.

Une Gazette musicale nouvelle paraît à Leipsick depuis le mois d'avril dernier sous le titre de *Neue Leipziger Zeitschift für Musik*. Le plan de ce journal ne diffère de celui de l'ancienne Gazette générale de musique, publiée depuis trente-cinq ans par la maison Breitkopf et Hœrtel, qu'en ce qu'elle paraît par demi-feuille d'impression deux fois par semaine. Le rédacteur en chef ne se fait pas connaître, mais nous sommes informés que MM. Stegmayer, maître de chapelle; Robert Schumann, compositeur; Louis Schunke, pianiste; Frédéric Wieck et Jules Knorr, tous deux professeurs de musique distingués, ainsi que plusieurs littérateurs et artistes, fournissent des articles à ce journal et l'ont pris sous leur protection. Il y a donc lieu de croire que la partie technique en sera soignée et faite avec connaissance de cause, chose fort rare par le temps qui court, car nombre de gens font aujourd'hui métier d'écrire sur la musique sans posséder le savoir le plus élémentaire sur la théorie, l'histoire ou l'hæstétique de cet art. Quelque jour nous parlerons à loisir de tous ces écrivassiers de musique dont l'ignorance n'est égalée que par la mauvaise foi, et nous les ferons connaître enfin pour ce qu'ils sont. Revenons en attendant à la nouvelle Gazette musicale de Leipsick.

Dans la publication d'un écrit périodique sur un objet spécial, le rédacteur en chef est placé entre deux écueils: l'un qui consiste à affaiblir l'intérêt du public par l'éloignement des apparitions de numéros; l'autre de nuire à la matière des articles en les coupant par fragmens trop petits pour rendre les publications plus fréquentes. Nous croyons que ce dernier mal est le plus considérable, et qu'il est difficile de donner à un journal d'art toute l'importance dont il est susceptible en le réduisant aux minces dimensions d'une demi-feuille. Nous avons déjà émis cette opinion plusieurs fois. La nouvelle Gazette de musique laisse apercevoir quelque inexpérience dans sa forme et dans sa rédaction, mais les auteurs des articles sont des musiciens instruits à qui il ne manque que d'apprendre le métier de journaliste. Les analyses qu'on y trouve annoncent du goût et des connaissances techniques assez étendues.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de l'*Angelus*, opéra-comique en un acte de M. ADER, musique de M. CASIMIR GIDE. — Reprise du *Petit Chaperon rouge*. — Débuts de M. COUDERC.

Une jolie chapelle gothique ornée extérieurement de peintures se détachant sur fond d'or, un balcon décoré de sculptures en ogive et d'autres parties de la décora-

tion en rapport avec celles-ci pour le style, ont déjà préparé le spectateur à remonter aux temps de la chevalerie, quand la venue d'un nain armé de son cor achève de le convaincre qu'il s'agit d'une action placée au moyen-âge. L'action, la voici :

Le noble baron d'Evenos, déterminé chasseur, se dispose dès l'aurore à partir le faucon au poing pour se livrer à son plaisir favori, lorsque le frère fra Calanson, aumônier du château, le retient pour s'informer de lui si les nombreuses visites que reçoit en son absence la noble baronne sa femme, visites de mendians, de moines et de troubadours, ne lui ont jamais fait concevoir de soupçons au sujet de la fidélité de la charmante châtelaine. Le baron qui n'avait jamais songé à pareil accident prend la chose vivement à cœur, et prie le vertueux frère de s'assurer si le cœur de la dame est assez fort contre les chansons des trouvers et contre les discours des moines, pour que son honneur n'ait rien à redouter d'imprudentes absences. Il est convenu entre eux qu'à la moindre apparence du danger, la cloche de la chapelle avertira le baron qui ne quittera pas les environs de son manoir. Justement, car en fait d'opéras-comiques les choses arrivent toujours justement, le son du cor annonce l'entrée d'un étranger; cet étranger est un prétendu troubadour qui se fait bientôt connaître pour le comte Aimeri, jeune chevalier devenu épris, pendant la dernière cour d'amour, de la jeune Azanaïs, cousine du baron d'Evenos. Pour se ménager les moyens de rester au château, le comte feint d'avoir été conduit à sa démarche téméraire par le violent amour qu'il nourrit pour la baronne elle-même, et il vient de se jeter aux pieds de celle-ci, quand il est surpris par fra Calanson, lequel se hâte de donner au baron le signal convenu. Arrivée du baron furieux auquel on est forcé d'avouer que la visite d'Aimeri s'adresse à la jeune Azanaïs, et qui, dans son incrédulité, force le chevalier d'épouser la jeune fille pour le punir en même temps que sa coupable épouse. En disant que la baronne d'Evenos qui avait pris au sérieux les déclarations d'Aimeri était devenue sensible aux peines du chevalier : en disant aussi que le moine fra Calanson convoitait les jeunes appas d'Azanaïs, j'aurai conté toute la pièce.

Soit qu'il entende mieux le genre instrumental que celui des voix, ou qu'il se sentît sur une scène plus favorable au développement de son talent, M. Casimir Gide a mieux réussi dans le ballet de la *Tentation* qu'il ne l'avait fait précédemment dans son opéra du *Roi de Sicile* et qu'il ne vient de faire dans l'*Angelus*. La musique de cette dernière pièce n'est pas entièrement dépourvue de mérite assurément, mais elle a le défaut d'être décolorée. On reconnaît dans cet ouvrage une main qui a quelque habitude du maniement de l'orchestre, mais les pensées y font défaut. La pièce a été assez bien exécutée et a obtenu un demi-succès.

Au plaisir qu'a causé la reprise du *Petit Chaperon rouge*, aux applaudissemens qui ont retenti dans la salle de l'Opéra-Comique pendant qu'on exécutait la musique spirituelle et gracieuse de Boieldieu, on eût dit que c'était cette partition qu'on exécutait pour la première fois et non pas celle qui avait précédé. C'est parce que la musique du *Chaperon* est encore fraîche et neuve comme si elle était d'hier; parce que les productions de l'art musical, si éphémères quand elles ne sont qu'au niveau de la médiocrité, sont aussi durables que celles des autres arts quand elles portent le cachet du véritable talent. Le jeune Couderc, qui débutait dans le rôle de Rodolphe, est rempli d'intelligence et promet de devenir l'un des meilleurs chanteurs du théâtre de l'Opéra-Comique. Sa voix de ténor est d'un timbre agréable, pur et sonore ; il vocalise avec facilité, et les ornemens qu'il ajoute aux mélodies sont de bon goût. Ponchard a chanté dans cette représentation comme lors de la nouveauté de l'ouvrage; on ne peut pas concevoir une plus grande perfection du chant français que celle dont cet habile chanteur a donné l'exemple dans tout l'opéra. Mlle Massi est fort agréable dans le rôle de Rose d'Amour. Le *Petit Chaperon rouge* a été exécuté plusieurs fois avec le succès d'une partition nouvelle.

A. M.

La circulaire adressée du ministère de l'intérieur aux directeurs de spectacles doit intéresser les personnes pour lesquelles la question des théâtres est une question importante. Nous la reproduisons. Ainsi, voilà la censure rétablie. Les lois régulières ne suffisent-elles donc pas pour réprimer les excès de la scène ? L'attentat à la morale publique et la diffamation ne sont-ils pas des délits prévus, et pour lesquels la peine est toute prête ? Voici le texte de la circulaire :

Monsieur, l'art. 11 du décret du 8 juin 1806, encore en vigueur aujourd'hui, donne à l'administration le droit d'interdire les représentations théâtrales. Depuis quatre ans, elle s'est trouvée dans l'obligation d'appliquer cet article et de défendre la représentation de plusieurs pièces. Les manuscrits ne lui étant pas communiqués, elle n'a pu, le plus souvent, prendre ce parti que lorsque déjà les directeurs avaient fait les frais de mise en scène. Il en est résulté des dommages pour eux et des demandes en indemnités qui n'ont pu être

admises. Les plaintes des directeurs ont fait sentir le besoin de régulariser cet état de choses. C'est pour arriver à ce but que je vous ai averti verbalement, et que, sur votre demande, je vous avertis par écrit de ce qui a été arrêté par le ministre de l'intérieur, pour l'exécution du décret du 8 juin 1806.

Vous avez la faculté d'éviter tout dommage en soumettant d'avance les manuscrits des ouvrages nouveaux à la division des beaux-arts et des théâtres. Les pièces qui n'auront pas été soumises seront interdites purement et simplement, lorsque par leur contenu elles mériteront l'application du décret, et vous ne pourrez imputer qu'à vous seul les dommages qui résulteront d'une mise en scène devenue inutile.

Agréez, monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Le chef de la division des beaux-arts et des théâtres,

CAVÉ.

Nouvelles étrangères.

BRUXELLES. — ANNIVERSAIRE DES JOURNÉES DE SEPTEMBRE. *Fêtes musicales de la Belgique.* Association des amateurs et artistes de toutes les villes du royaume.

Peu de pays offrent autant de ressources que la Belgique pour former de grandes réunions d'artistes et d'amateurs de musique; peut-être n'en est-il pas qui renferme plus d'élémens d'effet et de succès pour de grandes fêtes musicales telles que celles qui chaque année retentissent en Allemagne. Il n'a manqué aux Belges jusqu'à ce jour, pour arriver aux plus beaux résultats en ce genre, qu'un centre d'activité, qu'une association des amateurs et des artistes doués du zèle le plus ardent et de l'amour le plus pur de l'art.

C'est à former ce centre que le directeur actuel du Conservatoire de Bruxelles aspirait depuis son retour dans sa patrie, c'est vers ce but qu'il dirigeait toutes ses pensées. Ses efforts n'auront pas été infructueux, et l'anniversaire des glorieuses journées de la révolution belge sera célébré cette année par la première grande fête de musique qui aura eu lieu dans le pays. Réunis en un seul corps concertant, les moyens d'exécution des deux conservatoires de Bruxelles et de Liége, les amateurs et artistes de ces deux villes, et ceux d'Anvers, d'Alost, de Bruges, de Gand, de Louvain, de Malines, de Mons, de Namur, de Tournai, de Verviers, d'Ypres, et de toutes les autres villes où l'art de la musique est cultivé, viendront former des chœurs et des orchestres immenses qui, l'on a lieu de l'espérer, ne produiront pas moins d'effet par le fini de leur exécution que par la puissance de leurs masses.

Le plan présenté à M. le ministre de l'intérieur par le directeur du Conservatoire de Bruxelles, pour la partie musicale des fêtes de septembre, a pour objet d'offrir autant de variété qu'il est possible par de grandes masses d'exécutans. D'après ce plan, la musique sera employée dans les journées des 24, 25 et 26. Le premier jour, la messe de *Requiem*, écrite expressément par M. Fétis l'année dernière, sera exécutée par un chœur de plus de cent cinquante personnes avec un orchestre d'instrumens à vent d'environ quatre-vingts exécutans, et de nouvelles dispositions seront faites pour que l'effet de la musique ne soit pas affaibli par les défavorables lignes acoustiques de l'église de Sainte-Gudule. Ces dispositions consisteront à élever près du chœur, à la partie gauche de la croix de l'édifice, une enceinte d'orchestre élevée de quelques pieds au-dessus du sol. De ce point, les sons circuleront sans peine dans l'édifice et seront entendus de toutes parts, au lieu de se perdre dans l'immense voûte, comme cela arrive toutes les fois que les artistes sont placés au jubé, dans le fond de l'église.

M. le ministre de l'intérieur ayant insisté sur la nécessité de faire participer, autant qu'il serait possible, la plus grande partie de la population au plaisir de la musique, M. Fétis a proposé de donner dans la soirée du 25 un grand concert d'harmonie au Jardin Botanique. La monumentale façade des serres de ce bel établissement sera illuminée en verres de couleur, ainsi que la vaste étendue du jardin, et le boulevard, ainsi que la partie de la route de Schaerbeck qui longe le Jardin Botanique, pourront recevoir un auditoire de plus de cent mille personnes.

En présentant ce plan, M. Fétis s'est souvenu que la musique d'harmonie est une institution nationale en Belgique; qu'une multitude de sociétés philharmoniques existent dans toutes les provinces, et que de la réunion de ces différentes sociétés pouvait résulter de grands effets d'un genre inconnu et en même temps une émulation qui tournerait au profit de l'art. Mais il a voulu donner cette fois un caractère nouveau et original à la musique d'harmonie formée d'une réunion si considérable d'exécutans, en divisant tous les instrumens en deux grands orchestres, composés chacun de plusieurs centaines de musiciens. Ces deux orchestres pourront être réunis en un seul pour l'exécution de quelques morceaux, et séparés pour d'autres où l'on voudra obtenir des effets d'écho. La disposition du terrain au Jardin Botanique permet de placer ces deux

orchestres à une distance convenable et de manière que tous deux pourront recevoir l'impulsion d'un chef unique. Le programme de ce concert, dont le genre est absolument nouveau, a été fixé comme il suit :

Première partie.

1° Ouverture de la *Flûte enchantée*, musique de Mozart, en harmonie, exécutée par les deux orchestres réunis formant un ensemble d'environ neuf cents musiciens.

2° Pot-pourri sur des motifs de *Zampa*, composé par M. Bender aîné, exécuté par les deux orchestres réunis.

3° Fanfare composée par M. Fétis, exécutée par cent trompettes en différens tons, cinquante cors et autant de trombones.

4° Ouverture de Hans Hellinc, musique de Marschner, arrangée en harmonie par M. Snel, exécutée par les deux orchestres réunis.

Deuxième partie.

1° Fantaisie en harmonie pour deux orchestres en écho, composée par M. Fétis.

2° Pot-pourri sur les motifs de *Robert-le-Diable*, composé par M. Snel, exécuté par les deux orchestres réunis.

3° Echo pour trois cents instrumens de cuivre, composé par M. Fétis.

4° *La Bataille*, grande symphonie militaire pour deux orchestres, musique de Beethoven.

La musique de la troisième journée sera d'un genre différent; elle se composera d'un grand concert dans un vaste local fermé qui est en ce moment en construction, et qui, suivant les prévisions de M. l'architecte chargé de la direction des travaux, sera terminé en temps pour qu'on y puisse faire les répétitions générales. Ce concert, vocal et instrumental, sera donné par une réunion de plus de six cents artistes et amateurs composant un chœur et un orchestre formidables. Pour ce concert, un nombre considérable de chanteurs amateurs des deux sexes, les écoles de chant des Conservatoires de Bruxelles et de Liége, et la société des amateurs de chant d'Anvers, placée sous la direction de M. Bender aîné, fourniront les élémens du chœur. Les meilleurs artistes et amateurs de toutes les villes du royaume seront invités à faire partie de l'orchestre. Dans celui-ci, on comptera environ quarante premiers violons, autant de seconds, trente-cinq violoncelles, vingt-cinq contrebasses, et le reste en proportion.

Le programme du concert est fixé de la manière suivante :

Première partie.

1° Ouverture d'*Anacréon* à grand orchestre, composée par M. Chérubini.

2° *Le Messie*, oratorio de Handel, avec l'instrumentation arrangée par Mozart : choix des plus beaux morceaux, et particulièrement des chœurs.

Deuxième partie.

1° *Le Drapeau*, cantate pour voix solo, avec chœur et orchestre.

N. B. La cantate qu'on exécutera dans cette circonstance sera celle qui, par suite du concours ouvert par M. le ministre de l'intérieur, aura obtenu le premier prix.

2° Symphonie en *ut* mineur, de Beethoven.

Une partie de la musique qu'on entendra dans les trois journées est déjà à l'étude dans les différentes villes; le reste le sera immédiatement et au fur et mesure que les immenses travaux de copie occasionnés par un tel luxe d'exécution seront terminés. M. Daussoigne, directeur du Conservatoire de musique de Liége, a bien voulu se charger du soin de diriger les études dans cette ville. A Anvers, elles se feront sous la direction de M. Bender aîné.

La difficulté de rassembler long-temps avant l'exécution les artistes et les amateurs que des affaires et des travaux retiennent dans leurs villes respectives a décidé M. Fétis à se rendre de temps en temps dans chacune des principales localités (à l'exception de Liége) pour y faire des répétitions partielles dans lesquelles il indiquera l'esprit d'exécution qui conviendra à chaque morceau. Par ce moyen, les répétitions générales seront moins entravées et se feront avec plus de promptitude et de facilité; l'exécution générale en deviendra aussi meilleure.

Le système adopté pour cette année sera vraisemblablement suivi dans les grandes fêtes musicales de l'association qui successivement auront lieu à Liége, à Anvers et à Gand. On ne peut douter qu'il n'en résulte un bien immense pour l'art, car si de pareilles études, faites avec toute la sévérité qu'exige le but qu'on se propose d'atteindre, doivent exercer une très favorable influence sur le talent des artistes et des amateurs, l'effet de l'exécution sur le public ne sera pas moins heureux. C'est en écoutant de bonnes choses bien rendues qu'on apprend à les goûter et à se mettre en garde contre les choses mauvaises ou médiocres.

C'est en quelque sorte une ère nouvelle qui commence en Belgique sous le rapport de la musique; félicitons-en une population qui s'est toujours distinguée par ses heureuses dispositions pour cet art, et qui, dans d'autres temps, a vu sortir de son sein des artistes qui ont été les maîtres des autres nations.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 29.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 20 JUILLET 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Esquisses biographiques et critiques

SUR QUELQUES COMPOSITEURS CÉLÈBRES DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

EETHOVEN.

Premier article

Lorsqu'un artiste doué d'un génie puissant d'invention trace une route nouvelle à ses successeurs et entreprend de changer le goût de son siècle, il est rare que ses inventions soient bien appréciées. D'une part se manifeste l'engouement des gens affamés de sensations nouvelles; de l'autre, le dénigrement des admirateurs du passé; chacun se passionne pour ou contre, personne n'est dans le vrai, et cet état de choses dure jusqu'à ce que la révolution soit un fait accompli. Alors les uns ont une admiration moins aveugle, les autres des préventions moins défavorables, et la critique impartiale obtient la faveur d'être écoutée.

Telle est la position où nous sommes parvenus à l'égard des trois compositeurs les plus célèbres du dix-neuvième siècle, qui sont Beethoven, Weber et Rossini. Chacun d'eux a imprimé le cachet d'un génie particulier à quelque partie de son art; chacun, avec de grandes qualités, quelques défauts, a été le créateur d'un genre dans lequel il a été imité par des artistes d'un ordre inférieur; chacun a été l'objet d'une admiration outrée ou de critiques amères. Le temps est venu où ils peuvent être jugés avec impartialité. J'entreprends cette tâche; mais avant de me livrer à l'examen des ouvrages de ces grands musiciens, je crois devoir parler de quelques circonstances de leur vie qui n'ont pas été étrangères à la direction qu'a prise leur talent.

On a dit de Beethoven qu'il était fils naturel du roi de Prusse, successeur de Frédéric II; c'était une erreur. Cet artiste célèbre, né à Bonn, sur le Rhin, en 1772, eut pour père un musicien de la chapelle de l'électeur de Cologne. Les premiers principes de la musique et du clavecin lui furent enseignés par Neefe, organiste de la cour. Ses progrès furent si rapides qu'en peu de temps il parvint à jouer correctement les préludes et les fugues les plus difficiles de J.-S. Bach, c'est-à-dire la musique la plus difficile qu'il y ait pour le piano. Mais un talent d'exécution ne pouvait captiver seul une imagination ardente comme la sienne; tourmenté du besoin de produire, il avait à peine atteint sa onzième année, et déjà son nom était révélé au public par des sonates, une marche variée et des airs pour le piano, qui furent publiés à Spire et à Manheim dans l'année 1783. Malgré l'incohérence des idées, la brusquerie des modulations, et le désordre qu'on remarquait dans ces premiers essais, on pouvait cependant y apercevoir les premières étincelles du génie de leur auteur. Plus tard Beethoven, ayant reconnu les défauts de ces ouvrages, les désavoua et compta comme son premier œuvre les trios de piano qu'il publia à Vienne long-temps après.

Les publications dont il vient d'être parlé furent suivies d'un long repos, pendant lequel Beethoven semble ne s'être occupé que du soin de perfectionner son talent d'exécution sur le piano, et particulièrement celui de l'improvisation pour lequel il était né, et qu'il porta à un tel degré de supériorité, qu'aucun pianiste ne pouvait lui être comparé, et que ceux qui l'ont imité depuis n'ont été que de faibles copies d'un original admirable. Ce n'est pas que Beethoven ait jamais eu ce qu'on appelle la *correction du mécanisme* dans son jeu, ni même que ses improvisations fussent toujours heureuses; d'une part, si on le considère comme pianiste, on trouve que, nonobstant la dextérité de sa main sur le clavier, il eut toujours un doigté embrouillé qui se reproduit dans ses œuvres pour le piano; de l'autre, comme improvisateur, il était fort inégal, et lorsqu'il n'était pas sublime

ses idées étaient communes. Au reste, cette inégalité est souvent le partage du génie.

Bonn et l'évêché de Cologne n'étaient point le théâtre qui convenait à ses talens; rien n'y excitait sa verve; son génie y était méconnu et sa jeunesse s'y consumait en efforts impuissans pour se produire au dehors. D'ailleurs la brusquerie de son caractère, son impolitesse habituelle et son penchant à la mélancolie éloignaient de lui tous ceux qui aimaient son talent. Enfin l'électeur aperçut l'homme de génie caché sous une enveloppe grossière, et, voulant lui fournir les moyens de perfectionner son talent et de se faire connaître, il l'envoya à Vienne en 1792, lui fournit une pension pour son entretien, et le recommanda aux soins de Haydn. Mais ce grand artiste semble avoir méconnu le génie de Beethoven, car il se borna toujours à vanter son talent d'exécution, et lorsqu'on lui citait avec éloge quelque composition de Beethoven, il répondait seulement : *C'est un grand claveciniste.* Toutefois il l'accueillit avec la bonté qui lui était naturelle, et lorsqu'il quitta Vienne pour aller à Londres, il confia Beethoven aux soins d'Albrechtsberger, le plus habile contra-puntiste de l'Allemagne.

Comme il arrive presque toujours quand les études sérieuses de composition ne sont point faites dans l'extrême jeunesse, il était trop tard pour que Beethoven pût apprendre les formes scientifiques de l'art d'écrire en musique; déjà il avait pris des habitudes qui ne pouvaient plus être réformées, et, malgré les leçons d'Albrechtsberger, il ne put jamais acquérir de correction dans son style. Mais par une de ces singularités dont il y a plus d'un exemple dans la vie des artistes, Beethoven, qui ne put jamais bien apprendre les formes du contre-point et de la fugue, montra toujours beaucoup de penchant à en faire usage; ses quatuors, ses sonates, ses symphonies et sa musique d'église sont remplis de traits de ce genre, et, chose remarquable, son génie y disparaît absolument. Il y est lourd, commun, tout différent enfin de ce qu'il est quand il ne s'impose point cette gêne.

En 1801, Beethoven perdit son protecteur, l'électeur de Cologne, et avec lui les moyens d'existence qu'il en avait reçus jusqu'alors. Connu comme il l'était à Vienne, justement admiré comme compositeur et comme virtuose, il aurait pu facilement assurer son indépendance et sa fortune; mais capricieux, bizarre, ennemi des usages du monde et de la gêne qu'ils imposent, il s'était insensiblement éloigné de tous ceux qui pouvaient le servir utilement, et n'avait conservé qu'un petit nombre d'amis qui, en considération de ses talens, excusaient ses brusqueries. Il se trouva donc réduit pour toute ressource au produit de ses compositions, produit bien faible dans un pays comme l'Allemagne, où ce qui s'imprime à Vienne peut être impunément contrefait à Munich, à Dresde, à Stuttgard, à Leipzig, à Francfort, etc., et où conséquemment les éditeurs de musique ne peuvent accorder aux auteurs qu'un prix fort modique pour leurs ouvrages. Aussi Beethoven se trouva-t-il presque toujours dans un état de gêne qui ne fit qu'irriter sa mauvaise humeur.

D'ailleurs, délaissé par la cour impériale qui n'aimait que la musique italienne et qui montrait pour les compositeurs allemands la même indifférence que Frédéric II avait fait voir pour les littérateurs prussiens, il n'en recevait aucune sorte de traitement ou de pension; Salieri seul possédait les honneurs et les revenus, et ne négligeait rien pour écarter un homme dont le grand talent lui faisait ombrage. L'abandon où on le laissait détermina Beethoven à accepter, en 1809, la place de maître de chapelle du roi de Westphalie, qui lui était offerte par Jérôme Napoléon. Heureusement, pour l'honneur de Vienne et de l'Autriche, l'archiduc Rodolphe et les princes de Lobkowitz et de Kinski le firent renoncer à cette résolution et lui assurèrent une pension de 4,000 florins sous la condition de résider à Vienne ou du moins en Autriche, et de ne point voyager en pays étranger sans le consentement de ses mécènes.

Quoique Beethoven eût le désir de visiter l'Angleterre, il ne paraît pas qu'il ait jamais demandé de congé à l'archiduc Rodolphe devenu son seul protecteur après que les princes de Kinski et de Lobkowitz eurent cessé de vivre; cependant sa pension avait été réduite de moitié par suite de la mort de ces deux amateurs distingués. Aux désagrémens de sa position précaire était venue se joindre une infirmité cruelle qui l'avait placé dans une situation inouïe pour un musicien de ce mérite; une surdité complète vint le priver du plaisir d'entendre ses ouvrages, et arriva jusqu'au point que l'artiste ne saisissait plus même l'effet d'un orchestre considérable placé près de lui. Il trouva cependant quelque adoucissement à la tristesse où le plongeait cette infirmité dans un appareil acoustique construit par l'habile mécanicien Maelzel, et sous lequel il se plaçait de manière à entendre les sons de son piano.

Plus que jamais ennemi de la société depuis qu'il avait été atteint de sa surdité, Beethoven passait la plus grande partie de chaque année à Baden, à cinq lieues de Vienne; là, il se promenait presque toujours seul et dans les lieux les plus solitaires. Quelquefois il partait de chez lui dès le matin, entrait dans la sombre forêt

qui avoisine Baden, y marchait au hasard tout le jour, s'égarait souvent, et ne s'arrêtait que lorsqu'il trouvait une chaumière où il pouvait se désaltérer. Il composait en marchant, et le soir, lorsqu'il rentrait chez lui, il jetait sur le papier quelques notes inintelligibles pour tout autre que pour lui, et qu'il appelait ses esquisses; mais jamais il ne commençait à écrire ses partitions que lorsque le morceau qu'il voulait faire était entièrement achevé dans sa tête.

Avant que le grand artiste eût perdu entièrement l'usage de l'ouïe, il donnait de temps en temps à Vienne de grands concerts à son bénéfice, où il faisait entendre ses productions nouvelles, et lui-même en dirigeait l'exécution. Les artistes les plus célèbres de la capitale de l'Autriche se faisaient un honneur de prendre part à ces concerts, où se rendait la société la plus brillante. Plus tard, Beethoven fut obligé de renoncer à cette ressource, qui était la partie la plus claire de son revenu.

Ce grand artiste n'était pas ignorant comme le sont malheureusement la plupart des musiciens; il lisait beaucoup, et ses lectures étaient analogues au caractère original et plein d'élévation de son talent. Parmi les poètes, Homère et Goëthe étaient les objets de son admiration, et il relisait sans cesse leurs ouvrages. Enthousiaste de la philosophie de Kant, il l'avait étudiée avec persévérance, et il disait souvent à ses amis qu'il lui devait la connaissance de la nature de son talent. Outre sa langue, dans laquelle il écrivait bien, il savait le latin, l'italien et le français; mais telle était sa haine contre la nation française qu'il montra toujours beaucoup de répugnance à parler et à écrire le français.

Il n'en était pas de même à l'égard de l'Angleterre pour laquelle il avait un sentiment de prédilection fort prononcé, surtout vers la fin de sa vie, et cette prédilection s'était augmentée par une circonstance où la société philharmonique de Londres montra beaucoup d'empressement à venir au secours du compositeur célèbre. Vers la fin de l'année 1826, le revenu de Beethoven était diminué à tel point qu'il craignait de manquer du nécessaire. Un de ses amis, M. Schindler, parla de sa situation à M. Moscheles qui se trouvait alors à Vienne. Celui-ci, de retour à Londres, communiqua ce qu'il savait à ce sujet à la société royale de Londres, et cette société s'empressa d'envoyer au compositeur une somme de cent livres sterling, en lui annonçant qu'elle s'occupait d'organiser un concert à son bénéfice. Beethoven fut touché de cette marque d'intérêt, et déjà atteint de la maladie qui lui ravit le jour, il écrivit à M. Moscheles pour le prier d'exprimer sa reconnaissance *aux généreux Anglais qui s'occupaient d'adoucir son triste sort.*

Malgré ses plaintes réitérées sur le dénûment où il se trouvait, il n'était pas aussi pauvre qu'il le croyait, puisque après sa mort ses amis trouvèrent dans un vieux coffre qui lui appartenait sept billets de banque d'Autriche d'une valeur d'environ 25,000 francs, et quelques centaines de florins en papier-monnaie. Il paraît qu'il avait oublié qu'il possédait cette somme; car, dans la crainte de manquer d'argent, il avait fait, dans les derniers temps de sa vie, quelques retranchemens à sa table, ce qui l'affligeait beaucoup, car il aimait la bonne chère.

Quoique brusque et souvent de mauvaise humeur, Beethoven était bon. Sa défiance envers les hommes était grande, et il n'aimait point à voir d'étrangers; mais il était sincèrement attaché à ses amis et les traitait avec cordialité. Un neveu, qu'il avait élevé et qu'il aimait beaucoup, l'abreuvait de chagrin par sa mauvaise conduite; néanmoins il lui pardonnait toujours. Ce fut ce même neveu qui fut en quelque sorte la cause de sa mort. Beethoven, voulant faire un dernier effort en faveur de ce parent ingrat, et le mettre dans une position respectable, quitta pour lui sa retraite le 3 décembre 1826 pour se rendre à Vienne[1]. Le mauvais temps l'obligea à passer la nuit dans une misérable auberge où il fut saisi d'un rhume si violent que l'inflammation des poumons s'ensuivit aussitôt, et il était dans un état inquiétant lorsqu'il arriva à Vienne. A peine l'inflammation fut-elle dissipée qu'une hydropisie de poitrine se déclara, et ses progrés furent si rapides, que dès le 18 décembre il fallut faire l'opération de la ponction, qui fut renouvelée quatre fois jusqu'au 27 février 1827. Enfin le mal devint si grave qu'il n'y eut plus d'espoir de lui sauver la vie; lui-même sentit que sa fin était prochaine, et il considéra ce moment avec calme. Deux jours avant sa mort il disait à ses amis : *Plaudite amici, comœdia finita est.*

Depuis plusieurs années il était brouillé avec M. Hummel. Celui-ci, ayant appris le danger qui menaçait Beethoven, partit précipitamment de Weimar pour se rendre près de lui. Lorsqu'il entra dans la chambre du malade il ne put se contraindre et fondit en larmes; Beethoven lui tendit la main et les deux artistes célèbres se réconcillièrent. Beethoven cessa de vivre le 26 mars 1827, à cinq heures trois quarts du matin, à l'âge de 55 ans et quelques mois. Ses obsèques furent telles qu'il convenait qu'elles fussent pour un si grand homme. Plus de trente

(1) La police de Vienne avait défendu à ce jeune homme de résider dans cette ville à cause de sa conduite déréglée.

mille personnes étaient rassemblées dans les rues pour assister à son convoi. Le drap mortuaire était porté par huit maîtres de chapelle, parmi lesquels on remarquait Eybler, Weigl, Hummel, Gyrowetz et Seyfried. Beaucoup d'hommes célèbres portaient des torches, et parmi ceux-ci on remarquait les poètes Grillpartzer et Castelli. La messe de *Requiem* de Mozart fut exécutée par un orchestre et un chœur immense, et le *Tuba mirum* fut chanté par Lablache. Les restes du grand musicien furent déposés au cimetière de Doblnig et un monument lui fut érigé au moyen d'une souscription remplie par tous les artistes de Vienne.

FÉTIS.

Exposition des produits de l'industrie.

Distribution des récompenses.

La distribution des récompenses accordées à l'industrie a été faite par le roi, lundi dernier, dans la salle des Maréchaux, aux Tuileries.

A deux heures, le roi est entré dans la salle, accompagné de la reine, du duc d'Orléans, de Mme Adélaïde et des princesses. MM. le maréchal Soult, Duchâtel, ministre du commerce, le maréchal Gérard, de Rambuteau, préfet de la Seine, et MM. les membres du jury central, se tenaient derrière le roi. M. Thénard, président du jury, a prononcé un discours dans lequel il a retracé la marche et les progrès de l'industrie depuis l'exposition de 1827 jusqu'à celle qui vient d'avoir lieu. Le roi a répondu ; après quoi M. Duchâtel a procédé à l'appel des personnes désignées pour recevoir des récompenses. Chaque fabricant appelé était présenté au roi. Il était près de cinq heures quand la séance s'est terminée.

Les médailles, qui sont les seules récompenses accordées par le jury, ont été décernées dans cet ordre :

Médailles d'or.

Première médaille : M. Pape, facteur de pianos, à Paris.

Deuxième : MM. Rollet et Blanchet, facteurs de pianos, à Paris.

Rappel de médailles d'or.

1° M. Pierre Érard, facteur de pianos et de harpes, à Paris.

2° M. Camille Pleyel, facteur de pianos, à Paris.

Médailles d'argent.

Première : M. Savaresse, à Paris.

Deuxième : MM. Kriegelstein et Arnaud, facteurs de pianos, à Paris.

Troisième : M. Souffetto, *id.*, à Paris.

Quatrième : M. Wuillaume, facteur d'instrumens à archet, à Paris.

Rappel de médailles d'argent.

. . . . . .

Médailles de bronze.

Première : M. Bernardel, luthier, à Paris.

Deuxième : M. Nicolas, *id.*, à Mirecourt.

Troisième : M. Godefroi, facteur d'instrumens à vent, à Paris.

Quatrième : Tulou, *id.*, à Paris.

Cinquième : M. Martin, à la Couture.

Sixième : M. Winnen, à Paris.

Rappel de médailles de bronze.

Wetzels, à Paris.

Lefebvre, facteur d'instrumens à vent, à Paris.

Triebert, *id.*, à Paris.

Savaresse, à Nevers.

La décoration de la Légion d'honneur a été en outre accordée à MM. Pierre Erard et Camille Pleyel.

Nouvelles de Paris.

Nous avons parlé du conflit qui s'est élevé entre les directeurs de théâtres et le ministre de l'intérieur ; nous avons dit comment celui-ci voulait imposer aux premiers l'obligation de communiquer à ses bureaux les manuscrits des pièces qu'ils reçoivent avant qu'elles ne soient jouées. Plusieurs incidens nouveaux s'étant présentés dans l'intervalle de notre dernier numéro à celui-ci, nous pouvons en entretenir nos lecteurs. Bien que cette question touche de plus près aux intérêts des théâtres du drame et de la comédie qu'à ceux de nos scènes lyriques, il n'est pas en dehors de notre spécialité de l'examiner ; car, ainsi que nous le prouverons, des considérations relatives à l'art dont nous traitons s'y rattachent indirectement. Si la musique était comme la peinture un art indépendant, auquel ses propres ressources suffissent en toute circonstances, nous nous garderions d'aborder un sujet qui semble au premier coup d'œil uniquement littéraire ; mais la musique, pour une de ses parties les plus essentielles, le genre théâtral, emprunte le secours de la parole, de la littérature, et le besoin qu'il a de celle-ci établit entre toutes deux une communauté d'intérêts. Or la dépendance des littérateurs à l'égard du Gouvernement emporte aussi la dépendance des musiciens, et la gloire comme la fortune de tous deux doivent souffrir ensemble des atteinte$_s$

portées à leurs droits par le pouvoir. Il se peut que deux auteurs, l'un poète, l'autre musicien, ayant dépensé bien des heures et des jours et des mois à la composition d'un opéra, soient arrivés au moment de jouir des fruits de leurs travaux lorsqu'un caprice ministériel vient renverser toutes leurs espérances. Parce qu'un sujet, une scène, un mot auront déplu au ministre ou peut-être encore à ses subalternes, deux artistes auront employé vainement un temps utile à eux-mêmes et à leurs concitoyens. Si le seul but des hommes du pouvoir était de mettre la morale publique à l'abri des atteintes qu'elle peut recevoir sur les différentes scènes, et de protéger les citoyens contre la diffamation, les lois actuellement en vigueur offrent, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, des moyens réguliers d'arriver à la répression de ces abus; mais à la répression seulement, car les lois n'autorisent pas la prévention.

La commission des auteurs s'est réunie aussitôt qu'elle a eu connaissance de la circulaire adressée aux directeurs de spectacles, et a décidé qu'elle se rendrait chez le ministre pour lui soumettre des observations. Voici comment s'est exprimé le *Journal de Paris* en parlant de cette démarche:

« Ce matin, la commission des auteurs dramatiques, élue, comme on sait, par MM. les auteurs eux-mêmes, a fait auprès de M. le ministre de l'intérieur une démarche dont le résultat mettra sans doute un terme aux déclamations.

« Ces messieurs ont proposé au ministre de l'intérieur de se charger eux-mêmes de l'examen des pièces avant la représentation, tout en réservant, bien entendu, au ministre, dans le cas où il ne serait pas satisfait de leur verdict, le droit de révision, droit imprescriptible et supérieur à tous les arrangemens, puisqu'il résulte de la loi; ces messieurs ont pensé que leur intervention amiable suffirait pour prévenir toute discussion entre les auteurs et l'autorité. Le ministre s'est empressé de se rendre à cette requête, jaloux de prouver que, s'il est bien déterminé à faire respecter par tous les théâtres les convenances et la morale publique, il ne demande pas mieux que de prendre, pour atteindre ce but, les mesures qui pourront le mieux concilier les désirs des auteurs avec l'exécution de ses devoirs. »

Nous ne doutons pas de la parfaite sincérité des intentions de MM. les membres de la commission, mais s'ils ont effectivement offert de prendre eux-mêmes le soin d'examiner avant la représentation les ouvrages de leurs confrères, ils ont outrepassé leurs pouvoirs. En leur confiant le soin de leurs intérêts, les auteurs n'ont entendu leur remettre que le pouvoir de statuer sur des accidens d'un mince intérêt, se réservant de prononcer eux-mêmes, en assemblée générale, dans les questions de quelque gravité. Pas une plus importante n'aura été agitée durant l'exercice qu'auront fait les membres actuels de la commission des fonctions qui leur ont été confiées, et s'ils ont fait chez le ministre la démarche qu'on leur prête, s'ils ont tenu le discours qui leur est attribué sans consulter leurs commettans dans une assemblée générale, ils ont, nous le répétons, outrepassé leurs pouvoirs.

L'honorable M. Auger est de cette opinion, car il a adressé aux membres de la commision la lettre suivante.

Messieurs,

J'ai fait partie de l'association des auteurs dramatiques avant de connaître le but de cette institution. Je savais seulement que, dans l'occasion, elle venait au secours des collègues malheureux. Depuis, je me suis convaincu qu'elle tendait surtout à la conservation et à l'augmentation de nos droits pécuniaires. Aussi, dans les assemblées générales, j'ai voté, en donnant ma voix aux hommes qui, par leur réputation, méritée ou non, me paraissaient le mieux comprendre l'art de tirer le plus grand parti possible de leurs œuvres.

Mais aujourd'hui cette commision, nommée pour la conservation et l'augmentation des droits pécuniaires, a pris, vis-à-vis des auteurs et du ministre, une responsabilité que personne n'a pu songer à faire peser sur elle. Il se peut qu'on loue le zèle qu'elle montre dans cette circonstance; quant à moi, je proteste contre les attributions nouvelles qu'elle vient de se créer.

Je ne reconnais qu'au public le droit de juger et de censurer un ouvrage. Si, en attendant la loi définitive que j'appelle aussi de tous mes vœux, il faut se soumettre à une censure, ce doit être forcément, et à celle du ministre. — Sous la restauration, Manuel n'a cédé qu'à la force. — Le ministre peut aujourd'hui lacérer un manuscrit, le soustraire arbitrairement aux juges naturels; il en a le pouvoir, sinon le droit. Je déclare donc que je ne me soumettrai jamais à la censure officieuse de la commission, non que je ne reconnaisse les bonnes intentions et la haute moralité des membres qui la composent, non que je ne croie qu'ils aient tous sur le but du théâtre les idées les plus élevées et tout le dévouement qu'on doit attendre d'eux, mais parce qu'ils n'ont pas été nommés pour une mission si importante.

Agréez, etc.

N. Auger.

Les choses en sont là. Il reste à savoir si les auteurs ratifieront l'engagement pris en leur nom, ou si la ma-

jorité ne se montrera pas disposée à le désavouer. Nous tiendrons nos lecteurs au courant.

Les membres de la commision ont écrit pour se justifier la lettre suivante qui, selon nous, ne la justifie pas.

M. le rédacteur,

La commision dramatique s'est présentée chez M. le ministre de l'intérieur pour protester contre l'application du décret de 1806, et lui demander une loi qui consacrât la liberté du théâtre et en réprimât la licence. M. le ministre, tout en ne nous dissimulant point les difficultés d'une loi pareille, a bien voulu nous prier de lui soumettre nos idées à ce sujet; mais il nous a exprimé la crainte que les chambres n'eussent point cette année le loisir de s'occuper de cette loi; nous espérons qu'il en sera autrement. Mais d'ici là nous restons toujours sous l'arbitraire du décret de 1806, et dans le cas où, aux termes de ce décret, l'on voudrait arrêter un ouvrage avant sa représentation, nous avons demandé que le manuscrit de cet ouvrage ne fût pas livré à un commis qui pourrait seul et à son gré le condamner sans appel.

M. le ministre nous ayant priés de lui indiquer un moyen d'arbitrage, nous avons pensé que les auteurs ne pourraient avoir de meilleurs défenseurs que ceux qu'ils avaient déjà investis de leur confiance et de leurs pouvoirs; nous lui avons proposé d'intervenir, comme conseils et avocats, entre l'autorité et ceux de nos confrères qui voudraient bien accepter notre médiation; médiation toute officieuse et d'autant plus indépendante que la commission, se renouvelant tous les ans, chacun sera appelé, tour à tour, à être le défenseur de ses confrères. Ne pouvant détruire l'arbitraire, nous avons cherché, du moins, à en amortir les coups.

M. le ministre y a consenti, nous l'en remercions; mais nous ne cesserons pas, pour cela, de demander à lui et aux Chambres une loi que ce provisoire même rend indispensable, une loi qui consacre la liberté du théâtre et en réprime les excès.

Nous avons l'honneur, etc.,

E. Scribe, président; Dupaty, Mélesville, Ferdinand Langlé, Dumanoir.

— Dans nos articles sur l'exposition des produits de l'industrie, nous n'avons pas fait mention d'un industriel qui a cependant distribué de très beaux prospectus en tête desquels on lit: *musique-dessin*, et qui portent ces deux épigraphes : *Trahit sua quemque voluptas* et *Tous les arts se donnent la main.* M. Lahausse, inventeur d'un nouveau taille-crayons, annonce qu'il accorde les pianos pour la bagatelle de 1 fr. 50. Après avoir évalué le nombre de pianos qui peut exister actuellement à Paris, M. Lahausse se plaint du peu de soin que l'on met en général à ce que ces instrumens essentiellement variables, comme il le dit, soient tenus d'accord, ce qui vient de ce qu'il y a peu d'accordeurs, et de ce que ceux-ci sont trop chers. « Appuyé des suffrages de toutes les personnes qui ont fait l'essai de son talent, ainsi porte le prospectus, M. Lahausse a l'honneur de faire observer à celles qui en douteraient à cause de son prix, que son oreille *d'artiste-musicien-compositeur*, jointe à la pratique d'une excellente méthode, lui donne naturellement plus de facilité qu'à beaucoup d'autres accordeurs. Il ne quitte jamais un piano sans en être aussi satisfait pour lui-même que le comporte la qualité de l'instrument. » Ce serait faire injure à M. Lahausse et à son oreille d'*artiste-musicien-compositeur* que de douter un seul instant de son talent; aussi nous sommes tout disposés à le reconnaître. L'art de bien accorder les pianos n'est pas le seul mérite de M. Lahausse; cet industriel enseigne à chanter le français sans l'estropier aussi horriblement qu'on le fait d'ordinaire, et il enseigne encore bien d'autres choses, car il dit que se consacrant presque exclusivement aux pianos, et *par goût*, il ne donne plus que par exception très particulière ses leçons de lecture à haute voix, de littératures française et latine, de solfége, de guitare par une méthode étonnamment prompte, et de plusieurs instrumens de calligraphie, de dessin, etc... Ah! le savant homme, c'est un puits de science. On a bien raison de dire qu'il ne faut pas disputer des goûts; il y a des gens qui aiment à peindre, d'autres à écrire, d'autres encore à chanter, M. Lahausse aime à accorder les pianos, non pas pour la rétribution de 1 fr. 50 c. qui est la conséquence du plaisir qu'il se donne, mais pour satisfaire son goût dominant. Nous conseillons à toutes les personnes qui ont des pianos en mauvais état de s'adresser à M. Lahausse, elles trouveront le double avantage d'épargner à leur oreille le choc de sons discordans et de causer un vif plaisir à un honnête homme. Ce n'est pas trop pour cela de un franc cinquante centimes!

Nouvelles des Départemens.

Bordeaux. Chollet et Mlle Prévost donnent des représentations dans cette ville; à l'une de leurs dernières soirées un sifflet partit du milieu du parterre au moment où Chollet venait de chanter un morceau qu'on applaudissait beaucoup. L'acteur, s'avançant alors près de la rampe, déclara qu'une marque de mécontente-

ment si peu méritée et si fort en opposition avec la bienveillance du public, ne pouvait venir que d'un monsieur qu'il nomma, et qui, se disant *protecteur des arts*, lui avait écrit, en assez mauvais français, pour lui donner des conseils auxquels il s'était peu mis en peine de répondre. Il paraît que le monsieur en question était assez connu à Bordeaux et qu'on rit à ses dépens. Chollet et Mlle Prévost n'en ont eu que plus de succès.

— On lit ce qui suit dans la *Revue du Théâtre:* M. Boieldieu se trouvait à Bordeaux le 9 de ce mois. Les amateurs de musique et les artistes, n'ont pas voulu le laisser partir sans lui offrir un témoignage éclatant de l'admiration que leur inspire ce grand compositeur.

Une brillante sérénade lui a été donnée, et toute la musique que l'on a exécutée avait été choisie dans ses œuvres. MM. Chollet, Moreau-Sainti et Mlle Prévost ont chanté plusieurs morceaux; la sérénade a été terminée par le magnifique chœur des conjurés de *Béniowski*, exécuté par tous les artistes.

Cette manifestation publique rendue au régénérateur de l'Opéra-Comique, en France, a obtenu l'assentiment général. On a su gré à Mlle Prévost, à Chollet et à tous les chanteurs de s'être ainsi exposés à un enrouement, par une nuit fraîche et humide. Cet hommage rendu par eux à M. Boieldieu est aussi honorable pour ceux qui l'ont offert que pour celui qui l'a reçu.

Lyon. Adolphe Nourrit a chanté avec un succès dont le *Grand-Théâtre* de cette ville a été rarement témoin le rôle de *Masaniello* de la *Muette de Portici* et celui de *Robert* de *Robert-le-Diable*. Toutes les soirées où il se fait entendre sont pour cet excellent chanteur autant d'occasions de véritables triomphes.

— M. Cremont qui dirigeait l'excellent orchestre de l'Odéon du temps des représentations si brillantes de *Robin des Bois*, et qui conduit actuellement celui du Grand-Théâtre de Lyon, prépare pour la scène française, non pas une traduction, mais un arrangement du *Pirate*. Il est secondé dans cette tâche par un jeune littérateur, M. E. Dupré, qui place sous la musique une action tirée de l'histoire de Bretagne au temps des guerres de Montfort et que l'on dit pleine d'intérêt.

Strasbourg, 15 *juillet*. La troupe allemande, sous la direction de M. Weinmuller d'Augsbourg, nous a fait entendre jusqu'ici un bon nombre de compositions intéressantes. Le *Freyschütz*, *Zampa*, *Guillaume Tell*, *Macbeth* de Chelard, *le Barbier de Séville*, *Sargines* de Paër, *Don Juan*, *le Sacrifice interrompu*, *Tancrède*, *Robert-le-Diable*, *le Crociato* de Meyerbeer, se sont succédés rapidement depuis l'ouverture du théâtre qui a eu lieu le 22 mai. Parmi ces ouvrages, *Macbeth* et le *Crociato* sont les seuls nouveaux pour Strasbourg.

Ce n'est que depuis le début de la première cantatrice, Mlle Louise Gned, du théâtre de Francfort, dans le *Barbier*, que la troupe s'est trouvée au complet, et qu'elle a pu représenter avec succès les ouvrages qui ont suivi le *Barbier*.

Mlle Podleski, première cantatrice du théâtre de Manheim, a eu aussi sa part du succès général dans les rôles où elle a pu déployer sa voix qui est un véritable soprano très élevé ; mais nous devons la blâmer de s'être chargée de celui de lady Macbeth, écrit pour un mezzo soprano assez bas. Elle a bien chanté les deux rôles d'Elvire de *Don Juan* et du *Sacrifice interrompu*. Mme Moser, qui conserve de beaux restes pour son âge, surtout dans les cordes supérieures, a obtenu des applaudissemens mérités dans les rôles de Sargines et de Tancrède; Mlle Bonhack a eu des mouvemens heureux dans ceux de Gemmy et de Zerline, mais sa voix, d'ailleurs fraîche et flexible, est inégale; elle la jette par éclats, et en la forçant elle élève les intonations. M. Roland, premier ténor, a une voix d'un assez grand volume, bien timbrée, qui donne le *si* naturel de poitrine; sa déclamation musicale est bonne, et quand il modère sa voix, ce qui lui arrive trop rarement, le style gracieux lui réussit également. M. Bruckner, second ténor, dont la voix forte est moins bien timbrée, chante avec pureté des rôles même importans, comme celui d'Armando dans le *Crociato*. M. Kaibel, première basse et excellent acteur, chante avec méthode; l'étendue de sa voix flexible lui permet de se charger d'une partie de bariton avec autant de facilité que de celle de la basse la plus grave. M. Kupfer alterne avec lui dans les rôles de basse-taille, sa voix a plus de vigueur; mais dans le bas elle manque de pureté. M. Heiné est encore une vigoureuse basse-taille, sa voix forte et sonore a été d'un bel effet dans les rôles du commandeur de *Don Juan*, d'Orbassan de *Tancrède*, et d'Inca du *Sacrifice interrompu*.

Quant à Mlle Gned, jeune cantatrice formée au grand théâtre de Pesth, venant de Francfort, et qui nous a quittés pour se rendre à Vérone, elle possède une de ces voix rares d'une étendue de près de trois octaves (du *si* grave au *sol* supérieur) d'une qualité moelleuse; son médium, d'un volume trop puissant pour la salle de Francfort, a été dans la nôtre d'un effet surprenant; nous ne nous rappelons pas d'avoir jamais entendu à Strasbourg chanter avec un tel organe, avec autant de grace, de pureté et avec une plus grande perfection de vocalisation; son trille est d'une netteté admirable. Des

cantatrices d'un grand mérite ont été entendues à Strasbourg; elles ont réussi par ce qu'une bonne méthode et le goût ont de séduisant; mais cette fraîcheur de la voix, ce charme qui est exclusivement le partage de la jeunesse, ces accens qui vont au cœur, ces fioritures d'un choix nouveau, ce sont de ces qualités qu'on rencontre rarement et que nous avons trouvées réunies chez Mlle Gned qui a chanté avec un égal entraînement les récits pathétiques de donna Anna dans *Don Juan*, et les deux rôles d'Isabelle et d'Alice dans *Robert-le-Diable.*

M. Meyerbeer, qui est dans nos environs (à Baden) et qui est venu entendre Mlle Gned, a adressé à cette jeune cantatrice, pour la représentation du *Crociato*, la grande scène composée par lui pour Mme Pasta: *Ecco mi giants omai...* Indépendamment de cette belle scène, Mlle Gned a chanté dans cet opéra celle de Pacini: *Ah la pompa t'invola*, suivie de la cavatine: *I tuoi frequenti palpiti.* A la troisième représentation du *Crociato*, deux couronnes lui ont été jetées sur le théâtre.

— Les chaleurs excessives n'étant pas favorables aux concerts, nous avons été privés du plaisir d'entendre en public, à leur passage pour l'intérieur de la France, deux artistes de mérite de la chapelle de S. M. le roi de Vurtemberg, ce sont MM. Ruthardt, premier hautbois, et Katz, guitariste d'un grand mérite. Nous avons été admis à les entendre dans une société particulière, où ils ont fait preuve d'un grand talent. Le mérite particulier de M. Ruthardt consiste dans une excellente qualité de son, notamment dans les notes basses qui ont ordinairement quelque chose d'aigre et d'incisif, et qu'il rend avec une douceur qui approche de celle du cor anglais; il a exécuté des morceaux de notre compatriote Vogt avec beaucoup de goût et de netteté.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Les facteurs de pianos de Bruxelles viennent d'adresser une pétition à la chambre des représentans, par laquelle ils demandent que les droits d'entrée sur les pianos étrangers soient les mêmes que ceux perçus en France. A l'appui de leur demande, les pétitionnaires exposent que leur industrie, qui, sous le rapport de la perfection, peut rivaliser avec les produits des pays étrangers, se trouve presque entièrement paralysée par la facile introduction des pianos étrangers, qui ne paient qu'un droit de 5 pour 100, tandis que les pianos belges paient à l'étranger un droit équivalent à peu près à une prohibition.

Il n'est pas probable qu'à une époque où les gouvernemens des pays civilisés tendent vers un système de douanes plus large, plus généreux, une pétition rédigée dans des vues restrictives des libertés commerciales soit accueillie avec intérêt. Il y a un prétexte pour que les droits perçus en France et en Angleterre aient été établis à un taux considérable, c'est que la fabrication des pianos de ces deux pays peut lutter avec un égal avantage de chaque côté; mais il n'en est pas de même malheureusement pour la Belgique; les pianos des facteurs belges sont encore dans un état d'infériorité à l'égard de ceux de Londres et de Paris, et la concurrence doit être laissée libre, afin que les fabricans de Bruxelles marchent dans la route de progrès qu'il leur reste à parcourir. Nous savions déjà que ceux-ci s'étaient ligués pour empêcher, autant qu'il leur était possible, l'introduction des pianos français et anglais, en refusant de les accorder ou de leur faire les réparations nécessaires quand un accident vient à les détériorer. En agissant ainsi, ils sont parfaitement dans leurs droits, car personne ne peut les contraindre à un travail qu'ils refusent de faire; mais il serait plus dans leur intérêt qu'ils s'efforçassent d'égaler, par leurs produits, les pianos de France et d'Angleterre que de réclamer la prohibition de ceux-ci.

—Les bourgmestre et échevins font connaître que le terme de la concession du Grand-Théâtre ainsi que de celui des Variétés au Parc, expirera le 21 avril 1835.

Les personnes qui désireraient obtenir l'exploitation desdits théâtres, pour un terme de trois ans à partir de l'époque sus-mentionnée, pourront prendre, tous les jours non fériés, de midi à deux heures, au quatrième bureau de l'administration municipale, communication des conditions dont il s'agit et des avantages attachés à celle-ci de la part de la régence.

Les soumissions faites par suite du présent avis devront être remises avant le 15 août prochain pour tout délai, au secrétariat de la régence.

Fait en séance du collége à l'hôtel-de-ville, le 12 juillet 1834.

Le premier échevin, remplaçant le bourgmestre,

De Munck.

Par ordonnance,

Le secrétaire, Zanna.

Berlin. Mme de Cherie jouit de toute la faveur des Berlinois; une représentation de l'opéra de Bellini *i Capuleti ed i Montecchi* a été donnée le 5 juin à son bénéfice, elle y remplissait le rôle de *Juliette*, et Mlle Hahmel celui de *Roméo*. Les deux cantatrices ont été applaudies avec un égal enthousiasme.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 30.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 27 JUILLET 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Réponse

A UN ARTICLE DE LA GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Bruxelles, 24 juillet 1834.

Un long article concernant les pianos admis à l'exposition de l'industrie a paru dans le n° 28 de la *Gazette musicale de Paris.* L'auteur de cet article, que je ne connais pas, s'est attaché *à relever les inexactitudes* de ce que j'ai dit en divers endroits sur l'histoire du piano. Je n'ai guère de temps à donner à de pareilles polémiques; toutefois, le luxe d'érudition qu'on a mis dans l'article dont il s'agit me détermine à y faire à la hâte une réponse.

Certes, je suis loin de croire qu'il ne puisse m'être échappé d'inexactitudes; il serait même difficile que je les eusse évitées, ayant rédigé seul, ou à peu près, les cinq premières années de la *Revue musicale*, et fourni une immense quantité d'articles pour les autres; ayant remué dans ce recueil toutes les questions d'histoire, de théorie, de pratique et de littérature de la musique, produit dans tout cela des multitudes de documens inconnus, des théories nouvelles, et fondé une philosophie de l'art et de la science qui n'existait pas; ayant enfin, nonobstant mes occupations comme professeur, mes travaux d'artiste et la rédaction de grands ouvrages qui vont être mis au jour, écrit, dans la *Revue* ou dans d'autres journaux, environ huit mille pages d'impression en moins de huit années, souvent en voyage, privé de livres et sans autre secours que ma mémoire. Je le répète, il serait impossible qu'il ne me fût pas échappé d'erreurs; mais, avant de m'en accuser, je pense que ceux qui marchent maintenant à ma suite, et qui profitent de mes recherches, doivent y regarder à deux fois, et ne pas se hasarder à la légère. Or, je vais faire voir que la plupart des observations de mon critique tombent à faux, et que lui-même s'est égaré en plus d'un endroit.

Son début, dans l'aperçu historique des progrès du piano, n'est pas heureux; car c'est une des plus singulières inadvertances que puisse faire un écrivain : « Ce-« lui qui le premier (dit-il) plaça sous une corde ten-« due une touche munie d'une lame de cuivre, ne se « doutait guère de l'importance que prendrait dans les « siècles suivans une invention si simple dans son ori-« gine, et probablement il ne voulait qu'améliorer le « monocorde que le déplacement continuel des cheva-« lets rendait d'un usage incommode. » En lisant ceci, je comprenais bien comment une touche munie d'une lame de cuivre pouvait faire résonner une corde, mais non pas comment elle pouvait remplacer des chevalets mobiles pour en varier les intonations. Mon critique s'est chargé de m'expliquer la chose; voici comme : « Dans le moyen-âge on le fit servir de plus (le mono-« corde) à régler l'intonation du chant, et c'est alors « surtout qu'on reconnut les imperfections de cet ins-« trument, et les premiers efforts tendirent à remplacer « par un mécanisme la mobilité des chevalets qu'on ne « pouvait déplacer qu'à l'aide des mains. Ce mécanisme « ne consista d'abord qu'en de minces morceaux de bois, « sur lesquels une lame placée perpendiculairement « tint lieu de chevalet; en comprimant cette touche, « la lame montait vers la corde, *et non-seulement* « *opérait la division produite auparavant par le chevalet,* « *mais la faisait résonner en même temps, et dispensait de* « *la nécessité de la pincer avec le doigt.* »

Ainsi, voilà qu'en frappant une corde en des points différens on en varie les intonations, en même temps qu'on les fait résonner! Les facteurs de pianos avaient toujours cru que l'attaque d'une corde en différens points de sa longueur ne fait d'autre effet qu'une diversité dans la qualité ou dans l'intensité du son, et que

si l'objet qui la frappe reste fixé sur elle comme un chevalet, aucun son ne peut être produit, à moins que, concurremment, un autre mode d'impulsion quelconque ne soit donné à la corde. Il était réservé à mon critique de leur faire connaître une autre théorie. Je conseille pourtant à celui-ci de se livrer encore à quelques petites études sur ce sujet avant de nous donner le travail spécial qu'il nous promet sur les instrumens à touches. Autre chose est de compulser des livres ou de comprendre bien la nature des choses dont on parle.

Après avoir dit que l'origine du *clavicorde* se trouve dans cet ingénieux mécanisme du monocorde, mon critique assure, dans une note, qu'il est inexact de prétendre, comme je l'ai fait dans le tome VIII, pag. 176 de la *Revue musicale*, que cet instrument n'a pas été introduit en France, et il cite, pour me réfuter, la description que Mersenne en a donnée dans son *Harmonie universelle*, liv. III, p. 114, sous le nom de Manichordion. Je ne puis lui répondre à cet égard d'une manière plus péremptoire que par une lettre de Mersenne au père Martin Hérissé, qui se trouve dans mon exemplaire de l'*Harmonie universelle*, (Paris, Guillaume Baudry, 1627, in-8°) immédiatement avant l'approbation manuscrite. Voici le passage de cette lettre qui concerne le *manichordion :*

« Vostre bonté et désir d'obligeanse qui se resuelle « en toutes vos actions, ne m'estonne poinct tant à « mon endroit, que de vous voir, accablez que vous « estes des soings de vos théologues fonctions, destour- « ner de vos occupations pour de si minimes choses « que celles qui me touchent. Par aincy, je ne puis « assez vous tesmoigner la recognoissance que j'ay des « peines de toutes sortes lesquelles vous avez bien voulu « vous donner gratuytement pour me procurer Dan- « glaiterre ceste estrange viole de la comté de Gales qui « m'a esté despincte par le gentilhome escossoys de la « garde du Roy, *comme aussi le manichordio que je n'ai « peu trouver jusqu'à ceste heure.* »

Mon critique, arrivant à la discussion de la date de l'invention du piano, réfute l'opinion de ceux qui ont attribué cette invention à Godefroy Silbermann de Freyberg, vers 1740, en disant qu'avant lui on en avait construit plusieurs sur le modèle de Schrœter. Là-dessus il rapporte qu'en 1717 cet homme ingénieux avait conçu l'idée du piano, et qu'en 1721 il en avait produit deux essais inachevés qu'il présenta à l'électeur de Saxe. J'ai dit aussi en plusieurs endroits que Schrœter passe en Allemagne pour avoir été l'un des premiers inventeurs du piano ; mais j'ai fait remarquer qu'antérieurement (en 1716), Marius, facteur de clavecins à Paris, avait inventé le *clavecin à maillets*, et qu'en 1718 Bartholomeo Cristofori avait produit le *cimballo martellati* à Florence. Tout cela donne lieu à beaucoup d'observations de la part de mon critique.

1° Il me reproche d'avoir dit dans un endroit que Marius avait fait *deux* clavecins à maillets, puis *trois*, dans un autre endroit, et enfin de m'être également trompé dans les deux assertions, puisque ce facteur a présenté *quatre* clavecins à l'Académie des sciences. Mon savant critique ne s'est pas aperçu que je n'ai parlé la première fois que de deux clavecins, parce que ce n'est que dans ces deux modèles que les cordes sont frappées en dessous comme aux pianos ordinaires, tandis que le troisième est un modèle d'attaque en dessus. Plus tard, j'ai eu la pensée de parler de toutes les inventions de ce Marius, relatives au frappement des cordes par des marteaux. Quant au quatrième clavecin, le critique n'a pas songé qu'il n'y est point question de marteaux, ni de maillets, et que ce n'est qu'un modèle de clavecin brisé pour être plié en deux, au moyen de charnières, et transporté plus commodément.

2° Quant à Bartholomé Cristofori, mon critique me reproche d'avoir fait, en parlant de lui, une cumulation d'erreurs. D'abord, dit-il, il s'appelait *Cristofoli* et non *Cristofori.* Voici, à propos de cette assertion, divers passages d'auteurs italiens :

« Nel passato primo quarto dell' attuale secolo, *Bar-* « *tolomeo Cristoforo*, Padovano, inventò un' gravicem- « balo multo ingenioso, nel quale in vere di salterelli « pennati v'erano martelleti [1]. »

« *Bartolomeo Cristofori*, Padovano, fu l'inventore « del cimbalo a martelleti, della quale invenzione ci « siano scordati a segno, che l'abbiam creduta una « nuova cosa, allorchè ci venne della Germania e dall' « Inghilterra, accogliendolo come una singolare pro- « duzione di quelle felici regioni, destinata ad illumi- « narci con i lumi presi d'all' Italiani ere [2]. »

« Ognuno sa quanto simplice fosse nella sua prima « invenzione (dello piano-forte), scoperta nel 1718 da « *Bartolommeo Cristofori*, mentre dimorava in Fi- « renze [3]. »

J'ajouterai à ces autorités celle de Lichtenthal qui écrit aussi *Cristofori* et non *Cristofoli.* Mon critique s'appuie sur un *journal italien*, qu'il ne nomme pas, pour prouver qu'il s'appelait Cristofoli, qu'il avait construit

(1) *Nottizie storiche di Alcuni Gravicembali ed altri stromenti di tastatura de A. P.* Pisa, 1743, 74 p. in-8.

(2) *Il conte carli, opera*, t. XIV, p. 405. Milano, 1788.

(3) *Nuova teoria di musica, etc.*, opera di Carlo Gervason Parma, 1812, in-8, p. 44.

trois clavecins à marteaux en 1711 et non en 1718, et que le dessin qui en est donné dans le journal en question permet de croire que Schrœter ne l'a pas connu, celui-ci en ayant donné un qui est différent. Je ne connais pas le journal dont il est question, et je ne puis vérifier la citation puisqu'il n'est pas nommé; je ne sais s'il est de l'année 1711, ce qui serait sans réplique; mais jusqu'à ce que mon critique veuille bien s'expliquer d'une manière plus positive, je persiste à croire que mes autorités sont aussi bonnes que les siennes, que l'inventeur dont il s'agit s'appelait *Cristofori*, et que la date de son invention est de 1718. Que si la date du journal cité me condamne, j'abandonnerai très volontiers mon erreur pour la vérité.

J'avais dit aussi que Cristofori était de Florence: là était l'erreur; je l'ai reconnue depuis, et, dans un article récent, je l'ai rectifiée en disant *le padouan Cristofori;* mon critique, qui cite cet article, aurait pu parler de cette rectification, ne fût-ce que pour joindre une contradiction à celles qu'il a signalées.

3° J'ai dit que Cristofori avait perfectionné l'invention de Marius, parce que, d'après mes autorités, il avait produit la sienne deux ans plus tard; mon critique, qui connaît la forme de l'invention de l'artiste italien, déclare que les deux mécanismes n'ont pas la moindre ressemblance; et dans un autre endroit, il dit que les essais grossièrement conçus et exécutés de Marius sont loin d'égaler ceux de Cristofori et de Schrœter, et *qu'il est certain que ses clavccins sont hors de cause pour l'invention du piano.* Cela veut dire sans doute que ceux de *Cristofori* ou *Cristofoli* et de Schrœter ne le sont pas; mais mon critique, si fort à relever les contradictions, y tombe ici lui-même d'une manière bien évidente, car il dit ailleurs que *les professeurs italiens s'opposant aux instrumens de Cristofoli, son invention n'obtint pas de succès, qu'elle fut complètement oubliée, et que son instrument n'a pas servi de modèle aux pianos qu'on a faits depuis.* Certes, ce qui est complètement oublié en fait d'invention est bien hors de cause, et Cristofori n'a pas, à l'égard des pianos qu'on a faits depuis lors, le moindre avantage sur Marius. Je vais prouver qu'il en est de même à l'égard de Schrœter, ce qui pourra causer quelque étonnement à mon critique.

J'ai rapporté l'opinion commune à l'égard de l'invention attribuée à cet artiste. Suivant sa coutume, mon critique, qui semble craindre de mettre le public dans la confidence des sources où il puise, cite une longue lettre de Schrœter sur cette invention, publiée en 1763 (remarquez la date), et accompagnée de la figure d'un des essais de l'artiste; mais il se garde bien de dire où existe cette lettre. Pour moi, qui ne fais pas tant de mystère, je dirai qu'elle est insérée dans le troisième volume des *Lettres critiques* de Marpurg, sous le titre de *Description détaillée d'un clavecin nouvellement inventé, etc.*[1] Malheureusement je n'ai point le troisième volume des *Lettres critiques*, et je ne puis juger des détails que donne Schrœter dans sa lettre.

Mais je ferai remarquer que, pour la première fois, il a parlé de son invention d'une manière vague et incertaine, dans une notice autographe sur sa vie, insérée dans le deuxième volume du même ouvrage (pag. 456). Jusque là il avait gardé le silence sur une chose de cette importance, et c'est *quarante-six ans* après la date qu'il assigne à son invention qu'il est venu faire entendre ses premières réclamations, lorsque plusieurs facteurs construisaient des pianos en Allemagne. Et sur quoi portent ses réclamations? sur deux essais inachevés, ou plutôt sur deux modèles qu'on ne pouvait appeler des instrumens, et dont il est plus que vraisemblable qu'il n'était resté aucun souvenir, puisque environ vingt ans se sont écoulés ensuite avant qu'on ait vu paraître de pianos. Je ne nie pas absolument l'invention de Schrœter; mais je dis qu'elle est restée comme non avenue, et qu'elle ne peut pas être plus considérée comme ayant exercé de l'influence sur la facture des pianos que celle de Marius et de Cristofori. Il en est de même du piano de Hildebrand qui n'a pas été imité par MM. Pfeiffer et Petzold dans leurs pianos à table prolongée, car le piano de Hildebrand était depuis long-temps oublié.

Il n'est pas plus heureux dans son assertion relative à la forme des pianos, lorsqu'il affirme, contre l'opinion que j'ai émise, que les pianos fabriqués en Allemagne le furent d'abord en forme de clavecin. Je sais que l'on fit des premiers essais en cette forme; mais à peine y eut-il quelques instrumens fabriqués qu'on en vint au piano carré. Pour cela, je n'ai que faire des livres; car je suis l'histoire vivante du piano. A cinq ans je jouais sur cet instrument les sonates d'Emmanuel Bach; avant huitj'étais organiste du chapitre noble de Sainte-Waudru à Mons, et chez les chanoinesses de ce chapitre, qui étaient toutes Allemandes et de grandes familles; il n'y avait que des pianos de Silbermann, de Stein, de Spaeth et d'autres; tous étaient carrés, et quelques-uns remontaient à l'année 1760. J'ai joué tous ces pianos et je sais que le clavier de la plupart était en ébène. J'ai vu paraître les premiers pianos en forme de clavecin quand l'usage s'en est établi; j'ai vu tout faire pour les perfectionnemens de l'instrument, et j'en ai suivi avec

(1) *Umstaudliche Beschreibung eines neuerfundenen Klavierinstruments, etc.*

soin l'histoire qui s'est déroulée sous mes yeux. Malgré les assertions du critique, j'affirme donc que le piano carré est le premier, non qu'on a fait, mais qui a été en usage.

Venons à ce que dit le critique sur mes contradictions relatives à la fabrique des frères Erard. D'abord, il est bon qu'il sache que la notice que j'ai faite sur Sébastien a été composée sur les documens et les pièces qui m'ont été fournies par sa famille, et conséquemment que les dates sont justes. Mais le critique ne comprend pas qu'on a imprimé 1766 au lieu de 1776, dans une première notice, et il a peine à accorder cette date avec 1776 qu'il trouve dans une autre. Dans un article imprimé en dernier lieu loin de moi, j'ai dit que Sébastien Erard et son frère, *venu* à Paris en 1775, etc. Le prote, voyant qu'il était question de deux personnes, m'a corrigé et a mis *venus;* le critique ne comprend pas cela, pas plus que l'altération de cette maudite date de 1776 en 1778; le critique n'aime pas qu'on mette son intelligence à l'épreuve.

Il affirme aussi, le critique, qu'il n'est pas vrai que MM. Erard aient été les premiers à faire des pianos en France, et il cite un *clavecin à marteaux* d'un *M. de Virbés*, qui ne s'appelait pas ainsi, mais simplement *M. Verbès*[1], et un *forte-piano* de l'Épine, construit en 1772. Ce sabot de l'Épine avait été acheté par Beaumarchais; je l'ai vu trente ans après chez madame de La Rue, sa fille, dans un vestibule; il n'avait jamais été bon à rien. Si le critique veut avoir la preuve que les frères Erard sont les premiers qui ont fait en France des pianos que tout le monde achetait, que tout le monde jouait, les premiers enfin dont les instrumens ont eu quelque crédit, qu'il lise le brevet qui leur fut accordé par le roi Louis XVI, lorsque les facteurs de *clavecins* voulurent les troubler dans leur industrie parce qu'ils ne s'étaient pas fait recevoir dans la communauté des éventaillistes.

Tant d'érudition répandue par mon critique dans son long article devait me faire espérer une analyse savante des pianos mis à l'exposition, mais voici ce que j'ai lu: « Les instrumens exposés par Pierre Erard, « *qui dirige maintenant l'établissement de son oncle*, étaient « de la plus grande beauté. Il serait difficile de choisir « parmi ces pianos, rivalisant tous par le fini du tra- « vail et des qualités supérieures. » Que dites-vous *du fini des qualités supérieures?* « Nous aimons à féliciter « M. Pape de ses succès. » Et plus loin: « MM. Pleyel « ont exposé six pianos d'un extérieur élégant et d'une « excellente qualité. » Voilà une appréciation qui ne compromet pas celui qui la fait.

Je suis presque honteux de tout ce fatras occasionné par de niaises questions.

FÉTIS.

(1) J'ai connu son fils, habile pianiste dont on a une œuvre de trois sonates. Il se plaignait fort du succès de l'invention de l'*unique* clavecin à marteaux de M. son père.

BEETHOVEN.

2me article.

Si jamais artiste fut doué d'un génie original, certes c'est Beethoven. Il n'est personne qui, après avoir entendu les dernières symphonies de ce grand musicien, quelle que soit d'ailleurs l'opinion qu'on s'en forme sous le rapport du goût, ne soit convaincu de cette vérité. Cependant cet homme, dont la manière finit par devenir si individuelle, et qui afficha tant d'indépendance, cet homme, dis-je, commença par se faire l'imitateur, jusqu'à certain point, des musiciens célèbres à l'époque de ses premiers ouvrages. Considérons ses premiers trios pour le piano, qu'il a publiés comme son œuvre premier, dédaignant tout ce qu'il avait fait jusqu'alors, et nous y reconnaîtrons au premier coup d'œil une tendance à l'imitation des formes de la musique instrumentale de Mozart. On y découvre bien le germe de cette originalité de pensée qui se développa par la suite, et qui devint si énergique dans les dernières productions de Beethoven; mais il est évident que l'auteur de ces trios était sous le charme du génie passionné et non moins original de l'auteur de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*. Rien d'étonnant en cela; disons plus, rien n'était plus conséquent avec l'organisation de Beethoven et le besoin des sensations nouvelles dont il se sentait tourmenté. En effet, à l'époque où ce grand artiste entra dans la carrière de son art, Mozart était en avant de son temps; il venait tout à coup de créer plus de choses nouvelles dans cet art qu'on n'en avait fait depuis un demi-siècle. Il était impossible que Beethoven ne sentît pas l'avantage qu'il avait à cet égard sur tous ses contemporains, et qu'il ne se passionnât pas pour l'auteur de toutes ces découvertes. Or, le premier effet d'une admiration sans bornes est de conduire à l'imitation, et l'imitation des formes, dans les arts, modifie toujours d'une manière sensible ce qu'il peut y avoir d'individuel et d'original dans la pensée primitive. Cette imitation se transforme ensuite en habitude, et ce n'est pas sans effort que le génie le plus puissamment créateur s'en affranchit.

Le succès des premiers ouvrages de Beethoven, dans la forme qu'il leur avait donnée d'abord, n'était pas

propre à le dégoûter de sa manière d'emprunt. Je dis *manière d'emprunt*, non qu'il fût jamais entré dans la pensée d'un tel artiste de prendre la manière de personne : c'était à son insu qu'il faisait autre chose que ce qu'il était destiné à faire par la nature; mais une fois abusé sur la direction de ses facultés, il ne pouvait revenir tout d'un coup à sa mission primitive. Ses premières sonates de piano, ses premiers quatuors, ses trios de violons, ses premières symphonies, toutes les compositions enfin qu'il mit au jour pendant les dix ou douze premières années de son séjour à Vienne, se ressentirent plus ou moins de la passion qu'il avait prise pour les œuvres de Mozart, et ce n'était que par une progression lente qu'il prenait une manière plus individuelle.

Ce n'est pas qu'il n'y eût une multitude d'idées et même de formes originales dans les ouvrages que je viens de citer. La dépense de ses idées était même faite avec profusion par Beethoven dans des compositions peu importantes de leur nature. Les sonates de piano de Beethoven, par exemple, fourmillent de traits de la plus grande élévation qui feraient la fortune de symphonies à grand orchestre ou de plusieurs autres ouvrages des plus grandes dimensions. Il manque même souvent à ces idées le luxe d'un orchestre pour produire l'effet que l'artiste a voulu rendre quand il les a écrites. Ce n'est donc point une certaine difficulté de se développer qui retenait Beethoven dans un système qui n'était pas le sien ; c'était, comme je l'ai dit tout à l'heure, l'effet d'une préférence de jeunesse tournée ensuite en habitude et fortifiée par le succès.

Il serait difficile de rendre compte de ces transformations subites qui s'opèrent à certaines époques de la vie des hommes de génie, transformations qui sont le résultat d'un éclair de l'esprit, et qui n'ont quelquefois d'autre origine qu'un hasard heureux. Quoi qu'il en soit, l'histoire des arts est pleine de ces transformations, et les plus grands artistes y ont été soumis. Il y a plus; cette faculté de se modifier est un des caractères essentiels du génie. Parmi les exemples qu'on en peut citer, ceux de Raphaël, d'Alexandre Scarlatti et de Mozart se présentent d'abord. Ce fut une transformation de ce genre qui s'opéra tout à coup dans Beethoven, et qui en fit un homme nouveau lorsque déjà il était compté parmi les célèbres. Quant à ce qui la fit naître, il paraît que ce furent plutôt ses lectures que des réflexions sur lui-même ou sur ses ouvrages qui y contribuèrent. Beethoven, ennemi du monde et vivant dans la solitude, ne pouvait chercher de délassement à ses travaux que dans les livres. Il lisait en effet beaucoup, et les auteurs qu'il préférait étaient, comme je l'ai déjà dit dans mon article précédent, ceux qui avaient à la fois le plus d'élévation et d'originalité dans la pensée. Ce qu'on appelle l'*esprit* lui était antipathique, mais toutes les idées fortes trouvaient en lui des fibres à émouvoir. Vingt fois il avait relu l'*Iliade* et surtout l'*Odyssée* qui lui semblait une peinture parfaite des mœurs aux temps héroïques. Chez les modernes, Gœthe, Schiller, Byron et Walter Scott étaient ses écrivains de prédilection. Souvent on a remarqué qu'au milieu d'un passage qui lui faisait une vive impression, il fermait le livre, se promenait à grands pas pendant plusieurs heures, et puis se mettait à son pupitre où il jetait l'esquisse d'un morceau nouveau. Or, le moment où sa manière prit tout à coup un caractère d'originalité très remarquable est précisément celui où il commença à lire avec assiduité les auteurs que je viens de nommer. Ceux de ses amis qui connaissaient sa prédilection pour tout ce qui a de la création dans les arts le sollicitèrent quelquefois de lire les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre et de Châteaubriand, mais ils ne purent jamais l'y décider, tant était forte son antipathie pour tout ce qui était français. Il ne croyait même pas que la France pût donner naissance à quelque chose de grand, si ce n'est, disait-il, à de grands crimes. Il avait horreur de Voltaire et de toute l'école des encyclopédistes; enfin il était, au sujet de la nation française et de tout ce qu'elle a fait, sous l'influence de préjugés indestructibles.

Aussitôt que Beethoven fut entré dans la voie de production pour laquelle il était né, le petit nombre d'amis qui lui étaient sincèrement attachés, et qui comprenaient la portée d'un tel artiste, le félicitèrent sur le changement qui s'opérait en lui; jusque là ils avaient raison ; mais plus tard, je crois qu'en le poussant sans cesse vers le plus grand développement possible de ses facultés individuelles, ils le firent tomber dans l'exagération de son système, et lui furent d'autant plus nuisibles qu'il ne pouvait plus juger que par eux de l'effet de ses ouvrages, sa surdité l'empêchant de s'en faire une idée précise. En voyant l'enthousiasme de ceux qui s'intéressaient tant à ses succès, il dut se persuader que la *transcendance* de ses idées, si je puis m'exprimer ainsi, n'excédait pas les bornes de l'intelligence musicale de son auditoire, et la nécessité de la clarté dans la pensée ne se présenta pas à lui. C'est, n'en doutons pas, à ces causes qu'il faut attribuer les bizarreries qui, dans les derniers ouvrages de Beethoven, gâtent les choses admirables qui s'y trouvent. Dans les deux derniers quatuors de cet artiste célèbre, ainsi que

dans sa symphonie avec chœur, il y a de quoi exciter l'étonnement, car on ne peut comprendre facilement qu'une telle force de conception soit liée, disons le mot, à tant d'*extravagance*. Mais n'anticipons point.

Déjà plusieurs œuvres de sonates et de quatuors avaient rendu sensible le changement radical qui s'était introduit dans la manière de Beethoven quand sa symphonie en *si* bémol vint donner un démenti formel à ceux qui disaient qu'après Haydn et Mozart il n'y avait plus rien à faire dans la symphonie et que les bornes du genre étaient posées (c'est une des manies des hommes de borner eux-mêmes les développemens de leurs facultés). Il était devenu évident par cette symphonie qu'un genre nouveau, qui n'était conséquemment ni celui d'Haydn ni celui de Mozart, venait de naître; mais quand il ne fut plus possible de se refuser à cette évidence, les discussions commencèrent sur la préférence de ces genres. La symphonie, telle que Beethoven venait la faire, reposait sur un ordre nouveau d'idées; or, les idées nouvelles ne sont pas comprises tout d'abord; celles de Beethoven eurent le sort commun. Il était resté bien en-deçà de ce qu'il devait faire plus tard; néanmoins on le trouva trop hardi, trop audacieux, parce qu'il faisait autrement que Haydn et Mozart; on l'aurait trouvé plat s'il eût fait comme eux.

Ce n'était pas seulement dans la nature des idées, dans leur développement ou dans leur enchaînement que Beethoven venait d'innover, c'était dans l'organisation du système instrumental. Quiconque a entendu les symphonies de ce grand musicien, et n'est pas étranger à la comparaison des effets de sonorité, sait que ceux de Beethoven sont de nature toute différente de ceux des autres compositeurs. Il y a dans l'orchestre de cet homme extraordinaire quelque chose d'homogène qui n'avait point été entendu avant qu'il en eût trouvé le secret. Il ne faut pas croire que cette instrumentation soit de celles dont on peut analyser le mécanisme, et qu'il est possible d'enseigner ou d'apprendre comme on apprend et enseigne tout ce qui est mécanisme dans la musique et dans les arts en général. Non; c'est quelque chose qui échappe aux investigations du rhéteur musicien, quelque chose qui vient de l'ame et dont le secret doit être éternel pour tout autre que celui qui l'a trouvé. Qu'aura-t-on enseigné, quand on aura dit que Beethoven ayant remarqué sans doute que les flûtes, les hautbois et les clarinettes composent un système aigu d'instrumens à vent, et les cors un système intermédiaire, les compositeurs faisaient preuve de peu de jugement à porter aussi en général les bassons dans le haut, au lieu de les réserver pour le système grave, où ils ne peuvent être remplacés? Croit-on qu'au moyen de cette observation il suffira de placer chacun de ces instrumens dans le système auquel il appartient, pour former par leur réunion cet orgue majestueux que fait entendre l'orchestre de Beethoven? Non, encore une fois; cet orchestre si puissant est le secret de l'homme de génie, et ce n'est pas une des créations les moins remarquables de celui-ci?

Ce que Beethoven avait commencé si heureusement dans sa troisième symphonie, il l'acheva dans la *symphonie héroïque*, dans la symphonie en *la*, dans la *pastorale*, et surtout dans l'admirable symphonie en *ut* mineur, chef-d'œuvre d'un genre plus original encore que les autres, avec moins de recherche d'originalité. Devenu plus hardi à mesure qu'il avançait, il arriva enfin à la symphonie avec chœurs, où la pensée du compositeur se saisit avec plus de difficulté que dans ses autres ouvrages, et même où elle échappe souvent complètement. Les admirateurs exclusifs de Beethoven, enhardis par le triomphe qu'à la fin ils ont obtenu sur ses détracteurs, assurent que ce n'est point parce qu'elles sont vagues ou bizarres que ces idées nous échappent, mais parce qu'elles sont transcendantes; ils affirment qu'on finira par en avoir l'intelligence, comme on a acquis celle des idées contenues dans la symphonie en *la*, celui de ses ouvrages qui s'en rapproche le plus. A la bonne heure; ne décidons rien maintenant. Étudions non-seulement cette symphonie et les derniers quatuors qui sont composés dans le même système, étudions nos propres sensations, et attendons que nous soyons instruits avant de prononcer.

Les embarras du régime des théâtres ne pouvaient convenir à un homme tel que Beethoven; c'est sans doute à l'effroi que ces embarras lui inspiraient qu'il faut attribuer le petit nombre de productions scéniques qui sont sorties de sa plume. Peut-être aussi les préventions de la cour et de la haute société de Vienne contre l'opéra allemand et en faveur de la musique italienne n'ont-elles pas peu contribué à l'éloigner d'une carrière où il pouvait obtenir de beaux succès, si nous en jugeons d'après *Fidelio* et ses ouvertures admirables de *Prométhée*, de *Coriolan* et du *Comte d'Egmont*. Ces ouvrages montrent que leur auteur avait le génie dramatique; mais on y voit en même temps que son penchant pour les développemens complets de ses idées musicales lui aurait fait quelquefois sacrifier les exigences de la scène. En effet, le premier acte de *Fidelio*, bien que rempli de grandes beautés, laisse quelquefois

languir l'action dramatique; mais au deuxième, l'expression est profonde et la couleur digne du génie le plus élevé. Quant aux ouvertures que je viens de nommer, ce sont d'admirables morceaux, soit qu'on les considère sous le rapport symphonique, soit qu'on y cherche l'intention dramatique.

Beethoven est inférieur à lui-même dans la musique religieuse. Ce genre, comme on sait, exige de l'habileté dans l'art de se servir des formes scientifiques de la fugue et du contre-point. Ses études n'avaient point été assez fortes pour qu'il pût se jouer de ces formes comme il se jouait de toutes les autres parties de son art; il éprouvait toujours quelque embarras à s'en servir; dès-lors la force de sa pensée n'était plus la même. Il manquait de liberté, et par suite d'inspiration. C'est à ces causes qu'il faut attribuer l'infériorité de ses messes et de son oratorio le *Christ au mont des Oliviers*, à l'égard de ses autres compositions.

Tel fut Beethoven. Quelle que soit l'idée qu'on se forme de quelques parties de son talent, il n'en reste pas moins démontré qu'il est placé au rang des plus grands musiciens dont s'honore l'Allemagne.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

UN CAPRICE DE FEMME,

Opéra-comique en un acte de M. LESGUILLON, musique de M. PAER.

Lorsqu'une pièce, jadis, arrivait à sa première représentation, le nom de l'auteur était encore un mystère, et l'acteur en le proclamant en face du public, ne remplissait pas comme aujourd'hui une simple et banale forme d'usage, mais révélait réellement aux spectateurs un fait nouveau. Les choses ont changé: les journalistes, mis d'abord dans la confidence, ont eu long-temps le soin de conserver par-devers eux un secret qui en était un; ensuite chaque feuille du matin, se voulant donner comme mieux informée, fut à la piste, pour publier le matin le nom de l'auteur dont l'ouvrage se jouait le soir; enfin, il n'est pas maintenant de provincial si neuf qui ne sache, en achetant sa carte au bureau, que la pièce nouvelle est de Scribe, de M. Planard ou souvent d'un autre auteur beaucoup moins connu. Il y a un double inconvénient à cela: d'abord que le public ne soit pas exempt de préventions, et juge les ouvrages sur les antécédens de leurs auteurs; ensuite qu'une première représentation n'ait plus le don d'exciter comme autrefois, parmi les spectateurs, une émotion si favorable à l'effet des ouvrages. Mais c'est encore là un pas dans la civilisation, c'est-à-dire un désenchantement. Nous devenons bien raisonnables, bien désolemment raisonnables. Que M. Paër fût l'auteur de la musique d'*Un caprice de femme*, ce n'était donc un fait ignoré de personne et pour que la chose fît moins de doute, la première partie du *Maître de chapelle* précédait la pièce nouvelle, comme pour former un point de comparaison entre l'ancienne manière du maître et sa manière actuelle. Avant de dire quel a été le résultat de cette comparaison, nous allons apprendre à nos lecteurs ce que c'est qu'un caprice de femme, selon M. Lesguillon.

Aglaé Surville, mariée à un agent de change, aime son mari et sait que celui-ci l'entoure d'autant d'affection qu'il est capable d'en éprouver, mais non pas d'autant d'amour qu'elle désire. Tout préocupé de ses opérations de bourse, songeant plus aux fonds publics qu'aux sentimens, Surville, qui voit sa femme jouir des plaisirs que donne la fortune, ne pense pas qu'il puisse manquer quelque chose au bonheur de celle-ci. Il a d'ailleurs pour elle bien des attentions délicates, avant Tortoni ainsi qu'après la bourse, et comme il est heureux dans ses spéculations, aucun orage ne trouble le calme d'un ménage qui semble avoir tout ce qui constitue le bonheur. Mais cette vie monotone n'est pas celle qui convient à la jeune femme, qui, souffrant de l'indifférence de son mari, cherche les moyens d'animer les sentimens trop calmes qu'il nourrit pour elle et n'en trouve pas de meilleur que d'exciter sa jalousie. Elle profite pour cela de l'amour d'un certain Valbrun dont on fait tomber une lettre dans les mains de Surville. Ce dernier conçoit d'abord des soupçons, mais éclairé par les paroles de sa femme elle-même de laquelle il entend raconter, sans être vu, son innocente ruse, il prend la résolution de se venger du moment d'inquiétude qu'elle lui a donné, et, feignant une grande irascibilité, reçoit fort mal la société qu'il a invitée, laquelle trouve que :

Il n'a pas l'air du tout content.

Sorti chargé de sa boîte à pistolets pour vider, non pas une affaire d'honneur, mais un pari avec l'audacieux Valbrun, il a soin d'en faire instruire sa femme, qui, ne doutant pas qu'il ne se soit battu lorsqu'elle entend la détonation de deux armes à feu, tombe privée de sentiment et n'est rappelée à elle que par les soins de Surville. C'est là un caprice de femme.

La production d'une partition nouvelle après un long silence a souvent été un spectacle affligeant donné par des compositeurs qui, parvenus à certain âge, ont encore senti le besoin d'écrire. L'absence d'une forme originale, le mauvais emploi et l'abus du style à la mode, un défaut complet d'idées neuves, tels sont toujours ou presque toujours les traits distinctifs de ces ouvrages posthumes donnés du vivant de leur auteur. Ce n'est point sur cette moyenne qu'il faut mesurer le mérite de la partition qu'a écrite M. Paër pour le petit opéra dont on vient de lire l'analyse. Ce maître n'a pas changé sa manière pour celle, non pas meilleure, mais plus répandue, à laquelle les compositeurs de l'époque actuelle ont fait le sacrifice de leur individualité ; il n'a pas endossé la livrée commune, convaincu à raison que chacun doit porter un habit à sa taille.

L'introduction est écrite avec beaucoup d'esprit et d'un très bon effet; peu de morceaux sont faits de manière à mettre aussi bien en dehors les qualités d'un chanteur que l'air de madame Casimir; celui-ci est parfait dans ce genre, il est tel qu'un compositeur italien est seul capable de l'avoir fait. L'air bouffe de madame Boulanger est plein de verve et d'originalité; un duo chanté par madame Casimir et par Lemonnier nous a causé moins de plaisir; mais le trio dans lequel figurent les mêmes acteurs et madame Boulanger est un charmant morceau. Nous croyons cependant que M. Paër aurait bien fait de ramener le premier motif, qui est rempli d'élégance et de grace, au lieu de celui qui vient ensuite, et qui est moins heureux. Les autres parties de l'ouvrage sont également remarquables par une grande pureté de style, la simplicité de formes qui convient à un ouvrage léger, comme celui que l'auteur avait à traiter, et l'esprit de l'instrumentation. Nous avons bien remarqué çà et là quelques tournures qui ont vieilli, mais nous ne pouvons pas en faire un trop grave reproche à M. Paer, puisque nous l'avons félicité ailleurs de n'avoir rien changé à sa manière.

On reconnaît les leçons du célèbre professeur dans la manière dont madame Casimir a chanté le rôle d'*Aglaé ;* nous n'avons pas retrouvé dans les ornemens le faut goût qui dépare trop souvent une voix séduisante. Ponchard a malheureusement peu de chose à chanter, mais il tire un grand parti de ce peu. Les autres rôles sont très convenablement remplis.

Nous avons assisté avec beaucoup d'intérêt à la reprise du *Revenant*, qui a eu lieu le même soir. Cet opéra renferme des morceaux pleins d'originalité.

E. F.

— Au nombre des divertissimens qui doivent contribuer à l'éclat des fêtes de juillet est un concert instrumental, qui aura lieu dans le jardin des Tuileries, ainsi que celui de l'année dernière. Deux cents musiciens composent l'orchestre, placé dans un pavillon qu'on élève au-dessus du grand bassin des parterres. MM. Berr et Ad. Adam, sont chargés de la composition du programme et de la direction de l'exécution. Entre autres morceaux, les ouvertures de la *Muette*, de la *Gazza ladra*, de *Guillaume-Tell*, le galop de *Gustave*, la *Marseillaise* et la *Parisienne*, figurent dans le programme. Il n'y aura pas de concert vocal, parce que, dit-on, on s'est aperçu que l'année dernière il n'avait pas produit suffisamment d'effet. Il nous semble qu'au lieu de bannir le chant du concert de cette année par la simple raison qu'il n'avait pas produit suffisamment d'effet la précédente, on aurait dû rechercher la cause de ce manque d'effet. On l'aurait trouvée dans une mauvaise disposition de l'orchestre, qu'auraient évitée les architectes chargés de sa construction, s'ils avaient eu quelque connaissance des lois de l'acoustique, mais dans laquelle ils sont tombés parce que la dernière chose à la quelle on songe en France pour la construction des monumens et des édifices, c'est de les rendre propres à la destination qu'on leur donne. M. Berr a retouché l'instrumentation des différens morceaux, pour donner à ceux-ci plus d'éclat en plein air. Le concert commencera le 29 juillet à huit heures précises du soir.

Bulletin d'Annonces.

La *Barchetta*, paroles et musique du prince Belgiojoso. — 2 fr.
L'*Esule*, arietta du même. — 2 fr.
Géraldy. L'Orphelin, romance. — 2 fr.
Niedermayer. Jane Gray. — 2 fr.
Emilien Pacini. Le Giaour, romance. — 2 fr.
Alary. L'*Assassino*, ballade. — 2 fr.
— La *Fédetta*, nocturne. — 2 fr.
Zimmerman. *Il Lamento*, arrietta. — 2 fr.
Masini. Le Papillon, chansonnette. — 2 fr.
— Fête des Gondoles, nocturne à deux voix. — 2 fr.
Dessauer. La *Contrabandiera*. — 2 fr.
Alary. Le Retour, paroles de Lamartine.
Larivière. Duo brillant pour harpe et piano sur l'*Anna Bolena;* op. 9. — 9 fr.
Chez Pacini, boulevard des Italiens.

Sigism. Thalbert. Grande fantaisie et variations pour le piano sur des motifs de l'opéra *Norma* de Bellini; op. 12. — 7 fr. 50.
F. Kuklau. Trois airs variés arrangés pour piano et flûte concertans, par L. Farrenc; op. 112 *bis*. — Chaque: 6 fr.
Paris, chez Farrenc, rue Saint-Marc, 21.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 31.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 3 AOUT 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Notice historique

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE JOSQUIN DES PRÈS.

Je vais parler de l'un des plus grands hommes qu'il y ait dans la musique, homme extraordinaire dont le génie eut la plus heureuse influence sur les progrès de son art, que les écrivains de toutes les nations placent au premier rang, et que Burney appelle un géant. Cet homme est Josquin des Près, ou des Prez, dont les noms ont été écrits par la plupart des auteurs sous des formes très variées, telles que Josquin, Jusquin, Jossien, Jodocus, Jodoculus, Depret, Després, Dupré, a Prato, a Pratis, Pratensis etc. Nul n'a joui d'une plus haute réputation pendant sa vie et ne l'a conservée aussi long-temps après sa mort. Les Allemands, les Italiens, les Français, les Anglais l'ont unanimement proclamé le plus grand compositeur de son temps, et le plus habile maître qu'ait produit l'ancienne école néerlandaise si fertile en savans musiciens. Glarean dit de lui que la nature n'a jamais produit d'artiste plus heureusement organisé, et qui possédât une science plus réelle et plus étendue [1]. Il ajoute que nul mieux que lui ne savait exciter les affections de l'ame par ses chants, que nul n'avait plus de grace et de facilité dans tout ce qu'il faisait, et qu'il était semblable à Virgile, qui n'a pas eu de maître dans la poésie latine [2]. Gafforio en parle avec la même admiration [3]; Spotaro le qualifie de premier des compositeurs de son temps, *Optimo de li compositori del tempo nostro* [4]; Adrien Petit Coclicus lui donne le titre de *princeps musicorum quos mundus suscipit et admiratur*, et Zarlin, si bon juge en cette matière, affirme qu'il tenait la première place parmi ses contemporains, *tenera ai suoi tempi nella musica il primo luagos* [5]? Je ne finirais pas si je voulais citer toutes les autorités qui prouvent la haute estime dont Josquin des Près a joui de son temps et après sa mort.

Des faits viennent à l'appui des éloges que je viens de rapporter pour démontrer qu'elle était la puissance de son nom. Cortegiano de Castiglione, voulant prouver que les esprits ordinaires ne jugent du mérite des ouvrages que sur la réputation de leurs auteurs, rapporte le fait suivant : Un motet ayant été chanté devant la duchesse d'Urbin, il fut écouté avec la plus grande indifférence, parce qu'on ignorait le nom de l'auteur, mais dès qu'on eut appris qu'il était de Josquin, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toutes parts. Zarlin rapporte aussi une anecdote analogue à la précédente [6]. Le motet *Verbum bonum et suave* était chanté depuis long-temps à la chapelle de Rome comme une composition de Josquin et considéré comme l'une des meilleures productions de l'époque, lorsqu'Adrien Willaert, qui dans la suite est devenu célèbre, quitta la Flandre pour visiter l'Italie. Arrivé à Rome, il entendit exécuter ce motet et déclara qu'il était de lui. Dès cet instant le morceau fut mis au rebut et cessa d'être exécuté.

L'Italie, l'Allemagne et la France se sont disputé la gloire d'avoir donné naissance à ce grand musicien. Les

(1) « Cui viro, si de duodecim modis ac vera ratione musica notitia contigisset ad nativam illam indolem, et ingenii, qua viguit, acrimoniam; nihil natura augustius in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset. Ita in omnia versatile ingenium erat, ita naturæ acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuisset. » *Dodecachordon*, p. 362.

(2) « Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit, nemo felicius, ortus est, nemo gratia ac facilitate cum eo ex æquo certare potuit, sicut nemo latinorum in carmine epico Marone melius. » *Ibid.*

(3) *Praticæ musicæ*, lib. III, cap. 13.

(4) *Sopplimenti music*, p. 314.

(5) *Tractato de musica, etc.* Vinegia, 1532.

(6) *Ibid.*, p. 315.

Italiens, se fondant sur la traduction qu'on avait faite autrefois de son nom en ceux de Jacopo Pratense et de Josquin del Prato, l'ont fait naître à Prato en Italie. Forkel dit expressément, dans son excellente histoire de la musique [1] que le lieu de la naissance de Josquin n'est pas connu, mais qu'on le croit natif des Pays-Bas. Néanmoins il voudrait ensuite insinuer qu'en raison du mérite de ses compositions Josquin pourrait être considéré comme Allemand, parce que Virtus-Ortel de Windsheim le met au nombre des meilleurs compositeurs de cette nation, tels que Senfel, Henry-Isaac et autres [2]. Pour appuyer ces présomptions, Forkel dit qu'on peut d'ailleurs considérer Josquin comme compositeur allemand, puisque les Pays-Bas font partie de l'Allemagne. De leur côté, les biographes et les critiques français font des efforts pour démontrer que c'est en France que Josquin a pris naissance. Sans compter Colliete, auteur d'une histoire du Vermandois, et Claude Héméré, à qui l'on doit des Tablettes chronologiques des doyens de Saint-Quentin, lesquels ne le disent pas positivement, mais le font entendre, je citerai Mercier, abbé de Saint-Léger, qui considère ce grand musicien comme Français, parce que, sur l'autorité de Le Duchat il le fait naître à Cambrai [3], et M. Perne, auteur d'une notice sur Josquin Desprès [4] qui adopte la même opinion. Voici le passage sur lequel l'abbé de Saint-Léger se fonde pour assigner Cambrai comme le lieu de la naissance de Josquin ; c'est la note 48 de Le Duchat sur le nouveau prologue du quatrième livre du Pantagruel de Rabelais [5] :

« Dix d'entre eux que Rabelais nomme icy, dit Le « Duchat furent les disciples de cet excellent musicien « (Josquin), qui estait de Cambray, et duquel il y a « plusieurs chansons imprimées avec la note *à Paris*, *à* « *Lyon*, *à Anvers* et en d'autres lieux. »

Quand il serait vrai que Josquin Desprès naquit à Cambrai, on ne serait pas moins en droit de le considérer comme appartenant à la Gaule Belgique, car il ne faut pas oublier que la partie des Pays-Bas qu'on nomme aujourd'hui la Flandre fut long-temps indépendante, comme le pays dont elle est un démembrement, qu'elle fut ensuite réunie au duché de Bourgogne par l'alliance des ducs avec les comtes de Flandre, et qu'elle ne devint une province française que lorsque que Louis XIV en fit la conquête. Cette conquête ne peut donner le droit de considérer comme Français ceux qui étaient nés avant qu'elle se fît [6].

Mais l'assertion de Le Duchat, que rien n'autorise, est démentie par des écrivains presque contemporains qui disent positivement que Josquin est né dans le Hainaut. Les principaux de ces écrivains sont *La Croix du Maine*, *Duverdier* et Ronsard. « Josquin Desprès, dit le premier [7], natif du pays d'Haynault en la Gaule Belgique, l'un des premiers et des plus excellents et renommés musiciens de son siècle. Il a mis plusieurs chansons en musique, imprimées à Paris, à Lyon, à Anvers et autres lieux pour une infinité de fois. » Duverdier dit aussi [8] : « Josquin des Prez *Hennuyer de nation*, et ses disciples Mouton, Wuillard, Richafort et autres, etc. » Enfin le poète Ronsard, dans sa préface d'un recueil de chansons à plusieurs parties, adressé à Charles IX, s'exprime ainsi : « Et pour ce, sire, quand il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet art (la musique), vous le devez soigneusement garder comme chose d'autant excellente que rarement elle apparoist. Entre lesquels se sont, depuis six ou sept vingt ans, eslevez Josquin Despres, Hennuyer de nation, et ses disciples Mouton, Vuillard, Richaford, Janequin, etc. [9] » Il n'y a donc point de doute, Josquin était né dans le Hainaut. Peut-être est-il permis de croire que le lieu même de sa naissance fut Condé (*Condate-Haginæ*), où il paraît qu'il s'était retiré vers la fin de sa vie, comme on le verra plus loin, et qui, n'étant qu'à sept lieues de Cambrai, a pu induire en erreur ceux qui l'ont fait naître dans cette dernière ville.

On a des renseignemens positifs sur les premières études musicales de Josquin ; Claude Héméré a trouvé des documens irrécusables sur ce sujet dans les registres du cloître de Saint-Quentin ; il en résulte que le grand musicien dont il s'agit fut d'abord enfant de chœur dans l'église de Saint-Quentin, et qu'il y devint ensuite maître de musique. Voici comment il s'exprime : « Fuit ille cantandi arte clarissimus (Josquinus), infantulus cantor

(1) *Allgemeine Geschichte der musik*, p. 550.

(2) Germanorum musice, utpote Josquini, Senfelii, Ysaaci, etc., vincit reliquarum nationum musicam. »

(3) Dans ses notes manuscrites sur les bibliothèques de La Croix du Maine et Duverdier, édition de Rigoley de Juvigny, qui sont à la Bibliothèque du Roi à Paris.

(4) Voy. *Revue musicale*, 1827, t. II, p. 266.

(5) Edition d'Amsterdam, 1711, t. IV, p. 44.

(6) L'autorité de Glareau suffirait seule pour prouver que Josquin naquit dans les Pays-Bas : « Jodocus a Prato, dit-il, quem vulgus belgica lingua, in qua natus erat, ὑποκοριστικῶς Jusquinum vocat quasi Jodoculus. »

(7) T. II, p. 47, édit. Rigolei de Juvigny.

(8) *Bibliothèque française*, t. III, p. 83.

(9) Mélanges de chansons, tant de vieux auteurs que de modernes, à cinq, six, sept et huit parties. Paris, par Adrien Leroy et Robert Ballard, 1572.

in choro Sancti-Quintini, tum ibidem musicæ præfectus, postremo magister symphoniæ regiæ [1]. Colliete confirme ces faits dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois* [2].

S'il pouvait rester quelques doutes sur la prévention des Italiens et des Allemands à l'égard de la patrie de Josquin, la seule circonstance prouvée du lieu de ses études suffirait pour démontrer qu'elle n'est pas admissible, car il est tout-à-fait invraisemblable que ses parens aient pris la résolution de l'amener de la Toscane ou du milieu de l'Allemagne dans une petite ville du Nord de la France pour en faire un enfant de chœur, au lieu que la proximité de Condé et de Saint-Quentin justifie l'opinion de ceux qui croient qu'il est né dans cette partie du Hainaut.

Josquin fut l'élève d'Okeghem; or, comme le maître était au service de Louis XI avant 1475, il habitait à Tours. Il fallut donc que Josquin se rendît auprès de lui pour en recevoir des leçons. Il est impossible de décider s'il vint prendre possession de la place de maître de musique de Saint-Martin à Saint-Quentin, ou s'il partit pour l'Italie avant d'avoir achevé ses études musicales. S'il revint d'abord dans le lieu où il avait été enfant de chœur, il ne dut pas y rester long-temps, car Adam de Bolsena nous apprend [3] qu'il fut chanteur de la chapelle pontificale sous le pape Sixte IV, qui n'occupa le Saint-Siége que depuis 1471 jusqu'en 1484. Cependant il ne se rendit en Italie qu'après avoir été maître de musique pendant un temps plus ou moins long à la cathédrale de Cambrai, si l'on doit s'en rapporter à Jean Manlius qui, dans ses remarques sur les *Lieux communs* de Melanchton [4], rapporte une anecdote relative au séjour de Josquin dans cette ville. Un chanteur s'y était permis de broder un passage d'une de ses pièces; Josquin s'emporta contre lui et lui dit: «Pourquoi ajoutez-vous ici des ornemens? Quand ils sont nécessaires, je sais bien les employer. »

FÉTIS.

(*La suite au prochain numéro.*)

(1) *Tabell. chronol. Dec. St. Quentini*, p. 161.

(2) T. III, p. 157.

(3) « Osservationi per ben regolare il coro de' cantois della capella pontificia.

(4) Collection, t. III, cap. *De studiis*.

Littérature musicale.

REVUE DE NOUVEAUTÉS.

1. *Geschichte der europæisch-abendlændischen oder unsrer-heutigen Musik, Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwieckelung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes bis auf unsre Zeit. Von R. G. Kiesewetter* (Histoire de la musique de l'Europe occidentale; tableau de son origine, de ses progrès et de ses développemens successifs, depuis les premiers temps du christianisme jusqu'à l'époque actuelle, par M. R. G. Kiesewetter, conseiller impérial). Leipsick, 1834, 1 vol. in-4° de 116 pag. avec 20 planches d'exemples de musique.

L'ouvrage de M. Kiesewetter a été annoncé dès l'année dernière dans le Catalogue de la foire de Leipsick; mais sa publication a été retardée par les soins qu'il a fallu donner à la correction des épreuves et par la lenteur ordinaire de l'impression des ouvrages d'érudition. C'est récemment qu'il a vu le jour. L'esprit de recherche qui brille dans tout ce qui sort de la plume de M. Kiesewetter me faisait désirer avec ardeur de pouvoir me livrer à la lecture de sa nouvelle production; enfin elle m'est parvenue, et je puis en rendre compte aux lecteurs de la *Revue Musicale*.

Les travaux du savant musicien, auteur de l'*Histoire de la musique de l'Europe occidentale*, ont eu principalement le moyen-âge et la renaissance pour objet.

Son mémoire sur les musiciens néerlandais, qui a été couronné par la quatrième classe de l'Institut de Hollande, est rempli de recherches dirigées avec conscience et savoir, et malgré quelques erreurs sur le contrepoint double et sur plusieurs musiciens, peut être considéré comme un des meilleurs écrits de l'époque actuelle. Depuis la publication de cet intéressant morceau, M. Kiesewetter a donné dans la *Gazette musicale de Leipsick* de fort bonnes notices sur quelques objets particuliers de l'histoire de la musique. Son nouvel ouvrage me paraît destiné à ajouter à sa réputation.

Dans une introduction de douze pages, M. Kiesewetter fait un rapide résumé de l'état de la musique depuis l'origine du chant ecclésiastique jusqu'au neuvième siècle. On y trouve un exposé bien fait du système de tonalité établi au sixième siècle par le pape Grégoire-le-Grand. Le reste de l'ouvrage est divisé par époques, que M. Kiesewetter considère comme dominées par le mérite de certains artistes auxquels il les dédie. Ces époques sont celles de Hucbald (901 à 1000), de Gui d'Arezzo (1001 à 1100), de Francon (1201 à 1300), de Marchetto de Padoue (1300 à 1380), de Dufay (1380 à 1450), d'Ockenhem (1450 à 1480), de Josquin (1480

à 1520), d'Adrien Willaert (1520 à 1560), de Palestrina (1560 à 1600), de Monteverde (1600 à 1640), de Carissimi (1640 à 1680), de Scarlatti (1680 à 1725), de la nouvelle école napolitaine, sous Leo et Durante (1725 à 1760), de Gluck (1760 à 1780), de Haydn et de Mozart (1780 à 1800), de Beethoven et de Rossini (1800 à 1832). Indépendamment de ces seize époques, M. Kiesewetter en a marqué une qui renferme tout le douzième siècle, et qu'il appelle l'*époque sans nom*.

La division de l'histoire de la musique en époques principales, a été proposée précédemment par Guillaume-Chrétien Müller, dans son *Essai d'une Æsthétique de la musique* [1]. Lorsque j'ai rendu compte de cet ouvrage, j'ai fait remarquer les inconvéniens de ce genre de classification et l'espèce de vague qu'il laisse dans l'esprit. Les époques de M. Kiesewetter sont beaucoup mieux précisées; mais peut-être en de certains cas, le sont-elles trop. Il ne sera pas inutile de faire quelques remarques à ce sujet.

Pour peu qu'on soit initié à l'histoire de la musique, on sait que Hucbald, moine de l'abbaye de Saint-Amand au dixième siècle, apparaît dans les ouvrages qui nous restent de lui comme le dominateur de son époque. Auteur d'un système de notation fort ingénieux, pour le temps où il a été conçu, il nous donne aussi des notions très intéressantes de l'état de la tonalité de son temps, et nous livre les plus anciens exemples connus des premiers essais de la diaphonie, ou de l'emploi simultané des sons. Il est d'autant plus juste de lui dédier l'époque où il vécut que l'on ne trouve qu'un petit nombre d'écrivains sur la musique dans ce siècle, et que leur infériorité est sensible à son égard.

Les véritables découvertes de Gui d'Arezzo sont mal connues; on peut même dire que ses contemporains, ou du moins ses successeurs immédiats, n'en étaient pas beaucoup mieux instruits, et qu'ils ont en général peu compris le sens de ses ouvrages; c'est ce que je ferai voir ailleurs. Mais il n'en est pas moins vrai que le nom de Gui a retenti dans son siècle et dans les suivans plus qu'aucun autre, et qu'il se rattache à une des époques les plus importantes de l'histoire de l'art. Il n'y a donc point de doute que Gui ne doive être considéré comme le plus illustre des musiciens du onzième siècle.

Y a-t-il autant de certitude à l'égard des autres époques du moyen-âge inscrites par M. Kiesewetter? Je suis obligé de déclarer que je ne le crois pas. Sur la foi de quelques auteurs qui paraissent avoir été mal informés, l'abbé Gerbert a placé vers la fin du onzième siècle le temps où Francon écrivit son traité de la musique mesurée; mais un mûr examen de cet important ouvrage démontre qu'il appartient à une époque plus rapprochée de nous. M. Kiesewetter a donc bien fait d'enlever cet écrivain au siècle où Gerbert l'avait placé; mais je pense qu'il s'est trompé en le transportant au treizième. En général, l'histoire de la musique du moyen-âge ne se fait qu'avec des livres, et l'on ne remonte pas assez aux sources. Dans cette époque, que M. Kiesewetter appelle l'*époque sans nom*, j'ai trouvé plusieurs écrivains dont les ouvrages ont été jusqu'ici complètement inconnus, et qui ne sont pas sans importance. Il y a plus, j'ai de ce temps quelques exemples de compositions harmoniques où l'on aperçoit les premiers essais de successions régulières et de combinaisons de valeurs. M. Kiesewetter a cité d'après la *Revue Musicale* la chanson à trois voix de Adam de le Hale et la chanson italienne de François Landino, l'une du treizième siècle, l'autre du quatorzième. J'ai publié dans ce recueil un autre morceau de cette dernière époque; morceau fort important dont il paraît avoir ignoré l'existence. Mais ce ne sont encore que des fragmens isolés d'une collection chronologique que je possède de compositions et de traités de musique inconnus jusqu'à ce jour, et que je ferai bientôt paraître. En l'absence de ces monumens, la liaison des temps et des faits ne peut pas être établie. M. Kiesewetter n'a pu se soustraire aux embarras qu'ont éprouvé les meilleurs écrivains qui ont traité de l'histoire de ces époques.

Il a donné le nom de Marchetto de Padoue au quatorzième siècle. Certes, les travaux de cet auteur sont d'une grande importance; mais son nom n'a pas été le plus célèbre entre ceux des autres écrivains sur la musique. Le musicien qui a eu le plus d'autorité dans ce temps, celui qui est cité le plus souvent par tous ses contemporains et ses successeurs, est certainement *Jean de Muris*. Il est vrai que ce que l'abbé Gerbert a publié sous son nom dans ses *Scriptores ecclesiastici de musica* n'est pas de nature à justifier l'importance que le nom de Jean de Muris a acquise; mais j'ai déjà dit en plusieurs endroits que les plus beaux titres de cet écrivain à la renommée ont été inconnus à Gerbert. Ce sont le beau *Speculum musicæ* qui est à la Bibliothèque du roi, à Paris, et le Traité du contrepoint, dont il y a un manuscrit à la bibliothèque de Gand, et dont je possède une autre copie du quinzième siècle.

Dufay est digne de donner son nom à une époque de l'histoire de la musique, car il a fait beaucoup pour cet art; n'oublions pas cependant que ceux qui ont vécu

(1) *Versuch einer aesthetik der Tonkunst, etc.* Leipsick, 1830, 2 vol. in-8°.

dans les temps les plus rapprochés de lui, ont accolé à son nom celui de Binchois, musicien picard qui a vécu à la cour des ducs de Bourgogne.

Josquin a dominé tout le temps où il a vécu, il est donc juste de l'en nommer le chef; mais la supériorité d'Adrien Willaert sur ses contemporains est-elle aussi bien marquée? je ne le pense pas. Savant musicien, il a fondé, il est vrai, l'école de Venise, et c'est un titre de gloire impérissable; comme compositeur, et surtout comme homme de génie, il fut certainement inférieur à Clément Jannequin et à Goudimel. Remarquons, au surplus, qu'ici commence la difficulté de classer les époques, et que *la vanité de ces classifications*, si je puis m'exprimer ainsi, se fait apercevoir. Plus on avance, plus il est difficile d'attribuer avec justesse un seul nom à une époque.

Honneur à Palestrina! homme supérieur dans tout ce qu'il a fait, il a mis le cachet de la perfection au genre de musique qui a retenu son nom; il fut le premier des musiciens de l'Italie; mais dans le même temps Hasler et Gumpelzhaimer, tous deux hommes de génie, créaient l'école allemande et s'essayaient dans le nouveau système de tonalité qui, adopté ensuite par Monteverde, a fini par triompher de la tonalité du plainchant. Gumpelzhaimer a-t-il pu être oublié par un écrivain alllemand ?

N'oublions pas non plus mon compatriote *Roland de Lassus*; celui-là fut aussi appelé *le prince des musiciens de son siècle*. Si dans le style de la musique d'Église il fut inférieur à Palestrina pour la grandeur et la majesté du style, il eut cependant d'assez grandes qualités pour être admiré de toute l'Europe. On peut même dire que sa renommée fut plus brillante que celle de l'illustre compositeur de l'école romaine, et ce n'est guère que d'aujourd'hui que les beaux ouvrages de celui-ci commencent à être connus en dehors de l'Italie.

Admirateur sincère et passionné de tous les grands artistes qui ont illustré l'école italienne, je ne puis pourtant admettre que les noms de Léo et de Durante dominent l'époque où Jean-Sébastien Bach a vécu. Jean-Sébastien Bach! Hændel! vous viviez alors, vous, les géans de votre époque, et vos noms ne m'apparaissent que comme des accessoires dans l'époque de Léo et de Durante! Personne n'est plus convaincu que moi de la noblesse et de la loyauté du caractère de M. Kiesewetter; mais je pense qu'en cette circonstance il s'est laissé aller, à son insu, à la prévention qui existe depuis long-temps à Vienne contre l'école musicale de l'Allemagne du Nord.

En France, on appelle aussi à juste titre l'espace de temps compris entre 1720 et 1760 *l'époque de Rameau*. Il peut prétendre aussi à donner son nom à une époque, lui qui, tout en combinant une fausse science de l'harmonie, a cependant posé les bases de la science réelle dans la découverte de la théorie du renversement. D'ailleurs ce n'est pas seulement en France que le système de Rameau a eu de la célébrité; introduit en Allemagne par Marpurg, il y a donné naissance à tous les autres systèmes qu'on y a vu éclore ensuite, bien qu'on s'y soit écarté des erreurs qui peuvent lui être reprochées.

Concluons de tout cela que la classification de l'histoire de la musique, telle que l'a faite M. Kiesewetter dans son nouvel ouvrage, est peu satisfaisante, et que son utilité serait difficilement démontréee.

Sauf ces observations qui m'ont paru devoir être soumises à mes lecteurs, je n'ai que des éloges à donner à M. Kiesewetter pour l'esprit de recherches et l'impartialité qui, en général, règne dans son résumé de l'histoire de la musique depuis les premiers temps du christianisme jusqu'à l'époque actuelle. On trouve dans cet ouvrage des points historiques bien discutés et accompagnés de remarques pleines de justesse.

L'ouvrage de M. Kiesewetter se fait aussi remarquer par l'intérêt des exemples de musique qui l'accompagnent. Parmi ces exemples, on en trouve de Guillaume Dufay, à deux et à quatre voix, extraits de ses messes : *Ecce ancilla Domini*, *Se la face ay pale*, et de l'Homme armé. Ils sont suivis de deux morceaux inédits à cinq voix d'Eloy, et d'un *Kyrie* de la messe de *l'Homme armé* de Fangues.

En somme le livre de M. de Kiesewetter aura beaucoup d'attrait pour les amateurs de la bonne littérature de la musique et de l'histoire de l'art écrite consciencieusement.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

Le temps n'a pas favorisé les dernières fêtes anniversaires de juillet, et le concert, pour lequel de brillans préparatifs avaient été faits, n'est pas un des amusemens qui aient le moins souffert de la pluie d'orage qui a si mal terminé la journée du mardi. La foule, plus avide qu'on ne croit généralement des spectacles dans lesquels les ressorts de son intelligence sont mis en jeu, environnait l'orchestre circulaire placé comme nous l'avons dit au milieu de l'un des bassins. On la retrouve en effet cette foule partout où une jouissance morale lui est offerte, plus nombreuse au théâtre qu'autour du mât de cocagne, au concert qu'au bal champêtre; et si le

pouvoir, au lieu de se traîner péniblement à sa remorque, la précédait et la dirigeait ainsi qu'il en a la mission, ce qu'il obtiendrait d'elle de grand, de noble et d'intelligent est incalculable. La plupart des morceaux composant le programme, dont nous avions donné le contenu dans notre dernier numéro, avaient été bien exécutés, lorsqu'une pluie assez abondante vint jeter quelque désordre parmi les musiciens de l'orchestre, qui pressèrent les mouvemens et altérèrent la mesure. On a pu juger au reste de l'importance d'une bonne disposition de l'orchestre en voyant que deux cents musiciens ont produit cette année plus d'effet que quatre cents l'an dernier.

— Nous ne nous étions pas trompés, en élevant des doutes sur l'approbation de la masse des auteurs à la démarche des membres de la commission auprès du ministre de l'intérieur dans la question de la censure. Les auteurs se sont réunis le 22 juillet en assemblée générale, et la commission qui les avait convoqués leur a présenté les trois questions suivantes :

1° La commission doit-elle être approuvée ou blâmée pour avoir accepté la qualité d'intermédiaire entre le ministère et les auteurs qu'on prétendait mettre à la censure ?

2° L'arbitrage consenti par la commission est-il sanctionné par les auteurs ?

3° Les auteurs ont-ils l'intention de révoquer les pouvoirs qu'ils avaient confiés à leur représentans ?

Sur le premier point, l'assemblée a répondu qu'il n'y avait lieu à discussion, et elle a adopté à l'unanimité la question préalable.

Sur le second, les auteurs ont répondu négativement.

On a mis aux voix la troisième question, et l'assemblée a déclaré ne point révoquer les pouvoirs de la commission.

Nonobstant ce vote, plusieurs démissions ayant été déposées sur le bureau, on a procédé au remplacement des membres démissionnaires : tous ont été réélus.

MM. Lemercier, Frédéric Soulié et Alexandre Dumas ont été nommés à la place de MM. Laverpillière, Auber et Dupeuty, qui depuis plusieurs mois avaient cessé de faire partie de la commission.

L'assemblée s'est ajournée à la semaine prochaine pour continuer ses délibérations,

— Quoique le théâtre du *Palais-Royal*, sur lequel on joue de fort jolis vaudevilles du reste, ne soit pas un de ceux exposés pour l'ordinaire à notre critique, parce que rien n'est moins musical que la musique de vaudeville, le début d'un acteur nouvellement venu de Bordeaux le place momentanément dans nos attributions. Cet acteur, qui a nom Achard, et pas Héliacinthe, comme dans la tragédie, chante agréablement des fragmens d'airs du répertoire de l'Opéra-Comique ajustés à sa voix de ténor assez fraîche et légère. Achard n'est pas un bon chanteur; mais il est le prince des chanteurs des théâtres de vaudevilles.

— Nous avons reçu une lettre de M. Montal qui nous prie d'annoncer que M. Giorgio di Roma n'a point dirigé contre lui la plainte en diffamation dont il l'avait menacé. M. Montal ajoute qu'il attendait cependant avec impatience cette démarche qui devait le mettre à même d'exposer nettement les faits qu'il a avancés. Ayant publié la réponse de M. Giorgio, nous n'avons pas cru devoir refuser l'insertion de cette réclamation.

— M. Véron est allé faire un voyage de quelques jours en Angleterre pour recueillir des renseignemens utiles à la prospérité de l'établisement qu'il dirige avec un rare talent. Son absence n'apporte aucune entrave aux répétitions de la *Tempête*, qui se poursuivent de manière à ce que la représentation ait lieu du 15 au 20 août.

— Un service solennel sera célébré jeudi prochain, 7 août, dans l'église de la Sorbonne par les élèves de Choron à la mémoire de ce professeur. C'est un honneur qu'ils doivent bien à un homme savant qui a beaucoup fait pour eux.

— La traduction du *Barbier de Séville*, après avoir été annoncée comme devant être jouée à la représentation accordée à un acteur de l'*Opéra-Comique*, disparut de l'affiche de ce théâtre parce que la commision des auteurs s'opposa formellement à l'introduction du répertoire étranger sur une scène réservée aux compositeurs nationaux. Nous ne savons pas si cette difficulté a été levée; mais ce que nous pouvons affirmer, c'est que les répétitions de cet Opéra ont été reprises et les rôles distribués ainsi : *Rosine*, madame Masi; *Figaro*, Inchindi; *Almaviva*, Ponchard; *Bazile*, Boullard; *Bartholo*, Lanza.

— Un journal rapporte le fait suivant sans dire sur quelle autorité il s'appuie :

« Dernièrement M. L...., chanteur anglais, entra chez un marchand de fromage. Avez-vous encore beaucoup de ce papier ? demanda-t-il au marchand, en regardant avec surprise et curiosité le papier qui contenait son emplette. — J'en ai toute une pile, répondit le marchand. M. L..... suivit le marchand dans son arrière magasin, où il vit en effet plusieurs rames de papier semblable au sien. — Eh bien ! voulez-vous vendre ce papier, demanda M. L.... Combien en voulez-vous? — Trois sous la livre, répondit le marchand tout étonné.

M. L.... accepta ce prix, et pour la valeur de quelques schellings, il se procura trente-trois oratorios complets de Handel, et les opéras de ce célèbre compositeur. »

Rien n'est moins authentique que cette découverte de trente-trois oratoires de Handel, et nous pouvons affirmer que malheureusement une si riche trouvaille se réduira à fort peu de chose. Les manuscrits originaux des oratorios de Handel, que Georges III a longtemps conservés dans son cabinet à Windsor, sont maintenant renfermés dans la bibliothèque du roi, à Londres, où M. Fétis les a examinés pendant le voyage qu'il fit en Angleterre au printemps de 1829. Il pourrait bien se faire que des manuscrits de Handel se retrouvassent ainsi par hasard, mais dès qu'il s'agit de trente-trois oratorios, on peut assurer d'avance que c'est ou une erreur, ou une plaisanterie.

Nouvelles des Départemens.

Avignon, 24 *juillet*. — La société philharmonique de notre ville devait donner son premier concert dans le courant du mois de juillet, mais les membres de l'administration ont pensé qu'il valait mieux différer cette solennité, à cause de la foire de Beaucaire.

Ce retard tournera au profit des plaisirs du public, en permettant aux chanteurs de continuer leurs études et d'atteindre ainsi un degré plus parfait d'exécution. Les répétitions n'ont pas été interrompues par l'intensité de la chaleur; le zèle des sociétaires ne s'est pas ralenti un instant; mais il serait à désirer, nous écrit notre correspondant, que l'autorité municipale mît à la disposition de l'orchestre et des chanteurs un local favorable, composé de trois pièces séparées, sans cela les répétitions présenteront de constantes difficultés. Une réunion aussi nombreuse, avec un but aussi important, a droit à une protection toute particulière. Indépendamment du charme des concerts, de l'amélioration des études musicales dans notre ville, la société philharmonique tend à rapprocher tous les Avignonais, à les rallier sur le terrain neutre des arts; c'est là un magnifique résultat que l'autorité doit seconder de tout son pouvoir.

Bordeaux. — Quatre artistes de Paris sont arrivés depuis peu dans notre ville, où ils se proposent de donner des concerts. Ce sont MM. Terby, premier violon du Théâtre-Italien; Coninx, flûtiste distingué; Miro, jeune pianiste espagnol, et Hippolyte Monpou, auteur de romances dont le principal mérite est la bizarrerie.

Mme Pouilley, à laquelle le public du théâtre de Bruxelles a fait un si brutal accueil, doit débuter bientôt dans le *Barbier de Séville* et dans le *Rossignol*.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. *Théâtre*. — L'administration vient d'engager Mme Péterman pour remplir l'emploi de première femme, laissé vacant par la retraite de Mme Pouilley et par le départ de Mlle Lemoule qui avait contracté, avant ses débuts à Bruxelles, des engagemens avec d'autres villes, qu'elle est forcée d'aller acquitter. Mme Péterman, élève de M. Choron, dans l'institution duquel elle s'est fait connaître sous le nom de Mlle Minoret, a débuté, non sans succès, au théâtre de l'Opéra-Comique. On dit cette jeune actrice fort épouvantée de l'idée de paraître devant le public de Bruxelles, qui n'a pas donné de grandes preuves de galanterie dans la réception qu'il a faite à Mme Pouilley. La première représentation du *Serment* aura lieu prochainement, et les répétitions de *Lestocq* se poursuivent.

— On lit dans l'*Artiste belge* la note suivante :

« On écrit d'Édimbourg que les mémoires manuscrits de la duchesse de Perth viennent être vendus à Londres pour la somme de 3,000 livres sterling. On y trouve une foule de détails intéressans sur la cour de Louis XIV, ainsi que sur celle du roi Jacques, pendant le séjour de LL. MM. BB. au château de Saint-Germain-en-Laye. En rendant compte de l'établissement de Saint-Cyr, elle y témoigne d'un fait qui n'était pas inconnu en France, mais dont la révélation n'était appuyée que sur le témoignage des anciennes religieuses de cette maison, et c'est à savoir que l'air et les paroles du *God save the king* sont d'origine française. « Lorsque le Roy « très-chrétien entroit dans la chapelle, tout le chœur « desdites demoiselles nobles y chantoit à chaque foys « les parolles suivantes, et sur un très bel ayr du sieur « de Lully :

Grand Dieu, sauvez le roy!
Grand Dieu, vengez le roy!
Vive le roy!
Que toujours glorieux,
Louis victorieux,
Voye ses ennemis
Toujours soumis!
Grand Dieu, sauvez le roy!
Grand Dieu, vengez le roy!
Vive le roy!

« La tradition de Saint-Cyr portait que le compositeur Hændel, pendant sa visite à la supérieure de cette

maison royale, avait demandé et obtenu la permission de copier l'air et les paroles de cette invocation gallicane, qu'il aurait ensuite offerte au roi Georges Ier, comme étant de sa composition, etc.

« Mme de Créqui, dans ses *Souvenirs*, raconte l'anecdote de la même manière, et elle ajoute que les paroles étaient de Mme de Brinon. Deux journaux anglais et la *Gazette de France* ont publié divers documens qui attestent l'origine de ce chant. Malgré toutes ces autorités il est encore permis de douter qu'un compositeur d'un génie aussi incontestable que Hændel se soit abaissé à un rôle aussi vil. Le fait de l'importation du motif du *God save the king* nous paraît incontestable, mais rien n'atteste que Hændel l'aurait offert au roi d'Angleterre comme étant de ses œuvres. »

Londres. On lit dans le *Temps* la note suivante sur la représentation donnée au King's théâtre, au bénéfice de Mlle Grisi.

Le public de Londres a confirmé par son enthousiasme les succès obtenus à Paris par mademoiselle Julie Grisi. Il est difficile de se faire une idée du langage des journaux anglais qui dans cette occasion ont oublié leur gravité britannique pour se rencontrer dans leurs éloges avec une verve toute Italienne. *Anna Bolena, la Gazza, la Sonnambula, Semiramide*, ont excité successivement au-delà du détroit des transports inconnus, même dans les beaux jours de madame Malibran et de madame Pasta. Il y a certainement de l'exagération dans cette ivresse de nos voisins; mais quand on a suivi comme nous les progrès de mademoiselle Grisi, on l'excuse et on la comprend. Si cette charmante cantatrice n'est pas encore, à notre avis, en première ligne, les magnifiques espérances que donnait son talent, cet hiver, justifient les hommages inouïs dont elle est entourée en Angleterre, et nous font plus impatiemment désirer qu'elle nous soit bientôt rendue. Elle a paru avec un grand éclat dans la *Cenerentola* et dans *Roméo et Juliette*; mais son triomphe le plus flatteur a été précisément le jour de son bénéfice. Outre les fleurs et les applaudissemens, la bénéficiaire a recueilli *quarante-trois mille francs* de recette, valeur qui atteste l'entraînement du public des amateurs, à Londres, beaucoup mieux que les plus pompeux articles. On dit que mademoiselle Grisi doit la réception singulière qu'on lui a faite et le témoignage de la libéralité anglaise qu'elle emporte, autant à ses couronnes dramatiques et à l'aménité de son caractère privé qu'à la gracieuse douceur de ses mœurs dans la haute société où elle est reçue avec empressement. Ce sont là les expressions mêmes des journalistes de Londres, et nous nous plaisons à les reproduire, parce que nous en partageons l'esprit.

Milan. La saison d'automne commencera, non pas le 1er septembre, ainsi qu'on l'avait annoncé d'abord, mais bien le 15 août. Il sera représenté sept opéras dont deux expressément écrits; le premier, qui fera l'ouverture de la saison, sera bouffe et la musique du compositeur Ricci, et le livret de Feretti; le second sera composé par Mercadante, sur des vers de Romani. Les principaux chanteurs engagés sont : madame Malibran, qui donnera au moins dix représentations du 15 septembre au 15 octobre; mesdames Ruis, Manzocchi et Demeric; MM. Poggi, Reina, Cartagenova, Negrini, Marini et Galli.

Vienne. Madame Fisher, première cantatrice du théâtre de Carlsruhe, a débuté dans le rôle de donna Anna du don Juan de Mozart. Cette cantatrice ayant commencé sa carrière théâtrale à Vienne, nous devions être naturellement moins indulgens à son égard qu'avec des artistes étrangers; mais nous devons à la vérité de dire que notre attente a été non-seulement remplie, mais encore surpassée. La voix de madame Fisher est pleine et sonore, son accent dramatique est énergique et vrai. On a applaudi la belle voix de mademoiselle Heinefetter dans le rôle de donna Elvire, mais on l'a trouvée, comme actrice, froide et monotone.

Lucques. Mme Malibran est engagée pour chanter dans vingt-quatre représentations au théâtre de cette ville du 15 août au 15 septembre. Elle jouera cinq opéras qui sont : *la Sonnambula, la Norma, l'Esule di Roma, i Capuleti ed i Montecchi, il Barbiere di Seviglia*. La troupe sera composée de cette manière : Mmes Malibran, Garcia-Ruis, Artemisia Tarello; Lorenzo Bonfigli, Gio-Battista Compagnali.

Bulletin d'Annonces.

Hélène, boléro par Grisar, auteur de *la Folle*. — 2 fr.
Tragala, chant, *idem*. — 2 fr.
Je l'aime, romance, par Jansenne. — 2 fr.
La Fuite, le Gave, le Papillon, par J. Masset. — Chaque : 2 fr.
Le Poète mourant, par Bérat. — 2 fr.
Messemaeckers (Louis). Les Italiennes, trois cavatines de Donizetti variées pour le piano: n° 1, *Torquato;* 2, *Anna;* 3, *Capuleti*. Chaque, séparé, 6 fr.
— Cavatine de *la Straniera*, variée. — 7 fr. 50.
Kalkbrenner. Variations sur une cavatine de la *Norma*. — 7 fr. 50.
Paris, chez Bernard Latte, boulevard Italien, 2, passage de l'Opéra.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 32.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
3 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27;

PARIS, DIMANCHE 10 AOUT 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Esquisse nécrologique sur Choron[1].

La musique vient de perdre en France un des hommes dont la vie a été la plus dévouée à ses progrès et à sa propagation.

M. Choron, épuisé par de grands travaux et par une activité toute artistique, est descendu dans la tombe le 29 juin dernier, à l'âge de soixante-deux ans, moins quelques mois.

Fils d'un directeur des fermes, M. Alexandre-Étienne Choron était né à Caen, le 21 octobre 1772. Ses études, qu'il termina à l'âge de quinze ans, au collége de Juilly, furent brillantes et solides; mais il ne les considéra que comme les préliminaires d'une instruction étendue, dont il sentait le besoin, et qui fut pendant toute sa vie l'objet de ses travaux. Peu de personnes savaient aussi bien que lui la langue latine; il la parlait et l'écrivait avec facilité. Sa mémoire était prodigieuse; souvent il récitait de longs morceaux de Virgile, d'Horace, de Martial ou de Catulle, dont il n'avait pas lu les ouvrages depuis long-temps. Le plaisir de citer s'était même tourné chez lui en habitude, au point qu'il ne se livrait guère à la conversation avec ses amis sans qu'il lui échappât quelques vers des poètes latins, quelque phrase de Cicéron, et même quelque passage de la Bible ou des Pères de l'église, sa lecture favorite. La littérature grecque ne lui était pas moins familière, et son penchant pour cette littérature était tel qu'on le vit, dans ses dernières années, se remettre à la lecture des philosophes, des historiens et des poètes grecs, avec toute l'ardeur de la jeunesse. Jeune encore il s'était aussi livré à l'étude de l'hébreu, et ses progrès y avaient été si rapides qu'en l'absence du professeur il l'avait quelquefois suppléé dans ses leçons au Collége de France.

Dès sa jeunesse, M. Choron se sentit un goût passionné pour la musique; mais destiné par son père à une profession absolument étrangère à la culture des arts, il ne lui fut point permis de se livrer à l'étude du plus séduisant de tous. Les maîtres de musique qu'il demandait avec instance lui furent refusés, et ce ne fut que plusieurs années après sa sortie du collége qu'il put, sans autre secours que les livres de Rameau, de d'Alembert, de J.-J. Rousseau et de l'abbé Roussier, acquérir quelques notions de musique théorique, telle qu'on la concevait alors en France. Quant aux exercices relatifs à la pratique de l'art, il n'en put faire à défaut de maître. Peut-être ne lui eussent-ils été que d'un médiocre secours, car il touchait à sa vingtième année, et l'on sait que les études de musique commencées à cet âge ne conduisent guère à l'habileté dans la lecture et l'exécution de la musique; ce n'est que par de longs exercices, commencés dans l'enfance, qu'on parvient à vaincre les difficultés multipliées de ces parties de l'art. M. Choron se ressentit toujours des défauts de sa première éducation musicale, et bien que la nature l'eût doué d'un sentiment exquis de l'art, et qu'il fût devenu par la suite un savant musicien, il ne put jamais saisir du premier coup d'œil le caractère d'un morceau de musique. Il lui fallait le temps de la réflexion; mais, après le premier moment, il entrait presque toujours plus profondément dans l'esprit d'une composition que n'aurait pu le faire un musicien plus exercé.

Les calculs dont les traités théoriques de l'école de Rameau sont hérissés portèrent M. Choron à étudier les mathématiques; d'abord il ne les considéra que comme l'accessoire de la science musicale, mais bientôt il se passionna si bien pour elles qu'il leur consacra tout son temps. Ses progrès furent rapides et le firent remarquer à l'école des ponts et chaussées. Monge le jugea capable de recevoir ses conseils, l'adopta pour son élève, et lui fit remplir, en cette qualité, les fonc-

(1) Extrait du *Temps*.

tions de répétiteur de géométrie descriptive à l'école normale, en 1795. Peu de temps après on le nomma chef de brigade à l'école polytechnique qui venait d'être établie.

En avançant dans la connaissance des sciences mathématiques, son esprit, doué d'une rectitude parfaite d'idées, comprit qu'il y avait beaucoup moins de rapport entre elles et la musique qu'on ne le croit généralement. Il entrevit l'action toute métaphysique de celle-ci sur l'organisation humaine, et se persuada qu'elle ne pouvait être étudiée qu'en elle-même. Convaincu de cette vérité, M. Choron se décida à se livrer exclusivement à l'étude de l'art pratique, et Bonesi, auteur d'un *Traité de la mesure* qui n'est pas sans mérite, fut chargé de lui enseigner les principes de cet art. M. Choron avait alors vingt-cinq ans. Grétry, dont il était devenu l'ami, lui conseilla de prendre ensuite quelques leçons d'harmonie de l'abbé Rose, qui passait alors pour un musicien savant, bien que sa science se réduisît à peu de chose. Ce furent là tous les secours que tira des leçons d'autrui un homme qui devait être un jour un des musiciens érudits les plus recommandables.

Bonesi avait fait connaître à M. Choron la littérature italienne de la musique; il se mit à lire avec ardeur les ouvrages du P. Martini, d'Eximeno, de Sabbatini, et, plus tard, ceux des anciens auteurs, tels que Gaforio, Aaron, Zarlino et Berardi. La nécessité de connaître toutes les écoles pour comparer les systèmes le conduisit ensuite à apprendre la langue allemande pour lire les écrits de Kirnberger, de Marpurg, de Koch et d'Albrechtsberger. De tous les auteurs, le dernier et Marpurg furent ceux dont il affectionna toujours le plus la méthode et les idées.

Quelques années employées à ces études sérieuses avaient accumulé dans la tête de M. Choron plus de connaissances relatives à la théorie et à la pratique de la musique qu'aucun musicien français en eût jamais possédées jusqu'alors. Le besoin de résumer ce qu'il avait appris se fit sentir à lui; il s'associa avec M. Fiocchi, compositeur et professeur de chant distingué, et le fruit de leur union fut la publication d'un ouvrage intitulé : *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (Paris, 1804, in-fol.). Ce titre n'était pas justifié par la nature de l'ouvrage, sorte de combinaison éclectique dans laquelle des doctrines fort différentes étaient conciliées avec plus d'adresse que de raison; l'objet que se proposaient les auteurs ne se fait pas assez apercevoir dans cet ouvrage : cela nuisit à son succès.

Déjà, à l'époque où parut cette méthode d'accompagnement, M. Choron s'était fait connaître par une publication d'un genre tout différent. Ses méditations sur la nécessité de perfectionner l'enseignement dans les écoles primaires lui avaient fait découvrir des procédés beaucoup plus simples, plus faciles et plus rationnels que ceux dont on use habituellement pour apprendre à lire et à écrire. Il publia le résultat de ses recherches en 1800 sous le titre de *Méthode d'instruction primaire pour apprendre à lire et à écrire.* Ce petit ouvrage, composé dans des vues philosophiques, eut plusieurs éditions en 1802 et 1805. Les principes d'après lesquels il a été composé ont depuis lors servi de base au système des écoles d'enseignement mutuel.

Dominé par le désir de populariser en France le goût de la bonne musique et d'y répandre le goût de l'instruction dans l'histoire et la théorie de cet art, M. Choron s'associa en 1805 à une maison de commerce de musique, à Paris, et y porta toute sa fortune patrimoniale pour l'employer à la publication d'anciens ouvrages classiques, oubliant qu'il n'y avait point alors parmi nous de lecteurs pour ces productions. C'est ainsi que successivement il fit paraître à grands frais le recueil des cantates de Porpora, les solféges à plusieurs voix de Caresena, ceux de Sabbatini, le recueil des pièces qui s'exécutent à la Chapelle Sixtine pendant la semaine sainte, une messe en double canon et le *Stabat* de Palestrina, le *Stabat* de Josquin Desprès, la messe de *Requiem* et le *Miserere* de Jomelli, le *Miserere* à deux chœurs de Léo, et beaucoup d'autres productions du même genre.

A la même époque, il était préoccupé de la publication d'une volumineuse compilation qu'il avait annoncée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie.* Les exemples de contrepoint pratique et de fugue, composés par Sala et gravés à Naples sur des planches de cuivre, aux frais du roi de Naples, devaient former la base de ce recueil. On croyait alors que l'ouvrage de Sala avait été détruit dans l'invasion du royaume de Naples par l'armée française, et M. Choron voulait le sauver d'un entier oubli. Cette production médiocre, écrite d'un style lâche, incorrect et peu digne de sa réputation, ne méritait pas l'honneur qu'il voulait lui faire. Quoi qu'il en soit, elle reparut dans les *Principes de composition*, accompagnée d'un traité d'harmonie et de principes de contrepoint simple par M. Choron, d'une nouvelle traduction du *Traité de la fugue* de Marpurg, des nombreux exemples de contrepoint fugué publiés précédemment par le P. Martini dans son *Esemplare*, enfin d'un choix de morceaux en différens genres accompagnés d'un texte explicatif par l'éditeur.

Il en était de cette immense collection de documens

de tout genre comme des *Principes d'accompagnement;* elle ne justifiait pas son titre, et l'idée favorite de M. Choron pour la fusion des doctrines des diverses écoles s'y reproduisait avec tous ses inconvéniens. Pour être d'accord avec son programme, il aurait dû ne point produire un nouveau système d'harmonie, auquel lui-même a renoncé plus tard, et se borner à donner une traduction du petit traité d'accompagnement de Gasparini ou de celui de Fenaroli; il aurait fallu reproduire les principes du contrepoint simple qui se trouvent répandus dans les ouvrages de Zarlino, de Ceretto ou de tout autre théoricien de l'Italie; Sabbatini aurait dû fournir tout ce qui concerne la *fugue*, et ainsi du reste; mais admirateur sincère de l'excellente tradition pratique des Italiens, M. Choron avait l'esprit trop lumineux pour ne pas être révolté par les vices de leur méthode d'exposition et par la niaise prolixité de leurs raisonnemens. Il voulut éviter ce que leurs ouvrages ont de défectueux en leur empruntant ce qu'ils ont de bon, mais il ne vit pas qu'en s'éloignant d'un écueil il allait se heurter contre un autre beaucoup plus dangereux, celui d'incompatibilité de systèmes dans les choses qu'il assemblait. Certes Marpurg est bien plus méthodique dans son traité de la fugue qu'aucun écrivain de l'Italie; mais tous ses exemples, pris dans des compositions instrumentales assez incorrectement écrites et surchargées de modulations acerbes, étaient de nature à faire grincer les dents de tout musicien italien, à l'époque où son ouvrage parut.

Après d'immenses travaux et d'énormes dépenses, les *Principes de composition des écoles d'Italie* parurent en 1808, formant trois gros volumes in-folio de plus de dix-huit cents pages, qui depuis ont été divisés en six volumes, au moyen de nouveaux titres. Leur publication avait achevé d'anéantir la fortune de M. Choron. Tout occupé du succès de son livre, il n'y songeait pas, et lorsqu'il recevait les félicitations de ses amis, il ne lui vint pas même à la pensée qu'elles lui coûtaient un peu cher.

Doué d'une rare activité, son esprit était toujours préoccupé de plusieurs ouvrages à la fois, et les *Principes de composition* n'étaient point encore publiés, que la lecture du Dictionnaire historique des musiciens, écrit en allemand par E.-L. Gerber, lui fit concevoir le projet de publier en français un ouvrage du même genre. Pour ce travail, il s'associa M. Fayolle. Malheureusement, le plan fut fait à la hâte; une grande précipitation régna dans les recherches et dans la rédaction, et l'ouvrage de Gerber, qui servait de base à celui qu'on voulait faire, fut traduit avec négligence par un Allemand qui savait mal le français et qui n'entendait rien en musique. M. Choron, dont la santé s'était dérangée par l'excès du travail, ne put donner que peu de soins au Dictionnaire, et il n'y mit guère que l'introduction historique, morceau estimable qui avait déjà paru dans les *Principes de composition*. Le *Dictionnaire des musiciens* fut publié en deux volumes in-8° dans les années 1810 et 1811.

Ce fut vers le même temps qu'admis à la classe des beaux-arts de l'Institut en qualité de correspondant, M. Choron écrivit plusieurs rapports très remarquables sur des objets d'art et de littérature. Celui qu'il fit sur les *Principes de versification italienne* de Scappa peut être considéré comme un chef-d'œuvre.

Jusqu'alors la vie de ce savant avait été consacrée tout entière aux travaux du cabinet; mais en 1812 elle devint activement dévouée aux institutions d'utilité publique. Associé dans cette année à la rédaction du *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, il fut chargé, peu de temps après, par le ministre des cultes, M. Bigot de Préameneu, d'un plan de réorganisation des maîtrises et des chœurs de cathédrales, ainsi que de la direction de la musique dans les fêtes et cérémonies religieuses. Quelques écrits de peu d'étendue qu'il fit alors paraître sur les objets de ses nouvelles fonctions le firent connaître avantageusement sous le rapport de ses idées relatives à l'enseignement public de la musique; mais il eut le tort d'y révoquer en doute l'utilité du Conservatoire de musique, dont la direction n'était pas conforme à ses vues. Il s'exprima avec amertume et fit trop apercevoir d'injustes préventions contre un établissement qui fournissait depuis plusieurs années de beaux talens en tout genre à la France. Ses sarcasmes lui firent d'implacables ennemis, et dès lors, peut-être, il prépara les chagrins qui ont tourmenté le reste de sa vie et les injustices qui l'ont conduit au tombeau.

Ses fonctions de directeur de la musique des fêtes et cérémonies religieuses fournissaient d'ailleurs à ses ennemis une occasion favorable pour prendre leur revanche contre lui. J'ai déjà dit que son éducation pratique dans la musique avait été insuffisante; peut-être ne se l'était-il pas avoué à lui-même jusqu'alors, mais il ne tarda point à en acquérir la pénible conviction; car lorsqu'il dut remplir la première fois ses devoirs de directeur de chœur et d'orchestre, et qu'il se vit le bâton de mesure dans la main, il se troubla et parut embarrassé à de certaines difficultés dont se jouaient ses moindres symphonistes. La malignité tira parti de cet incident; mais elle avait affaire à un homme d'une trempe

supérieure qui avait la conscience de son mérite réel, qui ne se laissa point abattre, et qui sut par une persévérance infatigable acquérir l'expérience nécessaire à sa nouvelle destination. Si M. Choron laissa toujours quelque chose à désirer sous de certains rapports, comme chef d'orchestre, il montra aussi d'heureuses facultés par lesquelles il savait échauffer et entraîner les masses, les animer du sentiment dont lui-même était pénétré, et souvent prêter aux individus l'apparence de talens bien supérieurs à ceux qu'ils possédaient réellement.

Dans un autre article je ferai voir cet homme peu connu de ses compatriotes se développant avec les circonstances, et mettant au grand jour, au fur et à mesure des besoins qu'il éprouvait, des facultés que lui-même ne croyait pas posséder.

FÉTIS.

Correspondance.

FÊTES MUSICALES DE GENÈVE.

Monsieur,

Ayant entendu parler pendant mon séjour en Suisse des fêtes musicales qui devaient avoir lieu à Genève vers la fin de juillet, j'ai voulu voir, entendre et juger par moi-même; et pensant que vous n'aviez peut-être pas de correspondant en Suisse, je viens, si vous le permettez, vous donner quelques détails, qui pourront trouver place dans votre intéressante *Revue*.

Ces concerts helvétiques, qui précédemment avaient lieu tous les ans dans l'une des principales villes de la Suisse, avaient été interrompus depuis 1830, et Genève, mieux que toute autre localité, pouvait faire revivre une institution aussi intéressante. Chaque canton possède une société de musique particulière, et le *Concert helvétique* est la réunion annuelle de ces diverses sociétés dans une seule ville.

Ces fêtes se composent ordinairement, à ce que j'ai appris, d'un concert spirituel, de la répétition de ce même concert, à laquelle le public est admis, d'un concert profane, d'un bal et de plusieurs parties de plaisir, qui varient dans chaque ville, selon les localités. A Genève il y a eu une charmante promenade sur le lac, collation dans le Jardin botanique, etc.

Jeudi 24 juillet a eu lieu le grand concert spirituel dans la cathédrale de Saint-Pierre. Les choristes, tant hommes que femmes, étaient au nombre de 300, et l'orchestre composé d'environ 200 musiciens. Le programme de ce concert était composé : 1° *de la Symphonie héroïque de Beethoven*, exécutée en deux fois; 2° *de la Messe en ré de Beethoven;* 3° d'*un Hymne du soir dans les temples*, paroles de M. de Lamartine, musique de M. Grast, jeune compositeur suisse; 4° de *l'Ave verum de Mozart*, 5° d'*un Hymne inédit de C. M. de Weber*, composé expressément pour la société helvétique et qui n'avait jamais été exécuté. L'ensemble de ce concert a été des plus satisfaisans. Plusieurs parties de la messe, ainsi que le premier allegro de la symphonie, ont été rendues avec infiniment d'énergie et d'effet. L'exécution de la messe en particulier fait honneur au directeur M. Bloc, qui me parait avoir bien compris la musique accentuée, mâle et profonde de notre colosse musical, et qui a su tirer des masses qu'il avait à maîtriser des effets rares et difficiles à obtenir. La partie de soprano solo était confiée à Mlle Hardmeyer, cantatrice allemande fort distinguée. *L'hymne du soir*, succédant aux accens sombres et sauvages de la messe, est venu reposer et rafraîchir l'ame des auditeurs par ses mélodies pures et largement dessinées, et par des chœurs d'un beau caractère. L'hymne du soir de M. Grast a produit un effet unanime; c'est un morceau plein de poésie et de fraîcheur qui annonce de l'avenir à ce jeune compositeur. Tout le monde connaît le beau chœur de l'*Ave verum*. L'*Hymne de Weber*, qui terminait le concert, est d'une facture forte et dramatique; il contient un choral à 4 voix sans accompagnement d'une grande beauté, et la fugue finale est pleine de vigueur et d'éclat. Une nombreuse et brillante assemblée emplissait le beau temple de Saint-Pierre et produisait le plus charmant coup d'œil.

Le lendemain vendredi a eu lieu au théâtre le second concert. Il avait, comme le premier, attiré une grande affluence de monde. Parmi les nombreux morceaux du programme nous avons remarqué l'ouverture de *Guillaume Tell*, exécutée avec assez de précision et de verve, un air d'*Otello* chanté avec beaucoup d'entraînement par Mlle Hardmeyer, un solo de clarinette exécuté par M. Sabon, un charmant rondo de Weber exécuté sur le piano par M. Werdstet, un air de Donizetti et des romances chantés par un amateur avec goût et talent. Enfin la délicieuse flûte de M. Drouet et la charmante voix de sa femme se sont réunies pour terminer brillamment ce joli concert. Ce couple artiste a exécuté la romance de *Preciosa* de Weber avec un admirable ensemble. M. Drouet s'est fait entendre ensuite dans un air varié de sa composition où sont reproduites toutes les difficultés imaginables sur la flûte, qu'il sait vaincre avec un bonheur et une précision impossibles à décrire. Ces deux derniers morceaux ont enlevé tous les suffrages. M. Drouet doit donner à son bénéfice un concert où de nouveaux succès lui sont réservés.

Toutes ces fêtes ont été terminées par un bal magnifique donné dans la salle du théâtre, et embelli de la présence des étrangers attirés à Genève par ces solennités musicales. La réunion de la société helvétique de musique aura lieu l'année prochaine à Fribourg.

Voilà, Monsieur, quelques détails que j'écris, *currente calamo*, sous l'influence immédiate du plaisir que j'ai trouvé à ces fêtes. Veuillez, Monsieur, les reproduire dans votre Journal, et en tirer le parti que vous jugerez le plus convenable.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Le comte L***.

Eaux-Vives, 26 juillet 1834.

Nouvelles de Paris.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Les concours du Conservatoire de musique ont présenté cette année le même spectacle que les précédentes. Supériorité de certaines parties de l'enseignement et faiblesse de certaines autres. Mais ce qui a été démontré encore une fois c'est la grande utilité de ce bel établissement contre lequel on a cessé de proférer les déclamations dont il a été l'objet pendant de longues années. Cependant nous ne pouvons que blâmer la prodigalité qui a présidé à la distribution des récompenses, prodigalité qui doit nuire à l'émulation si nécessaire entre les élèves, puisqu'elle assure presqu'à chacun d'eux une distinction dans un temps donné. Dans les colléges, deux prix par spécialité sont donnés sur une masse de cent élèves; au Conservatoire six récompenses sont accordées sur un nombre quatre fois moins considérable. C'est un système différent; mais celui dont on use dans les premiers de ces établissemens nous semble beaucoup préférable. En rendant plus difficile l'obtention des récompenses, on ferait celles-ci plus honorables et plus précieuses; un premier prix du Conservatoire jouirait d'une assez grande considération dans le monde, tandis que la multitude d'élèves qui sortent de cet établissement munis d'un diplôme de talent, et qui ne justifient point par la suite la distinction dont ils ont été gratifiés, accoutument le public à n'attribuer aucune idée de valeur à ce titre. Dès long-temps déjà nous avons exprimé cette opinion pour la première fois, et depuis lors nous n'avons cessé de la développer à chaque occasion qui s'en est présentée, parce que nous avons la conviction qu'une réforme dans le sens que nous indiquons serait éminemment utile à la prospérité du *Conservatoire de musique.*

Nous donnons ici le tableau des récompenses accordées dans chaque classe en joignant aux noms des élèves favorisés ceux de leurs professeurs.

Composition.

Deuxième prix: M. Roger (élève de M. Halevy).

Solfége (femmes).

Premier prix: Mlles Sebille, Klotz, Paquier et Hanoy (élèves de Mlle Milen); Mlle Raillard (élève de Mme Delsarte); Le Fargueil (élève de M. Moreau).

Deuxième prix: Mlles Lefebvre, Maillard (élèves de M. Moreau); Gillette, Picard (élèves de M. Delsarte); Mlle Séraphin, (élève de Mlle Barbé); Mlle Jousselin (élève de Mlle Goblin); Mlles Muler et Mainère (élèves de Mme Wartel); Mlle Mercié (élève de Mlle Millin).

Solfége (hommes).

Premier prix: MM. Carterel et Gantier (élèves de M. Lebel); M. Gœury (élève de M. Bienaimé); M. Croharé (élève de M. Goblin); M. Collin (élève de M. Alkan).

Deuxième prix: M. Membré (élève de M. Alkan); M. Coinchon (élève de M. Bienaimé); M. Gillette (élève de M. Besozzi).

Harmonie.

Premier prix: Mlle Leroy (élève de M. Rifaut).

Deuxième prix: Mlle Vierhsig (même classe); MM. Ladé et Prudent (élèves de M. Doursen).

Contrebasse.

Premier prix: MM. Perré et Delpire (élèves de M. Chaft).

Orgue.

Premier prix: M. Alkan aîné (élève de M. Benoist).

Deuxième prix: M. Lefebure (même classe).

Violon.

Premier prix: M Sainton (élève de M. Habeneck).

Deuxième prix: M. Villain (même classe).

Harpe.

Deuxième prix: M. Godefroid (élève de M. Naderman).

Vocalisation.

Premier prix: Mlle Cuniard (élève de Mme Empaire); Mlle Calvé (élève de M. Garaudé); Mlle Hirne (élève de M. Henry); Mlle Fargueil (élève de M. Panseron).

Deuxième prix: Mlle Charlet (élève de Mme Em-

paire); Mlle Lemesle (élève de M. Henry); M. Puig (élève de M. Garaudé).

Violoncelle.

Premier prix : M. Pilet (élève de M. Norblin).
Deuxième prix : M. Seligmann (même classe).

Flûte.

Deuxième prix: M. Forestier aîné (élève de M. Tulou).

Hautbois.

Premier prix : M. Veroust (élève de M. Vogt).

Clarinette.

Premier prix : M. Lamour (élève de M. Berr).
Deuxième prix : MM. Lecerf et Stainmetz (même classe).

Cor.

Premier prix : M. Forestier cadet (él. de M. Dauprat).

Basson.

Deuxième prix : M. Joon (élève de M. Gebauer).

Chant.

Premier prix : Mlle Nau (élève de Mme Damoreau); Mlle Calvé (élève de M. Martin).

Deuxième prix : Mlles Henchoz et Melotte (élèves de M. Bordogni); Mlle. Fromont et Vernhet (élèves de Mme Damoreau); Mlles. Hirne et Puig (élèves de M. Ponchard.

Piano (femmes).

Premier prix : Mlles Drake, Vierling et Grange (élèv. de M. Adam).

Deuxième prix : Mlle Cussy, (élève de M. Adam).

Piano (hommes).

Premier prix : MM. Ravina, Alkan 3e et Pasdeloup (élèves de M. Zimmermann).

Deuxième prix : MM. Petit, Goria et Lefebure (élèv. du même).

— La nouvelle commission des auteurs nommée principalement pour agiter la question du rétablissement de la censure s'est réunie le 5 août, et a rédigé la protestation suivante :

Attendu : 1° Que l'art 7 de la Charte de 1830, deuxième paragraphe, porte textuellement : « *La censure ne pourra jamais être rétablie* » ;

2° Qu'il a été entendu par le ministère et les chambres que ce mot *censure*, impliquait à la fois et la presse et les théâtres, puisque ces derniers ont été dès lors affranchis des mesures préventives qui pesaient sur eux et que les précédens gouvernemens avaient conservées;

Qu'ainsi le décret de 1806 s'est trouvé abrogé de fait et est incompatible avec les libertés publiques ;

3° Que le 19 janvier 1831, le ministre de l'intérieur, parlant au nom du gouvernement et apportant à la chambre des députés un projet de loi pour la répression des délits commis par la voie des représentations théâtrales, disait à la tribune :

« Loin de nous la pensée, pour le but limité que nous « avons voulu atteindre, de recourir aux moyens pré- « ventifs qui jureraient et avec l'ensemble de nos lois « et avec nos propres convictions. *La censure pourrait « exister encore ; mais nous la tenons pour morte : elle a « été tuée par les censeurs.* » Que plus loin il propose à la chambre « de faire juger les délits du théâtre par la « belle institution du jury. » — Qu'il dit encore : « A « certaines époques on a traité de la même manière « les différens modes d'exprimer sa pensée; la cen- « sure théâtrale marchait de front avec la censure po- « litique, et l'on sait que le despotisme ne s'amuse pas « à graduer les libertés; l'uniformité lui plaît et il la « met dans toutes les sortes d'arbitraire. »

Qu'enfin discutant les moyens de répression, il ajoutait : « L'administration, à laquelle nous ne reconnais- « sons pas le droit d'empêcher la représentation d'une « pièce de théâtre, sera cependant officiellement préve- « nue... Après la première représentation, le juge d'in- « struction pourra suspendre la pièce. »

4° Qu'ainsi la pensée du gouvernement était bien d'assimiler les théâtres à la presse, reconnaissant que ces deux modes de publication étaient indivisibles et devaient être soumis à la même juridiction :

Par tous ces motifs, et s'appuyant sur le respect dû à la Charte jurée par les trois pouvoirs de l'État, les membres soussignés de la commission des auteurs et compositeurs dramatiques, en vertu du mandat qu'ils ont reçu de leurs confrères, protestent contre toute application occulte, déguisée ou ostensible du décret de 1806, ou de tout autre décret ou ordonnance qui seraient illégalement invoqués contre la liberté du théâtre, et déclarent qu'ils s'opposeront à l'arbitraire par tous les moyens qui sont en leur pouvoir;

Par ces protestation et déclaration, les auteurs dramatiques se retranchent donc derrière la Charte jusqu'à la promulgation d'une loi spéciale sur les théâtres, loi qui, aux termes de l'art. 7 du pacte fondamental de l'État, ne peut jamais être préventive.

Les membres de la commission dramatique : Lemercier, Fontan, A. Dumas, Ferdinand Langlé, Frédéric Soulié, Merville, Maillan, Dumanoir, V. Hugo, F. Halevy, de Longpré, Piccini, Alboise, Arnould.

— Le service solennel à la mémoire de Choron a été célébré vendredi dernier dans l'église des Invalides par ses anciens élèves. Tout ce que Paris renferme d'artistes remarquables dans la musique et d'amateurs assistait à cette triste séance pour rendre un dernier hommage à un homme dont le mérite rare n'a pas été apprécié ce qu'il valait par l'autorité, dans ces derniers temps, et n'a pas reçu la récompense qu'il méritait. Les différens morceaux qui ont été exécutés dans ce service ont produit peu d'effet, tant à cause de la faiblesse de quelques parties de l'exécution que pour l'insuffisance du nombre des exécutans. C'était encore là, en quelque sorte, un honneur rendu à Choron qui seul avait le secret de tirer de grands effets de moyens exigus; qui savait composer une masse vocale imposante d'enfans ramassés sur le pavé des rues, et qui puisait dans sa propre conviction l'ardeur dont il animait ses élèves. Aucun des spectateurs de la cérémonie lugubre qui s'est faite vendredi dans l'église des Invalides n'a pu se soustraire au souvenir des brillantes matinées données rue de Vaugirard alors que l'*Ecole de musique religieuse* avait d'un établissement plus que le nom et n'a pu retenir l'expression d'un regret.

— Le jeune Couderc a continué dans *Fra Diavolo* les débuts qu'il avait commencés avec bonheur dans *le Petit Chaperon*. Quoiqu'il se soit fait remarquer à plusieurs reprises dans le rôle de *Diavolo*, nous l'avions trouvé mieux placé dans les conditions de son talent à son premier début. Ce jeune acteur, remarquable pour l'intelligence dramatique qu'il déploie à ses premiers pas sur la scène, nous semble devoir réussir d'avantage dans les rôles qui demandent de l'énergie que dans ceux qui exigent de la grace. Ce n'est cependant pas sur deux épreuves seulement que nous voulons asseoir notre jugement sur la portée exacte de son talent. Nous voulons pour cela l'entendre davantage.

— M. Ghys, dont nous avons rapporté les succès à Londres et à Oxford où il a joué dans les fêtes données pour la réception de lord Wellington, vient d'arriver à Paris. Cet artiste habile se propose d'aller donner quelques concerts à Bordeaux, à Lyon et dans quelques villes du midi.

— Selon M. Stanislas Julien, pour faire les tam-tams en Chine, on coule l'alliage en feuille, et on le retreint ensuite; mais il n'est pas possible d'opérer ainsi parce que l'alliage est fragile comme du verre lorsqu'il n'a pas été trempé, ainsi que M. Darcet l'a déjà fait voir. L'analyse de 7 tam-tams et de 22 cymbales lui a toujours donné environ 0,20 d'étain et 0,80 de cuivre. Voilà l'idée qu'on doit se faire de la fabrication de ces instrumens : on coule une pièce modelée en sable, en potée ou en fonte, avec un alliage composé de 0,20 d'étain et 0,80 de cuivre. Cette pièce sortie du moule est ébarbée; on la trempe comme on le fait pour l'acier; si la pièce s'est voilée en la plongeant étant rouge dans l'eau froide, on en rectifie la forme au moyen du marteau et en la planant à petits coups. On lui donne le ton convenable, soit primitivement en forçant plus ou moins la trempe, soit ensuite en récrouissant la pièce par un martelage suffisant; on la gratte au moyen d'un tour mal ceintré, comme on le fait pour les chaudrons, et l'instrument est alors terminé.

Nouvelles des Départemens.

Caen. Dimanche, 3 août, le bruit d'une musique militaire qui traversait Caen attira l'attention et excita bientôt un vif intérêt; cette musique était celle des élèves du collége. Quoique d'une formation encore récente, cette musique joue d'une manière remarquable différentes marches. Cette petite innovation ne peut d'ailleurs avoir que d'utiles résultats, celui de répandre de plus en plus le goût d'un art qui procure d'heureux momens à ceux qui le possèdent, et qui exerce sur les mœurs sociales une puissante influence.

Les élèves du collége de Bayeux ont également formé parmi eux une bonne musique, composée d'instrumens de cuivre, et qu'envieraient, dit-on, bien des régimens.

Nouvelles étrangères.

Leuze (*Belgique*). Les concours de musique instrumentale qui commencent seulement depuis peu d'années à s'introduire en France sont un des anciens usages de la Belgique. Il n'est pas de petite ville de six mille ames qui n'ait été le théâtre de l'une de ces fêtes auxquelles les cités les plus importantes ne dédaignent pas de prendre part. Ces concours, qui sont toujours l'occasion de réjouissances publiques, étaient les seules fêtes musicales de la Belgique avant que M. Fétis en instituât de plus considérables. La petite ville de Leuze a été le 27 juillet dernier le lieu dans lequel se sont présentées les musiques de différentes parties de la Belgique et des frontières de la France.

Une estrade décorée simplement, mais avec goût, s'élevait au milieu de la place; en face était la loge du jury, et autour de l'estrade un grand nombre de femmes élégantes étaient assises. Telle était l'affluence des spectateurs qu'à son arrivée sur la place le cortége n'a pu

qu'à grand'peine se faire jour à travers la foule qui encombrait toutes les issues. Plus de 6000 personnes assistaient à cette fête. La musique de Leuze a ouvert et fermé le concours; son ensemble et sa vigueur ont été applaudis. La musique d'Ath a commencé le concours des villes invitées, et a exécuté trois morceaux d'une manière remarquable. Cette musique très nombreuse, puisqu'elle se compose de quarante-huit exécutans, s'est distinguée autant par son ensemble que par le talent de ses solos. Alors s'est avancée la musique de la garde nationale de Valenciennes, composée de trente-quatre exécutans dirigés par M. Mohr, qui ont exécuté l'ouverture du *Philtre*, d'Auber, ainsi qu'un air varié et une polonaise de la composition de M. Mohr, avec une précision, une justesse et une verve parfaites. La décision ne pouvait être douteuse, et le jury l'a prouvé en décernant la première médaille aux musiciens de Valenciennes.

NAPLES. *Don Juan* vient d'être représenté à *Saint-Charles*, par Crespi *D. Giovanni*, Lablache *Leporello*, Mlle Ungher *D. Anna*, Mme Tacchinardi *Zerlina*, Mlle Del Sere *D. Elvira* et Costantini *Mazetto*. Crespi n'est pas un chanteur capable de soutenir le poids du rôle de *Don Juan;* mais Lablache est le plus parfait des *Leporello*. Le public l'a applaudi toutes les fois qu'il pouvait le séparer des autres chanteurs. Mlle Ungher est mieux placée dans le rôle de *Zerlina* qu'elle a joué à Paris que dans celui de *Donna Anna*. Mme Tacchinardi n'a pas une voix suffisante pour le vaisseau de la salle *Saint-Charles;* mais ses manières sont pleines de grace et son chant agréable. Elle a été fort applaudie dans le duo *la ci darem la mano*, et l'aurait été également dans la cavatine si le violoncelliste l'avait mieux accompagnée. L'orchestre, si parfait dans l'exécution de la musique italienne, est faible dans les accompagnemens de Mozart ou des autres compositeurs étrangers.

VIENNE. Le conservatoire de musique de cette ville se compose actuellement de dix-sept professeurs qui donnent l'instruction gratuite à deux cent soixante-six élèves hommes et à soixante-huit femmes. La bibliothèque qui renferme les opéras et les collections laissées par le cardinal archiduc Rodolphe est peut-être la bibliothèque musicale la plus riche qui existe en Europe. Elle est tenue dans un ordre parfait.

Bulletin d'Annonces.

OSBORNE. Variations brillantes pour le piano sur la valse favorite de M. le comte de Gallemberg, et dédiées à lady Selina Bridgeman; op. 15. — 6 fr.

LOUIS ANCOT. Souvenir suédois: Variations de concert pour le piano, dédiées à Mme la comtesse de Borchgrane; op 42. — 7 fr. 50.

— Fantaisie pour le piano-forté sur un motif de *la Révolte au sérail* de Th. Labarre, dédiée à Mme la comtesse Henri de Mérode; op. 43. — 6 fr.

FERDINAND HILLER. Six suites d'études pour le piano, dédiées à M. Meyerbeer; op. 15. — 21.

— Trois caprices pour le piano, dédiés à son ami Frédéric Chopin; op. 14, premier livre. — 5 fr.

— Trois caprices pour le piano, dédiés à son ami Chopin; op. 14, second livre. — 5 fr.

— Trois caprices pour le piano; troisième livre. — 5 fr.

L'Aspirant de marine, opéra-comique en deux actes, musique de Th. Labarre.

N. 1. Air chanté par M. Jansenne: Ah! pour soumettre une fière coquette. — 4 fr. 50.

2. Duo chanté par Mme Rifaut et M. Jansenne: J'ignore, hélas! l'art de séduire. — 5 fr.

3. Air chanté par Mme Casimir: Ah! ah! j'en ris comme une folle. — 5 fr.

4. Trio chanté par Mmes Casimir, Rifaut et M. Fargeuil: Indicatif présent, j'aime. — 6 fr.

5. Couplets chantés par M. Fargeuil: De la beauté. — 2 fr.

6. Duetto chanté par Mme Casimir et M. Fargeuil: A-t-il reçu mon message.

7. Chœur: Allons, chers camarades. — 6 fr.

8. Duo chanté par MM. Ponchard et Hébert: Par ici, mon ami, venez donc par ici. — 6 fr.

9. Couplets chantés par M. Hébert: Dans une nuit sans étoiles. 2 fr.

10. Duetto chanté par Mme Casimir et M. Ponchard: De la rive napolitaine. — 5 fr.

11. Trio chanté par Mme Casimir et MM. Jansenne et Fargeuil: Expliquez-vous plus clairement. — 5 fr.

A. ADAM. Six petits airs très faciles arrangés pour le piano sur des thèmes de la *Révolte au Sérail*. — 5 fr.

Paris, chez J. DELAHANTE, successeur de Mlles Érard, éditeur de musique, rue du Mail, 15.

Un Soupir, romance chantée par Richelmi, musique de Montfort. — 2 fr.

Madrid, chanson, paroles d'Alfred de Musset, musique de Vimeux. 2 fr.

RICCI. Nell' opera *Un awentura di Scaramuccia, mi fa lilio il Brutto muso*, cavatina. Contralto. — 3 fr.

— *Cosi nuova nel mestiere*, cavatina et soprano. — 4 fr. 50.

— *Quando mi sei Vicina*, duetto tenore et soprano. — 4 fr. 50.

— *Se vuoi par la banderuola*, duetto soprano e basso. — 5 fr.

— *La Scena è un mare instabile*, terzetto per tenore e due bassi. 6 fr.

— *Che fai qui*, terzetto soprano, tenore e basso. — 6 fr.

TADOLINI. La *Tomba*, arietta, contralto. — 2 fr.

STAFFA. Aria nell' opera *Francesca di Rimini*, basso. — 4 fr. 50.

LARMANDE-DESARGUS. Duo pour harpe et piano sur *Anna Bolena*. 9 fr.

Paris, chez BERNARD LATTE, boulevard Italien, 2, passage de l'Oppra.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 33.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de l'AGENCE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE et de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, nº 27;

PARIS, DIMANCHE 17 AOUT 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Nouvelles littéraires de l'Allemagne.

Il est un fait qu'il n'est malheureusement pas possible de nier; c'est que la musique, considérée dans son objet essentiel, se présente maintenant en Allemagne sous un aspect de décadence. Successivement, nous avons vu descendre dans la tombe les compositeurs qui faisaient la gloire de cette terre classique de l'harmonie, et parmi les musiciens qui sont venus les remplacer, il en est bien peu qui se sont élevés au-dessus de la médiocrité. Cet état de chose est d'autant plus digne de remarque que jamais l'art n'excita chez les Allemands plus d'enthousiasme; jamais il n'y eut tant d'écoles, d'associations musicales, d'institutions dont l'objet unique est de populariser les notions et le goût de même; jamais, enfin, il n'y eut en Allemagne une plus grande activité dans la littérature de la musique.

Certaines parties de cette littérature ont été particulièrement l'objet des recherches des savans et des artistes depuis environ vingt ans. Ainsi la théorie, la pratique et l'histoire du chant choral, ont fait naître plus d'ouvrages estimables dans ce court espace de temps que pendant le siècle précédent tout entier. La lexicographie musicale a été aussi cultivée par beaucoup d'écrivains, avec plus ou moins de succès. Un nouveau prospectus d'un ouvrage de ce genre vient d'être lancé dans le public par une société d'artistes et de littérateurs musiciens dont font partie M. Fink, rédacteur actuel de la *Gazette musicale* de Leipsick, les docteurs Grosheim et Heinroth, M. Marx, ancien rédacteur de la *Gazette musicale* de Berlin, M. Naue, directeur de musique, Louis Relstab, qui publie depuis cinq ans le petit journal intitulé : *Iris, dans les domaines de la musique*, le chevalier de Seyfried et le professeur Weber. La rédaction générale de cet ouvrage est confiée à M. Schilling, qui s'est fait connaître par un petit dictionnaire de musique publié à Stuttgard, en 1830.

MM. Grosheim et Heinroth ont pris depuis plusieurs années un rang honorable parmi les musiciens; le dernier est également connu comme compositeur et comme écrivain. Nous citerons particulièrement de lui un Traité complet de l'enseignement du chant dans les écoles publiques, qui a paru en 1822, et qui est un ouvrage fort estimable. M. de Seyfried s'est fait aussi une belle réputation par ses ouvrages pratiques et par les éditions qu'il a données des œuvres théoriques d'Albrechtsberger et des études de Beethoven. A l'égard du professeur Weber, nous ignorons s'il est le même que le savant auteur d'intéressantes recherches et découvertes dont il a été rendu compte à diverses reprises dans la *Revue musicale*.

Le titre de l'ouvrage annoncé est celui-ci : *Universal-Lexikon der Tonkunst oder Encyclopædie der gesammten musikalischen wissenschaften* (Lexique universel de la musique, ou Encyclopédie de toutes les sciences musicales). Les libraires Lœfkund et fils, de Stuttgard, annoncent que le livre formera six volumes in-8º qui paraîtront par livraisons de huit feuilles de mois en mois, au prix de 45 kr. Les deux premières livraisons seront publiées au mois de septembre prochain.

Le titre de l'ouvrage dont il s'agit indique assez son objet. La biographie y prendra place comme la théorie, la pratique, l'histoire et la littérature de l'art. Voici ce que disent à cet égard les auteurs du prospectus.

« Notre livre contiendra :

« 1º La biographie de tous les compositeurs, virtuoses, chanteurs, auteurs de musique, critiques, facteurs d'instrumens de musique, éditeurs, ainsi que de toutes les personnes remarquables qui ont contribué au développement et à la propagation d'une des branches de l'art, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours,

avec une analyse courte et impartiale de leurs productions les plus remarquables.

« 2° L'explication la plus complète de tous les objets et des expressions, y compris les mots étrangers qui se rencontrent dans la théorie et dans la pratique de la musique, dans l'æsthétique et dans l'histoire de l'art.

« 3° L'histoire de la musique de tous les peuples et de toutes les écoles, depuis les temps les plus reculés jusqu'à présent.

« 4° La description de tous les instrumens de musique, des recherches sur leur invention, construction, la manière de s'en servir, leur destination et leur caractère. »

Ce plan nous paraît être, d'après les renseignemens qui nous sont parvenus, à peu près le même que celui d'un ouvrage projeté par M. Anders, savant allemand, aujourd'hui chargé de la conservation et de la mise en ordre de la partie musicale de la bibliothèque du roi à Paris. Les rédacteurs de la nouvelle Encyclopédie de la musique n'auraient pu rencontrer de collaborateur plus exact et doué à un plus haut degré de l'esprit de recherche. Il est fâcheux qu'ils ne se soient par adressés à lui pour la révision de leurs articles.

Les vrais savans et les hommes d'avancement font en général peu de cas des encyclopédies et des lexiques, parce qu'ils ne contribuent aux progrès des arts et des sciences qu'en les rendant plus populaires. En effet, ce n'est guère des dictionnaires ni des encyclopédies que sortent les idées nouvelles; aussi n'est-ce pas là qu'on va les chercher. Mais, tels qu'ils sont, ces dictionnaires ont une incontestable utilité lorsqu'ils sont bien faits. L'entreprise de la nouvelle Encyclopédie musicale est d'autant moins à blâmer qu'il n'existe réellement aucun ouvrage du même genre qui ne laisse beaucoup à désirer. Satisfera-t-elle à toutes ses conditions? Les auteurs tiendront-ils toutes leurs promesses? Leurs forces seront-elles suffisantes pour leur entreprise, et surtout leurs matériaux ont-ils été rassemblés et mis en ordre de manière à ne point faire sentir la précipitation dans le mode de publication accéléré qu'ils ont adopté? C'est ce qu'il est impossible de présager avant d'avoir vu les premières livraisons. Peut-être même celles-ci ne suffiront-elles pas pour donner une idée exacte de l'ouvrage; car on se prépare d'ordinaire avec plus de soin pour le commencement d'une publication de cette espèce que pour la suite.

Quoi qu'il en puisse être, nous ne pouvons que nous réjouir de l'entreprise faite par les artistes et les savans dont nous avons indiqué les noms. Quel qu'en soit le succès, il y aura bien du malheur s'il ne s'y trouve quelques bonnes choses inconnues jusqu'ici, au milieu des erreurs et des omissions inséparables d'un semblable travail. Nous aurons soin de donner aux lecteurs de la *Revue musicale* une analyse des livraisons à mesure qu'elles nous parviendront.

Le prospectus est terminé par une liste des articles qui seront compris dans la lettre A; ils sont au nombre de *six cent soixante-cinq*.

Un autre prospectus, rendu public au mois de mai dernier, annonce la publication d'un ouvrage qui, par sa nature, fera naître sans doute un intérêt plus vif que celui dont nous venons de parler. Il s'agit d'une collection complète des chansons populaires de l'Allemagne, depuis le milieu du quinzième siècle jusqu'au dix-neuvième, que M. le baron Frédéric-Charles d'Erbach se propose de publier chez le libraire Henri Hoff, de Manheim. Cette collection formera quatre forts volumes, divisés chacun en quatre livraisons de 130 à 160 pages, dont le prix sera de 45 kr. Les derniers volumes seront plus forts que les autres; ils contiendront les chansons des dix-huitième et dix-neuvième siècles. La première livraison a paru au mois de juin dernier; nous ne l'avons pas encore reçue. L'ouvrage a pour titre : *Die Volkslieder der Deutschen.*

Beaucoup de collections de chansons populaires ont été publiées à diverses époques par des savans ou des poètes de l'Allemagne, particulièrement par Herder, Nicolaï, Elwert, Eschenburg, Græter d'Arnim, Docen, Büsching, Gœrres et Wolff; mais aucune n'a été conçue sur un plan aussi vaste que celui du baron d'Erbach. Une analyse de ce plan fera comprendre son importance.

Cinquante pièces des chanteurs anciens, antérieures à l'année 1500 et jusqu'à l'année 1620, composent la première partie du premier volume. Ces pièces appartiennent à l'ancienne époque qui a précédé Weckherlin; on y trouve des morceaux de Luther, de Fischart, de Ringwald, de Hans Sachs, de Paul Melissus et de quelques autres moins connus. Viennent ensuite les productions des chansonniers populaires les plus distingués du dix-septième siècle, depuis Rodolphe Weckherlin jusqu'à Jean-Chrétien Günther. Il est à regretter que M. le baron d'Erbach, embrassant un plan si vaste, ait cru devoir s'abstenir de renfermer dans sa collection les chansons d'amour des *maîtres chanteurs* qui vécurent en Allemagne depuis 1150 jusqu'en 1450, et qui furent contemporains de nos trouvères et de nos troubadours. Cependant, par une heureuse exception, il y a fait entrer quelques vieilles chansons populaires de maîtres inconnus, telles que *la Mort la plus heureuse des soldats*

pieux, *Salut et adieu au vin*, une ballade de chevalier en forme de *chant de maître*, les chansons du *vieux Hildebran* et du *noble Mœringer*, les romances de *la Dame de Weissemberg* et de *Kuntz de Kanfungen*, la très ancienne chanson de *Tragemund* et celle des *douze maîtres au jardin des roses*, la *Légende des sept roses de la sainte Vierge* et autres morceaux qui appartiennent certainement à des temps fort reculés. L'éditeur avoue qu'il n'a admis ces anciennes chansons dans sa collection que parce qu'elles peuvent être considérées comme des productions du seizième siècle, à cause des nombreuses modifications qu'on leur a fait subir à cette époque ; il nous semble qu'il aurait été utile, à cause même de ces modifications, de rechercher dans les manuscrits les formes primitives de ces vénérables restes de l'antiquité poétique et musicale, et de mettre ces formes en comparaison de celles qu'on leur a substituées ensuite.

Par des motifs qu'il n'annonce pas, mais qu'il est facile d'apprécier, M. d'Erbach a cru devoir exclure de son recueil les chansons politiques et polémiques ainsi que la plus grande partie des chansons en bas allemand sur les guerres de la liberté, de Dithmars. Cette omission est fort regrettable ; mais c'est moins à la volonté de l'éditeur qu'à la position où il se trouve qu'il faut l'attribuer.

Il est moins facile de l'excuser sur l'exclusion à laquelle il a condamné cette sorte de chansons *de dispute* ou *de combat* qui peignent les mœurs avec une merveilleuse fidélité. La plupart de ces chansons ont été composées au seizième siècle et se rattachent à des faits et à des traditions d'une assez grande importance. Telles sont la *Chanson du rossignol* et sa continuation de l'année 1567, un long poème chanté, de plus de mille vers, sur la guerre des paysans, de 1525 ; *la Prise d'assaut du château de Marienbourg*, en soixante-huit couplets de trois vers chacun, qui est de la même année. *La Vie de Philippe de Hesse ; la Dispute d'Albrecht de Brandebourg avec Maurice de Saxe*, de 1553, etc. M. d'Erbach allègue la longueur excessive de ces morceaux pour s'excuser de ne les avoir pas fait entrer dans son recueil. C'est par le même motif qu'il en a aussi exclu les excellens *chants de* guerre et de victoire de Veit Weber, qui appartiennent à la seconde moitié du quinzième siècle, et qui ont été publiées pour la première fois dans les *guerres de Bourgogne*, de Diebold Schilling, à Berne, en 1553, ouvrage devenu excessivement rare. Il nous semble que la longueur de ces pièces n'était pas un motif suffisant pour les faire exclure d'une collection aussi volumineuse que celle de M. d'Erbach. Heureusement on les trouve toutes dans l'intéressant recueil des *Chansons historico-populaires* publié par M. O. L. B. Wolff, à Stuttgard en 1830.

A l'égard des chansons techniques du dix-septième siècle, dont le mérite principal consiste en un tintement assez harmonieux de rimes régulières et dans un arrangement symétrique du nombre des syllabes, mesurées par la prosodie, on ne peut faire un reproche à M. d'Erbach de ne les avoir pas admises dans sa collection, car cette sorte de chansons n'a jamais été véritablement populaire. Les personnes qui seraient curieuses d'en connaître quelque chose en trouveront des *specimen* dans le *Meister Singer Kunst* de Wagenseil.

Une des parties les plus riches de l'intéressante collection de M. d'Erbach sera celle où il a réuni les chansons appelées *gaillardes*, publiées avec des mélodies à trois ou quatre parties par des maîtres de chapelle, des organistes, ou d'autres musiciens, dans la seconde moitié du seizième siècle. Les recueils de ces chansons sont en nombre fort considérable ; Koch en a donné des catalogues fort étendus (t. I, p. 141, et II, p. 84) ; on en trouve aussi des notices dans les *Mélanges* de Docen (t. I, p. 255). A ces chansons, qui ont été certainement populaires, et qui même le sont encore en partie, bien que leur langage ait considérablement vieilli, l'éditeur en a ajouté beaucoup d'autres extraites d'ouvrages historiques et poétiques des seizième et dix-septième siècles, de vieilles chroniques, d'anciennes et de nouvelles collections de journaux, d'almanachs et de feuilles fugitives, n'y changeant qu'une orthographe trop ancienne et trop grossière. Peut-être aurait-il mieux valu qu'il eût conservé à ces documens leur forme primitive et originale. Pour compléter cette partie de son travail, M. d'Erbach a fait de nombreux emprunts au *Wunderhorn* d'Arnim Brentano, précieuse anthologie de chansons populaires, historiques et caractéristiques.

Enfin on trouvera dans la grande collection dont nous annonçons la publication beaucoup de chansons d'enfans, d'ouvriers, de buveurs, de soldats, et dans ces dernières figureront celles qui ont été composées dans les guerres de Trente-Ans, de Sept-Ans, et dans la dernière guerre avec la France pour l'affranchissement de l'Allemagne. Les différens dialectiques, et particulièrement ceux de l'Allemagne méridionale, ont été conservés dans leur intégrité.

Il est un point que nous n'avons pu découvrir dans le prospectus publié par M. d'Erbach, et sur lequel nous resterons dans l'incertitude jusqu'à ce que les premières livraisons de l'ouvrage nous soient parvenues ; il s'agit de savoir si les mélodies ont été réunies par l'éditeur à

la poésie des chansons. S'il s'est borné à la publication de cette poésie, son recueil conservera sans doute encore de l'intérêt pour les musiciens, mais cependant cet intérêt sera fort affaibli, et M. d'Erbach aura laissé à un autre la gloire de réunir et de coordonner une collection véritablement précieuse des chants populaires de l'Allemagne; car la poésie chantée est inséparable de la mélodie si on ne veut la priver de la plus grande partie de son effet. Cette vérité a éte reconnue par l'éditeur d'une volumineuse collection de chansons russes publiée à Moscou, en 1790, et celui d'un recueil de chants populaires de la Pologne et de la Galicie, qui a paru à Varsovie, en 1833, sous le titre de *Piésni Polskie i Ruskie Ludu Galicyjskiego*. A ces collections sont jointes les mélodies de toutes les chansons, et celles-ci en acquièrent un degré de haut intérêt qu'elles n'auraient pas si l'on n'eût publié que la poésie. C'est aussi la conviction de la nécessité de joindre la musique à la poésie qui a dirigé M. Willems, membre de l'Institut des Pays-Bas et receveur de l'enregistrement à Écloo, qui s'est livré pendant un grand nombre d'années aux recherches les plus minutieuses pour la formation d'une collection de chansons populaires et authentiques en langue flamande, depuis le treizième siècle jusqu'au dix-huitième, collection précieuse et qui pourra servir de modèle à toutes celles du même genre. Le savant éditeur qui en a fait l'objet de travaux assidus va livrer cet important recueil au public. L'éditeur de musique Hofmeister, éditeur du *Manuel de la littérature musicale* (Handbuch der musikalischen Literatur), dont C. F. Whistling a donné une nouvelle édition considérablement augmentée, en 1828, vient de faire paraître un supplément de 336 pages à cette seconde édition. Ce supplément n'est en quelque sorte que la refonte, dans un ordre systématique, des supplémens mensuels donnés par l'éditeur depuis 1829 jusqu'à la fin de 1833. Il est rédigé dans la même forme que le grand catalogue de Whistling qu'il est destiné à compléter, c'est-à-dire qu'il est à la fois dressé par ordre de matières et par ordre alphabétique. M. Adolphe Hofmeister, fils de l'éditeur, a été le rédacteur de ce supplément. On ne saurait trop recommander aux marchands de musique, aux directeurs de concerts, et aux personnes qui s'occupent de la littérature de la musique, l'usage de ce grand catalogue, où l'on trouve l'indication de toute la musique qui a été publiée en France, en Allemagne, en Italie et en Angleterre, depuis environ quatre-vingts ans, avec les prix, les noms des éditeurs, et la nomenclature des différens éditeurs. Sans doute des erreurs, des omissions et des doubles emplois se rencontrent dans cet ouvrage; mais ce n'est pas moins un répertoire utile et commode qui peut épargner beaucoup de perte de temps.

FÉTIS.

Notice historique

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE JOSQUIN DES PRÈS.

(Suite.)

Ce fut après son arrivée à Rome que *Josquin* commença à donner l'essor à son génie et que sa réputation s'étendit. Sa supériorité sur tous ses rivaux, sa fécondité et le grand nombre d'inventions ingénieuses qu'il répandit dans ses ouvrages, le mirent bientôt hors de toute comparaison avec les autres compositeurs qui n'eurent d'autre ressource que de se faire ses imitateurs. Il paraît qu'après la mort de Sixte IV il se rendit à la cour d'Hercule d'Est, duc de Ferrare; ce fut pour ce prince qu'il écrivit sa messe intitulée *Herculus dux Ferrariæ*, l'un de ses plus beaux ouvrages. La magnificence de la cour de Ferrare et la protection que ce prince accordait aux hommes distingués de tout genre aurait probablement offert à Josquin un avenir heureux s'il avait voulu se fixer et si son humeur inconstante ne l'avait déterminé à quitter l'Italie pour se rendre en France, à la cour de Louis XII, où il accepta, non une place de maître de chapelle comme l'ont dit plusieurs auteurs et particulièrement Claude Hemeré et Colliete; car, ainsi que le remarque Guillaume du Peyrat [1], cette charge ne fut créée que sous le règne de François Ier, mais celle de premier chanteur comme Glarean le désigne [2].

Il paraît que l'emploi qu'il occupait à la cour du roi de France était peu lucratif, et qu'il n'y trouvait pas les avantages auxquels ses talens lui donnaient des droits, car il adressa à l'un de ses amis d'Italie, Serafino Aquilano, des plaintes amères sur la position critique où il était et sur le désordre de ses affaires. Cet ami lui répondit par le sonnet suivant, où l'on trouve de la raison et de la philosophie exprimées avec assez peu de goût.

Giosquin non dir che 'l ciel sia crudo ed empio,
Che t'adorno de si soblime ingegno;
E s'alcun veste ben, lascia lo sdegno
Che di ció gode alcun buffone e sempio.

Da quel ch'io ti dirò prendi l'essempio,
L'argento e l'or, che da se stess' e degno;

(1) Recherches sur la chapelle des rois de France, p. 454 et 474.
(2) *Dodecach.* p. 468.

Si mostra nudo, e sol si veste il legno,
Quando s'adorna alcun theatro e tempio.

Il favor di costor vien presto manco,
E mille volte il dì, fia pur Giaconda;
Si muta il stato, lor di nero in bianco.

Ma chi hâ virtu, gira a suo modo il mondo,
Com' huom che nuota e hà la zucca al fianco,
Metti 'l sott' acqua pur, non teme il fondo.

Dans sa détresse, Josquin s'était adressé à un courtisan qu'il avait connu en Italie, et l'avait prié d'obtenir du roi, en sa faveur, quelque bénéfice qui pût lui procurer une existence tranquille. Ce seigneur lui avait promis ses bons offices, et chaque fois que Josquin lui en parlait, il répondait : *Lascia fare mi.* Fatigué de tant de promesses vaines, Josquin se vengea en composant une messe dont le thème obligé était *la, sol, fa, ré, mi,* et répéta cette phrase si souvent dans le courant de sa composition que celui qui était l'objet de cette plaisanterie s'aperçut enfin que la cour riait à ses dépens. Le roi, que l'anecdote avait beaucoup amusé, promit au musicien de s'occuper de son sort. Toutefois, après une longue attente, le pauvre Josquin ne se trouva pas dans une meilleure position. Il essaya de rappeler à Louis XII la promesse qu'il lui avait faite, dans le motet : *Memor esto verbi tui* (souvenez-vous de votre parole); mais le roi n'entendit pas ou feignit de ne pas entendre le sens du motet, et Josquin n'eût plus d'autre ressource qu'une plainte indirecte; un autre motet : *Portio mea non est in terra viventium* (je n'ai point de partage sur la terre des vivans), fut écrit par lui dans un style si touchant que le roi ne put résister plus longtemps et que le bénéfice qu'il attendait depuis si longtemps lui fut accordé. Il exhala sa joie dans un troisième motet, sur les paroles : *Bonitatem fecisti cum servo tuo* (vous avez usé de bienfaisance avec votre serviteur, seigneur); mais soit envie, soit réalité, on dit alors que le désir l'avait mieux inspiré que la reconnaissance, et que le troisième motet ne valait pas le précédent.

Quoi qu'il en soit, il eut enfin ce bénéfice, objet de ses désirs; selon Claude Hémeré [1] et Colliete [2], ce fut un canonicat à Saint-Martin de Saint-Quentin; mais ces auteurs fixent à 1524, sous le règne de François Ier, l'époque où il en prit possession, ce qui n'est pas vraisemblable, car n'eût-il été âgé que de vingt-cinq ans à la mort du pape Sixte IV, il aurait eu alors près de soixante-dix ans. Il est plus probable que ce fut quelques années après que Louis XII eut fait la conquête du Milanais, c'est-à-dire vers 1504 ou 1505.

Sur l'autorité d'Aubert Le Mire, M. Perne a cru que c'était un canonicat de l'église de Condé qui avait été accordé à Josquin [3], mais il ne s'est pas souvenu que Condé n'appartenait pas alors à la France. Cette ville était dépendante du comté de Hainaut où Louis XII n'avait aucun droit de conférer un bénéfice. Voici le passage d'Aubert Le Mire qui peut donner lieu à quelques remarques curieuses.

« Est autem Condatum (vulgo *Condé*) Hannoniæ « oppidum, in quo monalium insigne canonicorum col« legium a multis jam sæculis resedit hujus collegii « Decanus, patrum memoria fuit Josquinus Pratanus, « musicus excellentissimus qui primus ferè artem mu« sicam in ordinem redegit, multisque eam partibus « auxit. Abiit anno Christi 1501 Condati adeio ante « aram summam conditus [4]. »

« Il existe à Condé, ville du Hainaut, un célèbre « chapitre de chanoines réguliers fondé depuis plu« sieurs siècles. Josquin Desprès, excellent musicien, « le premier qui mit de l'ordre dans l'art de la compo« sition musicale et l'augmenta de beaucoup de parties, « fut, d'après le témoignage des anciens, doyen de « cette collégiale. Il mourut l'année de J.-C. 1501 et « il fut inhumé sous le jubé de Condé devant le maître« autel. »

Les faits rapportés par Le Mire sont trop positifs pour inspirer du doute; il faut donc croire que Josquin fut en effet doyen du chapitre de Condé, d'où l'on doit conclure qu'il quitta son canonicat de Saint-Quentin pour se retirer dans sa patrie, où des avantages égaux, peut-être même supérieurs, lui étaient offerts. Mais quant à la date de 1501 assignée à son décès, date que M. Perne adopta, il est facile de prouver ou qu'elle résulte d'une faute d'impression ou que Le Mire a été induit en erreur. En effet on a vu que Josquin fut élève de Jean Okeghem. Or, après la mort de celui-ci, il composa un chant funèbre sous le nom de *déploration.* Okeghem n'ayant dû mourir que postérieurement à 1512, il est impossible que Josquin l'ait précédé dans la tombe.

D'ailleurs Jean-Georges Schielen cite dans sa bibliothèque choisie (biblioth. enucleata, p. 327) un traité de musique composé par Josquin sous le titre de *Compendium musicale,* qui, selon lui, portait la date de 1507. On ne peut croire que l'existence de ce traité soit sup-

(1) *Loc. cit.*
(2) *Loc. cit.*
(3) Notions sur Josquin des Prés, *Revue musicale*, t. II, p. 271 et suiv.
(4) *De Canonic. Collegiis*, cap. 16, p. 42.

posée, car Berardi en parle positivement et comme l'ayant vu[1].

Enfin, et ceci est encore plus concluant, Adrien Petit, surnommé Coclius ou Cocicus, musicien français, qui était maître de musique à Nuremberg vers le milieu du seizième siècle et qui était né en 1500, a publié un traité de musique où il expose la doctrine de Josquin dont il était l'élève. Voici le titre de ce livre: *Compendium musicæ descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini Dès Près, in quo præter cætera tractantur hæc* : 1° *de modo ornate canendi;* 2° *de regulâ contrapuncti;* 3° *de compositione;* Nuremberg, 1552, in-4°. On y trouve dans la seconde partie un chapitre sur le contre-point intitulé : *De regulâ contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis.* On voit qu'il est impossible qu'un homme né en 1500 ait eu pour maître un autre homme mort en 1501. J'ai dit qu'il y a vraisemblablement une faute d'impression dans le texte de Le Mire : Je présume qu'on doit lire : *Obiit anno Christi* 1521 *ou* 1531 au lieu de 1501, car c'est la date qui convient le mieux à cet événement. Si Josquin avait cessé de vivre en 1501, le titre d'un recueil de ses compositions publié à Anvers par Tilman Susato en 1545 n'aurait pas été rédigé comme il suit : *Le septième livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mémoire et très excellent en musique Josquin Dès Prés, avec trois épitaphes du dict Josquin composées par divers auteurs.* On ne se sert pas du mot de *feu* en parlant d'un homme qui serait mort depuis près d'un demi-siècle, et l'on ne s'amuse point à lui faire des épitaphes.

Quoi qu'il en soit, la perte de ce grand musicien fut vivement sentie par toute l'Europe; une foule de poèmes, de *déplorations* et d'épitaphes furent composées par les poètes et les nombreux élèves sortis de son école. Swertius a conservé[2] l'épitaphe qui se trouvait autrefois sous son buste dans l'église de Sainte-Gudule à Bruxelles et un chant funèbre composé par Gérard Avidius de Nimègue, élève de Josquin. Le recueil dont j'ai parlé précédemment contient l'épitaphe mise en musique à sept voix par Jérôme Vinders. La déploration d'Avidius a aussi été composée à quatre voix par Benoît et Ducis et à six voix par Nicolas Gombert.

FÉTIS.

(1) *Staffetta musicale*, p. 12.

(2) *In Athen. Belgicis.*

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Reprise de la *Vestale*. — Rentrée de NOURRIT.

Combien d'années se sont écoulées depuis que la *Vestale* fut représentée pour la dernière fois sur la scène de l'Académie royale de musique avant la reprise qui vient d'en être faite pour que Mlle Falcon y déploie son jeune talent dramatique? Dix peut-être, et plus. Combien de fois la partie de la société qu'on désigne sous le nom de *la jeune génération* a-t-elle entendu cet opéra, l'un de ceux qui ont brillé d'un plus vif éclat sur notre grande scène lyrique? Pas une. Et croit-on qu'elle figurait mercredi à l'Opéra, cette génération de jeunes gens? non. Elle serait venue pour un ballet, pour une danseuse; mais elle ne vient pas pour s'instruire, elle ne vient pas pour jouir sérieusement des produits d'un art. Ne voit-on pas la foule passer dans nos musées auprès des plus belles pages des anciens maîtres pour s'arrêter plus long-temps devant les toiles couvertes d'un vernis moderne? Combien de lecteurs dévorent Eugène Sue et Balzac pour un seul qui lit Montaigne! Le néologisme a porté un rude coup à la société en trouvant le mot *actualité;* il n'y a plus, en effet, rien que d'actuel aujourd'hui; la société vit au jour le jour comme si elle n'avait pas de lendemain. Ce qui était bon hier ne l'est plus aujourd'hui, sera mauvais demain. Parce que Beethoven a paru en France vingt ans après Spontini, Spontini doit disparaître, comme s'il n'y avait pas assez de place pour Beethoven et Spontini à la fois.

L'assemblée qui assistait mercredi à la reprise de la *Vestale*, quoique plus nombreuse que nous ne l'avions espéré, comptait peu de ces jeunes gens dont nous déplorons l'absence; elle se composait de vrais et consciencieux amateurs en même temps que d'un grand nombre d'artistes pour lesquels ces obscures et modestes solennités sont toujours pleines d'attrait. Mlle Falcon, à qui l'opéra de Spontini doit d'être sorti de la poussière qui le couvrait depuis tantôt dix ans, a quelques-unes des qualités requises pour réussir dans ce rôle difficile; mais elle manque souvent du volume d'organe nécessaire pour rendre dans de certains passages les effets qu'elle imagine. Il y a deux sortes d'expression dans le chant, l'une intime et concentrée qui se trahit par l'accent naturel de la voix et n'a recours aux grands mouvemens dramatiques qu'à de rares momens; cette expression est celle de Mlle Falcon. L'autre, très expansive, consiste dans la grande intensité de la voix et dans un développement très énergique des facultés du chan-

teur : c'était l'expression de Mme Branchu. L'une et l'autre de ces deux manières ont leurs mérites, mais dans la musique de la *Vestale* la seconde est préférable en ce qu'elle est plus conforme aux intentions de l'auteur. Mlle Falcon a eu d'heureuses inspirations souvent bien rendues ; mais dans plusieurs parties de son rôle, sa voix, particulièrement dans les notes graves, a manqué du volume nécessaire. Nourrit, qui chantait la musique du genre de celle de la *Vestale* avant d'étudier dans les opéras de Rossini le style italien, en sait les vraies traditions et se montre dans le rôle de *Licinius* ce que dans l'intérêt de l'ouvrage il faudrait que chacun des acteurs fût dans le sien. Dabadie s'acquitte très convenablement de la partie musicale qu'il remplit dans cet opéra, quoique de certains passages soient trop élevés relativement à l'étendue de sa voix. Dérivis déploie dans le rôle du grand-prêtre les ressources d'un bel organe. Pour Mlle Mori, nous sommes forcés de lui dire peu galamment que son intonation a été, dans le cours presque entier de la représentation, à côté de la véritable.

Nous désirons qu'un certain nombre de représentations de la *Vestale* donne aux acteurs le temps de perfectionner leur exécution et fasse naître dans le public le désir d'entendre les beaux ouvrages de l'ancien répertoire qu'il serait si curieux pour lui, s'il y prenait goût, de pouvoir comparer aux opéras plus modernes.

Nourrit, après une courte absence qu'il avait employée à donner de brillantes représentations sur le théâtre de Lyon, avait reparu pour la première fois dans *Don Juan*.

— Deux débuts ont eu lieu au théâtre de l'*Opéra-Comique* le même soir, dans la même pièce : Léon Bizot, qui remplissait l'emploi de baryton dans la troupe chantante de l'*Odéon*, a joué le rôle de *Georges* de la *Dame Blanche*, et un M. Labarre, que nous ne connaissions d'aucun lieu, a paru dans celui de *Dikson*. De tout temps Léon Bizot a eu le défaut de faire entendre fréquemment des sons, non pas douteux, comme on se plaît à dire quelquefois par mesure d'urbanité, mais bien entièrement et véritablement faux. A cette habitude qu'un séjour prolongé en province ne lui a pas fait perdre, il joint un fort mauvais goût qui lui fait inventer les ornemens les plus saugrenus et en même temps les plus opposés à l'harmonie des morceaux qu'il chante. Pour M. Labarre, qui, par une rencontre bien singulière, s'appelle Théodore Labarre, et qui étale malicieusement ses deux noms sur l'affiche de manière que l'habile artiste et spirituel compositeur dont il est le Sosie passe aux yeux du bon et bête public pour s'être fait chanteur d'auteur qu'il était, M. Labarre, je demande pardon pour la longueur de ma période, est un chanteur négatif et un acteur fort médiocre ; en sorte qu'il y a tout lieu de croire que la première apparition de ces messieurs sera l'unique qu'ils feront sur la scène de l'*Opéra-Comique*, ce dont le public un peu musical de ce théâtre saura gré à M. Crosnier ; car si besoin est de chanteurs pour notre seconde scène lyrique, ce n'est pas de ceux de la force de MM. Léon Bizot et Labarre.

— Nous ne donnerons que peu de détails sur le ballet qui vient d'être représenté au Théâtre-Nautique, sous le titre de *Nouveau Robinson*, parce que, sous le rapport de la musique aussi bien que sous celui du spectacle, il est d'une bien faible importance. La musique, écrite avec habitude ou du moins avec instinct des effets, manque de l'esprit et de la légèreté qui conviennent à ces sortes d'ouvrages. M. Hanssens, son auteur, a pris la chose trop au sérieux et traité gravement une folie. Le programme est une demi-farce anglo-française qui pêche par le défaut de mouvement dans l'action. Il eût mieux valu, ce nous semble, aborder franchement le sujet et faire une bouffonnerie complète qu'une moitié de farce. Quand le public se met à rire il veut rire beaucoup.

— Le Théâtre royal Italien fera sa réouverture le 2 octobre prochain, et la saison sera de six mois, qui prendront fin le 31 mars 1835. Les artistes qui se trouvent jusqu'à ce moment engagés sont : MM. Rubini, Tamburini, Lablache, Ivanoff, Santini, et Mmes Julie Grisi, Fink-Loos, Schultz.

Dans le courant de la saison il sera donné trois ouvrages nouveaux composés exprès pour les artistes de ce théâtre, par MM. Bellini, Donizetti et Gabussi. L'orchestre sera dirigé par M. Parisini, *direttore* de l'orchestre du théâtre de la Pergola, de Florence.

MM. les locataires et abonnés de la saison dernière, qui désireraient conserver leurs loges et places pour la prochaine saison, sont priés de vouloir bien se faire inscrire au bureau avant le 15 septembre prochain ; autrement on disposera, après cette époque, de toutes les loges et places qui n'auraient pas été arrêtées.

— Dans presque tous les journaux de Paris, des départemens et même de l'étranger, on lit un article qui paraît avoir pour but de faire croire que la première médaille d'or pour la fabrication des pianos aurait été accordée, par le jury de 1834, à M. Pierre Erard. Cette assertion est inexacte ; la première médaille d'or pour cette fabrication a été décernée à M. Pape, facteur de pianos du roi ; M. Erard n'a obtenu que le rappel de la médaille d'or qui avait été accordée en 1827, à feu Sébastien Erard ; pour s'en convaincre, il suffit de voir,

dans le *Moniteur* du 15 juillet dernier, la liste des récompenses décernées par le jury. (*Communiqué*).

Nouvelles des Départemens.

Valenciennes. A lire le programme du concours d'harmonie que doit ouvrir Valenciennes pendant la kermesse, on s'attendrait presque à voir une de ces *fêtes de plaisance*, comme il s'en donnait au moyen-âge dans la plupart des villes de Flandre et à Valenciennes. Un grand nombre de sociétés de musique seront appelées à faire partie des concours, et, pour cela, elles devront se faire inscrire à la mairie avant le 7 septembre; des médailles en or de divers poids seront la récompense des vainqueurs. Le concours aura lieu le 14 à 3 heures de l'après-midi, et voici l'ordre et la cérémonie qu'on observera dans la réception des sociétés de musique. Lorsqu'une de ces sociétés approchera des murs de Valenciennes, ce ne sera pas, il est vrai, comme dans d'autres temps, le son bruyant de la cloche du beffroi de la commune qui annoncera leur arrivée, mais quelque chose de plus imposant peut-être encore; les musiques choisiront dans leur sein une députation qu'elles enverront à la mairie pour demander leur entrée franche; aussitôt une partie de la musique de la garde nationale de Valenciennes s'empressera d'aller recevoir à la porte de la ville la société dont on lui annoncera l'arrivée; puis la musique fera sa joyeuse entrée dans la ville en exécutant, comme dit le programme, des *pas redoublés* jusqu'à l'hôtel-de-ville. Là, les musiques devront saluer les magistrats par un morceau de leur choix, puis les chefs des sociétés seront présentés en grande pompe à MM. les maire et adjoints.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Les concours du Conservatoire de musique de cette ville ont été fort satisfaisans eu égard au peude temps qui s'est écoulé depuis la restauration de cet établissement par les soins de M. Fétis. Le jury, présidé par M. Fétis, ne s'est pas montré prodigue de couronnes, et n'a décerné que les récompenses qui lui ont paru rigoureusement méritées. Dans la plupart des classes il n'y a point eu de premier prix, et les seconds prix décernés n'ont point été partagés entre plusieurs élèves. Dans notre prochain numéro nous donnerons des détails plus étendus.

— On a repris au Théâtre Royal de cette ville *le Siége de Corinthe*, dans lequel Serda, chargé du rôle de Mahomet, a obtenu le plus beau succès. Sous le rapport de l'action dramatique, comme sous celui du chant, ce jeune acteur a déployé un talent très remarquable, et il a eu d'autant plus de mérite à cela qu'il était assez mal secondé.

— La commission chargée d'examiner et de juger les cantates officielles envoyées pour le concours de septembre vient d'être nommée; elle est composée de MM. de Pellaert, Niedermeyer, Snel, Daussoigne-Méhul et Fétis.

New-Yorck. Un singulier cas de somnambulisme se présente en ce moment à New-Yorck. Un jeune homme de dix-neuf ans, appartenant à une estimable famille de commerçans, manifestait depuis long-temps des dispositions prononcées pour la musique; il s'avisa de prendre quelques leçons de violon à l'insu de ses parens, qui n'avaient pas jugé à propos de favoriser son goût. Mais son secret ne tarda pas à être découvert par l'incident le plus étrange.

Depuis plusieurs semaines on entendait, au milieu de la nuit, les sons d'un instrument à cordes qui partaient de la chambre habitée par le jeune homme. Après quelques jours d'hésitation, on pénétra dans cet appartement et l'on vit le virtuose se promener en chemise dans sa chambre, tenant l'archet d'une main et le violon de l'autre. On acquiert la conviction qu'il venait de se réveiller par le bruit qu'on avait fait à sa porte. Sa confusion et le désordre du lit ne laissèrent aucun doute à cet égard.

Les parens consultèrent un célèbre médecin sur cette maladie. Celui-ci demanda une plume et de l'encre et prescrivit le traitement suivant:

Faites-lui prendre tous les jours des leçons de musique.

On espère que la famille sera assez sage pour suivre cette ordonnance.

Bulletin d'Annonces.

Rachel, oratorio historique et prophétique à grands chœurs et à grand orchestre avec solo, par Lesueur, chevalier des ordres de la Légion-d'Honneur, et de Louis de Hesse Darmstadt, membre de l'Institut de France et d'autres sociétés savantes. — 50 fr.

Paris, chez Frey, place des Victoires, 8.

Nous parlerons de cet ouvrage dans un de nos prochains numéros.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 34.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 24 AOUT 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Notice historique

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE JOSQUIN DES PRÈS,

et sur quelques-uns de ses contemporains.

(Troisième et dernier article.)

Luther, si grand dans l'histoire par la réformation, joignit à ses hautes conceptions les talens de la poésie et de la musique. Il était même habile dans la composition, et bon juge en ce qui concernait cet art. Il a dit en parlant de Josquin : « Les autres musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin seul en fait ce qu'il veut. » Si l'on examine les ouvrages de ce compositeur, on est frappé en effet de l'air de liberté qui y règne, malgré les combinaisons arides qu'il était obligé d'y mettre pour obéir au goût de son siècle. Il passe pour être l'inventeur de la plupart des recherches scientifiques qui, dans la suite, ont été adoptées par les compositeurs de toutes les nations, et perfectionnées par Palestrina et les autres musiciens de l'Italie. L'art des canons lui est surtout redevable, sinon de l'invention primitive, au moins de développemens et de perfectionnemens considérables. Il est le premier qui en ait fait de réguliers à plus de deux parties. Enfin il règne dans sa musique un air d'élégance inconnu avant lui, et que ses successeurs n'ont pas toujours imité heureusement. Aussi est-il devenu le modèle que chacun se proposait dans le commencement et vers le milieu du seizième siècle comme le *nec plus ultrà* de la composition.

Malgré sa facilité et son habileté dans la science du contre-point, Josquin travaillait beaucoup à ses ouvrages et y faisait sans cesse des corrections; néanmoins il a produit beaucoup, ce qu'on ne peut attribuer qu'à un travail constant et à une rare précocité. Les trois premiers livres de ses messes ont été publiés à Fossombrone, en 1515 et 1516, par Octave de Petrucci. Doni en compte cinq livres, mais il est douteux que les deux derniers aient été imprimés. Trois messes complètes de sa composition se trouvent dans la collection qui a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*, laquelle a été publiée à Rome, en 1516, *in-fol. max.*, par André Antiquo de Montana. Plusieurs livres de motets, composés par Josquin, ont été imprimés à Paris par Pierre Alteignan, en gothique, depuis 1533 jusqu'en 1539. En 1549 le même imprimeur en fit paraître un nouveau recueil sous ce titre : *Josquini Des Prez musicorum omnium facile principis tredecim modulorum selectorum opus, nunc primum cura solerti impensaque Petri Altingentis, regii typographi excussum, in-4° obl., Goth.* Le titre porte la date de 1459; mais c'est évidemment une transposition de chiffres, car l'art d'imprimer la musique, ni Altaignant, ni probablement Josquin n'existaient en 1459.

Timan Susato a aussi imprimé une collection de motets et de chansons composés par Josquin, à Anvers, en 1544, sous le titre de : *Cantinelas varias sacras quas motetas vocant et profanas.* Adrian Le Roy et Robert Ballart ont donné une nouvelle édition du premier et du second livre de ces motets, et l'ont intitulé : *Josquini Pratensis, musici præstantissimi, moduli, ex sacris litteris delecti, et in* 4, 5 *et* 6 *voces distincti, in-4° obl.*, 1555. Le recueil de ces motets de différens maîtres, dont Conrad Peutinger a été l'éditeur, et qui a paru à Augsbourg, en 1520, sous le titre de *Liber selectarum cantionum quam vulgò motetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum*, contient trois motets à six voix, trois à cinq et un *de profundis* à quatre. Un autre recueil intitulé *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musicâ artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum reductarum tomus I, II, III, IV, Noribergea, ex officinâ Joannis Montani, et Ulrici Neuberi, anno* 1553-54, *in-4°*, contient dix-neuf morceaux

composés par Josquin ; vingt-huit autres extraits de ses messes ont été donnés par Glarean dans son *Dodecacorde*. Sebald Heyden en a publié treize dans son livre *De Arte canendi*, Nuremberg, in-4° ; on en trouve cinq dans les principes de musique pratique de Jean Zanger, Leipsick, 1554, in-4°; sept livres de chansons françaises ont été réimprimés plusieurs fois par les divers imprimeurs de musique de l'Italie, des Pays-Bas et de France; enfin les plus célèbres organistes et luthistes du seizième siècle ont arrangé ses plus beaux ouvrages pour leurs instrumens. Cet empressement à multiplier les productions d'un artiste ou d'un littérateur est toujours un signe certain de sa célébrité et de son influence sur son siècle. Tout ce qui vient d'être rapporté prouve que Josquin a joui de cette célébrité et de cette influence dans toute leur plénitude, il fut du petit nombre de ces génies privilégiés qu'on ne voit apparaître que de loin en loin et qui laissent après eux de longs souvenirs.

Les autres musiciens néerlandais contemporains de Josquin n'atteignirent point à sa haute réputation ; car il est sans exemple qu'on rencontre à la même époque deux de ces grandes renommées dans le même genre ; mais ce furent aussi des hommes du premier ordre qui imprimèrent à l'école de leur patrie une supériorité incontestable. Parmi ceux dont les noms ont mérité de passer à la postérité, on distingue surtout Compère, Crespel et Pierre de La Rue. Quelques détails sur ces habiles musiciens, qui furent les contemporains et les condisciples de Josquin, ne seront pas déplacés à la fin de cette notice.

Le premier, Louis Compère, fut le condisciple de Josquin comme enfant de chœur à l'église collégiale de Saint-Quentin, ainsi qu'il résulte des recherches de Claude Hémere et de Colliète [1]. Comme Josquin, il devint ensuite élève d'Okeghem.—Louis Compère était né conséquemment vers le milieu du quinzième siècle. On croyait qu'il était originaire de la Flandre française; mais un manuscrit précieux, qui est en la possession de M. Guilbert de Pixérécourt, nous révèle le véritable lieu de sa naissance, car on y trouve plusieurs morceaux de sa composition, dont l'un porte en tête L. Compère *Quercetumensis* (du Quesnoy). Cl. Hémere et Colliète assurent qu'il vivait encore en 1524, sous le règne de François Ier. Tous les auteurs du seizième siècle s'accordent à donner beaucoup d'éloges à ce compositeur ; Jean Le Maire de Belges a dit dans son poème de Vénus :

(1) Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois, t. III, p. 149, n. 33.

Les termes doux de Loysel et Compère
Font mélodie aux cieux mesme confine.

Les ouvrages de ce musicien sont devenus rares. E. L. Gerbert dit [2] qu'on trouve plusieurs morceaux de sa composition dans un recueil de chants en diverses langues, qui a été imprimé de 1530 à 1540, in-8o, dont la bibliothèque de Zwiekau possède un exemplaire; mais il ne fait connaître ni le titre du volume ni le lieu de l'impression. Au reste, le manuscrit dont je viens de parler suffit pour nous donner la plus haute idée du talent de Compère.

Guillaume Crespel, et non Jean, comme le nomme Gerbert d'après Hermann Finck [3], naquit en Flandre vers 1465, et fut élève d'Okeghem, comme Josquin et Compère. On connaît la déploration à cinq voix sur la mort de son maître, morceau fort bien fait, que Burney a inséré dans le troisième volume de l'Histoire de la musique. Plusieurs motets de sa composition, insérés dans le *Thesaurus musicus*, qui a été publié à Nuremberg, en 1564, prouvent aussi l'habileté de ce maître. Le premier livre de la collection de chansons françaises, qu'on a imprimée à Louvain en 1556, contient une chanson à quatre voix de Crespel sur les paroles *Fille qui prend facecieulx mary*; c'est une des meilleures du recueil.

Pierre de La Rue, que les écrivains latins des quinzième et seizième siècles nomment *Petrus Platensis*, est mis par Glarean et par quelques autres auteurs au nombre des plus grands musiciens de son temps. Ce même Glarean s'est trompé en faisant un Français de Pierre de La Rue [4]; Gaspard Printz [5] et Walter [6] ne s'y sont point trompés, et l'ont rangé parmi les célèbres musiciens néerlandais. Le biographe Antonio est évidemment dans l'erreur quand il dit que Pierre de La Rue est né à Saragosse 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-septième siècle, et l'on trouve deux messes de Pierre de La Rue imprimées dans la collection publiée par André Antiquo de Montana, en 1516. Il serait possible toutefois que nous fussions trompés par son habitude de dénaturer les noms, et que le musicien dont il parle fût différent de celui dont il s'agit ici. Voici ce qu'il en dit [7] : *Petrus de Rui-*

(2) *Neues lexicon der Tonkünstler.*
(3) *Pratica musica.* Wurtemberg, 1556, in-4.
(4) *In Dadecacord.* p. 134.
(5) *Histor. Berschr. der edlen sing und Kling Kunst,* p. 124.
(6) *Musik. lexik.*
(7) *In biblioth. Hispan.*

monte, Cæsar Augustanus, musicæ artis peritiâ eximius, apud Belgarum principes, Albertum et Isabellam, tùm in sacello choragus, tùm cubicularius musicus. Il dit que ce musicien à publié à Anvers, en 1604, un recueil de madrigaux et de chansons à quatre, cinq et six voix, sous ce titre : *El parnasso espannol de madrigales y vilaneicos a quattro, cinco y seis vozes;* et il ajoute qu'il a en outre publié plusieurs livres de messes, de motets et de lamentations.

Celui dont je parle est connu principalement par les messes de *Ave, Maria* et de *Salutaris hostia*, qui se trouvent dans le recueil cité ci-dessus; par les quatre fragmens rapportés par Glarean et par le motet à quatre voix: *Laudat anima mea Dominum*, qui se trouve dans le troisième volume de la collection de Nuremberg. Ce dernier a été inséré dans l'*Histoire de la musique* de Forkel[1]. On remarque dans ces morceaux une harmonie plus pleine, plus nourrie que dans les compositions de Josquin, jointe à une grande élégance dans le mouvement des voix; mais on n'y trouve pas autant de recherche dans les imitations ni dans les formes canoniques.

FÉTIS.

Lettres de C.-M. de Weber

A M. GODFROID WEBER.

Charles-Marie de Weber et M. Godfroid Weber ont été liés d'une étroite amitié; leur correspondance a toujours été active et intime. Comme tout ce qui est de nature à jeter quelque lumière sur la vie intérieure des hommes tels que C.-M. de Weber porte avec soi un véritable intérêt, nous croyons qu'une partie de sa correspondance avec M. Godfroid Weber, qui vient de publier dans une feuille allemande quelques-unes des lettres qui la composent, sera une lecture attrayante pour nos lecteurs. M. Godfroid Weber a fait précéder cette publication d'un introduction que nous reproduirons aussi.

INTRODUCTION.

Je commencerai la publication de cette correspondance avec C.-M. de Weber dans l'ordre chronologique; ce sera d'abord l'époque où cet homme célèbre, jusques alors chambellan wurtembergeois, a été banni, chassé même de cette cour par des intrigues calomnieuses qui lui firent perdre la bienveillance du roi, et où, faisant les premiers pas dans sa carrière d'artiste, il vint à Manheim où je vivais moi-même, à Manheim où je nouai avec lui des relations que nous conduisîmes tous deux jusqu'à l'amitié la plus vive, qui a duré jusqu'à sa mort en Angleterre. Ce sera pour mon cœur une fête douloureuse et douce en même temps que le souvenir de cette époque si intéressante pour moi. Je crois devoir, pour l'intelligence de cette correspondance, la faire précéder d'une esquisse historique sur la position de Weber à cette époque.

Weber, alors sans emploi, sans moyens d'existence, sans toit et sans foyer, choisissait, peut-être à cause de moi, Manheim pour son séjour fixe, d'où il entreprit souvent des voyages d'artiste dans les villes de Francfort, Darmstadt, Carlsruhe, etc. Dans une de ces excursions, il prit la résolution de faire des études sérieuses de composition auprès de l'abbé Vogler à Darmstadt, où il rencontra Meyerbeer et Jos. Gænsbacher qui furent ses condisciples et ses amis et qui quittèrent avec lui Darmstadt pour s'aller fixer à Manheim où nous conclûmes une association musicale composée de Meyerbeer, Grænsbacher, Weber, mon beau-frère A. de Dusch et moi. Animés d'un zèle ardent pour ce qui est véritablement beau dans la musique considérée sous son double aspect d'art et de science, nous nous fîmes la promesse solennelle de le propager par nos écrits et par nos ouvrages, chacun en tant qu'il serait en son pouvoir, et de combattre la perversité et la nullité des prétendus artistes, des mauvais compositeurs, des méchans critiques et des faiseurs de phrases sur l'æsthétique. Nous donnâmes à notre société le nom de *Harmonischer-Bund* (liaison harmonique), nous rédigeâmes des statuts qui expliquaient clairement le but de la réunion et les engagemens que prenaient chacun des membres; nous signâmes ces statuts et nous nous engageâmes à leur obéir. Nous avions formé le projet, ceci est bon à dire pour l'intelligence de maints passages de cette correspondance, nous avions, dis-je, formé le projet de publier un journal musical qui dut avoir pour titre celui de notre société, *der Harmonische Bund.* Sur la première feuille du prospectus nous voulions imprimer nos statuts accompagnés de nos signatures. Weber était directeur, moi secrétaire de la société et rédacteur du journal. Tels étaient les châteaux en Espagne que nous avions bâtis.

Le public sait que ce projet est resté sans résultats; il sait également si chacun des membres de cette union est resté fidèle aux engagemens qu'il avait pris.

Telle est la petite introduction historique dont j'ai cru devoir faire précéder cette correspondance. Je n'ajouterai ni commentaires ni notes aux lettres elles-

(8) *Allgemeine Geschichte der musik*, t. II, p. 616.

mêmes; je les donnerai, au contraire, dans toute leur fidélité littérale, avec les négligences de style auxquelles on se laisse souvent aller dans une correspondance familière. Je conserverai les initiales par lesquelles nous avions coutume de nous désigner mutuellement ou les chiffres pseudonymes dont quelques-uns de nous avaient signé de certains articles, comme par exemple: C.-M. de Weber-Malos, Meyerbeer-Philoderas, etc.; seulement dans quelques passages supprimés, comme ayant trop directement rapport aux individus, on a remplacé le texte par des points.

PREMIÈRE LETTRE.

Darmstadt (*sans date*).

Mon cher ami et frère,

Je t'aurais écrit depuis long-temps si je n'en étais empêché par deux raisons. La première, c'est que je n'avais rien à t'écrire, car toutes mes lettres eussent eu pour thème: *Je m'ennuie.* La seconde que j'étais trop *discordé*, et les lettres sans harmonie me répugnent aussi bien qu'à toi. Mais pour que tu ne t'avises pas de me ranger au nombre de ces gens qui portent sur leur bannière ces mots: « Hors des yeux, hors du sens », je prends l'ennuyeux tuyau d'oie pour te raconter ennuyeusement que je m'ennuie dans l'ennuyeuse Darmstadt.

Je pourrais raisonnablement terminer ici ma lettre, car j'ai fini mon thème; mais j'aime trop à penser à mon cher Manheim ou plutôt à ses chers habitans pour ne pas causer quelque peu encore avec toi. Fidèle à la bienheureuse paresse qui m'est innée, je me dispense de te raconter ma manière de vivre ici; mais si tu veux parcourir ma lettre à Berger, tu me porteras envie à cause de mon charmant séjour. — J'ai passé d'heureuses soirées avec Vogler. Il a écrit un *Requiem* pour lui-même qui surpasse tout ce que je connais en art du contre-point et qui s'empare de l'ame en même temps.

Aschaffenburg, 15 avril.

Ayant été empêché de terminer ma lettre à Darmstadt, j'y ajoute ici quelques mots et ensuite je l'expédierai s'il plaît à Dieu. Je donne aujourd'hui un concert et je suis curieux d'en connaître le succès. Demain je pars pour Amorbach où je me rends auprès du prince de Leiningen, et de là, traversant Franckfort, je retournerai à Darmstadt où mon concert aura lieu infailliblement le 30. Ce serait vraiment bien si toi et Dusch y veniez avec Berger. J'ai été contrarié ici comme partout; Hatzfeld n'est point ici; trois ou quatre personnes pour lesquelles j'ai des lettres sont malades; enfin *c'était le ménage du diable* avant que j'aie réussi à disposer le concert pour aujourd'hui. J'aurais bien voulu écrire à Berger, mais le temps pour terminer ce griffonnage je le vole à mon heure de dîner, car tu t'imagines ce que j'ai eu de démarches à faire ces jours derniers. Toutes mes lettres doivent être adressées à Darmstadt. Maintenant, adieu; on n'écrit pas bien sur une nappe, et un rôti de veau me salue, je me rends à ses attraits. Adieu donc pour aujourd'hui. Continue à m'aimer; mille choses à ta chère petite femme.

Avec l'espoir de te voir bientôt, ton ami et frère.

WEBER.

DEUXIÈME LETTRE.

Je viens de recevoir ta lettre et l'excellent canon [1] qui m'a touché jusqu'aux larmes tant il y règne un sentiment doux.

Der Ersten ton [2] part aujourd'hui pour Weiler. Maintenant une bonne nouvelle: Vogler et Beer [3] viendront la semaine prochaine passer quelques jours à Manheim.

Le 10 mai nous avons fêté l'anniversaire de la naissance de Vogler. Fais-toi raconter par Berger comment cela s'est passé; qu'il te montre ma belle poésie. Gænsbacher doit maintenant écrire, pour moi je n'ai plus rien à te dire.

(Ici un billet de M. Gænsbacher. Weber continue ensuite.)

Comment va Dusch? Embrasse-le cordialement pour moi. Le *Morgenblatt* [4] du 16 contient un article sur mon concert à Heidelberg, ce qui me cause d'autant plus de plaisir que le *Morgenblatt*, par une certaine crainte du prince, était autrefois fermé pour moi. Il paraîtra bientôt aussi dans le même journal un article sur Vogler.

Adieu; réponds-moi bientôt et plus longuement. Mille belles choses à Herthings.

W.

Nécrologie.

Jean Braham, le plus célèbre des chanteurs anglais, vient de mourir à Londres d'une violente attaque de

(1) C.-M. Weber et MM. G. Weber s'écrivaient souvent sous la forme de pièces de musique énigmatiques.

(2) Ouvrage de Weber.

(3) Le nom de M. Meyerbeer s'écrivait communément ainsi: Meyer-Beer.

(4) L'un des meilleurs journaux de l'Allemagne.

choléra ; il était âgé d'environ soixante ans. Braham chantait depuis un demi-siècle, car c'est à l'âge de dix ans qu'il fit son premier début au théâtre royal, et depuis lors il n'a point cessé de remplir la profession de chanteur dramatique, soit dans sa patrie, soit à l'étranger. Nous avons donné dans le quatrième volume de la *Revue musicale* une biographie assez complète de Braham; nous nous bornerons à rappeler ici les principales circonstances de sa vie.

Issu d'une famille juive, Jean Abraham, qui a retranché la première lettre de son nom et s'est fait appeler Braham, perdit très jeune ses parens et fut recueilli par le chanteur italien Leoni, qui lui donna des leçons et le mit en état de débuter à l'âge de dix ans au théâtre royal où il eut du succès, mais qu'il fut obligé de quitter à l'époque de la mue. Quand sa voix fut revenue, il se rendit à Bath où il donna des concerts avec le célèbre flûtiste Ashe dont il avait fait à Londres la connaissance. Après avoir débuté avec succès à Drury-Lane en 1796, il parut l'année suivante au Théâtre-Italien. Il pensa alors qu'un voyage en Italie aurait une heureuse influence sur le développement de son talent, et se rendit à Florence en passant par Paris où il donna des concerts qui furent très suivis. Braham se fit entendre dans presque toutes les villes un peu importantes de l'Italie, et se rendit ensuite à Hambourg; mais ce fut là le terme de ses voyages, car des offres très avantageuses lui furent faites dans sa patrie et il retourna à Londres. Il débuta en 1801 au théâtre de Covent-Garden et joua depuis 1806 jusqu'en 1816 au théâtre du Roi. Depuis lors Braham a chanté l'opéra anglais, et quoique dans les derniers temps son organe fût si délabré qu'il dût avoir recours à des cris insupportables pour se faire entendre, le public anglais ne cessa pas d'applaudir en lui le Braham de il y a trente ans, le premier chanteur de l'Angleterre. Braham a composé plusieurs opéras et un assez grand nombre d'airs détachés qui ne sont pas dépourvus de charme. Comme la fortune accompagne nécessairement la gloire en Angleterre, Braham était depuis long-temps assez riche pour se retirer, ce qu'il eût fait certainement en France où le souvenir du talent ne tient pas lieu du talent même; mais comme la faveur du public anglais n'avait pas baissé en même temps que ses facultés, il a continué de se faire entendre jusqu'à ce qu'il fût atteint de la maladie qui vient de le conduire au tombeau.

Nouvelles de Paris.

Procès intenté par MM. Véron et Crosnier, directeurs des théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, à M. Masson de Puitneuf, fondateur des concerts des Champs-Elysées.

Ce n'est pas la première fois que nous entendons parler de procès du genre de celui-ci. Il y a peu d'années que les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique signifièrent à ceux des théâtres de vaudeville la défense de faire exécuter dans les pièces de leur répertoire des airs ou des morceaux d'ensemble tirés d'opéras modernes. Raison fut donnée aux plaignans, et les auteurs de vaudeville durent s'abstenir du pillage des partitions nouvelles; mais une année ne s'était pas écoulée que déjà la défense était oubliée, et que les morceaux les plus frais de Boieldieu et d'Aubert étaient mis à contribution sur les scènes mesquines des *Variétés*, du *Gymnase*, du *Vaudeville*. La réclamation des théâtres royaux était cependant bien fondée, ainsi que nous le prouverons dans un prochain article sur la musique des théâtres secondaires, et nous regrettons qu'ils n'aient pas mis plus de persévérance à défendre leurs droits. La plainte que viennent de porter MM. Véron et Crosnier est-elle aussi juste? En principe, sans aucun doute, oui. Dans l'application, il y a la matière d'une controverse. Que ces administrateurs aient le droit d'interdire à quiconque la faculté de prendre, pour l'exploiter, tout ou partie, comme disent les juges dans leur considérant, d'un ouvrage dramatique pour lequel ils ont fait une dépense considérable, personne ne voudrait le nier. Le dommage que leur cause l'exécution d'une ouverture, morceau souvent si peu adhérent à la partition qu'il n'a pas l'air d'en faire partie, est-il bien réel? voilà ce dont on peut douter. Pour avoir entendu aux concerts des Champs-Élysées l'ouverture de *Guillaume Tell* ou celle du *Pré aux Clercs*, croira-t-on en connaître assez de ces opéras, et sera-t-on détourné d'assister à leur représentation? Cela ne nous paraît pas probable. Quoi qu'il en soit, mettant à part l'opportunité de la réclamation, il faut reconnaître que le jugement du tribunal a été bien rendu. Ayant à statuer sur une question de propriété littéraire, il a maintenu le droit des propriétaires. Si les juges, reconnaissant le peu de dommage causé aux théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique par l'exécution de quelques ouvertures dans les concerts des Champs-Élysées, avaient prononcé en faveur de M. Masson, c'eût été un précédent à l'aide duquel on eût pu venir impunément s'emparer de parties plus considérables d'ouvrages dramatiques, pour les exploiter au détriment des auteurs et des administrations théâ-

trales. On verra dans le texte du jugement, que nous reproduisons plus bas, les considérations qui ont entraîné la conviction du tribunal.

Attendu que les droits des auteurs ont été réglés par les lois des 13-19 janvier, 19 juillet, 6 août 1791 et 19 juillet 1793;

Que la propriété littéraire et celles des œuvres musicales sont sous la protection de ces lois qui ne sont pas abrogées;

Attendu que, aux termes de l'art. 1er du décret rendu par la Convention nationale le 19 juillet 1793, les auteurs d'écrits en tous genres, les compositeurs de musique doivent jouir seuls, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre et distribuer leurs ouvrages, et d'en céder la propriété en tout ou en partie;

Que leurs héritiers ou cessionnaires doivent jouir du même droit durant l'espace de dix ans après la mort des auteurs;

Qu'aux termes de l'art. 3 de la loi des 13-19 janvier 1791 et de l'art. 1er de la loi des 19 juillet et 6 août de la même année, les ouvrages des auteurs vivans, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés, ne peuvent être représentés sur aucun théâtre public dans toute l'étendue du royaume, sans le consentement formel et par écrit des auteurs ou celui de leurs héritiers ou cessionnaires;

Attendu que Crosnier et Véron sont propriétaires du répertoire des théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique; qu'ils ont en outre traité avec les différens auteurs des ouvrages par eux ajoutés à ce répertoire; qu'ils ont seuls le droit de faire jouer et représenter, en tout ou en partie, ceux de ces ouvrages qui ne sont pas tombés dans le domaine public;

Que les auteurs, en se réservant ou en cédant le droit de faire graver et vendre leurs ouvrages, n'ont pu céder le droit de les faire représenter, puisqu'il était aliéné par eux au profit des administrations théâtrâles, avec lesquelles ils avaient précédemment contracté;

Que les éditeurs, en achetant le droit de graver et de vendre les ouvrages déjà représentés, ne peuvent transmettre à ceux qui les achètent que l'usage permis par la loi;

Qu'en vain, Masson de Puitneuf prétend qu'il ne représente pas les ouvrages ou qu'il ne les fait exécuter qu'en partie; qu'un concert, érigé en spéculation permanente, ouvert aux mêmes heures que les théâtres, ayant ses affiches, ses bureaux, ses employés, et où le public est admis en payant, est une entreprise placée sous la dénomination générique des spectacles publics;

Que s'emparer, sans droits, d'une partie de la chose d'autrui, ce n'est pas moins porter une atteinte au droit de propriété;

Que les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, qui montent à grands frais, à leurs risques et périls, des ouvrages dont le succès est incertain, éprouveraient un préjudice considérable, s'il était permis à tout entrepreneur de spectacles de choisir sans aucune chance de perte, tout ou partie des pièces favorablement accueillies, et d'en tirer profit en les faisant exécuter en public;

Attendu que Crosnier agit encore comme subrogé aux droits des auteurs, suivant conventions du 27 mai 1834 enregistrées le 18 juillet suivant; qu'aux termes de ces conventions, les auteurs signataires se sont formellement interdit le droit d'autoriser l'exécution de tout ou partie de leurs ouvrages sur aucun théâtre de la capitale ni dans aucun concert public et payant, durant les cinq années qui suivront la première représentation, sauf les motifs arrangés en contredanses ou mis en variations;

Que ces conventions sont d'ailleurs conformes aux réglemens pris par l'autorité administrative le 25 avril 1807.

En ce qui touche la demande en dommages et intérêts;

Attendu que Crosnier et Véron ont toléré pendant long-temps l'exécution des œuvres musicales qui fait l'objet du procès; qu'ils ne peuvent ainsi imputer qu'à eux-mêmes le tort qu'ils ont pu éprouver;

Par tous ces motifs, fait défense à Masson de Puitneuf d'exécuter ou faire exécuter à l'avenir, dans ses concerts publics, tout ou partie des ouvrages dépendant des répertoires de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, dont la première représentation ne remonte pas à cinq années de ce jour, sinon, et faute par lui de se soumettre au présent jugement, le condamne par toutes les voies de droit, et même par corps, à payer aux demandeurs la somme de 200 francs par chacune des contraventions qui seraient commises et régulièrement constatées.

Déclare Véron, Crosnier et Cerfberr non-recevables dans leurs demandes en dommages et intérêts; ordonne l'exécution provisoire nonobstant appel, à la charge par Crosnier et Véron de fournir caution, que le tribunal fixe à 30,000 fr.; condamne Masson de Puitneuf en tous les dépens.

— Le ministre de l'intérieur a accordé à MM. Robert et Severini un nouveau privilége de six ans pour l'administration du Théâtre-Italien.

La direction de MM. Robert et Severini est une de celles sous lesquelles il a été déployé, dans ces derniers

dix ans, le plus d'intelligence et d'activité. Le répertoire, pendant si long-temps borné aux opéras de Rossini, a été augmenté par eux de plusieurs ouvrages nouveaux, et cela quoique Rossini fût intéressé dans leur entreprise. C'est sous leur administration que nous avons entendu pour la première fois Lablache, Tamburini, Mlles Grisi et Ungher; enfin c'est par leurs soins que nous avons revu Rubini qui n'avait fait, il y a dix ans, qu'une courte apparition à Paris. La continuation de privilége qui leur est faite est donc un acte de justice. Nous avons donné dans notre dernier numéro la liste des chanteurs que nous entendrons cette année au Théâtre-Italien; mais ce que nous n'avons pas dit et ce qu'on affirme, c'est que Rossini travaille actuellement à un grand ouvrage qui serait représenté l'hiver dans lequel nous allons entrer. Si ce fait est vrai, si une troupe composée de Lablache, Tamburini, Rubini et Mlle Grisi exécute un opéra écrit pour eux par Rossini, les six mois de représentations du Théâtre-Italien ne suffiront pas; il faudra doubler la saison.

— Une séance en commémoration de la mort de Gall a eu lieu vendredi dernier dans la salle Saint-Jean, place de l'Hôtel-de-Ville. L'assemblée, nombreuse, était présidée par M. Andral, professeur à la faculté de médecine. M. le docteur Fossati a lu un mémoire sur les dispositions que chaque individu apporte en naissant pour la culture de l'art musical et sur la connaissance que l'on peut acquérir de ces dispositions par l analyse phrénologique. M. Fossati a posé les principes suivans, qu'il a développés:

« 1° Pour réussir dans tous les genres de musique, la condition principale est d'avoir une organisation favorable. L'étude, l'exercice sont indispensables; mais si les dispositions manquent, on n'arrivera jamais qu'à la médiocrité.

« 2° Il ne suffit pas, pour devenir bon instrumentiste, d'avoir une bonne organisation musicale; à cette classe d'artistes, il faut encore de l'agilité et de l'adresse musculaire.

« 3° Une belle voix ne suffit pas pour devenir bon chanteur. Il est nécessaire, après l'organe de la musique et celui de la voix, de posséder une forte et ample poitrine.

« 4° Ceux qui se destinent à la composition musicale, l'organe de la musique étant donné, plus il y aura de facultés intellectuelles et plus les compositions seront variées et profondes.

« D'où je conclus que dans les conservatoires et dans les écoles de musique l'on devrait d'abord n'admettre que ceux qui sont organisés pour cet art, et qu'ensuite, l'on devrait classer chaque élève d'après son organisation spéciale, pour l'instruire et l'exercer dans le genre propre à son organisation. »

M. le docteur Fossati s'est étayé de nombreux exemples. Nous espérons pouvoir donner dans notre prochain numéro les passages les plus intéressans de ce curieux mémoire que nous accompagnerons de nos observations.

— M. Besson, propriétaire du café Turc, qui fait exécuter chaque soir dans son établissement des morceaux de musique instrumentale, conçut le projet d'y joindre des pièces vocales, et il en publia l'annonce; mais le préfet de police lui fit savoir qu'il n'obtiendrait pas l'autorisation de cette addition à ses concerts. Nous croyons que M. Besson n'aurait eu que médiocrement à se louer de l'effet qu'auraient produit des solos de chant en plein air; mais nous ne pouvons que blâmer l'interdiction dont ses projets ont été frappés. Il nous semble que pourvu qu'il ne transgresse pas les lois de police par la non-observation des heures où il doit commencer et finir ses concerts, le Gouvernement n'est pas autorisé à le troubler dans l'exploitation de son industrie et ne peut pas lui prescrire tel ou tel genre de musique.

— Deux opéras seront représentés sous peu de jours au théâtre de l'Opéra-Comique. L'un, *Emmeline*, sera joué dans le courant de la semaine où nous allons entrer, et l'autre, le *Châlet*, suivra de très près. Les nouveaux acteurs engagés à ce théâtre paraîtront dans les rôles principaux.

— Bien que l'affiche de l'Opéra n'ait pas encore annoncé la prochaine représentation de *la Tempête*, on assure que ce nouveau ballet sera joué avant la fin du mois et qu'il n'est retardé que par le non-achèvement des décorations qui sont près d'être terminées. L'opéra de M. Meyerbeer qui doit être mis prochainement en répétition pour être exécuté cet hiver, porte le titre de *Priez Dieu*. Le sujet est tiré des chroniques du temps de Charles IX.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Les cantates envoyées au concours ouvert par arrêté du ministre de l'intérieur pour les deux prix de 600 et de 300 fr., sont au nombre de trente-six. Plusieurs séances du jury chargé de les juger ont été et seront consacrées à leur examen. L'empressement des jeunes compositeurs belges à répondre à l'appel qui leur a été fait est un des résultats précieux du mouvement

moral imprimé à la Belgique, sous le rapport de la musique, par les travaux de M. Fétis. C'est par de semblables mesures, c'est en mettant en jeu l'amour-propre de ses jeunes artistes et en leur offrant ensuite les moyens de tirer un parti suffisant de leurs talens qu'elle obtiendra que ceux-ci développent et exploitent dans son sein des facultés qu'ils ont été trop souvent porter dans d'autres pays.

P. S. Nous apprenons à l'instant que la cantate à laquelle le premier prix a été décerné appartient à M. Buschop de Bruges ; celle de M. Hermel de Gand a remporté le second prix. Trente-six partitions avaient été soumises au jury ; sur ce nombre, vingt-neuf ont été écartées à la lecture, et les sept autres exécutées au piano. Après avoir fait le choix des deux cantates les plus remarquables, les membres du jury se sont rendus auprès du ministre de l'intérieur pour décacheter les billets portant les devises correspondant à celles des manuscrits et les noms des auteurs.

— M. Robberechts, l'un des plus habiles violonistes vivans qu'ait vu naître la Belgique à laquelle les hommes distingués dans cette spécialité de la musique ne manquent pas, vient d'être nommé professeur de la classe de violon du conservatoire de Bruxelles. M. Wery, excellent musicien, chargé précédemment de cette partie de l'enseignement, est appelé à diriger une classe d'ensemble pour les instrumens à cordes qui vient d'être créée.

— L'opéra d'Auber, *le Serment*, a été représenté sans succès au grand théâtre de cette ville. La pièce a été trouvée très faible et la musique plus faible que la pièce. Comme la troupe du grand théâtre de Bruxelles ne compte pas parmi elle une Damoreau pour chanter l'air de bravoure qui seul a procuré à cet opéra quelques représentations, il est probable que son apparition sera de très courte durée.

Dinant (Belgique). La fête de cette ville, qui a eu lieu le 15 août, a été fort brillante. Un concours de musique a été ouvert auquel ont pris part la musique du 8e régiment français d'infanterie légère et celle du 2e régiment de ligne belge en garnison à Namur. Malgré l'excellence de la musique française, nous écrit-on, le jury, composé d'hommes de talent, n'a pas hésité à donner le prix à la musique belge. A leur retour dans leur garnison, les vainqueurs ont été reçus par la société d'harmonie de Namur et par la musique du régiment de chasseurs qui s'étaient portées à leur rencontre.

— Donizetti, le fécond auteur qui avait été nommé à la place de professeur de contrepoint au Conservatoire royal de musique de Naples, vient de fonder une classe de composition dramatique dans le même établissement.

— Mme Tadolini, qui obtient en Italie de légitimes succès, vient d'être engagée au nouveau théâtre de Padoue pour le prochain automne.

Bulletin d'Annonces.

Zampa, partition réduite pour le piano. — 30 fr.

Gasse. Méthode de violon pour servir d'introduction à celle du Conservatoire. — 12 fr. 50.

Grubert. Méthode de cornet à pistons. — 4 fr. 50.

Hunten. Op. 65. Trois airs italiens variés pour le piano :

N. 1. La *Zaira* de Mercadante. — 2 fr. 50.
2. La *Niobé* de Pacini. — 2 fr. 50.
3. La *Norma* de Bellini. — 2 fr. 50.

Camus. Cavatines italiennes avec les points d'orgue, recueillies et arrangées pour la flûte avec piano ; 1, 2, 3. Chaque :—2 fr. 50.

Bailly. Six valses pour cornet à pistons et piano. — 2 fr. 50.

Cornette. Quinze petits duos sur *Zampa*, pour deux cornets à pistons. — 2 fr. 50.

Musard fils. Venise, quadrilles arrangés pour deux cornets à pistons. 1 fr. 25.

Chollet. L'Odalisque, valse favorite du Jardin Turc, arrangée pour le piano. — 1 fr. 50.

Tulou. Le Bouquet de Bal, fantaisie pour flûte avec orchestre. — 5 fr.

Avec piano. — 3 fr. 75.

Dotzauer. Op. 127. Soixante-quinze leçons de violoncelle, 3me suite. — 3 fr. 75.

Pilati. Op. 43. Six airs variés pour piano :

1re livr., n. 1. Adieux à la Suisse. } 3 fr.
n. 2. Danses et galops suisses. }

2e liv., n. 3. Thème de Carafa. } 3 fr.
n. 4. Air anglais. }

3e liv., n. 5. La Folle. } 3 fr.
n. 6. Thème original. }

— Venise, rondolettes sur le quadrille de Musard. — 2 fr. 50.

Monpou et Roger de Beauvoir. Le Vent sur mer, piano. — 1 fr.

— Le Noir. — 1 fr.

Monpou et Victor Hugo. Les Deux Archers. — 1 fr.

Paris, chez J. Meissonnier, rue Dauphine, 22.

Sovinski. Op. 34. Fantaisie sur une cavatine chantée par Rubini. 7 fr. 50.

Rigondi. Valse du duc de Reischtadt, arrangée pour guit. — 2 fr.

Liverani. Fantaisie pour clarinette seule. — 6 fr.

Martin (Mlle). Souvenirs d'Ecosse, arrangé à 4 mains. — 4 fr. 50.

Masini. Fête des Gondoles, nocturne à 2 voix. — 2 fr.

Galop de Marliani, arrangé pour piano par Alary et exécuté aux Champs-Elysées. — 3 fr.

Ernst. Si tu ne viens pas, romance. — 3 fr.

à Paris, chez Pacini.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 35.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 31 AOUT 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Dernière réponse

A LA GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

L'esprit d'argutie, qui, dans les discussions, détourne l'attention de l'objet principal, pour le noyer dans d'insipides détails incidens, cet esprit, dis-je, est ce qu'il y a de pire en critique et en polémique. Avec les gens qui en sont imbus, toute essence des choses disparaît devant les disputes de mots; l'état de la question est incessamment oublié, et l'ergoteur qui s'y trouve faible met toute son adresse à éviter qu'on s'en souvienne. Tel se montre mon adversaire dans la querelle d'allemand qu'il m'a faite au sujet de l'invention du piano; tel il est surtout dans son dernier article inséré au n° 32 de la *Gazette musicale de Paris*. D'une part, il y met peu de bonne foi; de l'autre il paraît ne m'avoir pas compris. Il faut donc, malgré moi, que je rentre encore une fois, et pour la dernière, dans cette ennuyeuse discussion. Je vais le faire de telle sorte que les questions seront rétablies dans leur état primitif, et que les ergoteries futures ne pourront les en détourner.

La première de ces questions est relative à Schrœter, considéré comme le véritable inventeur du piano. Mon adversaire a dit dans son premier article que l'invention de Marius ni celle de *Cristofali* (car il paraît certain que tel était le nom du facteur italien) n'ont exercé d'influence sur l'invention de cet instrument, et que c'est Schrœter qui doit être considéré comme le véritable inventeur; pour le prouver, il cite la réclamation insérée par ce musicien dans une lettre publiée en 1763. Dans ma réponse, j'ai fait remarquer que cette réclamation, venue *quarante-six* ans après la date assignée, ne me paraît pas valable et qu'il semble peu vraisemblable que l'invention du musicien allemand ait été plutôt initiée que celle des autres facteurs. A l'appui de cette allégation, je donne des renseignemens qui me semblent concluans. Que fait mon adversaire là-dessus? Il dit : « Quant à Schrœter, M. Fétis ne devrait pas « prononcer sur la réclamation sans avoir la lettre qui « la contient. Si cette réclamation a été faite un peu « tard, cela ne prouve nullement qu'elle ne soit pas va- « lable. *Schrœter la fit lorsque de tout côté on proclamait « Silbermann comme l'inventeur des pianos. Ce fut alors « qu'il se détermina à protester contre cette injustice du « public.* Personne de ses contemporains ne l'a réfuté; « au contraire ce fut depuis la publication de cette lettre « qu'on lui fit réparation d'honneur en le nommant l'in- « venteur du piano. »

Remarquons d'abord la singulière manière de discuter qu'a adoptée mon adversaire. Dans ce passage, il dit que j'ai tort de prononcer sans avoir lu la lettre de Schrœter. Si cette lettre contient quelque passage qui me condamne absolument, pourquoi ne le cite-t-il pas? C'est ce que je fais, moi, toutes les fois qu'il est nécessaire que j'appelle une autorité à mon aide. Si je n'ai pas lu la lettre de Schrœter, qui peut-être ne me fournirait que des allégations de faits qu'on ne pouvait pas plus vérifier au temps où elle fut écrite qu'on ne le peut aujourd'hui, j'ai du moins l'auto-biographie du même écrivain, et ce que j'y vois me donne la conviction que Schrœter n'avait pas même compris le résultat de ce qu'il voulait faire à l'époque où il imagina de faire frapper les cordes du clavecin par des marteaux. Il était, dit-il, accordeur de clavecins dans de bonnes familles, et il y faisait les réparations nécessaires. Choqué de ce que les plumes cassaient souvent, il voulut leur substituer quelque chose de plus solide et ce fut ce qui lui donna l'idée du piano. Il a fallu concevoir le système de la construction de cet instrument d'une manière plus élevée et plus philosophique pour en faire seulement ce qu'il fut dans ses premiers temps.

Ce fut, dit mon adversaire, alors que tout le monde proclamait Silbermann comme l'inventeur des pianos que Schrœter fit sa réclamation, et c'est pour cela qu'il ne la fit pas plus tôt. C'est donc à dire que c'était une chose nouvelle en 1763 que cette opinion publique qui faisait considérer Silbermann comme l'inventeur des pianos. Ce n'était donc qu'à cette époque qu'on s'était mis à parler et du piano et de son inventeur? J'ai donc été fondé à dire, en plusieurs endroits de mes écrits, que la fabrication des pianos qui ont été en usage dans le public, que l'introduction réelle de cet instrument dans la musique datent de 1760 environ. Les essais faits auparavant ne peuvent être considérés que comme des curiosités historiques. Encore une fois, s'il en était autrement, d'après le système même de mon adversaire, la réclamation de Schrœter aurait dû venir à une époque plus reculée. On peut juger, par ce seul fait, du mérite des ergoteries qu'on m'oppose. Poursuivons.

Personne, dit mon adversaire, des contemporains de Schrœter ne l'a réfuté; au contraire, ce fut depuis la publication de cette lettre qu'on lui fit réparation d'honneur en le nommant l'inventeur du piano. Pour apprécier à sa juste valeur cette objection, il faut remarquer ce qui se passe aujourd'hui à l'égard de beaucoup de choses qui sont ignorées des personnes les plus intéressées à les connaître, aujourd'hui où il n'y a point de fait de quelque importance dans les arts et dans les sciences qui ne soit signalé dans les journaux politiques répandus sur toute la surface de la terre. Je puis citer deux faits contemporains qui appartiennent précisément à l'histoire du piano, et qui prouvent qu'on ignore souvent des réclamations jetées dans le public, ou qu'on dédaigne d'y répondre. Le premier est relatif au piano appelé *de nouvelle forme* que M. Dietz mit à l'exposition de 1827. Un journal dit alors que cet instrument n'était pas aussi nouveau qu'on l'annonçait, et que c'était exactement la même chose que les pianos triangulaires construits pour essai, dix ans auparavant, par MM. Pfeiffer et Petzold. M. Dietz ne répondit point à cette assertion, et cela, comme il l'a déclaré, parce qu'il n'eut aucune connaissance de l'article. Le fait est que l'auteur de cet article, comme la plupart de ceux que je vois écrire sur le piano, ne savait de quoi il parlait. L'instrument de MM. Pfeiffer et Petzold n'avait été imaginé que pour la commodité du placement dans de petits appartemens. C'était un triangle dont l'un des côtés était occupé par le mécanisme qui non-seulement attaquait les cordes obliquement, mais qu'on avait été obligé de faire fonctionner de biais, tandis que l'avantage du piano de M. Dietz consistait à ce que, sous un moindre volume que le piano à queue, on avait conservé de celui-ci la disposition parallèle des marteaux aux longueurs des cordes.

L'autre fait dont il s'agit est relatif au mécanisme en dessus des cordes dont M. Pape est l'inventeur, et que tout le monde s'obstinait à attribuer à Streicher, quoique le mécanisme imaginé par celui-ci n'ait aucun autre rapport, que la disposition superposée, avec celui de M. Pape. Pas un facteur de Paris qui ne fût imbu de ce préjugé et qui ne le mît en circulation, avant que j'eusse fait voir par l'analyse des deux mécanismes les différences essentielles qui existaient entre eux. Si je n'avais pas écrit sur ce sujet, il serait aujourd'hui bien avéré que M. Pape était le copiste de Streicher, car M. Pape, occupé des soins réclamés par ses ateliers, avait négligé de répondre à cette accusation dont plusieurs journaux avaient retenti.

Si donc nous voyons de nos jours des faits rester dans l'oubli malgré l'activité et la puissance de la presse quotidienne, que devait-il donc en être à l'époque où Schrœter fit paraître ses réclamations dans les *Lettres critiques* de Marpurg, écrit périodique destiné aux érudits, et qui ne se tirait qu'à petit nombre, comme le prouve la rareté excessive des exemplaires, même en Allemagne? Il est plus que vraisemblable que Silbermann et les autres parties intéressées n'ont eu aucune connaissance de ces réclamations. Si, depuis l'époque où elles furent publiées, quelques savans en ont conclu que Schrœter fut l'inventeur des pianos fabriqués par Silbermann, c'est qu'ils ont, suivant la coutume de la plupart d'entre eux, fait des livres avec des livres, et qu'ils se sont copiés mutuellement au lieu d'appeler le raisonnement à leur aide. Encore une fois, il est hors de toute vraisemblance que des essais inachevés, dont personne n'avait jamais parlé et qui étaient tombés dans l'oubli depuis plus d'un quart de siècle, aient été mis à contribution par un facteur du mérite de Silbermann, homme d'invention auquel la facture des instrumens à clavier est redevable de plusieurs découvertes importantes. Je persiste donc à dire que c'est sans fondement que mon adversaire a prétendu que l'invention de Schrœter a eu plus d'influence sur la facture des pianos que celles des deux facteurs qui l'avaient précédé. J'ai d'ailleurs pour garant le témoignage de Sébastien Erard qui, ayant travaillé avant de venir à Paris chez Silbermann de Strasbourg, connaissait bien l'histoire des premiers temps du piano, histoire dont il était le contemporain. C'est de lui que je tiens beaucoup de détails sur les Silbermann, Spath, Stein et Stumfz. Il n'avait jamais entendu parler de Schrœter.

J'invoque à cet égard le témoignage de M. Pierre Erard qui fut plusieurs fois témoin de nos entretiens.

C'est encore de Sébastien Erard que j'ai appris que ce n'est point une modification du clavecin que Silbermann a voulu faire dans le piano, mais bien du clavicorde. C'est ce qui explique pourquoi les premiers pianos qui ont été livrés au commerce n'ont ni la forme du clavecin, ni celle de l'épinette, mais bien celle du piano carré. Aussi, malgré ce qu'en dit mon adversaire, je soutiens qu'on n'a point fait usage de pianos en forme de clavecins dans les premiers temps où cet instrument s'est répandu ; je le défie de retrouver aujourd'hui un de ces prétendus pianos, à moins que ce ne soit une de ces curiosités historiques dont j'ai parlé, et je lui indiquerai encore des multitudes de pianos carrés des premiers temps existant à Paris et partout. Mon adversaire chicane en vain contre l'évidence. Il existe encore aujourd'hui à Gand un ancien facteur de clavecins et de pianos, âgé de 92 ans, nommé M. Van Meers ; je l'ai consulté depuis peu sur ce fait, et il m'a dit que le premier piano et clavecin qu'il a vu avait été fabriqué à Vienne en 1786; il n'avait jamais entendu parler d'instrumens semblables auparavant.

Dans les articles de la *Gazette musicale de Paris* sur les pianos de l'exposition, l'auteur se montre dominé par ce travers d'esprit assez rare qui, à des faits patens et qui font époque dans l'histoire des sciences et des arts, conduit à opposer toujours quelque autre fait tombé dans l'oubli, parce qu'il a été sans influence. Ce travers était celui de Dutens, homme de mérite d'ailleurs, mais qui s'est laissé entraîner par une idée fausse lorsqu'il a imaginé d'écrire son livre sur l'*origine des découvertes attribuées aux modernes*. Outre qu'il y a beaucoup d'incertitude et d'obscurité dans ces origines antérieures ; outre qu'il est presque toujours démontré que les inventeurs nouveaux n'ont point eu connaissance de ces origines vraies ou supposées, il arrive le plus souvent qu'en examinant de près ces découvertes antérieures, on trouve qu'elles ne ressemblent point à celles auxquelles on les oppose. C'est l'histoire du piano de M. Dietz et de celui de M. Pape. Ne s'est-il pas trouvé en Angleterre un homme qui a écrit une brochure pour démontrer que Taylor n'était pas l'auteur de la découverte de la Théorie des cordes vibrantes qu'il a exposée en 1715. (*Methodus incrementorum directa et inversa*; Londres, 1715), parce que les phénomènes de ces cordes avaient été observés auparavant? Comme si des observations faites sur des phénomènes, et les informes essais de Mersenne pour la détermination des vibrations des sons par les cordes, pouvaient constituer *une théorie*! comme si ce n'était pas une véritable création que cette formule de Taylor qui établit une relation entre la durée des oscillations, la longueur de la corde, sa nature et sa tension? Et parce que Taylor avait trouvé cette formule, parce que Euler, D'Alembert et les Bernouilli avaient fait quelques découvertes partielles sur le même sujet, en résulte-t-il qu'il y ait un mérite moins grand dans la découverte que fit Lagrange, en 1759, de l'admirable loi générale qui résout complètement le problème des cordes vibrantes; loi dont celle de Taylor n'est plus qu'un cas particulier?

Ah! qu'il faut y regarder de près avant de réclamer des priorités de découvertes qui ne sont souvent que de gratuites suppositions ou des faits mal compris. En procédant comme le fait mon adversaire, que d'artistes ne dépouillera-t-on point du mérite de leurs inventions! Mais en le faisant, qu'on ne se persuade pas qu'on aura écrit l'histoire de l'art; on n'aura fait que des recueils d'anecdotes, souvent fort douteuses ou rapportées inexactement.

Après avoir épuisé ce sujet de manière à ce qu'il ne soit plus permis d'y revenir, je ne parlerai plus de certaines chicanes assez maladroites qu'il m'avait faites et qu'il a passées sous silence dans son dernier article parce que j'y avais répondu victorieusement; par exemple, ses assertions relatives à l'existence du clavicorde en France, à la fabrication des pianos en France antérieurement à Sébastien Erard, etc. J'ai maintenant à m'occuper d'un sujet plus sérieux et plus important. Dans la discussion qui va suivre, on verra le danger qu'il y a de borner ses études à des lectures au lieu de les étendre à l'analyse de la nature des choses.

On se souvient que mon adversaire, à propos de certain mécanisme qu'il suppose avoir été appliqué au monocorde pour remplacer les chevalets mobiles qui opéraient les divisions de la corde en des points quelconques, a imaginé de placer des touches sous cette corde, lesquelles étaient pourvues de lames de cuivre posées verticalement, et a dit que chaque lame montant à son tour vers la corde, *non-seulement opérait la division produite auparavant par le chevalet, mais la faisait résonner en même temps, et dispensait de la nécessité de la pincer avec le doigt*. Remarquez bien le sens de ce passage; l'erreur y est si manifeste que j'ai cru qu'il suffisait de l'indiquer par quelques mots; mais, dans sa réplique, mon adversaire persiste à soutenir son assertion, et il débite sur cela les choses les plus singulières dans le passage suivant :

« Nous voyons en effet (dit-il), et, non sans étonnement, qu'il nous était réservé d'apprendre quelque

chose à M. Fétis et de lui faire mieux connaître un instrument dont il ignore complètement la nature.

« Lorsqu'on parle du clavicorde, venir objecter les pianos, c'est singulièrement confondre deux choses d'un principe tout-à-fait différent.

« Dans le piano la corde est frappée par un corps qui la quitte aussitôt après le coup. Cette corde reposant des deux côtés (sur les deux chevalets), la longueur de sa partie vibrante est déterminée par ces deux points de repos. Que le marteau la frappe en divers endroits, l'intonation ne variera pas. Il n'y aura (comme le dit très bien M. Fétis) que diversité dans la qualité ou dans l'intensité du son. Il n'en est pas de même dans le clavicorde. Ici, du côté opposé au chevalet de la table, les cordes sont entrelacées de bandes de drap; la longueur de la partie vibrante de la corde qui doit donner le son n'est déterminée qu'au moment où la lame perpendiculaire (il fallait dire verticale) de la touche vient atteindre cette discorde. *Il faut que cette lame reste appuyée contre la corde, parce que c'est elle qui fait le second point d'appui de cette corde*, SANS QUOI ON N'OBTIENDRAIT PAS DE SON. *Loin d'intercepter la vibration, elle la soutient par la pression du doigt sur la touche.*

« Dans les anciens clavicordes, il y avait moins de cordes que de touches. M. Fétis, qui devrait au moins historiquement connaître cette circonstance mentionnée par une foule d'auteurs, comment l'expliquerait-il sans admettre qu'une même corde peut servir à plusieurs touches, et, par conséquent, varier l'intonation selon les différens points où les lames venaient *attendre* (*atteindre* sans doute) cette corde?

«Le clavicorde étant aujourd'hui connu de peu de personnes, et les dictionnaires de musique n'en donnant qu'une idée incomplète, nous nous proposons d'en faire une description détaillée que nous ferons accompagner d'un dessin. Là il sera démontré que M. Fétis a eu parfaitement raison.... lorsqu'il a dit qu'il faut bien comprendre la nature des choses dont on parle. »

Mon cher adversaire, je ne prendrai pas le change à votre superbe langage, et je rétablirai les faits rigoureusement, de telle sorte que toutes les arguties du monde n'y pourront rien. D'abord je rappellerai quelques principes d'acoustique qu'on ne devrait pas ignorer quand on écrit sur la musique.

1° Une corde destinée à être mise en vibration par le mode de percussion ne fait entendre de sons appréciables qu'autant qu'elle est fixée par les deux bouts et suffisamment tendue par des chevilles ou par des poids, en raison de son diamètre et de sa longueur.

2° Pour augmenter l'intensité des sons de la corde, on l'appuie d'une part sur un sillet auprès de l'un de ses points d'attache, de l'autre sur un chevalet, et en raison de la hauteur du chevalet et du sillet, la rigidité de la corde est augmentée, ainsi que la pureté du son.

3° Tout corps interposé entre les points d'attache ou d'appui de la corde en trouble les vibrations et empêche la production du son, à moins que le corps interposé ne touche légèrement un des nœuds de vibration: auquel cas ce n'est plus le son de la corde entière qu'on entend, mais celui de l'un des harmoniques. Mais pour obtenir l'un des harmoniques d'une corde, il faut que la percussion de la corde soit faite par un autre corps que celui qui touche le nœud de vibration.

4° Lorsque le corps destiné à faire résonner une corde reste appuyé sur elle après la percussion, il met obstacle aux oscillations vibratoires et éteint le son. C'est ce qu'on remarque en laissant sur un timbre, sans le relever, un instant le marteau qui l'a frappé, ou lorsqu'un corps dur vient heurter une corde tendue sans la quitter ensuite; c'est par suite d'observations faites à ce sujet qu'on a imaginé de faire basculer la languette des sautereaux qui font résonner les cordes du clavecin, afin de laisser à celles-ci la liberté de leurs vibrations; c'est pour cela qu'avant qu'on eût adopté le système de l'échappement pour le mécanisme du piano, on ne faisait pas porter le marteau jusqu'à la corde par le pilote, et qu'on laissait à ce marteau quelques lignes de chute après qu'il avait été lancé; c'est pour cela enfin que Claude Merulo, dans la préface de ses *Toccate d'intavolatura d'organo o sia d'ogni siromenti di tustatura, nuavamente date in luee et con ogni diligenza corrette libro secondo* (Roma, appresso Simone Verdio 1599, in-4°), dit: *Se in vice del'organo o del gravicembalo occorreva di toccare quei pezzi collo clavicordio, bisognerebbe alzare le dite subito dopo lo scoppo dato a gli tasti, et non si potrebbe andare sotenando le ligature* [1]. Ce passage suffirait pour détruire de fond en comble l'échafaudage de mon adversaire; mais patience, nous ne sommes pas au bout.

5° Quand une corde est frappée en l'un des points quelconques de sa longueur, elle entre tout entière en vibration, et ses oscillations sont régulières si elle est homogène et partout égale en dimension.

Il résulte de cette proposition que le même corps ne saurait être à la fois l'agent de percussion et le chevalet qui détermine la longueur de la corde. Il est bien vrai que, lorsque les doigts frappent avec force les cor-

(1) Si au lieu de l'orgue ou du clavecin on voulait se servir du clavicorde pour jouer ces pièces, il faudrait lever ses doigts subitement après avoir frappé les touches, et l'on ne pourrait soutenir les liaisons.

des d'un violon ou d'une guitare, sur le manche de ces instrumens, une résonnance faible se manifeste et varie d'intonation en raison du point où la corde est frappée; mais Hellwag a démontré que, dans ce cas, c'est le manche contre lequel la corde est heurtée qui est l'agent de percussion, et que le doigt n'est que le sillet.

Ces principes d'acoustique dont l'évidence a été rendue sensible par des multitudes d'observations, décident toute la question. On peut en constater l'existence dans l'ouvrage de Taylor déjà cité, dans deux mémoires d'Euler, t. 9 et 16 des nouveaux Mémoires de l'Académie de Pétersbourg, dans les Mémoires de Lagrange, t. 1 et 3 des Actes de l'Académie de Turin, dans les *Harmoniques* de Smith (sect. XI, propos. 22, p. 248 et suiv.), dans Mathew Young (*an Enquiry into the principal phænomena of Sounds and Musical strings*, p. 70—147), et dans *l'Acoustique* de Chladni (nos 36—45).

Il me reste à faire voir que mon adversaire n'a pas été mieux avisé dans la partie historique et littéraire de la question que dans le reste. Et d'abord je ferai remarquer que le système de résonnance qu'il attribue au clavicorde, à l'aide de ses bandes de drap entrelacées dans les cordes, fût-il aussi vrai qu'il est faux, l'application qu'il en fait au monocorde, dont il a parlé dans le passage en discussion, n'est qu'une vaine subtilité; car le monocorde, dont il s'agit, le monocorde qui servait à régler la voix, le monocorde de Gui d'Arezzo, en un mot celui dont il est évident que mon adversaire a voulu parler, par le sens même du passage susdit, ce monocorde, dis-je, ne pouvait avoir de drap entrelacé, puisqu'il ne se composait que d'une corde, comme l'indique son nom. Je me suis souvent demandé, depuis que j'ai lu le premier article du critique, ce qui a pu le conduire à faire sa supposition de monocordes accompagnés du mécanisme du clavicorde, et je n'ai pu trouver de solution à cette question, si ce n'est dans un passage du livre de Michel Prætorius (*Syntagma Mus.* t. I. p. 384), qui, par parenthèse, a jeté beaucoup de confusion dans ce qui concerne la musique des anciens.

Plus initié dans la connaissance de la littérature de la musique que dans les matières de haute théorie, mon adversaire s'en rapporte à des autorités d'auteurs à l'égard de la construction du clavicorde; ces auteurs, il ne les nomme pas, et j'ai tout lieu de croire qu'il y a dans sa réticence quelque petite intention de finesse, par exemple, de m'engager peut-être à nier cette construction pour m'opposer ensuite un passage du Traité des instrumens de l'*Harmonie universelle* de Mersenne (p. 114) où il est dit: «Quant aux chordes, leur son est déterminé par la partie qui est depuis les crampons jusques aux chevalets; car la partie qui reste entre les crampons et l'escarbate ne sonne point. De là vient qu'une mesme chorde peut servir à plusieurs crampons, dont chacun fait un son différent selon la distance du point où il touche la chorde, jusques au chevalet de ladite chorde.»

Tout ce que dit ici Mersenne est en opposition, non-seulement avec les principes de l'acoustique, mais aussi avec ce que d'autres auteurs anciens et modernes ont dit du clavicorde. D'après la lettre de ce Minime, que j'ai citée dans ma première réponse, il y a lieu de croire qu'il n'a jamais vu de clavicorde, et qu'il a fait sa description d'après quelque dessin inexact ou dont il a mal compris les détails. La suite fera voir que ma conjecture est fondée; je me bornerai pour le moment à faire remarquer qu'au temps où ce moine écrivait, la théorie des cordes vibrantes était absolument ignorée.

Pour appuyer son système de construction du clavicorde, mon adversaire dit que, *dans les anciens* instrumens de cette espèce, il y avait moins de cordes que de touches, et que je devrais au moins connaître historiquement cette circonstance, *mentionnée par une foule d'auteurs*. Remarquons d'abord que cette expression des *anciens clavicordes* est bien vague et qu'elle peut donner lieu à bien des discussions oiseuses. Un traité manuscrit des instrumens *du quatorzième siècle*, qui de la bibliothèque de M. Perne a passé dans la mienne, et que je ne tarderai pas à publier avec une traduction française parce qu'il est certainement le monument le plus curieux de cette époque, et le traité des instrumens, du quinzième siècle, appartenant à la bibliothèque de l'université de Gand, dont j'ai donné une notice dans la *Revue musicale*, nous offrent chacun la figure d'un clavicorde, appelé par les auteurs de ces ouvrages *clavicembalum*, bien que le mécanisme consiste en une lame posée verticalement sur la touche. Or, dans ces figures, le nombre des cordes est exactement le même que celui des touches, et chacune de ces cordes est accompagnée d'une lettre qui indique le nom de la note.

A l'égard de la foule des autres auteurs qui ont mentionné le fait avancé par mon adversaire, ceci mérite encore une explication.

Mersenne a mentionné cette circonstance; mais son explication même démontre l'impossibilité de ce qu'il avance à cet égard; car la même corde devant servir à deux notes voisines (par exemple les 37e et 38e), il aurait été impossible d'exécuter sur ces deux touches

les trilles nombreux dont la musique instrumentale des seizième et dix-septième siècles était surchargée ; car pour peu que le doigt fût resté sur la note supérieure, l'inférieure n'aurait pu se faire entendre. Dailleurs, le moyen de croire que, dans un instrument où il y avait *soixante-dix cordes* et seulement quarante neuf touches, on ait doublé les cordes à un certain nombre de touches et qu'en d'autres endroits du clavier on ait eu besoin de se servir d'une même corde pour deux notes?

Quant à la foule d'auteurs qui ont mentionné le fait avancé par mon adversaire, cela mérite encore quelques explications. Ce que Mersenne en dit fait voir que ce n'était qu'à la première octave de l'instrument que les mêmes cordes servaient pour deux notes. Il y avait, dit-il, soixante-dix cordes à l'instrument et il n'y avait que quarante-neuf touches ; d'où il suit qu'il y avait deux cordes à chaque note dans une partie du clavier, et que pour le reste il n'y avait qu'une corde pour deux touches. Mais ce que Mersenne n'a pas vu, vraisemblablement parce que le dessin qu'il avait sous les yeux était imparfait, c'est qu'il y avait un mécanisme qui faisait monter à la corde un chevalet mobile qui faisait élever l'intonation à l'extrémité opposée de l'endroit où la lame verticale de la touche frappait la corde. J'ai acquis la connaissance de ce mécanisme, dont je ne sache pas qu'aucun auteur ait parlé, par l'examen que j'ai fait d'un clavicorde construit à Hambourg vers la fin du seizième siècle et qui fait partie d'une curieuse et peut être unique collection d'instrumens qui se trouve à Anvers dans l'ancienne maison où était autrefois le consulat de la ligue anséatique. Dans cette collection, sur laquelle je fais maintenant des recherches historiques qui seront publiées, on trouve, outre le clavicorde, des ténors et basses de hautbois et de flûte des anciennes formes décrites par Mersenne et autres, des violes de différentes formes, des cornets de plusieurs espèces percés de trous latéraux, et deux grands tubes de cuivre semblables à ceux dont se servaient les musiciens russes qui se sont fait entendre naguère à Paris [1]. Au clavicorde dont il s'agit le mécanisme qui fait monter le chevalet mobile à la corde est placé sous le genou. Quelques cordes rouillées en fer existent encore dans l'instrument, et je me suis assuré de la manière dont le mécanisme opérait.

(1) M. Willems, à qui j'ai dû l'indication de l'existence de cette intéressante collection, m'a dit que suivant les traditions qu'il a recueillies, des musiciens attachés au consulat de la ligue anséatique jouaient autrefois de ces anciens instrumens à certain jour qu'on appelait *la fête de la hanse*.

Peut-être Schmidt, facteur de pianos à Paris, avait-il eu connaissance de ce mécanisme lorsqu'il a construit un piano qui, par le moyen d'un chevalet mobile, montait tout à coup d'une octave les sons qui avaient quelque chose de l'harmonica. Ce piano a été placé à l'exposition de l'industrie, en 1806. J'ai joué alors cet instrument qui ne fut considéré que comme une curiosité.

Kircher, qui ne paraît pas avoir vu de clavicorde, n'en donne point de description et renvoie à Mersenne. Nachtigall (*Luscinios*) ne dit rien du fait en question ; mais son ouvrage contient une figure du clavicorde qui a été reproduite dans le deuxième volume de l'histoire de la musique de Hawkins (p. 443), et dans laquelle il y a en effet moins de cordes que de touches. Mais dans cette figure il n'y a point de drap passé dans les cordes; celles-ci paraissent attachées aux deux extrémités et reposer sur un sillet, en sorte qu'elles devaient résonner dans toute leur longueur, à la manière de celles du *Tympanon*, véritable origine de cet instrument. Remarquons, au reste, qu'il ne faut pas attacher trop d'importance aux figures de l'ouvrage de Nachtigall, car elles ont été dessinées avec beaucoup de négligence. A la page 8 de ce même ouvrage, on trouve une figure du *clavicytherium* où le dessinateur par erreur a disposé les cordes de telle sorte que la basse se trouverait à la droite du clavier si telle avait été la construction de cet instrument.

Remarquons au reste que la communauté de la même corde pour deux touches dans une certaine partie de l'instrument ne paraît pas avoir été un fait constant dans le clavicorde, car Martin Agricola n'en parle pas dans sa *Musica instrumentalis*, et la figure qu'il en donne est pourvue d'autant de cordes qu'il y a de touches. Je n'ai pas sous la main le deuxième volume de l'ouvrage de Prœtorius, où il est traité du clavicorde, et Walther, qui ne donne sur ce mot qu'une espèce de dissertation philosophique, ne me fournit aucune lumière ; mais Adelung, bien qu'il n'en donne pas de description dans son livre intitulé *Anleitung zur musikalischen gelahrtheit*, et que ce qu'il en dit dans sa *Musicæ mechanica organædi* (c. 27) ne soit pas exempt d'obscurité, fait entendre avec assez de clarté, dans le premier de ces ouvrages (p. 681) qu'il y avait des clavicordes qui avaient leurs cordes propres pour chaque note (*eineigen chor saiten*), et que ceux-là étaient à liaisons libres (*bundfrey*). Koch explique bien le sens de ce mot (*bundfrey*) dans son lexique de musique (p. 274), et fait voir que les instrumens qui ne méritaient pas cette qualification étaient fort imparfaits, en ce qu'il

était impossible de faire entendre les liaisons ou syncopes de deux notes voisines lorsque celles ci devaient se faire entendre sur une seule corde. Remarquez que ceci coïncide bien avec ce que j'ai cité de la préface de Claude Merulo.

Voilà sans doute une bien longue réponse dans une discussion qui ne paraît guère mériter tant de soins; mais c'est le malheur de ces argumentations où l'un des interlocuteurs se jette sans cesse en dehors de la question quand il s'y sent faible; il faut l'y ramener longuement. D'ailleurs je ne voulais plus revenir sur le sujet; je voulais que cette réponse fût la dernière, et certainement elle le sera, quoi que puisse dire celui à qui elle s'adresse. Au surplus il est résulté de cette polémique, qu'une partie de l'histoire de la musique s'en est éclairée et c'est toujours un bien.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

LE FILS D'UN PRINCE,

Opéra-comique en deux actes, musique de M. DE FELTRE, paroles de M. SCRIBE.

Il y a tout lieu de croire que le jour où M. Scribe a conçu le plan du livret de cet opéra-comique, il lui était arrivé une succession d'événemens heureux. Son dernier vaudeville venait de réussir, une comédie en cinq actes avait été reçue avec acclamation aux Français et l'agent des auteurs avait versé entre ses mains le produit de ses droits pendant le mois échu. Pour rendre grace aux dieux de tant et de si grandes satisfactions, M. Scribe aura fait vœu de composer une pièce par laquelle il vengeât la morale des rudes atteintes qu'elle reçoit chaque jour au théâtre. C'est la seule cause qu'après avoir vainement tendu mon esprit à sa recherche, j'ai pu trouver d'une si énorme divergence aux opinions habituelles de M. Scribe. Toutes les fois, en effet, qu'il s'est agi pour cet auteur de mettre en présence ces deux grands intérêts de la société, la fortune et le sentiment, l'égoïsme et le dévouement, il n'a pas balancé à faire triompher la fortune du sentiment et l'égoïsme du dévouement. Dans la plupart de ses ouvrages, l'ambition de l'argent et des honneurs l'emporte sur la vertu: il n'en est pas de même dans *le Fils adoptif* où la vertu reçoit sa juste récompense. Comblé des biens de la terre, M. Scribe aura réfléchi sur leur néant; chargé d'or et de billets de banque, il aura pensé combien ces vanités du monde sont petites auprès de la douce satisfaction qu'a de soi-même une ame noble et vertueuse: frappé de ces grandes vérités, il aura voulu les rendre palpables au sens de tous en publiant une éclatante victoire de la chaumière sur le palais. Il fallait que M. Scribe fût ce jour-là furieusement attendri. Comme sa bonne action mérite de recevoir la plus grande publicité, nous tâcherons de participer pour un peu aux graces qui lui en reviendront, en donnant au public qui nous lit une narration de sa vertueuse Ydille.

M. le duc de Saxe-Weymar a confié l'éducation de son fils et de son neveu aux soins d'un baron de sa cour (tous les petits souverains de l'Allemagne ont leurs cours peuplées de barons), qui doit entrer en possession d'une charge de conseiller intime à la majorité des deux jeunes gens, s'il a suffisamment veillé sur la conduite de ceux-ci pour qu'il ne s'élève aucune plainte à l'égard de leur moralité.

L'un des princes, le fils, qui se nomme Albert, est sentimental et d'une conduite exemplaire. L'autre, Adolphe, qui est le neveu, a, comme on dit lorsqu'on veut excuser des fredaines, un bon cœur et une mauvaise tête. Tous deux doivent sortir des lisières de leur précepteur pour passer dans les bras de leur femme, qui doivent être, pour Albert, la jeune et belle Blanche de....; et pour Adolphe, une certaine baronne très riche, mais de laquelle il se soucie peu d'épouser la fortune. Cependant, au moment où cette double union doit se célébrer, des obstacles puissans viennent s'interposer. Albert justifiant le proverbe qui enseigne qu'on ne saurait trop se défier de l'eau qui dort, apprend à son protecteur qu'il est secrètement uni à une modeste villageoise, la jeune Emmeline, en se faisant connaître à elle sous le nom de son cousin Adolphe. Comment ferons-nous raconter la suite de méprises que cause cette substitution de nom. Nous dirons seulement que la croyant abandonnée par son époux, la belle Emmeline va demander justice au duc, qui, reconnaissant dans son fils le coupable, déclare le mariage indissoluble, en faisant les plus belles phrases de morale et de légalité qui soient jamais sorties de la bouche d'un roi. Emmeline demeure la femme d'Albert, et Adolphe obtient la main de Blanche. Il n'est pas un spectateur qui ne se soit senti ému à ce dénouement, prévu dès le commencement de la pièce, mais si éminemment moral.

Le temps n'est pas loin de nous où pour désigner la plus mauvaise musique qui se pût imaginer, il suffisait de dire: *Musique d'amateur.* Ce serait tomber dans

une étrange erreur que de vouloir donner aujourd'hui aux mêmes mots la même signification. Il s'en faut de peu que le mouvement progressif qui s'est opéré dans l'art de la musique depuis vingt ans, n'ait été plus profitable aux amateurs qu'aux artistes; car, si l'on considère le point de départ de ces deux classes d'individus, on verra que les premiers ont fait plus de chemin dans le même temps. La société est peuplée maintenant d'hommes et de femmes du monde qui ont, soit dans le chant, soit sur quelque instrument, les talens au moins égaux à ceux d'artistes bien applaudis et bien fêtés; mais ce n'est pas seulement cette perfection d'exécution qu'on rencontre parmi les amateurs: il en est quelques-uns qui se sont livrés à l'étude de la composition, qui ont travaillé assidument et consciencieusement et dont les ouvrages sont plus estimables que ceux de maint artiste de profession. Nous avons entendu des pièces de toute nature, des messes, des symphonies, des opéras, des quatuors composés par des hommes du monde et pleins d'un mérite non pas relatif à leur position, mais d'un mérite intrinsèque, et qui attestait des études sérieuses en même temps qu'un sentiment délicat de la musique.

Plusieurs compositions peu importantes, mais pleines de charme et d'esprit, nous avaient fait connaître M. de Feltre pour un de ces amateurs dont nous venons de parler. Cependant nous n'avions pas prévu qu'il se tirerait aussi bien d'une partition d'opéra que d'une romance; c'est ce que l'événement vient de nous apprendre. Pour faire en même temps la critique laudative et vitupérative de la partition de M. de Feltre, il faut dire qu'on y trouve souvent de l'élégance et quelquefois trop de recherche dans le chant; souvent de la nouveauté, et quelquefois de l'inexpérience dans les accompagnemens. La coupe des morceaux, qui s'éloigne plus d'une fois des formes usitées, est tantôt heureuse, tantôt moins bonne. Ce qui manque encore à M. de Feltre, et ce qui ne s'acquiert que par l'habitude d'écrire, c'est la connaissance des registres des voix et des instrumens dans lesquels il convient de les placer chacun pour en tirer les meilleurs effets possibles.

L'ouverture est un des morceaux les moins remarquables de la partition. Le duo de Jansenne et de Mme Casimir est agréable, quoique un peu long. Le rondeau chanté par Couderc produirait plus d'effet s'il n'était écrit trop bas pour ce chanteur dont les cordes graves manquent de timbre. On pourrait citer peu de pièces légères plus jolies que les couplets de Féréol; sous le triple rapport de la mélodie, du rhythme et de l'accompagnement, ce morceau est complètement bien: il a été redemandé. L'air de Mme Masi, faiblement chanté par cette cantatrice, est un bon morceau de concert. Il y a du mouvement dans le final.

Au second acte, un rondeau chanté d'une manière très remarquable par Jansenne et un trio dont le premier mouvement et l'allégro sont écrits avec élégance, ont surtout été remarqués. Jansenne a eu un succès qu'il méritait fort pour le sentiment délicat qu'il a montré comme chanteur dans cet opéra. Il a prouvé ce que peut une expression véritable malgré une entière inexpérience sous le rapport du jeu scénique. Mme Casimir a déployé les ressources d'un magnifique organe. Les autres rôles ont été convenablement remplis.

Nous ne pouvons pas terminer sans dire que l'orchestre a souvent accompagné avec négligence. E. F.

— C'est vers la fin de la semaine qui commence que sera joué au théâtre de l'Opéra-Comique *le Châlet*, opéra en un acte de M. Adam, dans lequel Ichindi doit faire son premier début.

— *La Tempête*, ballet dont M. Schneitzœffer a écrit la musique, sera représentée à l'Opéra le 8 septembre.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. — Par suite de l'association qui vient d'être formée, les premiers grands concerts auront lieu à Bruxelles, les 25 et 26 septembre prochain.

Le premier jour, un grand concert d'harmonie, composée d'une réunion de plus de mille artistes et amateurs, sera exécuté dans le Jardin Botanique, qui sera illuminé en verres de couleur. On y entendra de grandes ouvertures arrangées par MM. Snel et Bender, une fanfare pour cent trompettes en différens tons, cinquante cors et cinquante trombones; des morceaux en écho pour deux orchestres, et la célèbre Bataille de Beethoven.

Le 26, un grand concert d'un genre tout différent sera donné par les membres de l'association, dans l'ancienne église des Augustins. Dans ce concert, qui sera à la fois vocal et instrumental, un chœur composé d'environ *trois cent cinquante personnes*, et un orchestre de plus de deux cent vingt musiciens, exécuteront des morceaux choisis du *Messie* de Haendel, une ouverture héroïque avec chœurs, de M. Daussoigne-Méhul, la cantate qui vient d'obtenir le premier prix au concours, et la belle symphonie en *ut* mineur, de Beethoven.

Jamais fête musicale si grande et si belle n'aura été donnée en Belgique.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 36.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 7 SEPTEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Mémoire de M. Fossati,

lu à la séance annuelle de la *Société phrénologique* de Paris.

Nous avons parlé dans notre avant-dernier numéro du travail intéressant sur la phrénologie considérée spécialement dans ses rapports avec la musique, communiqué par M. le docteur Fossati aux membres de la société dont il faisait partie, et nous avons dit notre espoir de pouvoir le communiquer en entier. Nous sommes heureux que cette espérance se soit réalisée. Il faut avoir long-temps étudié sur de pareilles matières pour en juger sûrement et pour les discuter; aussi nos observations pourraient-elles tomber à faux : nous nous en abstiendrons. Comme tout système, celui des disciples de Gall a ses erreurs; mais pour ceux même qui n'admettraient ni son principe ni ses conséquences, le travail de M. Fossati doit être curieux et attrayant.

Messieurs,

Quelle est cette faculté, autrefois divinisée, qui se révèle chez tous les peuples? Quelle est cette puissance enchanteresse aux accens de laquelle nul ne peut rester insensible? C'est la musique. Dans l'état de nature c'est une simple faculté; la civilisation en a fait un art. Cet art a suivi les progrès de la civilisation moderne, et il a atteint un haut degré de perfection. Le goût pour la musique est généralement répandu; elle est en quelque sorte un besoin de notre époque, un délassement nécessaire à ces esprits agités par des catastrophes politiques sans cesse renaissantes, continuellement en butte aux passions les plus vives, et fatigués habituellement par l'exercice trop prolongé et trop actif de nos facultés intellectuelles. Il n'y a pas de doute que la musique ne soit une récréation des plus délicieuses pour les esprits épuisés par le travail.

J'ai donc pensé qu'il ne serait pas hors de propos de vous entretenir, comme phrénologiste, du talent de la musique, en vous exposant les moyens de le cultiver et de se perfectionner dans l'art qui en dépend, en vous faisant connaître les difficultés qui se présentent pour bien réussir dans cet art, les conditions organiques et le concours des circonstances nécessaires pour qu'un élève puisse se distinguer dans la carrière. Vous serez alors moins étonnés du peu de compositeurs et d'artistes de mérite parmi un si grand nombre de personnes qui se livrent à l'étude de la musique.

Le talent de la musique reconnaît pour base essentielle, fondamentale, une faculté innée, que nous appelons le sens du rapport des sons. Cette faculté ne peut se manifester, comme toutes les autres dont la nature nous a pourvus, qu'en vertu d'un organe dans le cerveau. Cet organe est situé immédiatement au-dessus de l'angle externe de l'œil, et produit, lorsqu'il est très développé, des fronts carrés ou très renflés dans la partie latérale de la tête.

L'on croit encore généralement que c'est à l'oreille que l'on doit le talent pour la musique. L'on dit une bonne ou une mauvaise oreille pour indiquer un bon ou un mauvais musicien. L'oreille n'est que l'instrument destiné à recevoir et à transmettre les sons au cerveau; c'est l'organe interne cérébral qui les perçoit, les juge, et qui crée les accords et les mélodies qui constituent la musique. Aussi le talent du musicien n'est jamais en rapport avec la finesse de son ouïe. Le célèbre Beethoven était devenu d'une extrême surdité avant d'atteindre la vieillesse; mais il continuait à écrire sur un petit portefeuille toutes les idées musicales qui se présentaient à son esprit. Lorsqu'il était à son piano le monde disparaissait à ses yeux, il se croyait seul dans

la nature avec son instrument. Cependant les sons qu'il en tirait ne pouvaient parvenir jusqu'à lui, à cause de sa surdité. Aussi, arrivait-il souvent qu'il ne faisait parler aucune note quand il jouait ; mais il percevait ce qu'il exécutait par l'organe interne du cerveau. Ses yeux animés et le mouvement presque imperceptible de ses doigts prouvaient seuls alors que son esprit suivait et développait une idée musicale ; mais l'instrument restait aussi muet que le musicien était sourd.

Un de mes amis, célèbre musicien, n'entend presque pas d'une oreille habituellement malade, ce qui ne l'empêche pas de composer de la musique délicieuse. — Parmi les oiseaux chanteurs le mâle et la femelle ont également l'ouïe très fine ; mais il n'y a ordinairement que le mâle qui chante, parce qu'il a seul l'organe des sons très développé. Si l'ouïe était la cause du talent de la musique, l'on ne pourrait que répéter les mélodies que l'on a déjà entendues ; comment il y aurait-il alors des compositeurs ? D'où viendraient les créations du génie ? Ainsi tombent toutes les observations de ces physiologistes qui cherchèrent dans la structure interne de l'oreille ou dans la ténuité des enveloppes du cerveau la condition organique du talent pour la musique. Comme la structure de l'oreille, l'épaisseur du crâne ne signifie rien pour la manifestation de ce talent. — Je vous présente ici le crâne très épais d'un grand musicien à comparer avec le crâne très mince d'un grand mécanicien. — Beaucoup d'animaux ont le crâne très mince et surtout l'ouïe beaucoup plus fine que l'homme, et ils sont insensibles à la musique.

Il est donc démontré que, pour être musicien, la condition principale est d'avoir l'organe des sons convenablement développé. Il n'y a pas de grands musiciens sans que l'on remarque cet organe dans leurs fronts. Mais cette organisation suffira-t-elle pour faire un bon musicien ? Messieurs, sans l'instruction, l'exercice, le travail, l'on n'est encore rien. Si l'instruction et l'étude n'étaient pas nécessaires, pourquoi dans les villages et au milieu des montagnes n'y aurait-il pas de grands musiciens, de grands compositeurs ? Certainement la nature n'a pas créé les génies pour la musique seulement dans les grandes villes où nous les voyons paraître, là seulement où il y a des maîtres et des écoles. — Il résulte donc que tous ceux qui naissent hors de ces conditions sont perdus pour l'art, malgré l'excellente prédisposition qu'ils auraient apportée en venant au monde. Ils deviendront, tout au plus, les meilleurs chanteurs du village qui les a vus naître.

Non-seulement l'instruction et l'exercice sont nécessaires pour la musique, il faut aussi qu'on en profite à un âge convenable pour que les organes qui doivent être mis en jeu puissent se fortifier et se prêter aux modifications exigées pour atteindre la perfection.

Quel est maintenant le concours que le musicien peut attendre des autres organes de son cerveau pour exceller dans son art ? Lui faut-il autre chose qu'une bonne disposition des organes du cerveau pour parvenir à l'exécution parfaite des différens genres de musique ? Nous allons examiner ces questions. Vous verrez que chaque organisation individuelle peut apporter à la manifestation de cette seule et simple faculté fondamentale, qui est la base du talent de la musique, les modifications les plus remarquables.

Après l'organe du rapport des sons, dont nous avons parlé, l'organe du temps doit être le premier à prêter son appui au musicien : la mesure, le rhythme sont indispensables pour la musique. Il est vrai que l'harmonie, qui n'est qu'un accord de divers sons dont les combinaisons nous donnent des sensations agréables, ne suppose pas un rhythme ; mais la mélodie, qui est une suite, une succession de sons, ne peut se faire sans mesure.

L'on peut donc déjà être musicien, avoir du goût pour la musique et être un très mauvais exécutant par rapport à la mesure. Les exemples sont nombreux. Je connais une dame, très adroite à toucher du piano, qui gâte les meilleures compositions en confondant toutes les mesures de la musique qu'elle exécute. L'organe du temps, dont le siége est à côté et en dedans de celui des tons, manque chez elle entièrement, et l'organe de la musique, au contraire, se trouve très prononcé. Le mérite principal d'un chef d'orchestre est de faire un bon usage de l'organe du temps.

Suivons, à présent, les modifications différentes que nous nous sommes proposé d'examiner, et commençons par distinguer les musiciens en compositeurs et en exécutans, et ceux-ci en chanteurs et en instrumentistes. Prenons d'abord ces derniers.

Indépendamment de l'organe de la musique et du temps, les joueurs d'instrumens ont besoin d'une extrême souplesse dans les muscles soumis à l'empire de la volonté. Il paraît que c'est à l'organe de construction ou des arts que l'on doit cette agilité ou adresse musculaire, mais cela n'est pas encore suffisamment prouvé. Cependant la généralité des instrumentistes habiles a cet organe très prononcé.

La finesse de l'organe du toucher contribue également, pour sa part, au perfectionnement du talent de l'instrumentiste. C'est par des nuances extrêmement délicates dans les sensations du toucher que l'ar-

tiste saisit les différences les plus imperceptibles dans les vibrations d'une corde ou dans la résistance d'un ressort; et c'est d'après ces sensations qu'il varie et modifie les sons qu'il tire de son instrument. Mais, sensation, volonté, mouvement s'opèrent en nous avec la rapidité de l'éclair. Quelle doit être grande la délicatesse du tact et la précision des mouvemens volontaires dans Tulou, Kalkbrenner, Baillot, Paganini!

Pour tous les artistes qui font de la musique au moyen d'instrumens, il est de toute nécessité qu'ils se tiennent continuellement en exercice. Les muscles et les membres non exercés perdent facilement l'aptitude d'obéir avec précision aux ordres de la volonté.

Ces exercices et ces aptitudes accessoires au talent du musicien produisent en quelque sorte des musiciens artificiels qui exécutent avec adresse la musique qu'on leur présente, mais qu'ils n'entendent presque pas. Ceux-ci sont en grand nombre, et on nous les cite souvent comme des musiciens qui manquent de l'organe de la musique.

Toutes les difficultés de rencontrer des conditions organiques convenables sont plus grandes pour les joueurs d'instrumens à vent. Il leur faut de plus une poitrine bien conformée et des poumons amples et vigoureux. Chez eux les muscles de la poitrine exercent une grande influence. Il est nécessaire que ces muscles, par l'exercice, s'habituent aux plus petites nuances de contraction, parce que l'air poussé plus ou moins dans l'instrument peut varier considérablement les sons. Ainsi, ils auraient beau avoir un grand talent musical, sans cette adresse musculaire ils seraient encore des artistes imparfaits.

La danse, qui s'exécute aussi au moyen de la musique, exige pour condition principale cette extrême souplesse de l'action musculaire. Quant à la partie musicale, il n'est pas nécessaire qu'elle soit très grande chez le danseur; c'est plutôt de l'organe du temps qu'il doit tirer ses moyens de perfection. Cependant, une musique dramatique, composée exprès, contribuera à donner plus de grace, plus d'énergie et plus de vérité aux mouvemens d'un danseur, si toutefois il peut la comprendre. Le danseur, sur la scène, ne sera jamais qu'un médiocre artiste s'il n'est pas inspiré par le talent de la mimique. Il faut que les mouvemens et les poses nous donnent des émotions et réveillent en nous des idées et des sentimens, autrement l'on n'aura qu'un divertissement pour les yeux. Quinault voulait que la danse conservât le caractère d'imitation, qui avait produit des merveilles à Rome et dans la Grèce, et il espérait les voir se reproduire aux yeux des Français.

Maintenant, si nous cherchons à apprécier les qualités nécessaires aux chanteurs, nous trouverons que la réunion dans le même individu d'organes différens, destinés à concourir au même but, est plus rare encore, et ici les difficultés augmentent. Voilà pourquoi il y a un plus grand nombre d'instrumentistes que de chanteurs habiles.

Le chanteur doit premièrement posséder au plus haut degré l'organe du rapport des sons et celui du temps; il doit avoir dans ses muscles la même souplesse, la même agilité, la même force que les joueurs d'instrumens à vent; il faut, de toute nécessité, que le larynx, qui est son instrument à lui, soit heureusement organisé, et rien en lui ne doit apporter obstacle à une bonne prononciation. Si le chanteur ne prononce pas bien les paroles de la langue dans laquelle il chante, il aura converti son chant en un simple solfége. C'est-ce que font presque tous les chanteurs qui chantent dans une langue étrangère? Très souvent aussi un artiste a une belle voix, mais il manque de goût pour la musique; dans ce cas sa carrière est tout-à-fait manquée. Nous avons vu sur le théâtre beaucoup d'artistes s'éclipser ainsi complètement, malgré la fraîcheur et la beauté de leurs voix.

Ce n'est donc que par la réunion de toutes ces qualités propres au chanteur que l'on peut arriver à une juste célébrité dans cet art difficile. C'est ainsi que se rendirent célèbres les Catalani, Crivilli, Fodor, Galli, Tacchinardi et tant d'autres. Où trouver, avec un goût si exquis pour la musique, une poitrine aussi vaste et un organe aussi souple que ceux de Rubini? Où sont les timbres harmonieux et flexibles à comparer à celui de Tamburini? Où sont les voix pures, sonores et touchantes à mettre à côté de celle de Mlle Juliette Grisi? Que dirai-je du talent de Nourrit et de Mme Damoreau?

Tous les chanteurs que je viens de nommer, et plusieurs autres qu'il serait trop long d'énumérer, joignent à l'organisation cérébrale pour la musique les conditions de poitrine et de larynx nécessaires pour bien réussir dans le chant; mais encore ils ne seraient que des médiocrités s'ils n'avaient pas fait des études régulières sous de bons maîtres. Il est certain qu'ils ne sont arrivés à la perfection qu'à force d'exercices bien dirigés.

En vous citant des acteurs célèbres je ne vous ai pas encore parlé d'une condition indispensable pour bien réussir sur le théâtre. Chez le musicien qui doit paraître sur la scène, il est à désirer que l'organe de la mimique, qui est placé à la partie supérieure-antérieure

de la tête, soit bien développé. Pourquoi des chanteurs et des cantatrices, bons musiciens et doués d'une belle voix, vous laissent-ils souvent très froids après un moment d'admiration? C'est que leur chant n'est pas inspiré; il ressemble plutôt aux sons d'un instrument qu'aux accens d'un être qui sent et qui pense.

Le talent mimique, joint aux autres qualités, donne au chanteur un relief inexprimable; son chant acquiert une expression, un accent de vérité qui vous pénètrent. Le chanteur alors, s'il est lui-même inspiré par les sentimens que la musique veut exprimer, s'emparera de vos sens et vous ravira jusqu'à l'extase. C'est l'ensemble de ces qualités qui a fait la réputation de Pellegrini, de Galli, de Lablache, de Mmes Pasta, Malibran, Grisi. Aussi, l'organe de la mimique est aussi développé chez ces personnes que l'organe de la musique.

Pour vous prouver que l'organe de la musique seul, quoique très fort, ne suffit pas pour faire une bonne cantatrice pour le théâtre, je pourrai vous citer l'exemple d'une jeune dame que nous avons entendue chanter fort agréablement dans plusieurs concerts à Paris. Cette personne a, comme musicienne, un goût exquis et une mémoire étonnante; son larynx est parfaitement conformé, mais sa poitrine ne correspond pas au reste; elle n'est pas assez ample et sa voix manque de force pour un théâtre. Son organe de la mimique, médiocrement développé, aurait pu nous donner encore une assez bonne actrice si l'instruction et l'exercice de cette faculté n'avaient pas manqué chez elle.

Arrivons, à la fin, aux compositeurs. Le compositeur en musique n'a besoin ni d'agilité musculaire, ni de poitrine, ni de gosier bien constitués; tout son travail se fait par les organes de son cerveau. Mais quelle sorte de travail et quelles combinaisons de facultés intellectuelles lui sont nécessaires pour atteindre le premier degré dans son art? Quelle échelle y aurait-il à parcourir depuis la faible composition d'une contredanse jusqu'aux productions merveilleuses de Marcello, Cimarosa, Mozart, Haydn, Grétry, Rossini? Je ne puis vous donner qu'une simple idée de cette gradation de facultés et d'organes; le temps nous manque pour approfondir un sujet si vaste et si intéressant.

Voici le masque de Weber. Une forte organisation musicale et l'éducabilité ou perfectibilité, qui se manifeste par un développement de la partie inférieure moyenne du front, sont les organes les plus remarquables en lui. C'est cette organisation qui prédispose le plus au travail, et qui met le compositeur à même de s'instruire et de connaître ce qui a déjà été fait par d'autres. Aussi la musique de Weber se ressent de la science, et à côté du génie musical l'on y reconnaît l'étude.

M. Litz, que tout Paris a connu comme talent précoce, et dont voici le masque, a quelque analogie avec celui de Weber. Je crains cependant que son talent musical ne soit pas suffisamment aidé par d'autres facultés intellectuelles, et qu'il ne puisse jamais donner quelque grande composition en musique. Les flatteries que l'on prodigue aux enfans d'un talent précoce sont presque toujours fatales pour leur génie.

Le talent de la musique, soutenu ou aidé par des facultés diverses, se manifeste différemment en raison de la différence de ces mêmes facultés, et cela nous explique la différence des genres.

Si avec l'organe de la musique il y a celui de l'esprit de saillie ou caustique, et un développement convenable des organes des facultés intellectuelles; si ces facultés ont été cultivées de préférence, vous aurez le censeur, le critique des compositions et des exécutions musicales. MM. Fétis et Castil-Blaze vous présentent les meilleurs exemples de ce genre d'organisation et de talent.

Comme vous voyez, je préfère, à l'exposition d'une longue série de têtes en plâtre, vous citer des personnes connues et dont l'organisation peut à chaque instant être vérifiée.

Si, aux organes indiqués, vous ajoutez un fort développement de l'organe de la poésie, vous aurez alors l'improvisateur musicien. Sestini improvisait et chantait en même temps avec grace les vers que son imagination lui dictait.

Dans Choron, dont mon honorable collègue vous a déjà parlé, vous avez vu qu'à côté d'un médiocre organe de la musique il y a l'organe du sentiment religieux et celui de la persévérance. Cette organisation vous explique pourquoi il s'est occupé de préférence de la musique d'église, et s'est livré avec constance à l'érudition et à l'instruction musicale.

Dans M. Carafa, au contraire, doué d'une forte organisation pour les facultés affectives, vous trouverez une musique affectueuse, lyrique ou passionnée. Et comme je remarque en lui l'organe des arts également développé, et puisque c'est à cette faculté qu'il faut attribuer la tendance à faire entrer dans les compositions musicales une riche représentation, vous saurez pourquoi il a suivi, sous ce rapport, le genre de Rossini plutôt qu'un autre.

M. Bellini, l'auteur du *Pirate*, qui réunit à l'organe de la musique l'organe de la bonté excessivement développé, fera toujours de la musique expressive, pathétique, dramatique, chaque fois qu'il aura besoin d'ex-

primer par des sons les sensations qui se passent dans son intérieur. Donnez-lui des positions dramatiques où la tendresse, la pitié, le désespoir, aient besoin d'un interprète, et il vous fera des choses admirables. Les sons plaintifs, passionnés auront déjà retenti dans son ame avant qu'il ait pu penser à l'effet qu'ils produiront sur les autres. Par des raisons d'organisation, j'ai aussi lieu de croire que ses compositions porteront toujours plutôt sur le chant et la mélodie que sur l'instrumentation et l'harmonie.

L'organisation de M. Paër présente une disposition à la poésie et un fort développement de l'organe de la musique, et ses productions portent ce caractère. Sa musique est essentiellement dramatique; elle parle au cœur, elle vous transporte d'une affection à une autre, d'un sentiment à l'autre, suivant les situations de ses personnages. Rappelons-nous *l'Agnese*. M. Paër a conservé dans ses compositions ce genre de musique imitative que Grétry et tant d'autres avant lui exigeaient comme condition principale pour faire de la bonne musique théâtrale.

Je ne dirai qu'un mot de M. Rossini; son énorme tête vous montrera qu'il réunit en lui tous les organes, toutes les qualités, pour faire un génie extraordinaire. Le développement latéral-antérieur de sa tête vous explique la grande extension qu'il a donnée à la musique instrumentale pour le théâtre. Le jeu du langage, très fort chez lui vous explique comment il a pu appliquer son talent à la langue française sans jamais manquer à la prosodie. Si la musique devait subir encore quelque réforme, je ne connais que lui qui soit capable de l'entreprendre. Nous reviendrons peut-être un jour à la simplicité de l'ancienne musique, qui n'exclut pas les progrès que l'art musical a faits jusqu'ici.

J'aurais dû vous parler du mérite de plusieurs autres célébrités musicales, de Meyerbeer, de Boïeldieu, d'Auber et d'autres, mais je n'ai voulu que citer des exemples, et je n'ai pu les choisir que parmi ceux dont l'organisation m'était connue.

Résumons maintenant nos observations et concluons.

1° Que, pour réussir dans tous les genres de musique, la condition principale est d'avoir une organisation cérébrale favorable. L'étude, l'exercice, sont indispensables; mais si les dispositions naturelles manquent, l'on n'arrivera jamais qu'à une misérable médiocrité.

2° Qu'il ne suffit pas, pour devenir bon instrumentiste, d'avoir une bonne organisation musicale; à cette classe d'artistes il faut du tact, de l'agilité et de l'adresse musculaire.

3° Qu'une belle voix ne suffit pas non plus pour devenir bon chanteur; il lui est nécessaire, après l'organe de la musique et celui de la voix, une forte et ample poitrine.

4° Que quant à ceux qui se destinent à la composition musicale, l'organe de la musique donné, plus il y aura de facultés intellectuelles et plus ses conceptions seront vastes, et plus ses compositions seront variées et profondes.

Conséquemment, je conclus :

Que dans les conservatoires et dans les écoles de musique l'on devrait d'abord n'admettre que ceux qui sont organisés pour cet art, et qu'ensuite l'on devrait classer chaque élève, d'après son organisation spéciale, pour l'instruire et l'exercer dans le genre qui serait approprié à son organisation. En suivant cette méthode, il est probable que nous aurons par la suite des instrumentistes, des chanteurs et des compositeurs plus habiles et en plus grand nombre. FOSSATI.

Lettres de C.-M. de Weber

A M. GODFROID WEBER.

Suite.

TROISIÈME LETTRE.

Darmstadt, 21 août 1820.

Mon cher frère, —

A peine suis-je de deux jours dans le maudit Darmstadt que je crois déjà y être enfermé depuis l'éternité. Aussi, l'infortune me poursuit-elle dès que j'y parais; mon concert n'aura pas lieu. Vogler prétend qu'il est trop occupé du théâtre, mais je m'aperçois que le courage lui manque pour bien frapper à la porte de la cour, et je vois m'échapper une recette qui me serait venue bien à propos. J'ai trouvé ici beaucoup de lettres, une entre autres de Gœnsbacher qui est heureusement arrivé et te fait mille complimens; j'en ai reçu également une de la main bien connue qui écrit la correspondance de la *Gazette musicale* dans laquelle on excuse M. Roehlitz dont les occupations sont trop multipliées pour qu'il puisse encore écrire, etc., etc.; — d'ailleurs diablement poli et humilié.

Beer te salue; il brûle d'un zèle ardent pour notre *harmonischen Bund*. Je t'enverrai prochainement les statuts pour entendre ton opinion et la critique là-dessus. Notre grand papa[1] vous fait à toi et à ta femme des complimens. Je lui ai montré ton *Polymètre*[2], il le trouve

(1) C'est ainsi que Weber désignait souvent Vogler.

(2) Chanson d'Alex. de Dusch, musique de M. Godfroid Weber.

fort beau ; voilà des paroles bien imaginées et dans lesquelles il y a beaucoup de génie. Tu peux te réjouir, mais non pas t'enivrer. Vogler a acheté la maison de Mme de Hertling ; il en prendra possession cette semaine. Quant à moi, j'irai passer un jour à Francfort pour voir ce qui s'y passe.

Eternellement à toi.

W.

QUATRIÈME LETTRE.

Darmstadt, 30 août 1820.

Quelque peu disposé que je sois à écrire, je ne puis plus retarder la réponse à ta lettre du 24 ; peut-être aussi m'égayerai-je en causant avec toi. La sonate est dans les mains de l'ours [1] qui en tirera du miel. — Le 27 j'étais à Francfort où l'on travaille avec ardeur à monter *Sylvana* qui sera représentée dimanche 16 septembre ; à ce propos je te rappellerai ton beau projet de venir ici, et si tu es décidé, comme je le désire, écris-le-moi quelque temps d'avance à cause du logement. Vogler a acheté la maison de Mme de Hertling ; il déménage dans ce moment, ce qui nous a tous mis dans une grande confusion, et m'a empêché de t'envoyer le programme et les statuts.

Mon premier allegro pour le concert est achevé et bien réussi à ce que l'on dit. — Mon concert à Francfort n'aura lieu que vers la fin de la foire. — Tâche de te réconcilier, tandis qu'il en est temps encore, avec Mlle Tonel, sinon tu auras affaire à moi. Dis-lui qu'elle trouvera toujours en moi un allié fidèle, à la vie et à la mort. — Il ne faut pas laisser ton quatuor inachevé, tu étais si bien en train. — Le diable est ici dans leur théâtre ; savais-tu que la Gervais y est engagée ? voilà sept semaines qu'ils étudient le pauvre *Titus*, mais dans la salle de concerts et sans les chanteurs qui doivent l'exécuter au théâtre. Le grand-duc s'est formé une musique composée de hautbois et d'un chœur de jeunes filles de la ville qui apprennent toutes maintenant la musique, et qui chantent déjà assez bien ensemble ; quarante-cinq gosiers pareils peuvent faire assez de bruit. Il y a des élémens ici qui ne demandent qu'à être dirigés par un homme capable. Vogler est tenu dans l'inactivité ; à sa place je ne resterais pas là où l'on a si peu besoin de moi. Il s'y est cependant accoutumé et vit ici tranquillement. Il te salue ainsi que ta femme, à laquelle je te prie aussi de baiser les mains pour moi.

(1) Il y a ici un jeu de mots. *Baer* (ours) se prononce de même que Beer, abréviation du nom de M. Meyerbeer.

Mille choses à la famille de Hout et aux autres. Réponds-moi bientôt et sois laborieux.

Eternellement ton ....,

WEBER.

CINQUIÈME LETTRE.

Francfort, le 9 septembre 1820.

Cher frère,

Les répétitions et les visites me donnent tant à faire que je puis à peine gagner ce moment pour t'embrasser ainsi que ta chère femme, et pour te dire que mon opéra sera représenté infailliblement d'aujourd'hui en huit. Les répétitions vont bien et chacun y travaille avec zèle. Dans la ville on a en général assez bonne opinion de l'opéra, et de certains arrangeurs ont arrangé déjà le finale du premier acte pour le piano et trois voix. Simrock est attendu aujourd'hui ; je lui parlerai de ta sonate que je verrai ainsi probablement avant toi. Je t'écrirai plus longuement la prochaine fois, mais j'espère t'embrasser bientôt moi-même.

Ton frère le plus fidèle.

WEBER.

SIXIÈME LETTRE.

Darmstadt, 23 septembre.

Cher frère,

J'ai reçu le 16 à Francfort ta lettre du 12 mai ; j'étais bien fâché que tu ne fusses pas venu. J'ai lu l'article du journal, et je t'en remercie beaucoup ; étant encore une fois de plus imprimé. — La *Silvana* a plu, car on a trouvé qu'elle n'est pillée ni de Wenzel-Muller, ni des autres. Mercredi 26 elle sera encore jouée, et si tu te mets en route immédiatement, tu arriveras encore à temps. — Mme Blanchard fera encore une ascension d'aujourd'hui en huit. — J'ai tes sonates, et tu recevras tes exemplaires ces jours-ci. Hier et avant-hier j'ai parcouru le traité de fugue de Vogler ; on y trouve de l'excellent et du nouveau. J'ai changé la fugue du *premier son* (*der erste ton*) qui est devenu une toute autre friandise. — Quelques morceaux de la *Silvana* vont paraître déjà cette semaine. — Mon concert à Francfort n'aura lieu qu'à la fin du mois d'octobre, c'est pourquoi mon voyage en Suisse demeurera un projet et je resterai à travailler ici jusqu'alors. Je demeure maintenant chez Vogler, dans sa nouvelle maison.

J'ai vu Rock, Deroi et Hertling. Dusch ne sait-il plus écrire ? — J'ai en main un travail diabolique. Ce sont six petites sonates avec un violon qui me donnent plus de peine qu'autant de symphonies. Mais qu'y faire ?

Elles sont pour André! — N'as-tu rien écrit de nouveau? Si tu viens ici mardi, tu peux courir avec moi jusqu'à Francfort; je désire tant te voir! Que fait ta chère femme; est-elle bien portante et gaie; bien studieuse au contre-point? — J'aurais bien voulu te parler davantage de l'opéra, mais j'en ai écrit déjà si longuement aujourd'hui à Hamer que cela me donnerait trop d'ennui. Il ne dépend que de toi que nous en causions bien à notre aise en tête-à-tête.

N'as-tu pas de nouvelles de Berger? Le chien de paresseux ne m'a pas encore écrit. Si les Hout sont à Manheim, dis-leur mille choses pour moi, ainsi qu'à Solomé, à Hertling, etc., etc.; écris bientôt à ton ami.

WEBER.

SEPTIÈME LETTRE.

Darmstadt, 28 septembre 1820.

Cher frère,

Le 26 on a joué encore ma *Silvana*, si bien exécutée maintenant qu'il ne reste rien à desirer. L'orchestre et les chanteurs ont montré le même zèle et l'ouvrage a fait beaucoup de plaisir. J'expédie aujourd'hui le manuscrit et les sonates, et j'y ajoute six florins vingt-quatre kreutzers que je te prie de remettre immédiatement au porteur parce que cette somme est destinée à mon père; il m'importe qu'il la reçoive aussitôt. — Simrock te salue; le pauvre diable a bien du malheur avec son fils qui est à Pétersbourg et qui doit marcher maintenant parmi les conscrits. — J'ai appris par Lozow de Heidelberg que mon cher Dusch est indisposé, et de mauvaise humeur; est-ce vrai? J'espère qu'il n'en est rien, et désire en tous cas que cela se passe vite. Que fait donc ta chère petite femme? y a-t-il déjà du danger? Adieu, réponds vite à ton frère attaché.

WEBER.

HUITIÈME LETTRE.

Darmstadt, 8 octobre 1820.

Cher frère,

J'ai reçu la lettre du 2. — Je vis studieux en diable, et je travaille, à moitié mort, aux six petites sonates. Trois sont achevées, et j'espère terminer aussi les trois autres d'ici à huit jours. Mon concerto de piano est entièrement fini; je l'ai même copié de mes mains, car ici un coquin de copiste demande 20 kreutzers par feuille. Dès que les sonates seront terminées je m'emparerai de l'*Aba Hassan*. J'ai remis ta lettre à Beer; elle lui a fait beaucoup de plaisir, il te répondra lui-même. — Les statuts sont commencés, mais pas encore terminés.

Je voudrais jouer mon concerto pour la première fois au *Museum*, mais je ne sais comment m'y prendre. Le traité de fugue de Vogler n'est pas imprimé, mais je l'ai entre les mains manuscrit; la patience me manque pour le copier, quelque important qu'il soit. Présente mes hommages à Mme de Rustel. Je prie Dieu que cette septième diminuée, qui est réellement augmentée, se résolve bientôt en tierce sous la forme d'un garçon bien portant ou en quarte et sixte comme une gentille demoiselle.

Maltraite donc Dusch avec sa maudite imagination imaginaire, et dis-lui de m'écrire. Tu es un autre homme toi, tu as des travaux et tu n'en écris pas moins. L'autre n'a rien à faire, et il est paresseux. En parlant de lui, je me souviens de n'avoir pas de nouvelles de notre cher Gaensbacher; je lui ai écrit il y a quinze jours et j'attends encore la réponse. — J'ai ici une existence bien monotone et triste. Tu ne t'imagines pas combien j'ai horreur de vivre à Darmstadt; il est cependant bon pour moi de faire une fois les travaux nécessaires.

Si Hout est de retour, fais-lui mes complimens, mais avant tu peux embrasser, je veux dire saluer pour moi, sa chère femme. — J'ai travaillé toute la journée, et je voudrais t'écrire quelque chose de bien raisonnable; mais cela ne va pas, je suis comme cloué, et si je reste long-temps dans cette position on me trouvera ratatiné comme un vieux porte-manteau. Tu ne saurais croire combien je désire être auprès de toi; à chaque phrase que j'écris, je songe à toi et je me dis: qu'en pensera Weber? — Il se peut que je t'envoie en même temps que l'ouvrage de Vogler la fugue arrangée pour le musée; c'est mon devoir qu'elle soit comme il faut.

Eternellement ton fidèle.

MELOS.

Nouvelles étrangères.

BRUXELLES. — *Concours ouvert pour la composition d'une cantate.*

On se souvient sans doute du programme du concours ouvert par M. le ministre de l'intérieur du royaume de Belgique le 21 juin dernier, pour la composition d'une cantate nationale; nous avons publié ce document. Le terme fixé pour la remise des partitions au ministère était le 15 août. A cette époque *trente-six* compositions différentes avaient été fournies par des musiciens qui, suivant les conditions du concours, étaient tous belges. Tous ces ouvrages furent renvoyés par le ministre au jury qui, sur l'invitation qui lui en fut adres-

sée, s'assembla le 20 du même mois, afin de procéder à l'examen des partitions et à la désignation de celles qui auraient mérité le premier et le second prix. Ce jury était composé de MM. Fétis et Daussoigne-Méhul, directeurs des conservatoires de Bruxelles et de Liége; baron de Pellaert, compositeur; Snel, compositeur, directeur de musique de la Société de la Grande-Harmonie; et Niedermeyer, compositeur.

Deux journées entières furent employées à l'examen des partitions. L'auteur de l'un de ces ouvrages ayant choisi d'autres paroles que celles qui avaient été officiellement publiées, et ne s'étant pas, conséquemment, conformé aux conditions imposées, sa composition a été écartée du concours. Parmi les autres ouvrages, sept ont paru surtout dignes d'attention. Une troisième journée fut employée à un nouvel examen et à une audition au piano de ces compositions. Après cette seconde épreuve, le scrutin a été ouvert pour la désignation des ouvrages jugés dignes des premiers et seconds prix. Son dépouillement a fait connaître le résultat suivant. 1° Toutes les voix se sont réunies pour accorder le premier prix à la partition portant le n° 9 et la devise *Zèle, Espérance.* 2° Même unanimité s'est prononcée pour accorder le deuxième prix à la partition qui portait le n° 3.

Ces opérations terminées, le jury s'est immédiatement rendu près de M. le ministre de l'intérieur pour lui en remettre le procès-verbal. D'après la déclaration du jury, le ministre a procédé à l'ouverture des billets cachetés contenant les devises des partitions n°s 9 et 3, et il s'est convaincu que la cantate à laquelle le premier prix a été décerné est l'ouvrage de M. Buschop, de Bruges, et que M. Ermel, auteur de la partition n° 3, a obtenu le second prix.

On nous communique la réclamation suivante, qui a pour objet de rétablir les faits, au sujet des distinctions qu'on a voulu faire, dans plusieurs journaux, entre les rappels de médailles et les médailles, dans la distribution des récompenses accordées à l'industrie et notamment aux fabricans de pianos, à la suite de l'exposition de 1834.

La commission spéciale du jury chargée d'apprécier les instrumens de musique s'était adjoint une commission bénévole, composée de MM. Cherubini, Auber, Baillot et Gallay; c'est après le concours ouvert en présence de cette commission qu'il a été décidé, ainsi que l'attestent les procès-verbaux, que M. Pierre Erard serait placé en première ligne pour les pianos et M. Pape après. Le rapport fait par M. Savart a été basé sur cette décision et adopté par le jury général; en conséquence la première médaille d'or a été votée à M. P. Erard; mais le jury avait décidé en principe, avant de décerner les récompenses, que pour *économiser le métal* on ne donnerait de médailles qu'aux fabricans qui n'en auraient pas obtenu à des expositions précédentes; et que ceux dont la personne ou le nom aurait déjà été honoré d'une distinction de ce genre seraient portés dans le rappels de médailles. C'est par suite de cette jurisprudence adoptée par le jury que M. Erard, conservant toujours sur les procès-verbaux du jury et sur les rapports officiels le titre et la position de première médaille d'or pour les pianos, et qui en outre était porté comme *médaille d'or unique pour les harpes*, a été placé dans les rappels, attendu que son père et son oncle, fondateurs de sa maison, avaient obtenu des médailles d'or aux expositions précédentes. C'est ainsi que M. Bosquillon, fabricant de schalls cachemire, à qui le jury avait voté la médaille d'or, a été placé dans les rappels, comme précédemment récompensé d'une médaille d'or; c'est ainsi encore que M. Chenavard, fabricant de tapis, dont le père avait obtenu précédemment une médaille d'or, et à qui le jury décernait la même récompense, a été également placé dans les rappels, en raison de la distinction déjà obtenue par le nom qu'il porte. Au surplus c'est parce que M. Pierre Erard avait été mis en première ligne pour la fabrication de pianos que la décoration de la Légion-d'Honneur lui a été accordée, *sur la recommandation des membres du jury*. Les procès-verbaux et le rapport général du jury d'exposition, qui doivent être incessamment publiés, établiront jusqu'à l'évidence la sincérité de ces explications.

ERRATA.

Plusieurs fautes assez graves se sont glissées dans le dernier numéro de la *Revue musicale*; nous nous hâtons de rétablir le texte.

Page 273, 2e colonne, dernière ligne, au lieu de *ait été initiée*, c'est *imitée* qu'il faut lire.

Page 273, 2e colonne, 4e ligne, au lieu de *sans avoir la letre* lisez *sans avoir lu la lettre*.

Page 275, 1re colonne, 21e ligne, au lieu de *le premier piano et clavecin*, lisez *piano en clavecin*.

Page 276, 2e colonne, dans le texte italien, au lieu de *se in vice*, lisez *se in vece*.

Page 278, 2e colonne, ligne 38, au lieu de *dissertation philosophique*, lisez *dissertation philologique*.

Page 279, à la fin du premier alinéa de la première colonne, au lieu de *s'en est éclairée*, c'est *éclaircie* qu'il faut lire.

C'est par erreur que l'alinéa placé à la fin de la 2e colonne, page 277, et commençant par ces mots *Mersenne a mentionné*, jusqu'à la fin, a été composé; il était bâtonné dans le manuscrit.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 37.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 14 SEPTEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

De la voix et de sa formation[1].

Messagère de l'ame, interprète du cœur,
A me servir aussi cette voix empressée
Loin de moi, quand je veux, va porter ma pensée!

RACINE fils.

La voix, φωνή des Grecs, *vox* des Latins, est un son animal, vivant et inarticulé, dont l'air est la cause matérielle, la glotte la cause efficiente; enfin la cause déterminante de la voix est le besoin ou l'état de l'ame, auquel son expression actuelle se rapporte.

Cette faculté des animaux de pouvoir se faire entendre à des distances est un des plus beaux attributs de la nature vivante, puisque sans lui ils seraient pendant la vie condamnés au silence de la mort.

Chaque animal a une voix qui lui est propre et qui est comme un caractère distinctif de l'espèce à laquelle il appartient; ces grandes différences de la voix dépendent d'une organisation particulière des parties qui servent à la former.

Vic d'Azir, dans un excellent mémoire sur la voix [2], remarque que la structure du larynx est extrêmement simple dans les animaux qui ont une voix sonore et agréable, comme le serin, le rossignol, tandis que cet organe est très compliqué chez les animaux dont la voix est forte et désagréable, tels que les cochons, les singes, etc. Il semble que la nature s'est mise en plus grand frais pour faire hennir un cheval et braire un âne que pour rendre la voix de l'homme capable de nous faire entendre les sons les plus mélodieux.

La voix présente des différences notables selon l'âge. Elle est faible et aiguë chez les enfans, mais elle se renforce plus tard; chez la femme, le timbre vocal change beaucoup moins que chez l'homme, et il conserve presque toujours les caractères de l'enfance. Les jeunes animaux ont la voix plus aiguë que ceux qui ont terminé leur accroissement; cette règle est générale; cependant les veaux y font exception, car on a toujours observé qu'ils avaient la voix plus forte que les taureaux et les bœufs. La cause de cette particularité est sans doute dans le larynx de ces animaux, qui ont le leur plus large et plus mobile; mais cet organe se rétrécit à mesure qu'ils arrivent au terme de leur crue.

Tous les êtres organisés, chez qui la respiration s'effectue par des poumons, font entendre des sons vocaux, puisqu'ils sont tous pourvus d'un glotte et d'un larynx[3]. Mais ces organes offrent dans toutes les classes des variétés de forme et de structure si multipliées qu'il ne nous est pas possible de les faire connaître ici.

Il n'y a donc, d'après ce que nous venons de dire, que les mammifères, les oiseaux et les reptiles qui soient pourvus d'un véritable instrument vocal, et qui puissent, par conséquent, faire entendre une voix proprement dite; car il suffit pour cela qu'une certaine quantité d'air, accumulée dans un réceptacle quelconque, soit chassée avec force, et vienne se briser contre les bords d'un orifice plus ou moins étroit et suffisamment contracté. Les poissons, qui respirent par des branchies, ne peuvent par cette raison produire aucun son vocal. On ne doit pas regarder comme une vraie voix les bruits monotones et insipides que font entendre, pour s'appeler et manifester leurs besoins, quel-

(1) M. Colombat, de l'Isère, a bien voulu nous communiquer ce fragment sur la voix considérée du point de vue physiologique, qui fait partie d'un ouvrage qui doit paraître ces jours très prochains sous ce titre : *Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix ou Recherches théoriques et pratiques sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal.* Un vol. in-8. Prix : 7 fr., à Paris, chez Mansut fils, rue des Mathurins-Saint-Jacques, 17, et chez l'auteur, rue du Cherche-Midi, 91.

(2) Mémoire de l'Académie des Sciences, 1779.

(3) Le canard mâle n'a presque pas de voix, à cause d'une dilatation de la trachée où l'air expiré s'engouffre.

ques insectes, tels que les cigales, certaines sauterelles et la plupart des mouches, etc.; le bruit que produisent ces animaux ne vient point de leur bouche, mais il est le résultat du frottement mécanique de certaines membranes élastiques qui sont agitées rapidement. Ces organes sonores sont tantôt les élytres et les ailes des insectes, ou tantôt une espèce de partie membraneuse en forme de tambour, ou enfin une sorte de raclement produit par les mouvemens des cuisses postérieures, à la manière de l'archet des instrumens à cordes.

Le timbre vocal peut être changé et modifié par les habitudes de certains individus; par exemple, ceux qui se livrent à des professions bruyantes, telles que celles de chaudronnier, de meunier, etc., etc., ou de ceux qui, comme les marins, habitent les bords de la mer et des grands fleuves, ont ordinairement la voix plus forte, parce que, obligés de couvrir toujours en parlant des bruits souvent très intenses, ils exercent davantage leurs organes vocaux.

La voix des hommes est d'autant plus forte que leur larynx est plus développé et que leur poitrine a plus de capacité. C'est pour cette raison que le timbre vocal semble beaucoup plus faible, lorsqu'après le repas l'estomac, distendu par les alimens, diminue la capacité de la poitrine, en refoulant le diaphragme supérieurement.

Aucun son ne va plus directement à l'ame que celui de la voix humaine; c'est pour cette raison que les instrumens qui en approchent le plus, comme le cor d'harmonie, le basson, le hautbois, ont une expression plus touchante et plus mélancolique, surtout dans les tons mineurs et la musique triste. Cet organe, aussi admirable par sa douce harmonie que par sa grande simplicité, se soustrait, je le répète encore, à toute imitation, et aucun mécanicien, même le plus habile, ne parviendra jamais à imaginer un instrument qui produise des sons aussi beaux, et qui fournisse au même degré de perfection ce timbre mélodieux, ces tons variés et ces inflexions aussi multipliées qu'agréables[1].

(1) On connaît les expériences de Ferrein, au moyen desquelles, comme il le dit lui-même, *il faisait parler les morts*. Le dominicain Albert-le-Grand avait construit une tête qui, par un mécanisme particulier, prononçait quelques sons articulés. La fameuse statue de Memnon qui chantait, au rapport de Pline et de Strabon, n'est pas moins admirable, quoiqu'elle ne fît entendre que des sons inarticulés. Voici l'histoire de ce prodige, qui pourra donner une idée des autres, et montrer combien l'art a toujours été loin de la nature. « Les Égyptiens, pour perpétuer la mémoire de Memnon, avaient « érigé en son honneur, dans le temple du dieu Apis, sur les bords « du fleuve Bélus, une statue qui avait cette propriété qu'étant « éclairée et frappée par les rayons du soleil, elle rendait un son « aussi mélodieux que celui d'une lyre, au lieu que le soir elle en « rendait un lugubre et profond, ce qui pouvait être un effet très « naturel de la dilatation et de la condensation de l'air. On avait « sans doute adapté une anche à la bouche de la statue; le matin, à « mesure que le soleil l'échauffait, l'air en sortant rendait un son « clair; le soir, lorsque le soleil se retirait et que la statue se refroi- « dissait, l'air en rentrant faisait un bruit sourd dans l'intérieur. En « un mot, l'effet étant extérieur le matin et intérieur le soir, la va- « riété des sons se trouve naturellement expliquée. » (Tableau des propriétés et des phénomènes de l'air.) ROULAND, *page* 177.

Le chant est une modification de la voix qui se rapporte aux passions, et plus particulièrement à l'amour; c'est peut-être pour cette raison qu'à cette époque intéressante de la vie où nous éprouvons pour la première fois ce besoin d'aimer, la nature développe d'une manière si rapide les organes vocaux, et change presque tout à coup le timbre de la voix. Au milieu du printemps, où les oiseaux ont l'habitude de s'accoupler, le chant du rossignol est dans toute sa beauté, tandis que dans le mois de juin, époque où il a des petits, sa voix est si désagréable et si changée qu'elle est tout-à-fait méconnaissable.

De toutes les actions qui sont propres à l'homme celle de chanter lui est la plus familière; il n'est point de peuples, même les moins civilisés, chez lesquels le chant ne soit en usage. Les sauvages d'Amérique, les Cafres, les Esquimaux et les Groënlandais éprouvent aussi bien que les Européens le besoin de chanter. C'est donc à tort que *Rousseau*[2] a dit que le chant n'était pas naturel à l'homme, et c'est également mal à propos qu'un auteur allemand[3] a avancé que, si le sifflement est propre aux oiseaux, le chant est le partage de l'homme seul. Ces deux opinions, qui sont des paradoxes, sont fondées sur une puérile distinction de mots, car on peut chanter sans appliquer des paroles, qui ne sont qu'une explication dont la mélodie est le tableau. Ne sait-on pas, d'ailleurs, que certains muets, quoique ne faisant entendre aucune note articulée, peuvent chanter et moduler des sons presque aussi agréablement que ceux qui parlent. J'ai actuellement chez moi un jeune homme âgé de treize ans, muet de naissance, à qui, depuis un an, j'ai rendu la parole; lorsque je fus parvenu à lui *apprendre à écouter et à entendre*, quoique alors il ne pût encore articuler aucun mot, il répétait avec justesse et mesure, tous les airs que je lui chantais ou que je lui jouais sur le cor d'harmonie ou sur le violon[4]. J'ai vu

(2) Dictionnaire de musique.

(3) Blumenbach.

(4) Ce jeune homme, qui est du Brésil, s'appelle Alexandre Du-

également un ancien militaire, à qui un coup de feu avait complètement emporté la langue, qui chantait d'une manière extrêmement agréable et modulait avec beaucoup de goût et de talent les airs les plus difficiles des opéras français et italiens.

Pour une oreille délicate la voix d'un individu peut nous apprendre beaucoup de choses sur son tempérament, sur son caractère, sur ses qualités morales et sur les dispositions de son esprit. Il est certain que la situation de l'ame influe d'une manière assez marquée sur l'organe de la voix qui diffère toujours suivant les circonstances. On peut donc dire avec Grétry [1], que si l'homme sait se cacher dans ses discours il n'a pas encore appris à se cacher dans ses intonations. L'immortel physiognomoniste de la Suisse [2] disait que la voix et le visage s'associaient le plus souvent.

Dans un ouvrage du P. Kircher [3] on lit qu'une voix forte et rauque est celle d'un homme avare, pusillanime, insolent dans la prospérité, lâche dans le malheur; tel était Caligula au rapport de Tacite. La voix grave d'abord et se terminant en *faucet* est celle d'un criard triste et fâcheux; la voix aiguë, faible et cassée, est celle d'un efféminé; celle qui est aiguë et forte, indique un homme porté au plaisir; enfin le même auteur ajoute que la voix grave, sonore, grande et précipitée, dénote un individu entreprenant, hardi et propre à exécuter de grandes choses.

Si la voix, dans une situation ordinaire de l'esprit, peut nous faire connaître les penchans et les qualités morales de l'homme, elle nous découvrira bien plus sûrement encore les différentes passions dont il est agité. La crainte et la langueur abaissent la voix, l'étonnement la coupe, l'admiration l'allonge, l'espérance la rend sonore et égale, la colère la rend rauque et entrecoupée, le désir précipite les paroles et fait commencer les phrases par de longues exclamations. La hardiesse rend les discours laconiques; elle laisse toujours plus à penser qu'elle ne dit : *quos ego !!!*... Platon savait si bien que le son de la voix pouvait, jusqu'à un certain point, découvrir l'état moral des hommes, que lorsqu'il voulait connaître ceux qui l'abordaient pour la première fois, il leur disait : *Parlez, afin que je vous connaisse.*

La voix peut aussi souvent nous instruire de l'état du corps, à cause de ses rapports admirables de sympathies avec le système nerveux en général, surtout avec les parties sexuelles. C'est à cette dernière sympathie qu'il faut attribuer la mue de la voix, le *faucet* des castrats, le chant mélodieux des oiseaux dans la saison de leurs amours, et enfin les aphonies survenues, comme nous en citerons plusieurs observations, à la suite d'un engorgement chronique ou d'une inflammation aiguë des testicules, et souvent aussi à la suite d'un prolapsus de la matrice, ou d'une suppression de règles, et même de l'état de gestation.

La sympathie de la voix avec tout le système nerveux n'est pas moins manifeste; en effet, dans les fièvres malignes, la voix présente une altération remarquable; dans le début des maladies aiguës, les malades se plaignent souvent de douleurs à la gorge, qui, n'étant point le résultat d'une inflammation apparente, annoncent en général une affection grave qui sera accompagnée d'accidens nerveux. Il en est de même de toutes les affections avec délire et de toutes les autres maladies nerveuses, telles que la rage, le choléra, etc., qui sont rangées dans cette classe par la plupart des médecins. Enfin le spasme incommode que ressentent à la gorge les femmes hystériques et les sujets hypochondriaques est une nouvelle preuve en faveur de cette sympathie.

Dans les saisons chaudes la voix est plus belle et plus aiguë; dans l'hiver elle est au contraire plus grave et plus rauque. C'est probablement l'influence de la température qui fait que les peuples du midi ont, en général, la voix plus belle et plus sonore que les habitans des pays froids. Les étrangers conviennent que c'est en France que l'on trouve le plus grand nombre de belles voix. Cela tiendrait-il au développement de la poitrine que nous avons en général mieux conformée [4] ?

Les idiomes du midi, tels que les langues italienne et espagnole, dont les accens sont plus marqués par les inflexions vocales et la fréquence des voyelles; ces idiomes, dis-je, sont plus favorables à la musique que les langues du nord, dont la parole s'éloigne beaucoup

vivier; il m'a été confié par M. Vendome, demeurant à Paris, place du Marché-Saint-Honoré, et il a été, avant son traitement, particulièrement examiné par M. Itard, lorsque je l'ai présenté à l'Académie de Médecine. Je me propose de publier bientôt un mémoire sur cette observation intéressante.

(1) Essai sur la musique.

(2) Lavater.

(3) Musurgie, livre I, pag. 40.

(4) La nature, selon l'abbé Expilli, développe plus certaines parties du corps dans un climat que dans l'autre. Selon lui, un homme serait accompli, quant au physique, s'il avait les jambes d'un Espagnol, la main d'un Allemand, la tête d'un Anglais, les yeux d'un Italien, le corps, la taille et le maintien d'un Français.

(*Géographie de l'univers.*)

plus du chant. Dans une langue aussi harmonieuse que l'était anciennement la langue grecque, il n'y aurait sans doute que très peu de différences entre la voix *parlée* et la voix *chantée*.

Si l'on chantait une même phrase musicale avec des paroles traduites dans les principales langues d'Europe, la différence serait énorme à l'oreille pour l'harmonie et la douceur. La langue italienne et la langue hollandaise, prises pour les deux extrêmes de la comparaison, suivraient une marche progressive dans l'ordre suivant : *italien*, *grec moderne*, *portugais*, *espagnol*, *français*, *allemand*, *anglais*, *hollandais*.

Les peuples du midi aiment beaucoup les voix aiguës; ceux des pays tempérés préfèrent les moyennes; enfin les habitans des régions du nord semblent donner la préférence aux basses. La différence des climats influent probablement sur le goût des nations comme sur la douceur des langues. En Italie, les premiers rôles d'hommes, dans les opéras, sont remplis par des *soprani*, en France par des *ténors*, en Allemagne par des *basses*.

La voix humaine est le plus beau moyen d'exécution que l'art musical possède. Ce sera donc toujours en vain que les instrumens voudront l'imiter; car, semblables aux esclaves qui précèdent ou suivent leur maître, ils n'ont été inventés que pour accompagner et soutenir la voix.

Comme chaque individu se distingue d'un autre par ses traits et ses formes physiques, on peut de même le distinguer facilement par la nature et le timbre de sa voix; mais seulement il y a de ces différences qui sont communes à plusieurs et qui forment autant d'espèces de voix, ayant reçu chacune une dénomination particulière.

Pour pousser le système vocal à l'étendue de celui des grands chanteurs, qui est souvent de trois octaves, on est convenu de le diviser en six parties qui représentent six espèces de voix.

1° Le premier dessus, *soprano primo ;*
2° Le second dessus, *soprano secondo ;*
3° Le contr'alte (haute-contre), *contralto ;*
4° Le ténor;
5° Le bariton;
6° La basse.

Ce n'est donc pas d'après le timbre et le volume des voix, mais bien d'après leur étendue dans l'échelle musicale, qu'on a désigné le caractère général qui les distingue entre elles.

Les voix graves ne se remarquent ordinairement que chez les hommes après la puberté, tandis que les voix aiguës se rencontrent le plus souvent chez les femmes, chez les enfans, chez les eunuques et chez la plupart des hommes qui prennent le *faucet* en chantant.

On distingue encore les voix par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Ainsi il y a des voix fortes, dont les sons sont forts et éclatans, des voix douces dont les sons sont flûtés, des voix étendues, celles qui parcourent une grande échelle musicale; des voix belles, dont le timbre est plein, juste et harmonieux ; il y a également le contraire de tout cela : par exemple, on trouve des voix dures, rauques, inégales, c'est-à-dire celles dont les beaux sons sont inégalement distribués, soit dans la première, soit dans la seconde ou la troisième octave. On appelle au contraire voix égale celle dont le timbre est toujours le même dans toute son étendue; enfin, on désigne par les épithètes de flexibles et légères les voix qui passent sans transition brusque du grave à l'aigu, et qui parcourent avec la même douceur et la même flexibilité toutes les modulations qui constituent l'harmonie musicale et vocalisante.

On n'a jamais bien déterminé en quoi les sons articulés diffèrent des sons modulés; cependant cette différence serait sensible lors même qu'il ne manquerait à la voix qui forme la parole que la permanence des sons qui constitue la voix du véritable chant. Dailleurs, le vrai caractère distinctif de cette dernière espèce de voix est de former des sons harmoniques et appréciables dont on puisse non-seulement prendre et sentir l'unisson, et que l'on puisse de plus exprimer par des signes faisant partie de notre système de musique. Dans la voix parlante, au contraire, les sons ne sont pas assez soutenus pour être appréciés, et les inflexions diverses qui les séparent ne présentent que des intervalles inharmoniques et incommensurables.

Les physiciens et les physiologistes doivent donc étudier la voix de l'homme sous différentes faces, c'est-à-dire qu'ils doivent l'étudier : 1° comme son simple, tel que le cri des enfans, en y comprenant les diverses intonations qui se rapportent aux mouvemens de l'ame, aux passions, au plaisir, à la douleur, au dédain, à la colère, etc., etc.; 2° comme son articulé, tel qu'il est dans la parole ordinaire; 3° comme son modulé dans le chant qui ajoute à la parole les variétés des tons; 4° enfin dans la déclamation qui est tout à la fois une modification de la voix modulée et de la voix parlée, puisqu'elle peut s'unir à l'une ou à l'autre ou en être retranchée. C'est sous ces quatre rapports que nous allons examiner la voix humaine, après nous être occupé de sa

formation et des opinions diverses qui ont été émises sur son mécanisme.

Pour des êtres capables d'éprouver des sensations, il ne suffisait donc pas d'avoir des organes pour se transporter d'un lieu à un autre, et une volonté pour chercher les choses nécessaires à leur vie et à leur bien-être individuel; ce n'était donc point assez pour eux de pouvoir choisir ce qui leur plaisait, refuser ce qui leur répugnait, ou éviter ce qui les menaçait ou pouvait leur être nuisible, il fallait encore les rendre à même de communiquer à des distances avec leurs semblables et établir avec eux des relations d'un ordre plus élevé. Il leur fallait enfin une voix qui pût exprimer leur douleur ou leur crainte, leur haine ou leur sympathie, leurs plaisirs, leurs amours, leur joie ou leurs désirs. L'homme seul, capable de penser et d'abstraire, a reçu de la nature le noble privilége de pouvoir modifier sa voix en sons articulés qui constituent la parole[1].

Mais cette voix...., par quel mécanisme se forme-t-elle?

COLOMBAT DE L'ISÈRE.

Lettres de C.-M. de Weber

A M. GODFROID WEBER.

Suite.

NEUVIÈME LETTRE.

Mille bonheurs et saluts à la chère accouchée qui a si héroïquement soutenu le grand combat et a donné au monde un brave citoyen. J'ai appris la nouvelle à toute la maison et Vogler te félicite de tout son cœur. Mais tout en me réjouissant en général, je suis fâché en particulier que ce soit un garçon. Il y aura trop de compositeurs du nom de Weber, car il est certain que le gaillard deviendra compositeur, et j'espère que tu lui as déjà donné les premiers principes de *Général-Bass*. Je voudrais te voir dans ta gloire de père et t'aider à consommer le gâteau de baptême; mais tu n'auras pas ce bonheur, et il me faudra bien, pauvre diable que je suis, me contenter de l'idée. Tu m'annonces que tu m'écriras prochainement une plus longue lettre, mais tu me permettras de ne pas y croire; je serais d'ailleurs trop peu raisonnable de te le demander, car les premiers jours appartiennent à ta chère femme. J'aime à croire cependant que dans votre bonne humeur vous voulez bien vous souvenir encore du pauvre Weber, qui, quoique loin de Manheim, n'en est pas moins auprès de vous.— Il faut que je pose un moment la plume, sans quoi je serais trop attendri.

Vogler vient de recevoir une lettre de Gaensbacher qui est bien portant à Prague, où il achève son operette de *Treitschke* : il était sur le point de partir le 8 pour Vienne afin de soigner la représentation. Je lui ai déjà écrit dans cette ville, et dès que j'aurai la réponse je lui communiquerai la bonne nouvelle de ta paternité. Je suis persuadé qu'il y prendra le plus chaud intérêt; c'est un ami pur et vrai, et sans contredit le meilleur de nous tous.

La présence de Kalkhoffs m'a causé une grande joie, tant une figure de Manheim est une cause vivifiante pour moi! à peine était-il parti, que j'ai reçu ta lettre. J'aurais bien voulu aussi monter en voiture et voler vers toi, je serais arrivé bien à propos. — Où en sont les choses? Ne penses-tu pas qu'on pourrait réussir maintenant auprès de la princesse? Si j'avais quelque assurance de ne pas faire le voyage en vain, j'irais voir encore une fois mon cher Manheim. Dis-moi quelle est ton opinion.

Je suis de très mauvaise humeur, en sorte que je ne puis pas travailler. Cinq des six mauvaises sonates sont achevées; mais je ne puis pas arranger la dernière; cependant je voudrais les envoyer à André pour pouvoir partir d'ici. Je ne puis plus rester; voilà le beau temps qui arrive et je pars. — Comment se porte Dusch? Serai-je assez heureux pour recevoir un lambeau de papier griffonné de sa main? Adieu donc, cher frère; recommande-moi à ta chère femme, et dis-lui en mon nom tout ce que tu crois que j'éprouve pour vous. J'embrasse ton gentil garçon et suis pour toujours ton fidèle frère.

WEBER.

DIXIÈME LETTRE.

Francfort, le 23 octobre 1810.

Repas de baptême, souhaits de parrain, choc de verres, j'espère que tout est terminé, et que votre altesse peut prendre la plume maintenant pour écrire au frère Mélos. — Frère, tu t'es élevé jusqu'au ciel et tu m'as indiqué aussi une assez belle place. Permets-moi au moins de me regarder comme une des étoiles jumelles et de t'emporter là-haut, toi, mon frère.—Me voici à Francfort prêt à donner concert; mais comme le diable me charge de toutes sortes de malheurs, deux régimens de Français qui vont à la recherche des marchandises

(1) Je garde le silence sur la parole et l'origine du langage, parce que j'ai traité assez longuement ce sujet dans mon ouvrage sur le bégaiement et tous les vices de la parole. *Voyez* deuxième édition, 1831.

coloniales, sont entrés hier en même temps que moi dans la ville. Tu te figures la consternation des habitans de Francfort. — Berger m'a écrit. *Der Zitterschlaeger* est tombé complètement à Stuttgard; la Meyer qui jouait la petit fille semblait une statue. Berger voulant réparer le mal redoublait d'efforts et avait l'air d'un homme pris de convulsions, à ce que m'écrit Hiemer : j'en suis vraiment fâché. — As-tu lu les articles du *Morgenblatt* sur la *Sylvana?*

Comment vont ta chère femme et le jeune compositeur? Mange-t-il déjà la soupe aux herbes ou ne suce-t-il que du lait?

Mille complimens à Dusch, à Solomé, à Houts, etc. puis bientôt à celui qui t'aime si cordialement.

Onzième lettre.

Darmstadt, 1er novembre 1810.

Cher frère Giusto,

J'ai reçu le 27 octobre à Francfort ta lettre sans date ainsi que tes sonates, en rentrant le soir fort tard d'une société ennuyeuse. Tu t'imagines avec quelle double joie je l'ai dévorée. Après l'avoir lue deux fois d'un bout à l'autre je me couchai et la repassai encore une fois. Voilà, pour moi, une lettre qui dédommage de l'attente, car tu étais vivant devant moi, mon vieux et honnête garçon, pendant que je la lisais, etje fus extrêmement ému de ta franche et véritable amitié. Non, par Dieu! il ne se peut pas qu'aucune chose puisse nous refroidir ou nous séparer jamais, malgré quelques idées que des ames de chiens, des hommes, m'ont forcé d'adopter, et malgré ma triste expérience, je crois avec joie pouvoir faire une exception pour toi. — Je voudrais aussi pouvoir, comme remerciement, te dire quelques joyeux propos, mais cela ne vient pas. Partage donc avec moi l'absinthe qui se mêle à tout dans ma vie.

Je t'ai écrit le 23 de Francfort que j'étais arrivé à une fâcheuse époque. Cependant comme on ne pouvait pas savoir les premiers jours combien de temps les choses dureraient ainsi, je me suis décidé à attendre une huitaine de jours. Le 24 j'allai à Offembach pour parler à André des maudites sonates que j'avais enfin achevées pour lui à la sueur de mon front et que je lui avais envoyées le 18; mais je ne le trouvai pas, il était en voyage. De retour à Francfort je flânai plein d'ennui, et je commençai à m'apercevoir que dans une effroyable confusion et au milieu des lamentations générales il n'y avait rien à faire. De pareilles choses n'arrivent qu'à moi; car après avoir différé tant de fois ce concert, au moment où les circonstances, les connaissances que j'ai faites et la réputation que j'ai acquise semblaient tout rendre favorable, voilà que le tonnerre lance un diable qui vient tout gâter. Le 29 je répétai ma visite chez André, et trouvai l'occasion de me fâcher tout de bon. Le gaillard m'avait renvoyé mes sonates sous l'excellent prétexte qu'elles étaient trop bonnes, qu'elles auraient dû être beaucoup plus communes, sans violon obligé, en un mot comme celles de Démar (il n'y a pas de si mauvaise chose au monde que celle-ci). Je lui déclarai bref et sec que je n'écrivais jamais de telles platitudes, et nous nous séparâmes d'assez mauvaise humeur. Simrock est aussi un chien de paresseux, il ne veut pas avancer. Le 30 je revins ici, mais je ne resterai pas plus long-temps. Je ferai encore quelques démarches pour un concert; si je ne réussis pas, je pars.

C'en est fait de ma passion, je l'avais négligée et elle a épousé un vieux gaillard. Ce moyen de vivre avec vous est donc au diable? Pour peu que je susse combien je pourrais gagner à Manheim j'irais auprès de vous le printemps prochain si la guerre contre la Russie éclate. — Les statuts sont terminés, mais je suis trop paresseux aujourd'hui pour les copier; tu les auras dans quelques jours. — Mille choses de la part de Beer; il dit t'avoir écrit, et, autant que je me souviens, c'est la vérité. Les Chorals de Kuhnel doivent être annoncés dans le *Reichsanzeiger*. Informe-toi donc et taille ta plume, car je pense que les partisans de Bach parleront sur un ton élevé et m'attaqueront impitoyablement. — J'ai reçu aujourd'hui une lettre de Gaensbacher qui est actuellement à Vienne, et le séjour de cette ville lui fera grand plaisir. Si tu lui écris, voici son adresse à Vienne : M. J. Gaensbacher chez Mlle Thérèse de Paradies dans le *Schabenrœssel*, au quatrième étage. Il ne réussit pas bien avec ses opérettes.

Ne crois pas que ce fut à tes dépens que j'ai voulu élever si haut *Gaensbacher*, j'ai pris le mot *bon* dans un autre sens; je te connais et jamais Satan n'en osera prétendre un autre meilleur que toi. — Dusch ne donne-t-il donc aucun signe de vie? Le coquin croit fermement que j'écrirai le premier. Je le ferais volontiers si j'étais sûr de la réponse. Remercie Frey en mon nom; j'en suis bien charmé pour ce brave garçon. Que cela ne l'empêche pas de faire une petite sortie, mais plus tard; maintenant cela est inutile. — Que font les Hout? tu ne m'en dis rien; et Solomé? — Embrasse tendrement pour moi ton jeune compositeur (à propos, comment s'appelle le gaillard?) et dis-lui que j'ai déjà pour lui et pour toi un double concerto sous la plume.

Adieu, cher frère; les choses les plus flatteuses à ta

chère petite femme. N'oublie pas de m'écrire et de me surprendre agréablement.

Ton frère le plus fidèle.

WEBER.

Voilà Beer qui arrive apportant une lettre.

DOUZIÈME LETTRE.

Carlsruhe, 17 décembre 1810.

Demain c'est mon jour de naissance. Que puis-je faire de mieux que de causer, à la plus grande hâte, quelque peu avec toi, car la diligence part? S'il faut rire ou s'il faut pleurer, voilà ce que je ne sais pas; mais je veux rire, je veux me moquer de la fortune. Peut-être est-ce pour me braver qu'elle se fâche et me rend heureux. Eh bien! qu'elle ne s'en fasse faute. Mon concert aura lieu le 21 au musée : je ne saurai que demain si je joue devant la reine. — Maintenant adieu; mille choses à ta petite femme, à Dusch, à M. Frédérick dans ses langes, et pour toi un embrassement cordial de ton frère.

WEBER.

Nouvelles de Paris.

Nous étions mal informés en annonçant qu'une nouvelle partition de Rossini serait exécutée au Théâtre-Italien dans la saison qui va s'ouvrir le 1er octobre ; Achille ne sortira pas de sa tente. Plusieurs raisons nous avaient fait adopter cette opinion qu'on nous avait présentée comme fondée. Il est des phases de la vie d'un artiste pendant lesquelles, soit amour-propre froissé, soit intérêts lésés, soit d'autres causes très variées, son génie s'engourdit, ses facultés créatrices tombent dans une sorte de torpeur; alors il ne produit pas. Mais ces momens de sommeil moral durent ordinairement peu chez les hommes d'un puissant génie ; après un temps qui n'est pas long ils se réveillent animés d'une nouvelle vie, riches d'un fonds qui s'est accru, et pressés de laisser librement courir leur pensée revenue plus ardente. Il semble qu'un silence de cinq années a dû suffire pour retremper le génie de Rossini, si le peu de rapport qu'il y a eu entre le succès de *Guillaume Tell* et la haute valeur de ce magnifique ouvrage, ou si le bouleversement politique qui a compromis l'exécution de son engagement avec le gouvernement français, l'ont placé dans la position exceptionnelle que nous venons d'indiquer.

Ensuite quels que soient les moyens de succès qu'ait à sa disposition le Théâtre-Italien, moyens variés et considérables d'ailleurs, il faut l'avouer, il n'en est pas un aussi puissant que le serait une partition nouvelle de Rossini. Car si le public est oublieur en France il ne l'est pas à l'égard des hommes d'une telle trempe, qui ne perdent qu'à leur déclin la haute influence que leur donne sur la masse leur supériorité. Or, loin d'avoir décru, le génie de l'artiste, auteur de tant de chefs-d'œuvre, s'est élevé davantage dans ses derniers ouvrages, et que ne doit-on pas attendre encore de l'homme qui a trouvé *Guillaume Tell* après avoir fait *le Barbier* et *Otello?* Nous nous sommes élevés déjà contre cette inaction de Rossini, nous le ferons encore à toute occasion. Ce sera notre *delenda est Carthago*.

— Marliani, l'auteur du *Bravo* représenté avec succès l'hiver dernier au Théâtre-Italien, a fait entendre il y a peu de jours aux acteurs de l'Opéra-Comique, et à quelques artistes, quelques morceaux de la partition qu'il a écrite sur un poème de M. Planard, et qui sera exécutée vers l'entrée de l'hiver. Les personnes qui ont assisté à cette audition affirment que cette nouvelle production de M. Marliani n'est pas inférieure à sa partition du *Bravo*. Mme Masi ayant rompu l'engagement qui la liait au théâtre de l'Opéra-Comique, c'est Madame Casimir qui remplira le rôle de *Rosine* dans la traduction du *Barbier*, qu'on annonce toujours devoir être exécutée.

— M. Meyerber, après avoir passé quelques jours à Paris, vient de partir pour Boulogne, où il va prendre les bains de mer. L'absence de ce célèbre compositeur durera près d'un mois, après quoi il reviendra passer probablement l'hiver à Paris. Paganini, Bellini, et quelques autres artistes renommés, sont aussi à Paris.

— M. de Fontmichel, auteur du *Gitano*, opéra représenté avec succès l'hiver dernier à Marseille, vient, à l'exemple de M. Marliani, de faire entendre sa partition au foyer de l'Opéra-Comique. Au nombre des auditeurs figuraient quelques faiseurs de poèmes, d'opéras, et l'on annonce qu'un libretto a été promis à M. de Fontmichel. Il paraît même que son opéra *el Gitano* sera représenté.

— Un concours pour quelques places à l'orchestre du Théâtre-Italien aura lieu demain lundi 15 septembre.

—M. Boieldieu, attaqué depuis plusieurs années d'une phthisie laryngienne, est dans ce moment à Bordeaux, où son état est tel que sa famille et ses amis conçoivent de sérieuses inquiétudes. C'est avec douleur que nous annonçons cette triste nouvelle.

— L'éditeur de musique M. Pacini vient de publier les morceaux détachés de la partition du *Bravo*, de

M. Marliani, qui paraissent ne pas devoir obtenir moins de succès dans les concerts qu'au théâtre. Nous donnons aux annonces la table des morceaux avec l'indication des paroles.

Nouvelles des Départemens.

Lyon, 26 *août*. — On nous écrit que décidément la direction des théâtres de Lyon va être obligée de suspendre le cours des ses opérations. Il paraît que la ville avait consenti à se charger de l'emprunt de 30,000 fr., dont nous avons parlé, et aux conditions indiquées dans le prospectus que nous avons publié; mais, après beaucoup de tergiversations, les créanciers, qui d'abord avaient adhéré à l'arrangement, ont fini par retirer leur consentement, ce qui met la direction dans l'impossibilité de faire face pour le moment aux engagemens qu'elle a pris.

Ce résultat est déplorable, non-seulement dans l'intérêt de M. Lecomte, directeur actif et intelligent, qui a rendu un véritable service à notre ville, en se chargeant des théâtres à des conditions qu'aucune direction n'avait acceptées avant lui, et qu'aucune autre n'acceptera après lui; mais dans l'intérêt de la ville, qui va se trouver dépourvue de théâtres, et qui probablement se verra en définitive contrainte, pour les rétablir, à des sacrifices plus grands que ceux qu'elle s'imposait en faveur de l'administration actuelle. Cette issue est d'autant plus regrettable que la situation de la direction est plutôt embarrassée que réellement mauvaise; la saison d'été étant passée, il ne lui restait plus qu'à recueillir le fruit des efforts qu'elle avait faits constamment pour lutter contre l'indifférence du public et les chaleurs excessives de cette année.

On parle d'une société d'artistes pour remplacer M. Lecomte dans le cas où il succomberait à ce dernier orage.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Le gouvernement vient de faire venir des archives impériales de Vienne les lettres de noblesse données jadis à notre célèbre compatriote Roland de Lassus. Elles sont déposées aux archives générales du royaume à Bruxelles, et une expédition en a été envoyée à M. le conservateur des archives de l'État à Mons, ville natale de ce grand musicien.

Anvers. La nouvelle salle de spectacle, dont la décoration est due au pinceau de MM. Filastre et Cambon, vient d'être ouverte. La disposition de la salle est bonne et les peintures sont du meilleur goût. Une foule immense s'était portée à la représentation d'ouverture. La troupe d'opéra dirigée par M. Bernard, ancien administrateur du théâtre de l'Odéon, est assez bien composée.

— L'*Estocq* vient d'être joué à Londres au théâtre royal de Kent, sous le titre de *la Princesse et le Médecin*. Le succès a été très grand.

— Nous apprenons que M. Bordèse, de Naples, est arrivé depuis quelques jours en Belgique, avec le projet d'organiser une troupe italienne, qui pendant trois ou quatre mois de l'année et deux ou trois fois la semaine chanterait au grand théâtre l'opéra italien. Ce projet, dont la réalisation varierait très agréablement les plaisirs du public, serait utile à la Belgique en général en y répandant de plus en plus le goût de la belle musique, et à la ville de Bruxelles en particulier, qui verrait augmenter dans ses murs l'affluence des étrangers. Le roi, à qui M. Bordèse a parlé de ce projet en audience particulière, l'a fort approuvé et a donné à entendre qu'il serait disposé à le seconder autant qu'il serait en lui. S. M. a engagé M. Bordèse à s'entendre avec la régence de Bruxelles. Nous désirerions fort, dans l'intérêt des dilettanti, que ce projet pût réussir.

Bulletin d'Annonces.

Luigi Bordese. Cavatine chantée par Mme de M.. dans l'opéra *Il Disertore Svizzero*, composé pour le théâtre de Drancy. — 3 fr. 75.

— Barcarole du même opéra chantée par Mme D. F. — 2 fr.

— Cavatine *id.* *id.* chantée par M. G. — 2 fr.

Musard. Naples, quadrille pour deux cornets à pistons. — 3 fr.

Voizel. Tu m'aimes, je ne puis mourir, romance. — 2 fr.

Castelli. La Nonnette, chansonnette. — 2 fr.

G. Carulli. Six Sérénades à 4 voix. Chaque, séparée, — 2 fr. 50.

Les mêmes à 2 voix. *Id.* *id.* — 2 fr.

Hus-Desforges. Trois duos pour violon et violoncelle, extraits des œuvres de Graverand. — 9 fr.

Valenti. Solféges et vocalises pour voix de basse-taille; deux livraisons. Chaque, séparée, — 12 fr.

Imbimbo. Gamme ou échelle musicale, avec les accords ordinaires et les variantes dans la marche de ses degrés. — 15 fr.

Larivière. La Jeune Chatelaine, variée, pour harpe seule. — 5 fr.

Catrufo. *Des voix et des instrumens à cordes et à percussion*, ouvrage à l'usage des personnes qui veulent écrire la partition et arranger les morceaux en harmonie. 15 fr.

Paris, chez Bernard Latte, boulevard Italien, 2.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 38.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, nº 27.

PARIS, DIMANCHE 21 SEPTEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Nécrologie.

CHORON.

(Fin.)

La restauration fut d'abord fatale à l'existence du Conservatoire de musique. Né de la révolution, cet établissement avait aux yeux des partisans de l'ancien ordre de choses une tache originelle qui l'avait fait maintenir avec impatience en 1814, et qui le fit enfin fermer l'année suivante. Ce coup, porté à l'école dont M. Choron s'était montré l'ardent antagoniste, semblait devoir être un triomphe pour lui; mais il y avait trop de justesse dans son esprit et trop d'amour de l'art dans son cœur pour qu'il songeât à s'en applaudir. Des discussions de doctrine avaient pu exister entre lui et le Conservatoire, mais il n'était point assez passionné dans son opinion pour nier les services que cette école avait rendus à la musique française. Nommé directeur de l'Opéra au mois de janvier 1816, il fut à peine installé qu'il acquit la conviction de la nécessité d'établir entre le Conservatoire de musique et le théâtre qui lui était confié des relations intimes, et qu'il proposa la réorganisation de ce même établissement sous le nom d'*Ecole royale de chant et de déclamation*. Ce fut lui qu'on chargea de la rédaction du plan de cette école restaurée, et le plan fut adopté. On lui a reproché souvent depuis lors les mesquines combinaisons de ce plan; mais quoi ? Ne valait-il pas mieux une institution telle quelle, que l'absence de tout moyen d'instruction musicale ? L'événement a d'ailleurs démontré que M. Choron avait agi sagement en faisant des concessions aux idées parcimonieuses de cette époque, car c'est cette même *école royale de chant et de déclamation* qui, par des accroissemens suscessifs, a reconquis son ancienne importance et une gloire toute nouvelle.

L'administration de l'Opéra au temps de la direction de M. Choron n'a pas été plus exempte de blâme; mais quoi qu'on en ait dit, on n'a pu nier qu'elle a eu le mérite d'être la moins coûteuse et la plus productive. Frappé de la difficulté qu'éprouvaient tous les jeunes compositeurs à se faire connaître, M. Choron voulut leur ouvrir l'entrée de la carrière qu'ils voulaient parcourir, et il fit adopter en principe qu'une certaine quantité de pièces en un acte seraient confiées à ces jeunes gens pour qu'ils en composassent la musique. Mais sa bienveillance pour les artistes lui fit oublier en cette circonstance que l'Opéra est organisé pour les grandes choses, et que c'était mal employer ses immenses ressources que d'en borner l'usage à des représentations d'opéras en un acte.

Trop d'ennemis s'étaient déclarés contre M. Choron pour qu'il pût rester long-temps à la tête de l'administration de l'Opéra; dans les premiers mois de l'année 1817 il reçut sa démission, et il ne vint à la tête de personne qu'un homme qui avait fait de si grands sacrifices pour la musique méritait que le gouvernement fît quelque chose pour lui. Heureusement cet homme avait de l'énergie dans l'ame et des idées dans la tête; il ne perdit point son temps à se plaindre de l'ingratitude dont on payait ses services, et il se mit à réaliser des plans conçus depuis long-temps pour des ouvrages sur la musique. Ce fut alors qu'il entreprit la rédaction d'une sorte d'encyclopédie logique des sciences musicales, à laquelle il donna le titre d'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*. Brillant d'idées nouvelles et fort de principes féconds en vérité, cet ouvrage était destiné à placer M. Choron au rang des hommes les plus distingués parmi les littérateurs et les historiens de la musique. Nul doute que, s'il l'eût achevé, il eût réformé beaucoup de fausses idées qui se sont glissées dans la théorie de cet art, et qu'il n'eût fixé sur

lui l'attention des musiciens; mais telle était l'activité de son esprit que les idées nouvelles avaient seules du prix à ses yeux. L'ouvrage qu'il commençait était toujours l'objet de ses affections, mais au bout de quelques mois il se fatiguait de son travail, se faisait à lui-même des objections, perdait la foi qu'il avait eue en ses premiers aperçus; et presque toujours, dans cette disposition d'esprit, il faisait rentrer son ouvrage dans ses cartons pour ne plus l'en tirer. Que de fois, après qu'il m'eut lu des morceaux de son *Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, je lui ai dit : « Voilà qui est beau et neuf; publiez cela, et votre nom vivra dans l'histoire de l'art! » Il promettait d'achever, se remettait à l'ouvrage, et huit jours après une idée nouvelle, saisie avec ardeur, venait le replonger dans son indifférence pour l'œuvre de sa vie.

Après l'inconstance de ses idées, le plus grand obstacle que Choron a rencontré dans l'accomplissement de ses projets de livres sur la musique consistait dans sa facilité à se rendre aux objections qu'on lui faisait. C'est ainsi que, sur une observation assez saugrenue qui lui fut faite contre le principe fondamental d'un *Traité élémentaire d'harmonie* qu'il venait d'achever, il arrêta l'impression de ce livre, paya l'imprimeur, et condamna son œuvre à l'oubli. On retrouvera dans sa bibliothèque les huit ou dix premières feuilles imprimées de cet ouvrage; le reste n'existe plus.

C'est encore ainsi qu'un jour, dans une grande assemblée où je me trouvais avec lui, il exposait avec cette chaleur qui lui était naturelle les idées qu'il s'était faites sur l'histoire de l'art; il en vint à dire que depuis Palestrina on n'avait rien fait ni rien trouvé en musique, si ce n'est, disait-il, le coloris instrumental, dont il regardait Mozart comme l'inventeur. « Vous vous « trompez, lui dis-je, on a fait quelque chose, car on « a fait la gamme qui a engendré une musique nou- « velle. » Il ne répondit rien, se mit à réfléchir, et lorsque nous sortîmes il m'arrêta par le bras dans l'escalier, et me dit avec plus de gravité qu'il n'y en avait d'ordinaire dans son accent : « Vous n'avez dit que trois « mots ce soir, mais il y a plus de valeur en eux que « dans tout ce que vous avez fait jusqu'ici. Cela est con- « traire à mes idées, mais je ne puis m'empêcher de « vous dire que, si vous développez cette pensée, elle « vous mènera loin. » C'était avec cette facilité qu'il adoptait tout ce qui le frappait.

Dans les premiers mois qui suivirent son expulsion de l'Opéra M. Choron conçut le projet d'un mode d'enseignement de la musique par une méthode simultanée qu'il appela *concertante*. A peine la première idée lui en fut-elle venue qu'il courut en faire part à M. de Pradel, intendant-général de la maison du roi, qui l'avait pris sous sa protection, et il en obtint un léger subside pour l'école qu'il voulait élever. Aussitôt il se mit à l'œuvre avec une ardeur qui était dans son caractère et une persévérance qui ne lui était pas ordinaire. Les essais furent multipliés par lui pour porter sa méthode à la perfection dont il la croyait susceptible; il crut enfin avoir résolu toutes les difficultés, et il publia en 1818 sa *Méthode concertante de musique à quatre parties*, qui fut vivement critiquée à cause de quelques incorrections d'harmonie, mais qui n'en était pas moins une des idées les plus heureuses qu'on eût mises en pratique pour l'enseignement simultané de la musique.

A l'aide de cette méthode et de son chaleureux enseignement, M. Choron fit prospérer son école qui, par des accroissemens progressifs, est devenue ce *Conservatoire de musique classique et religieuse*, objet de toutes ses affections, et dont la destruction, par le gouvernement de juillet, a été cause de sa mort.

La nouvelle carrière où Choron était entré devait lui fournir l'occasion de déployer des facultés qu'on ne lui connaissait point encore, facultés d'un ordre supérieur et qui étaient en lui toutes d'instinct. Ce n'est pas seulement par une activité peu commune qu'il se distingua comme chef d'une institution musicale, son ame ardente y sut communiquer à ses élèves un amour de l'art et un sentiment du beau qui n'existe pas à un degré si élevé dans des écoles plus renommées. Doué d'une sagacité merveilleuse qui lui faisait discerner au premier coup d'œil les enfans bien organisés pour la musique, il n'était pas moins habile à faire comprendre ses intentions, soit aux individus, soit aux masses. Je l'ai vu souvent, dans des répétitions, adresser une allocution à ses élèves lorsqu'il voulait insinuer dans leur ame le caractère d'un morceau de musique, et s'énoncer avec assez de difficulté, préoccupé qu'il était de la multitude d'idées qui se pressaient dans sa tête, et pourtant éloquent par l'accent qui animait sa parole. Souvent il voulait joindre l'exemple au précepte; alors, sans avoir fait lui-même d'études vocales, et gêné par une voix faible et tremblante, il faisait entendre quelque phrase de chant dont un musicien de profession n'aurait peut-être aperçu que le côté ridicule, mais qui ne manquait jamais de produire un heureux effet sur les jeunes gens qui l'écoutaient, parce qu'une belle et vive intention rachetait ces défauts accidentels.

Les premières ressources qui furent mises à la disposition de M. Choron pour l'établissement de son école étaient si peu de chose, que lui seul était capable d'en

tirer parti et de ne pas se décourager. Les voix étaient rares, les organisations musicales plus encore, et le budget de l'école si parcimonieusement fixé par l'intendance des Menus-Plaisirs qu'il semblait qu'on se fût proposé de la rendre improductive. Choron sut profiter de toutes les entraves. Il n'était pas assez riche pour aller chercher en voiture des élèves dans les départemens; et puis les voitures ne s'arrêtent que dans les villes, et il y a aussi des voix et des ames dans les hameaux. Choron partit à pied, ne sachant trop où le conduirait sa bourse légère, ou plutôt n'y songeant pas. Telle qu'était cette bourse, elle lui fournit les moyens de visiter une grande partie de la France. Il ne pouvait donner par son équipage une opinion très favorable du sort qui attendait dans son école ceux qu'il engageait à s'y rendre; pourtant sa parole persuadait, et l'on ne fut pas peu surpris de lui voir ramener du midi de fort beaux ténors, et de la Picardie d'excellentes basses qui depuis ont fourni un recrutement nécessaire aux chœurs de tous les théâtres lyriques. Animé par le désir et par l'espoir d'être utile, Choron ne songeait pas aux fatigues de son voyage; sa gaîté le soutenait dans les situations les plus pénibles. Surpris un jour par une pluie abondante dans de mauvais chemins de traverse, il y perdit ses souliers, et ce ne fut pas sans peine qu'il gagna le premier village qui s'offrit à lui; mais il ne s'occupa même pas un instant de cet accident, parce qu'il venait de découvrir une belle voix de contralto. Peu de jours après il passa près d'une maison incendiée dont les habitans imploraient la commisération publique; il mit dans le tronc son dernier écu, et il ne se souvint qu'il n'avait pas de quoi dîner que lorsqu'il entra le soir à Soissons, pressé par la faim, et se trouvant à vingt-cinq lieues de chez lui. Peu d'hommes ont eu plus de dévouement à l'art, plus de désintéressement; aucun n'a été plus mal récompensé de ses généreux sacrifices.

D'abord inaperçue, l'école de Choron ne tarda point à exciter l'attention publique par des exercices où de légers défauts d'exactitude et de fini étaient rachetés par un sentiment profond du caractère de la musique. Là, pour la première fois, on entendit à Paris les sublimes compositions de Bach, de Handel, de Palestrina, et de quelques autres grands maîtres des écoles allemandes et italiennes; là seulement on osa sortir du répertoire usé qui, depuis plus de trente ans, alimentait tous les concerts de la capitale. Les amateurs du beau de tous les temps et les artistes sans préjugés se passionnèrent pour cette musique si nouvelle pour eux, et rendirent justice au mérite de l'homme consciencieux qui leur procurait le plaisir de l'entendre dignement exécutée. L'autorité, éclairée par le retentissement qu'avaient ces modestes exercices, comprit enfin que l'école de musique religieuse et classique méritait qu'on encourageât ses progrès, et des fonds suffisans furent accordés pour l'institution d'un pensionnat. Aidé de ces ressources, M. Choron développa de plus en plus l'essor de ses facultés comme professeur. Son idée dominante consistait à faire passer le goût de la bonne musique dans toutes les classes; pour y parvenir il fit des essais en grand sur des masses d'enfans pris dans les écoles de charité, et le succès alla au-delà de toutes ses espérances.

On a souvent reproché à M. Choron de négliger l'éducation individuelle au profit des beautés d'ensemble, et l'on a dit qu'il n'avait pas fait de chanteurs. Il paraît que ce sont ces allégations qui ont exercé leur influence sur les hommes du pouvoir établi par la révolution de juillet, et qui ont fait réduire le budget de l'école de musique religieuse à des proportions telles qu'il est devenu impossible d'y rien produire de bon, et qu'il eût mieux valu la supprimer. Choron avait bien compris que sa mission n'était pas de faire des éducations individuelles de chanteurs; il laissait ce soin au Conservatoire; pour lui, ce qu'il voulait, ce qu'il était utile qu'il fît, c'était d'introduire parmi nous l'enseignement des masses vocales tel qu'il existe en Allemagne; enseignement sans lequel il n'y a pas d'espoir de rendre les grandes compositions selon la pensée qui a dirigé leurs auteurs. Voilà ce qu'on n'a pas compris, et ce qui eût certainement empêché la destruction d'une des plus utiles institutions musicales, si ceux qui ont mission d'administrer les arts n'en étaient d'ordinaire fort ignorans. Après tout, ce n'est peut-être pas à eux qu'il faut adresser ces reproches, car l'exemple de la barbarie était donné par la parcimonie des votes de la chambre.

Le coup qui frappa Choron dans l'existence de son école fut pour lui le coup de la mort: depuis lors sa santé alla toujours déclinant. Il comprenait qu'il se consumait en efforts impuissans, et cette pensée qu'il ne pouvait plus rien pour l'art auquel il avait sacrifié toute sa fortune lui comprimait incessamment le cœur. Un reste de son ancienne énergie s'exhala dans quelques écrits chagrins qu'il publia dans les derniers mois de sa vie; ce fut comme ses adieux au public: bientôt après il s'éteignit.

S'il avait pu réaliser ses projets, s'il avait trouvé dans le pouvoir toute la protection qui lui était due, il faudrait nous féliciter de la direction qu'avait prise Choron à sa sortie de l'administration de l'Opéra. Mais après ce qu'on a fait pour anéantir le fruit de ses efforts, il ne

peut nous rester que des regrets qu'il ait abandonné ses travaux de littérateur musicien pour ceux de professeur; car, quelle que fût son activité, elle ne pouvait suffire à toutes ces choses; il lui fallut opter entre sa renommée de savant et la modeste réputation d'homme utile: il préféra celle-ci. Il travaillait cependant beaucoup dans son cabinet, mais c'était toujours au profit de l'instruction élémentaire. Il se passait peu de mois qu'il ne fît paraître quelque œuvre, quelque recueil destiné à l'enseignement ou au service des églises. C'est ainsi qu'il composa une multitude d'hymnes et d'antiennes à deux, trois et quatre voix, et qu'il écrivit des chorals en faux bourdon à trois voix, une méthode de plain-chant, un recueil de chants chorals en usage dans les églises d'Allemagne, arrangés à quatre parties avec orgue, un corps complet de musique d'église à une ou plusieurs voix, à volonté, et beaucoup d'autres choses du même genre. Quant aux autres ouvrages qu'il annonça par divers prospectus, la plupart n'étaient qu'en projet, et il n'eut pas le temps de les écrire. C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger son *Exposition abrégée des principes de la musique*, le *Manuel encyclopédique de musique*, qui devait faire partie de la collection des manuels de M. Roret, et dont il y a eu, je crois, quelques feuilles imprimées; la traduction du *Traité de composition moderne* de Preindt, ouvrage dont Choron avait une opinion trop favorable; le *Répertoire des contrapuntistes*; enfin l'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, dont il n'y a malheureusement qu'une partie de terminée.

De tout ce que j'ai dit sur les travaux de M. Choron résulte une triste vérité: c'est que la vie d'un homme organisé de la manière la plus heureuse, et dont l'instruction était aussi étendue que variée, n'a pas été productive autant qu'elle aurait dû l'être avec d'aussi grandes facultés, parce que les circonstances ne lui furent pas favorables.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

La Tempête,

OU L'ILE DES GÉNIES,

Ballet-féerie en 2 actes, précédé d'une introduction, par M. CORALY, musique de M. SCHNEITZHOEFFER.

La Tempête de Shakespeare est sans contredit une des plus étonnantes conceptions de l'esprit humain; jamais l'imagination du poète ne brilla d'un éclat plus merveilleux; jamais ce grand peintre des passions n'orna sa palette de plus vives couleurs. Là, abandonnant le flambeau de l'histoire qui jusqu'alors l'avait guidé dans la plupart de ses autres compositions, il se créa un monde inconnu, un univers fantastique habité par des sylphes et des génies, au milieu desquels deux surtout révèlent au lecteur attentif combien est profonde la pensée de l'auteur, et combien est philosophique la portée de son drame. L'un est Ariel, sylphe aimable et enjoué, soumis pour quelques instans au pouvoir magique de Prospero; mais qui bientôt, secouant cette apparence corporelle sous laquelle il se montre à nos yeux, va s'évanouir dans les airs, sa première patrie. L'autre est Caliban, monstre informe et sauvage, créature incomplète et à peine ébauchée, qui n'éprouve qu'un désir, celui de nuire, et qui dirige vers ce seul but le peu de facultés qu'il possède. Qui pourrait ne pas admirer avec quel art Shakespeare sait féconder et mettre en œuvre cette personnification de l'esprit et de la matière, au milieu desquels se place si poétiquement, sous la figure de Prospero, le génie de l'homme, s'élevant vers l'esprit par l'étude et la science, et dominant la matière par la raison et l'intelligence?

On ne peut nier que, simplifié dans son action et sa contexture, ce sujet féerie, où tous les prestiges de la magie peuvent être mis en usage, ne soit éminemment favorable au vaste cadre de l'Opéra dont toutes les splendeurs sont aussi des prestiges; et l'on avait lieu de s'étonner de ne l'y avoir pas encore vu, revêtu de l'appareil pompeux dont ce temple des arts est prodigue, surtout depuis qu'une main habile en dirige toutes les parties. Cet oubli a été réparé par M. Coraly. Profitant de la faute qu'ont commise ses devanciers, en négligeant un sujet aussi dramatique, ce savant chorégraphe s'est chargé de nous donner une nouvelle Tempête, et s'est acquitté de sa tâche avec adresse et bonheur. Il a supprimé de la pièce anglaise tout ce qui était étranger aux amours de Miranda et de Ferdinand, et n'a conservé auprès de ces deux personnages que Prospero, sous le nom d'Obéron, roi des génies, Ariel et Caliban. Il a de plus fait précéder le ballet d'une introduction qui lui appartient en entier.

Dans ce prologue sans paroles le spectateur assiste à la prise d'une ville grecque par les Turcs. Quelle est cette ville? Le livret ne le dit pas. A quelle époque se passe l'action? Au moyen-âge, répond laconiquement le livret. Au lever du rideau, des femmes éplorées, des enfans, des vieillards se prosternent sur les degrés d'un temple, et tendent vers le ciel leurs mains sup-

pliantes. Les Hellènes vaincus fuient de tous côtés, emportant avec eux leurs blessés. Tout semble désespéré, lorsqu'un des principaux chefs, voulant encore tenter un dernier effort pour reconquérir l'indépendance de sa patrie, s'arrache des bras de sa femme et de son enfant. Il part avec quelques amis, mais il est bientôt frappé mortellement. Imogène, anéantie par cette affreuse nouvelle, cache sa fille dans les plis de son voile pour la soustraire à l'esclavage, et tombe expirante parmi les ruines et les morts. L'enfant, restée seule après le départ des vainqueurs, sort de son asile pour secourir sa mère qu'elle ne croit qu'évanouie. Elle implore la Providence qui l'entend sans doute, puisqu'elle lui envoie un protecteur; c'est Ariel. Ce sylphe léger, après l'avoir poursuivie quelques instans, l'enlève à travers les airs mollement balancée dans le voile qui l'avait protégée. Ainsi se termine l'introduction.

Nous voici transportés dans l'île des génies; les habitans des élémens, les sylphes, les ondins, les gnomes et les salamandres, tous groupés autour de Miranda, cherchent à la distraire par leurs jeux et leurs danses; mais c'est en vain. La jeune fille, grandie, embellie,

Et de ses dix-sept ans doucement tourmentée,

ne prend aucun souci de ce qui se passe auprès d'elle; son cœur lui dit que ce n'est pas là qu'est le bonheur. Ariel, qui a tout deviné, conseille à Obéron d'exciter une tempête pour amener aux pieds de Miranda celui qu'elle doit aimer. Ce projet s'exécute aussitôt; et pendant que les génies se livrent aux transports d'une bacchanale enivrante, le spectateur voit se dérouler devant lui une tempête véritable, tant l'illusion est complète.

Ferdinand, préservé d'une mort certaine par un pouvoir surnaturel, aborde dans l'île. C'est un jeune Espagnol, très élégamment vêtu pour un naufragé venant de lutter contre la fureur des flots. Ariel aura sans doute pourvu à sa toilette. La jeune fille paraît du côté opposé; rêveuse, mélancolique, elle avance lentement, attirée par les sons d'une musique aérienne. Tout à coup elle aperçoit l'étranger: voilà celui dont ses songes lui retraçaient l'image, celui qu'elle doit aimer, qu'elle aime déjà. La sympathie les attire l'un vers l'autre; les plus tendres aveux sont échangés, lorsque Caliban et ses compagnons, les gnomes, gens peu discrets, viennent interrompre un si aimable entretien. Le jeune homme, furieux, perce de son épée les plus téméraires, mais c'est en vain; le moyen de donner la mort à des génies! Lui-même courrait les plus grands dangers, si Obéron ne venait à propos le dégager des mains de ses ennemis. Le malin vieillard joue l'étonnement quand Ferdinand lui peint son amour naissant; il va même, le rusé qu'il est, jusqu'à douter de cette passion subite; et pour s'assurer si elle sera durable il lui annonce qu'il va l'éprouver. En attendant, et pendant son voyage à la cour céleste, Ferdinand restera auprès de sa maîtresse, mais à la condition *sine quâ non* de la respecter et de maîtriser ses feux.

Au second acte les amans sont réunis dans une forêt d'orangers et de lauriers roses. Il fait nuit, et nous craignons beaucoup que le jeune homme n'oublie sa promesse. Miranda, qu'émeut la même crainte, se réfugie sous un berceau de verdure et là se fait un rempart de gaze légère, pavillon diaphane qu'éclaire tout à coup une lumière magique. La jeune fille rassurée, puisque Ariel n'est pas loin, cède aux pavots qu'agitent autour d'elle les filles de la nuit. Son amant s'endort à ses pieds, et la forêt se transforme en un palais enchanté, resplendissant d'or et de pierreries. Bientôt réveillé, Ferdinand soulève le voile qui lui dérobe la vue de Miranda. O surprise! ce n'est pas elle, c'est Alcine qui s'offre à ses regards. La séduisante magicienne déploie tout ce qu'elle a de graces et de coquetterie pour l'enflammer et le faire tomber dans le piége qu'on lui tend; elle va même jusqu'à lui offrir le talisman auquel elle doit sa puissance. Il hésite un instant; mais le souvenir de Miranda le rendant à la raison, il rompt le charme qui fascinait ses yeux et se retrouve dans la grotte du génie Obéron. Il est sorti vainqueur de toutes les épreuves auxquelles il avait été soumis; la main de Miranda est le prix de sa constance. Ces heureux amans vont quitter l'île des génies; une barque doit les conduire au vaisseau que l'on aperçoit au loin. Obéron et toute sa cour font d'affectueux adieux, tandis qu'Ariel verse des pleurs en voyant s'éloigner Miranda.

Ce ballet a complètement réussi. Les groupes sont dessinés avec goût, les pas réglés d'une manière neuve et originale, rien n'égale la richesse des costumes et l'illusion des décors.

Bien que la danse ne soit pas de notre compétence, nous ne pouvons résister au plaisir de payer notre tribut d'éloges aux virtuoses qui ont concouru à la réussite de l'ouvrage, et particulièrement à Mlle Duvernay Leroux qui, dans le rôle d'Ariel, a fait preuve d'une légèreté égale à celle des sylphes.

Un nouvel attrait se joignait à celui d'une première représentation: il s'agissait des débuts de Mlle Fanny Esler dans le rôle d'Alcine. Un succès d'enthousiasme a signalé son entrée sur notre scène. Mlle Esler brille doublement par sa beauté et par le fini parfait de sa danse.

La Tempête offrait des situations musicales que M. Schneitzhœffer a su comprendre et exprimer avec habileté. Sa musique est tour à tour vive et légère, énergique et véhémente, selon l'exigence de la scène; en un mot, elle est dramatique. On pourrait lui faire le reproche d'avoir trop sacrifié au goût du jour en employant avec profusion les instrumens de cuivre, la grosse caisse et les cymbales; mais il pourrait répondre qu'il ne pouvait s'en dispenser dans plusieurs scènes, entr'autres celles de la bacchanale et de la prise de la ville grecque. Dans l'ouverture, on entend un chœur de femmes vocalisant sur la voyelle *a*; cette heureuse innovation est d'un effet vraiment aérien. Nous avons encore remarqué une marche turque, la bacchanale, l'*andante* qui suit, et plusieurs autres morceaux que nous ne pouvons signaler: tous sont écrits avec une rare élégance.

M. Schneitzhœffer s'était placé depuis long-temps parmi nos premiers compositeurs. Son dernier ouvrage ne peut que lui assurer cette honorable position.

F. B.

— *Le Châlet* ne sera représenté à l'Opéra-Comique que jeudi prochain.

— L'Opéra-Comique a reçu, et doit mettre bientôt à l'étude, un ouvrage intitulé *Il Gitano*, représenté une fois à Marseille.

— Nous recommandons à nos lecteurs les six sérénades à quatre voix composées par M. Gustave Carulli, et que nous avons annoncées dans un de nos derniers numéros être publiées chez M. Bernard Latte, éditeur de musique, boulevard des Italiens, n° 2.

Ces jolis morceaux, qui ont été exécutés à Paris sous les fenêtres de plusieurs de nos dames amateurs, ont été entendus avec le plus grand plaisir. L'auteur les a d'ailleurs réduits à trois et deux voix.

Nouvelles des Départemens.

La musique fait dans les départemens des progrès rapides. Il ne se passe pas de mois que nous n'ayons à annoncer la formation de nouvelles sociétés philharmoniques. Au Mans il vient d'en être établi une qui compte déjà plus de 300 membres. L'orchestre, précédemment exercé dans des concerts donnés au bénéfice des pauvres de la ville, ne craint pas d'aborder des morceaux d'une exécution difficile et les rend avec vigueur et précision. Nous citerons entre autres les ouvertures de *Sémiramis*, *Robin des Bois* et *Obéron*, et quelques fragmens des belles symphonies de Mozart et de Beethoven. L'intelligence de l'auditoire est également chose digne de remarque; les ouvertures de Grétry et Dalayrac, les symphonies de Pleyel et de Gyrowetz étaient, il y a peu d'années encore, le *nec plus ultrà* de la musique de concert pour le public Manceau; aujourd'hui il s'est élevé à la hauteur des compositions modernes; il a accueilli avec un véritable enthousiasme l'admirable *andante* de la symphonie en *la* de Beethoven et a voulu l'entendre plusieurs fois de suite. La partie vocale n'est pas la moins intéressante des concerts donnés par la société philharmonique du Mans. Les plus jolis airs, duos, trios et chœurs des frais opéras de Rossini, Meyerbeer, Weber et Hérold ont été chantés avec goût et écoutés avec plaisir. Enfin plusieurs morceaux de solo ont été exécutés avec beaucoup d'aplomb par quelques amateurs et artistes. Parmi ces derniers on a surtout remarqué M. Delaporte, violoncelliste distingué, et Mlle Pasquier, jeune élève du Conservatoire dont le talent sur le piano a excité d'unanimes applaudissemens.

Nouvelles étrangères.

BRUXELLES. *Association belge pour les progrès de la musique.*

L'esprit d'association, trop peu répandu en France, n'est pas moins nécessaire pour les progrès des arts que pour ceux de l'industrie. Ce défaut d'organisation nationale provient d'un égoïsme mal entendu qui pousse les individus à regretter un bien qui ne doit être profitable qu'à la masse. Ainsi que dans une association industrielle chacun des associés cherche à tirer tous les profits au détriment de ses co-associés, de même dans une société qui a pour but de donner du développement à un art ou à une science, l'un et l'autre des membres cherchent à satisfaire les intérêts de leur amour-propre aux dépens de celui de leurs associés. Faut-il s'étonner que, dans de telles circonstances, des associations aient été si peu durables. Les enseignemens de nos publicistes ont démontré l'utilité des sociétés industrielles qui peuvent faire beaucoup plus qu'autant d'individus isolés, et le résultat de leurs utiles déclamations a été d'éclairer sur ses véritables intérêts la partie la plus avancée de notre population industrielle, et de provoquer la formation d'un grand nombre de sociétés. Espérons que les artistes, qui doivent être plus éclairés que les commerçans, comprendront aussi que les produits de leurs talens seront bien plus considérables lorsqu'ils se réuniront.

A l'exemple de l'Angleterre, la Belgique possède un grand nombre de sociétés qui s'enrichissent dans de vastes exploitations des industries nationales. Il paraît que, donnant une application plus étendue à ce système, les Belges doivent faire jouir de ses bienfaits les professions libérales. L'association musicale fondée par M. Fétis, et à laquelle les localités les moins considérables s'empressent de souscrire, nous paraît être d'une haute importance pour les destinées de l'art musical en Belgique, et nous souhaitons ardemment que les principes généreux qui lui servent de base reçoivent aussi en France du développement quelque jour. Nous pourrons alors sans vanterie prétendre que nous y aurons contribué pour une large part, car depuis que la *Revue musicale* nous est une tribune ouverte, nous n'avons pas cessé de parler dans ce sens.

Le plan de l'association belge pour les progrès de la musique nous semble être assez curieux pour qu'en le donnant textuellement nous fassions une chose agréable à nos lecteurs. C'est d'ailleurs un bon travail qu'il sera utile de consulter dans le cas de l'exécution de projets semblables. En voici le texte complet.

Dans le but de rappeler l'art musical à l'état de splendeur où il était autrefois parvenu en Belgique, les amateurs et professeurs de ce royaume ont résolu ce qui suit :

ARTICLE PREMIER.

Une association nationale est formée entre les Conservatoires de musique de Bruxelles et de Liége, les sociétés d'harmonie, de concerts, et tous les autres établissemens qui ont la musique pour objet, et qui sont connus dans le royaume sous diverses dénominations.

L'association n'exclut aucun amateur ou artiste qui n'appartiendrait pas à un des établissemens ci-dessus désignés; ils seront invités à en faire partie.

Cette association est instituée à l'effet de donner de grandes fêtes musicales, et d'année en année, dans une des quatre principales villes du royaume, savoir : Anvers, Bruxelles, Gand et Liége, au moyen de la réunion des membres de toutes les écoles et sociétés de musique.

ARTICLE DEUXIÈME.

L'ordre dans lequel les fêtes se succéderont est établi de la manière suivante : La première à Bruxelles, comme capitale du royaume; pour les autres villes on suivra l'ordre alphabétique.

ARTICLE TROISIÈME.

La première grande fête sera donnée dans le cours de la présente année 1834.

ARTICLE QUATRIÈME.

Chacune des quatre villes principales désignera l'époque qui lui paraîtra la plus convenable pour sa fête, en raison de certaines considérations locales dont elle seule sera juge.

ARTICLE CINQUIÈME.

Les fêtes musicales se composeront de deux journées: dans la matinée de la première une messe solennelle en grande musique sera célébrée, et dans l'après-midi ou dans la soirée du même jour il y aura un concert d'harmonie en plein air.

Dans la matinée du deuxième jour un grand concert vocal et instrumental, formé par une grande réunion de voix et d'instrumens, sera donné dans un local fermé, susceptible de contenir un auditoire nombreux.

ARTICLE SIXIÈME.

Une commission permanente sera composée des deux directeurs des Conservatoires de Bruxelles et de Liége, des présidens des sociétés d'harmonie d'Anvers, de Bruxelles, de Gand, ainsi que du président ou de l'un des membres des sociétés de concert qui existent dans les villes ci-dessus désignées.

Les directeurs des Conservatoires de Bruxelles et de Liége seront alternativement, et d'année en année, présidens de cette commission, qui dressera un réglement relatif à tout ce qui concernera l'association et qui en surveillera l'exécution.

Le président en exercice dirigera l'exécution musicale de la fête.

ARTICLE SEPTIÈME.

Outre la commission permanente, il en sera établi une dans chaque ville, qui sera chargée de l'organisation et de tous les détails de la fête qui y sera donnée.

Les membres de la commission permanente seront de droit membres de la commission particulière de leur ville respective. Les autres membres seront désignés par les régences des villes principales.

ARTICLE HUITIÈME.

Pour subvenir aux frais des fêtes musicales une souscription sera ouverte parmi tous les amateurs de musique d'Anvers, de Gand, de Liége, et parmi toutes les personnes aisées que leur goût ou leur générosité

pourraient porter à seconder cette institution nationale; cette souscription sera de *dix francs par an.*

Les amateurs des autres villes du royaume ne seront point tenus de souscrire; liberté entière leur sera laissée à cet égard. Les sociétés de ces villes ne contractent, par leur adhésion, d'autre engagement que de rembourser le prix des exemplaires qui leur seront fournis des morceaux à exécuter dans les fêtes musicales.

Les professeurs, membres de l'association, ne paieront aucun frais de souscription; ils ne seront tenus qu'à prêter aux fêtes musicales le secours de leurs talens. Des mesures seront prises par les commissions pour les libérer de tous frais de route, de logement et de nourriture occasionnés par leurs voyages dans les villes où les concerts auront lieu.

Article neuvième.

Les professeurs qui ne feraient pas partie de l'association et dont les talens seraient jugés utiles ou indispensables seront rétribués par l'association.

Article dixième.

Le gouvernement, les États provinciaux et les régences des quatre grandes villes où se donneront les fêtes, seront invités à contribuer aux revenus de l'association. Ce revenu sera aussi augmenté par le produit du concert dans le local fermé.

Article onzième.

L'excédant des recettes sur les dépenses, s'il y en a, sera versé dans une caisse destinée à fournir des secours aux artistes pauvres et à leurs veuves ou orphelins.

La plupart des villes de la Belgique, les moins importantes comme les plus considérables, ont envoyé à M. Fétis leur adhésion à l'acte d'association en promettant leur coopération, chacune suivant ses moyens, en sorte que dans peu de temps une immense confédération musicale étendra ses ramifications sur toute la Belgique, et que ce pays qui, malgré qu'il possédât les plus beaux élémens, a long-temps été dans un état d'infériorité à l'égard de la France et de l'Allemagne dans ce qui est de la musique, viendra se placer auprès de ces deux nations. La régence de la ville de Liége a voté une somme de 16,000 fr. pour contribuer aux dépenses qui se feront pour l'organisation de la fête qui aura lieu dans cette ville. Il en sera de même d'Anvers et de Gand. Certainement on n'en obtiendrait pas autant de Lyon, de Marseille ou de Bordeaux.

Bulletin d'Annonces.

Il bravo, paroles de M. Berettoni, musique de M. Marliani.

N° 1. Cavatine chantée par Rubini : *Reo di colpe.* — 4 fr. 50 c.

2. Duo chanté par Rubini et Tamburini : *Nel folto della notte.* — 5 fr.

3. Chœur : *Piu non vedrà.* — 3 fr.

4. Cavatine chantée par Mlle Grisi : *Il gondolier tranquillo.* — 4 fr. 50 c.

5. Terzetto chanté par Mlle Grisi, Rubini et Tamburini : *Celi a miei prieghi.* — 2 fr. 25 c.

6. Chanson chantée par Tamburini : *Il fasto e lo splendore.* — 3 fr.

7. Duo chanté par Mlle Grisi et Tamburini : *Nò non sperar.* — 6 fr.

8. Terzetto chanté par Mlle Grisi, Rubini et Tamburini: *Qual sorpresa.*— 6 fr.

9. Prière chantée par Mlle Grisi : *Quando il di fra l'ombre.* — 2 fr.

10 Duetto chanté par Mlle Grisi et Rubini ; *Odiare io non potrei.* — 5 fr.

11. Air de Rubini : *Se nella tomba almeno.* — 4 fr. 50 c.

12. Chœur : *Avrem vendetta intere.* — 2 fr.

13. Air final de Mlle Grisi : *Sospendete il colpo atroce.* — 4 fr. 50 c.

A Paris, chez Pacini, éditeur de musique, boulevard des Italiens, n. 11.

Luigi Bordese. Cavatine chantée par Mme de M... dans l'opéra *I Disertore Svizzero*, composé pour le théâtre de Drancy. — 3 fr. 75.

— Barcarole du même opéra chantée par Mme D. F. — 2 fr.

— Cavatine *id.* *id.* chantée par M. G. — 2 fr.

Musard. Naples, quadrille pour deux cornets à pistons. — 3 fr.

Voizel. Tu m'aimes, je ne puis mourir, romance. — 2 fr.

Castelli. La Nonnette, chansonnette. — 2 fr.

G. Carulli. Six Sérénades à 4 voix. Chaque, séparée, — 2 fr. 50.

Les mêmes à 2 voix. *Id.* *id.* — 2 fr.

Hus-Desforges. Trois duos pour violon et violoncelle, extraits des œuvres de Graverand. — 9 fr.

Valenti. Solféges et vocalises pour voix de basse-taille; deux livraisons. Chaque, séparée, — 12 fr.

Imbimbo. Gamme ou échelle musicale, avec les accords ordinaires et les variantes dans la marche de ses degrés. — 15 fr.

Larivière. La Jeune Châtelaine, variée, pour harpe seule. — 5 fr.

Catrufo. *Des voix et des instrumens à cordes et à percussion*, ouvrage à l'usage des personnes qui veulent écrire la partition et arranger les morceaux en harmonie. 15 fr.

Paris, chez Bernard Latte, boulevard Italien, 2.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 39.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 28 SEPTEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Histoire de la musique.

Les renseignemens qui peuvent être recueillis sur les artistes, parmi les écrits de leurs contemporains, sont précieux pour l'histoire des arts; et pourtant, c'est une source où les historiens et les faiseurs de dictionnaires biographiques ne puisent pas autant qu'ils devraient le faire. A l'égard de la musique, par exemple, nous dirons qu'il existe une multitude de petits ouvrages où l'on peut recueillir des anecdotes et des faits intéressans qui ont été négligés et qui sont à peu près inconnus à tout le monde. Parmi ceux-ci, nous citerons une *Lettre de M. Le Gallois à Mlle Regnault de Solier touchant la musique*, petit volume in-12 de 90 pages, imprimé en 1680, qui renferme des détails curieux sur quelques musiciens célèbres de la fin du règne de Louis XIII et du beau temps de celui de Louis XIV. Nous avons cru faire plaisir à nos lecteurs, en publiant de ce petit ouvrage l'extrait suivant.

« Tout le monde demeure d'accord qu'afin qu'une pièce soit belle il faut que le chant en soit beau, bien tourné et bien naturel; qu'il y ait de petits endroits touchans et passionnez avec des cheuttes agréables; qu'il y ait quelque chose qui surprenne et qui ne soit point commun; que son chant ne soit point répété, c'est-à-dire qu'on n'ait pas souvent entendu les mêmes traitez dans d'autres pièces; qu'il ne soit ny trop recherché ny trop remply de cadences; qu'il soit bien lié et ne ressemble pas aux ouvrages de pièces rapportées; qu'il y ait de la diversité; qu'il soit d'un beau mouvement et marque bien; qu'il ne fasse point de contre-temps et n'ait rien qui gehenne la mesure; que la pièce soit remplie de beaux accords, ornée et enrichie d'agrémens touchans, et de beaux ports de voix; que tout y soit bien adapté, et que la basse, avec les autres parties, y fasse de belles imitations ou redites les unes après les autres; enfin que la pièce soit bien animée et contienne de beaux mouvemens qui ne soient ny trop lens ny trop vites.

« Voilà autant de marques par le moyen desquelles on peut reconnoître si une pièce est bonne ou mauvaise. Mais la difficulté est d'avoir une connoissance parfaite de toutes ces règles; et c'est ce qui est donné à peu de personnes. Cependant elles ne laissent pas d'estre comme des choses qui ont leur fondement dans la raison, ou pour mieux dire dans l'ordre même du monde, dont ces règles font une figure. Je sçais bien qu'on dit qu'encore que l'on ne doive point en cela avoir d'égard aux différens gousts du vulgaire qui, n'ayant aucune connoissance des règles de la musique, en juge comme les aveugles font des couleurs, il y a néanmoins, entre les maistres mêmes de l'art tant de différence, et pour la composition et pour le style, qu'on ne sçait lequel croire, et qu'ainsi il semble que la musique soit quelque chose d'incertain, dont les règles dépendent de la seule fantaisie. Cette objection ne prouve autre chose sinon qu'il y a des maistres plus habiles les uns que les autres, et même si l'on veut qu'il y en a d'ignorans. Il faut considérer que, comme il ne se trouve point de parfait orateur ny de parfait capitaine, et que ce ne sont que des choses qu'en idée, il ne se trouve point non plus de parfait musicien. Mais il y en a, comme nous avons dit, qui s'éloignent moins de cette perfection les uns que les autres. Il faut aussi remarquer que, parmy ceux qui s'en éloignent, les uns plus, les autres moins, il y en a très peu qui en approchent, et ce sont ces génies excellens dont les ouvrages font l'admiration de tout le monde. Ce sont ceux-là sans doute dont le sentiment doit estre suivy plutôt que celui des autres; parce qu'ils connaissent mieux les beautez de l'art, et en suivent mieux les règles.

« Chaque instrument a eu, et a encore aujourd'huy des maistres de cette nature. On a vu pour le luth les

deux Gautiers, Hemon, Blancrocher, Du But le père, Porion; et on y voit maintenant M. Du But le fils, M. Mouton, M. de Salera, M. Galot, et quelques autres dont je ne me souviens pas; mais dont le nombre n'est pas grand. Le clavecin a eu pour illustres Chambonnière, les Couperins, Hardelle, Richard, La Barre; et il a présentement MM. d'Englebert, Gautier, Buret, le Bègue, Couperin, et quelques autres qui ne sont pas présens à ma mémoire. Feu Hotteman a excellé dans la viole, où MM. de Sainte-Colombe, Desmarets et du Buisson, excellent maintenant. On voit MM. le Moine, Binel, de Visé, Hurel, et quelques autres encore, pour le téorbe; la guitare a Francisque Corbette, M. de Valroy, et M. Visé, et ainsi des autres instrumens où quelques-uns se sont signalez par-dessus tous les autres, tant par leurs belles façons de jouer que par leurs doctes ouvrages. Je ne parle point de ces excellens compositeurs dont les pièces sont les délices de tout le monde dans les chœurs de musique, comme un M. Lulli, un M. Du Mont, un M. Robert, et fort peu d'autres encore. L'orgue eut d'abord M. Du Mont, M. Monart, avec quelques autres; en suite desquels Richard parut, et dont le jeu plut extraordinairement. Mais il ne fut pas seul à jouir de cette gloire, car dès ce temps-là même on vit aussi M. le Bègue, qui la partagea avec luy. Et parce que ce n'est pas à moy à décider du prix entre ces deux grands personnages, je me contenteray de dire que l'un et l'autre ont esté justement admirez de tout le monde, et que leur mérite s'est avec raison épandu par toute l'Europe. On peut dire pareillement que le premier des Couperins a aussi excellé dans son genre; et qu'il a esté suivy par l'autre Couperin deffunt, par M. Tomelin qui fait beaucoup de bruit, par feu Michel, et par quelques autres encore que je passe sous silence pour n'estre pas si long dans le dénombrement. Chacun sçait pareillement que M. Lambert a excellé et excelle encore dans la composition des airs. Mais on sçait aussi que M. le Camus et M. Boisset n'ont pas moins excellé dans leur manière; et qu'ils sont suivis de près par M. Dambruy, par M. Bacilli, et par quelques autres encore dont les noms ne sont pas présens à ma mémoire.

« Il y en a sans doute qu'on peut encore mettre au rang de ces hommes célèbres; mais il y en a peu; et même on peut dire que parmy ceux-là même qui passent pour les plus célèbres, il y en a de plus habiles les uns que autres; mais c'est ce qu'il n'est pas possible de décider, parce qu'il faudroit estre plus sçavant qu'eux pour le reconnoître. Il est certain que quelques-uns d'eux ont eu une approbation universelle, qui semble les mettre dans une juste possession de la couronne; comme un Gautier pour le lut, un Chambonnière pour le clavessin, un Lambert pour le chant, un Francisque Corbette pour la guitare, et ainsi du reste. Mais parce que la différence des esprits et des organes fait naître dans les hommes divers sentimens pour toutes choses, et que l'ignorance où l'on est des véritables règles de la perfection dans chaque art ne permet pas souvent de reconnoître qui sont ceux qui font le mieux, cela est cause aussi que ces grands hommes ont souvent des concurrens qui leur disputent le prix par des manières de jouer, de chanter et de composer différentes, qui ont leurs partisans, et quelquefois leurs beautez aussi bien que les autres.

« Et il en est en cela de la musique comme de l'éloquence, où nous voyons trois styles, qui quoy que différens, ne laissent pas néanmoins d'avoir des sectateurs très habiles. Le premier est le style asiatique, fleury, diffus, et étendu, auquel on ne peut ajouter sans l'enfler, tel qu'estoit celuy de Cicéron. Le second est le style attique, concis, et serré, dont on ne peut rien retrancher sans le corrompre, comme estoit celui de Démosthène. Et le troisième est le style rhodien, qui tient un milieu entre ces deux-là, c'est-à-dire qui est composé de l'un et de l'autre. De même il peut y avoir divers styles, ou pour mieux dire différentes méthodes de jouer, de chanter, et de composer parmy les musiciens, qui toutes ont leurs règles et leurs approbateurs. Et c'est ce que nous ne pouvons mieux confirmer que par l'exemple du clavessin, parce que c'est l'instrument de tous le plus parfait. Il est certain qu'il y a diverses manières d'en jouer, qui se réduisent à deux principales, dont les autres participent plus ou moins : et comme chaque maistre affecte quelqu'une de ces manières, cela fait que chacun de leurs écoliers, prévenu de la manière de jouer de son maître, blâme celle des autres très souvent sans raison, faute de s'y connoître.

« La première est cette belle et agréable manière dont feu Chambonnière se servoit. Tout le monde sçait que cet illustre personnage a excellé par-dessus les autres, tant à cause des pièces qu'il a composées que parce qu'il a esté la source de la belle manière du toucher, où il faisoit paroître un jeu brillant et un jeu coulant si bien conduit et si bien ménagé l'un avec l'autre qu'il estoit impossible de mieux faire. On sçait qu'outre la science et la netteté, il avoit une délicatesse de main que les autres n'avoient pas; de sorte que s'il faisoit un accord, qu'un autre en même temps eût imité en faisant la même chose, on y trouvoit néanmoins une grande différence; et la raison en est, comme j'ay dit, qu'il avoit une adresse et une manière d'appliquer les doigts sur les touches qui estoit inconnuë aux autres. On sçait

aussi qu'il employoit toujours dans ses pièces des chants naturels, tendres et bien tournez, qu'on ne remarquoit point dans celles des autres; et que toutes les fois qu'il jouoit une pièce il y mêloit de nouvelles beautés par des ports de voix, des passages, et des agrémens différens, avec des doubles cadences. Enfin il les diversifioit tellement par toutes ces beautez différentes qu'il y faisoit toujours trouver de nouvelles graces : et c'est ce qui a fait que chacun se l'est proposé à imiter comme parfait modèle ; mais tous ceux qui l'ont voulu faire n'y ont pas reüssi, les uns s'en estant plus éloignez, les autres moins, chacun suivant l'idée qu'il en a conceüe, et la manière dont il s'y est pris. Et de fait les uns l'ont imité parce qu'en effet ils ont esté disciples, et qu'ayant pris des leçons de luy il leur a esté plus aisé par ce moyen de s'imprimer son caractère. Les autres ne l'ont faite que sur la simple idée qu'ils ont retenuë de la manière de jouer, pour l'avoir entendu seulement; et d'autres, sur la seule imagination qu'ils se sont formée de son jeu, pour en avoir ouy faire le récit.

« Nous pouvons dire néanmoins que feu Hardelle a esté celuy de tout ses disciples qui l'a le plus parfaitement imité ; ce qui même est allé si avant que quelques-uns n'ont pas fait difficulté de l'égaler à son maître. Nous en avons encore deux qui ont hérité de cette méthode : je veux dire qui ayant esté écholiers de Chambonnière, aussi bien qu'Hardelle, ont entièrement retenu le caractère de son jeu. Ce sont M. Buret et M. Gautier. Cependant comme après la mort de Chambonnière Hardelle passoit avec raison pour le plus parfait imitateur de ce grand homme, dont il possedoit tout-à-fait le génie, cela obligea M. Gautier de s'associer avec luy, pour se confirmer et même se perfectionner dans cette manière de jouer qu'il préféroit à toutes les autres, parce qu'elle est la plus parfaite. Ainsi il lia avec luy une très estroite amitié, dont le fruit a esté qu'après avoir demeuré ensemble pendant plusieurs années, pendant lesquelles Hardelle l'a toujours produit comme celuy qui luy devoit succéder et soutenir sa réputation après sa mort, il luy a enfin par la considération de l'estime et de l'amitié qu'il avoit pour luy laissé par testament toutes les pièces qui ont fait si long-temps les délices de la cour et particulièrement du roy, qui, comme nous avons dit, estoit l'homme du monde qui se connoît le mieux à la musique ainsi qu'à toute autre chose, prenoit un plaisir singulier à les entendre toutes les semaines jouer par Hardelle luy-même de concert avec le lut de feu Porion. Je sais ainsi qu'outre ces pièces il luy a généralement laissé comme à son successeur toutes celles que Chambonnière a faites, et dont la pluspart, surtout les dernières, ont esté copiées sous les doits de Chambonnière, c'est-à-dire lors qu'il les jouoit, de sorte que Hardelle en étoit le seul possesseur.

« L'autre méthode est celle du premier mort des Couperins, qui a excellé par la composition, c'est-à-dire par ses doctes recherches. Et cette manière de jouer a esté estimé par les personnes sçavantes, à cause qu'elle est pleine d'accords, et enrichie de belles dissonances, de dessein, et d'imitations.

« L'on peut dire encore qu'il y en a plusieurs autres qui ont dans leurs manières de jouer quelque chose de particulier et de beau. Mais parce que je n'en ay pas connoissance, et que même je serois trop long à les décrire, je les passe sous silence. Il suffit de dire que ces autres manières de jouer différentes participent plus ou moins des deux premières qui sont comme les deux sources d'où les autres dérivent.

« Cependant, si on vient à examiner ces méthodes ou manières différentes de jouer, on trouvera que ceux qui possèdent le brillant sont sujets à plusieurs défauts, s'ils n'approchent de près de ces excellens maîtres que nous avons louez, tant pour leur science que pour l'art de bien ménager leur jeu. A la vérité cette méthode a quelque chose de très beau, quand elle est dans sa perfection; mais cela est très rare. Et la raison en est qu'ordinairement les grands brillans sont emportez et trop élevez ; de sorte que pour réussir dans ce jeu il faut estre très sçavant dans la musique, y jouer de tête et se posséder parfaitement; ce qui est très difficile, pour ne pas dire impossible. Aussi voit-on peu de personnes qui y réussissent, parce qu'il y en a peu qui ayent assez de science pour cela. Et c'est aussi ce qui fait que la plus part de ceux qui ont ce grand brillant et cette prompte exécution ont tant d'admirateurs, parce qu'il y a peu de gens capables d'en reconnoître les défauts, qui ne sont pas en petit nombre.

« Car quand on les examine de bien près on trouve que leurs cadences sont souvent très pressées, et par conséquent très rudes, étant produites par un trop grand feu; qu'elles sont battuës inégalement, et mal soutenuës; ce qui les prive de l'agrément le plus beau qu'il y ait dans le jeu, puisqu'il n'y a rien qui l'embellisse plus, ny qui le fasse paroître davantage que de battre également et de bien soutenir ; qu'ils ont un mouvement pressé ou altéré, qui fait que leur mesure n'est pas juste, parce qu'il la rend inégale, et ne tient point les temps qui sont nécessaires dans la justesse ; que leur jeu est souvent embroüillé, et passe par-dessus quantité de touches, qu'on n'entend qu'à demy, quelquefois point du tout, à cause qu'ils les passent trop viste, ou

qu'ils n'appuyent pas assez fort pour les faire entendre ou qu'ils frappent les touches au lieu de les couler. Enfin on n'observe dans leur jeu qu'une perpétuelle cadence, qui empêche qu'on entende distinctement le chant de la pièce. Et ils y font continuellement des passages, particulièrement d'une touche à son octave, ce que Chambonnière appeloit avec raison chaudronnier. Voilà les défauts où sont ordinairement sujets ceux qui suivent cette manière brillante de jouer, pour ébloüir le monde, à qui l'ignorance ne permet pas de les reconnoître. Il y a très peu de maistres qui ne tombent dans ces défauts, lorsqu'ils s'attachent trop à cette méthode ; c'est pourquoy ceux qui ont de l'esprit s'y ménagent prudemment, pour ne pas choquer les règles de l'art qu'il est très difficile d'accorder avec ce grand brillant. Nous voyons aussi que les plus experts musiciens suivant un milieu en cela, comme il faut faire en toutes choses, ne se servent de cette légèreté de main et promptitude d'exécution qu'avec une grande modération, de crainte, comme j'ay dit, de broüiller et de confondre ce qui doit estre net et distinct.

« Mais si le jeu brillant a ses défauts le jeu coulant a aussi les siens, qui sont aisez à remarquer dans ceux à qui l'affectation fait couler leur jeu avec beaucoup de gehenne. Car ils font de si grandes contorsions de mains et de doigts; ils les élèvent les uns sur les autres avec tant d'excez, en les serrant extraordinairement, que cela dégoûte et fait pitié. Ainsi tout ce qu'on en peut dire est qu'en effet leur jeu est si fort coulé qu'il ressemble plutost à un jeu de viole, ou à force de couler le jeu n'a point de mouvement, qu'à un véritable jeu de clavessin. Il arrive néanmoins assez souvent que ceux qui ne s'y connoissent pas ne manquent jamais de loüer ce défaut comme quelque chose d'excellent. Mais ceux qui sont habiles le reconnoissent aisément, et se moquent également de l'ignorance de celuy qui joüe et de celle de celuy qui l'admire.

« Il faut remarquer icy en passant que pour bien apprendre les pièces de chaque maistre, on doit les apprendre des maistres mêmes qui les ont composées, ou de leurs plus habiles écholiers. Car encore que les autres maistres les puissent bien enseigner, il est certain néanmoins que ceux-là même qui ont fait les pièces les doivent mieux montrer que pas un autre; parce que vraysemblablement ils connoissent mieux que personne les règles et les beautez de leurs ouvrages, d'où il s'ensuit que parce que leurs disciples ont pris aussi le même génie et le même caractère de ces auteurs, et se sont fait une étude particulière de leur jeu, ils doivent mieux aussi que pas un autre posséder leurs pièces, et par conséquent ils peuvent les mieux enseigner. Ainsi, par exemple, un disciple de Chambonnière doit mieux enseigner ses pièces qu'un autre. Mais cela est si clair que c'est perdre le temps que de vouloir le prouver davantage.

« Il s'en-suit donc évidemment de tout ce que nous avons dit qu'encore qu'il y ait parmy les maistres différentes manières de joüer, il est vray néanmoins de dire que quelques-unes de ces manières sont plus excellentes que les autres, et même qu'il y en a une qui doit l'emporter par-dessus toutes, parce qu'elle est plus naturelle, plus délicate, plus propre, et par conséquent plus agréable, et telle est celle de Chambonnière. Ainsi cette diversité qui se rencontre parmy les maistres même ne prouve point que la musique soit incertaine. Au contraire elle en fait voir la certitude. Car comme nous avons dit, puisqu'elle ne fait voir autre chose sinon qu'il y a des maistres plus habiles les uns que les autres, ce que le vulgaire ignorant n'est pas capable de discerner, il en faut nécessairement inférer que cet art existe, et qu'il a ses règles, mais qu'à la vérité elles sont connuës de peu de personnes. »

Chapelle [1].

Considéré sous le rapport musical, le mot *chapelle* a plusieurs acceptions : il signifie, 1° le lieu de l'église où l'on exécute la musique ; 2° le corps même des musiciens qui exécutent cette musique; et, par extension, tous les musiciens qui sont engagés par un souverain, quand même ils n'exécutent jamais de musique dans les églises ; c'est aussi de là que vient le terme de *maître de chapelle*.

Chapelle-musique des rois de France. La musique sacrée n'existait plus en France que dans la chapelle du roi. C'est là qu'elle fut établie dès les premiers temps de la monarchie, et qu'elle a été conservée jusqu'en 1830. Les cathédrales de Soissons, de Metz, de Tours, de Strasbourg, de Lyon, eurent ensuite des écoles où l'on enseignait le chant romain, et dont les professeurs adoptèrent successivement les diverses améliorations introduites dans l'art musical par les maîtres étrangers et français. Charlemagne fonda l'école de musique d'Avignon; et on voit encore en cette ville, dans l'église de Notre-Dame-des-Dons, une fresque représentant des enfans de chœur qui chantent sous la direction des

(1) Cet article est extrait de la 25e livraison du *Dictionnaire de la Conversation*.

virtuoses que l'empereur avait envoyés pour propager la bonne doctrine.

Clovis, fier Sicambre, qui, dans ses momens de loisirs, s'exerçait à couper des têtes, ne fut point insensible aux charmes de la musique. Il fit demander un habile professeur à Théodoric, roi des Ostrogoths; sur cette invitation le chanteur Acoréde, choisi par le savant Boëce, vint à la cour de France. « Les prêtres et les chantres de Clovis apprirent à chanter plus doucement et plus agréablement, dit Guillaume du Peyrat; et ayant appris à jouer des instrumens, ce monarque s'en servit depuis pour le service divin, ce qui a continué sous ses successeurs, et jusqu'au déclin de sa lignée, que la musique a toujours été en usage à la cour de nos premiers rois. »

Voilà donc un corps de musiciens attaché au service du roi pour l'exécution des chants sacrés dans les grandes cérémonies. Le nom de *chapelle* n'était pas connu à cette époque, on ne le donna que plus tard à l'oratoire royal. Ce corps de musiciens fut augmenté successivement, et, pour le composer des sujets les plus habiles, les maîtres de musique eurent le droit de choisir les meilleurs chanteurs, et de prendre des enfans de chœur dans toutes les églises.

Pepin, Charlemagne surtout, prirent un soin particulier de leur chapelle-musique, qui fut enrichie d'un orgue en 750. Charlemagne demanda au pape deux professeurs capables de corriger le français, qui n'avait pas conservé la pureté primitive du chant romain, et le pontife lui donna Théodore et Benoît, avec des antiphonaires notés par saint Grégoire lui-même.

Charlemagne s'occupait sans cesse de sa musique, et pour éprouver si ces chantres savaient bien l'office, il faisait un signe du doigt ou bien avec une baguette à celui qu'il voulait faire chanter à l'instant. Un autre signe le faisait cesser, et commandait à un autre de commencer et de continuer l'antienne sans préparation.

Philippe-Auguste, saint Louis, protégent l'art musical; l'orgue fait inventer l'harmonie et propage le déchant ou chant à plusieurs parties, dans toutes les églises.

Louis XI et ses processions, Charles VIII, Louis XII, augmentent la troupe chantante et sonnante, qui se trouve dans un état de gloire et de prospérité jusqu'alors inconnu sous le règne de François Ier. Ce prince fit construire des instrumens pour tous ses musiciens par Daiffoprugcar, luthier italien d'un immense talent. Jusqu'en 1543 les musiciens de la chapelle avaient chanté aux fêtes et divertissemens. François 1er établit un corps de musiciens indépendans du service divin, et l'attacha spécialement à sa chambre. Des joueurs d'épinette s'y faisaient remarquer. Albert, fameux joueur de luth, en faisait les délices; témoins ces vers de Marot :

Quand Orphéus reviendrait d'Elysée,
Du ciel Phébus, plus qu'Orphéus expert,
Là ne serait leur musique prisée
Par le jourd'hui, tant que celle d'Albert;
L'honneur d'aînesse est à eux comme appert:
Mais de l'honneur de bien plaire à l'ouïr,
Je dis qu'Albert par droit en jouir,
Et qu'ouvrier plus exquis n'eût su naître
Pour un tel roi que François réjouir.
Pour l'ouvrier un plus excellent maître.

Jean Mouton, qui occupe une si belle place parmi les maîtres de notre ancienne école, élève du fameux Jacques Desprès, était maître de chapelle de François Ier en 1520.

La musique, abandonnée sous Henri II, peu cultivée du temps de Charles IX et d'Henri IV, reprit faveur sous Louis XIII, roi *dilettante*, qui composait et chantait.

Louis XIV appela les artistes de toutes les nations pour donner le plus brillant éclat à sa chapelle; Lulli fit chanter un *Te Deum* avec chœur et symphonie à Fontainebleau, à la cérémonie du baptême de son fils aîné, que le roi et la reine tinrent en personne sur les fonts baptismaux, et parvint ainsi à établir l'orchestre dans la chapelle. Louis désirait vivement cette innovation, mais les anciens maîtres s'y opposaient; on les mit à la retraite. Lalande se signala en écrivant ses motets, dont Louis XIV surveillait avec intérêt la composition; ce prince était assez musicien pour inventer de petits airs et donner de bons conseils à son maître favori.

La chapelle fut cruellement désorganisée par le régent; Louis XV la délaissa pour le théâtre de la Pompadour. La musique de la chapelle et celle de la chambre, que François Ier avait séparées, furent de nouveau réunies en un même corps en 1761. La dépense de la musique du roi fut fixée à 320,000 livres, tout compris.

Le canon du 10 août 1792 fit cesser les chants religieux et dispersa les virtuoses de la chapelle. Depuis ce jour jusqu'au 20 juillet 1802, époque de l'organisation de la chapelle consulaire, nous comptons un intervalle de dix ans pendant lesquels la musique religieuse fut abandonnée en France.

Napoléon, devenu empereur, réunit un grand nombre de chanteurs et de symphonistes, et rendit à la chapelle-musique toute sa splendeur. Paësiello et Lesueur

la dirigèrent; Zingarelli fut appelé pour composer divers motets ou messes, et Paër, directeur de la musique de la chambre, avait à sa disposition les premiers chanteurs de l'Europe, tels que Crescentini, madame Grassini, etc.

La musique de l'empereur, tous les services compris, a coûté 550,000 francs en 1812. Les frais de celle de Charles X n'étaient que de 260,000 fr. environ par an. L'ordonnance du 13 mars 1830 réduisait à 171,700 fr. la dépense du personnel de la chapelle-musique; cette nouvelle organisation ne devait être suivie qu'à mesure qu'il surviendrait des vacances. La dépense de la musique du roi était bien plus considérable sous Louis XV, puisque, après les réformes et les réductions faites en 1761, elle s'élevait encore à 320,000 livres, bien que les artistes de la chapelle fussent moins nombreux. Cette différence provient de ce que la ville de Versailles, offrant beaucoup moins de ressources aux musiciens que la capitale, il fallait leur donner des appointemens plus considérables.

Le 25 juillet 1830 la chapelle-musique du roi Charles X a chanté sa dernière messe et psalmodié ses dernières vêpres à Saint-Cloud; les artistes qui la composaient ont été congédiés avec des pensions réduites à leur plus simple expression. Le canon du 27 juillet n'a pas été moins funeste à la musique et aux musiciens que le canon du 10 août. Depuis lors *silent organa*, les chanteurs et les symphonistes de la chapelle ont suspendu leurs instrumens, comme les Hébreux le firent autrefois *super flumina Babylonis.*

Les bornes dans lesquelles j'ai été obligé de me restreindre ici ne m'ont pas permis d'entrer dans des détails d'un grand intérêt, que l'on trouvera dans un volume intitulé : *Chapelle-Musique des rois de France.*

C.-Blaze.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DU CHALET,

Opéra-Comique en un acte, paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. A. Adam.

Débuts de M. Inchindi.

L'administration du théâtre de la Bourse est définitivement entrée dans la voix du progrès, et son divorce avec l'ancien genre de l'Opéra-Comique nous semble d'un favorable augure pour l'avenir. Le temps n'est pas encore loin où l'on croyait pouvoir se contenter de quelques acteurs passables qui, parce qu'ils fredonnaient vaille que vaille une ariette, ou un couplet, s'imaginaient être des chanteurs du premier ordre. Mais la révolution qui s'était opérée depuis plusieurs années dans la musique rendait cet état de choses incompatible avec la nouvelle impulsion donnée à toutes les branches de l'art, et l'on a compris que si les bons acteurs étaient nécessaires à un public français, les bons chanteurs ne l'étaient pas moins. Ce fut sans doute sous l'influence de cet heureuse idée que se forma l'engagement de M. Inchindi. Non pas assurément que le théâtre de l'Opéra-Comique ne possédât avant lui plusieurs virtuoses; mais il fallait compléter cet ensemble, et le nouveau débutant nous paraît devoir atteindre ce but. Belge de naissance, Inchindi fit toutes ses études au Conservatoire de Paris, et débuta à l'Opéra; puis, rebuté par les obstacles qu'on opposa à ses efforts, il partit pour Milan où son talent fut mieux apprécié; et ce n'est qu'après avoir passé plusieurs années en Italie et en Espagne, principalement à Madrid et à Barcelonne, qu'il s'est enfin décidé à se faire entendre sur la scène française.

Le long séjour qu'il a fait à l'étranger lui a été utile, en cela qu'il a acquis de la sûreté dans son intonation et la conscience de ce qu'il valait. Aussi, sans avoir fait des progrès surprenans, il paraît être initié dans ces secrets de l'art qui sont une partie essentielle du chant; il sait employer à propos ces silences qui font valoir ce qui va suivre; il possède bien le mécanisme de la respiration; il ménage avec adresse certains traits pour assurer l'effet des autres, et arriver sans fatigue à la conclusion de la période musicale. Sa voix, un peu sourde dans les cordes graves, a du mordant et de la sonorité dans les sons du médium. Sans être très agile, elle peut se risquer dans les fioritures, et celles que nous avons entendues nous ont paru de bon goût. Nous savons d'ailleurs que l'émotion inséparable d'un premier début devait nuire à la plénitude des moyens d'Inchindi; un autre motif ajoutait sans doute à son embarras : c'est que jamais il n'avait parlé sur la scène. En Espagne et dans plusieurs villes d'Italie le dialogue est encore chanté en récitatif *col cembalo*, usage auquel nous nous sommes conformés dans Don Juan. Ce n'est qu'à Naples que nous avons entendu réciter sans musique les dialogues qui séparent les différens morceaux d'un ouvrage, innovation adoptée depuis l'occupation des Français. Quoi qu'il en soit, Inchindi s'est très convenablement tiré de cette nouvelle difficulté, et le public, par de nombreuses salves d'applaudissemens, lui a accordé ses lettres de naturalisation.

Le sujet du Châlet est bien léger, mais il est spirituellement traité; il rappelle pour le fond et la forme le *Philtre*, et *Michel et Christine*. Un jeune paysan, un peu niais, aime une jeune fille, tout comme dans le *Philtre*; et comme dans le *Philtre*, la jeune fille rejette les vœux et l'hommage de son adorateur. Cependant il y a une différence immense entre les amoureux des deux opéras, c'est que celui de la rue Lepelletier est pauvre, et que celui de la place de la Bourse est riche; peut-être grace au voisinage.

Suivant l'usage, nous voyons au lever du rideau une troupe de villageois, hommes et femmes, qui viennent nous annoncer que:

Des premiers feux du jour l'horizon se colore.

et nous répéter long-temps en chœur: « Partons, partons pour la ville, » sans en perdre pour cela un pouce de terrain. Pourquoi restent-ils là à regarder si la salle est bien garnie? Pour que Daniel, l'amoureux de la gentille Bettly, puisse leur faire part de sa joie; le bonheur rend communicatif. Bettly consent enfin à s'unir avec lui; il tient la lettre fortunée dans laquelle cette beauté, jusqu'alors rebelle à la voix de l'hymen, s'humanise jusqu'à lui promettre sa main et son cœur. Il invite à la noce, encore suivant l'usage, tous ces braves gens qui se décident enfin à partir pour la ville. Ah! la voilà! Qui donc? La gentille madame Pradher, je veux dire la séduisante Bettly. Mais, ô disgrace! elle vient détruire le bonheur de son Daniel; jamais elle n'a écrit une lettre pareille à celle qu'il a, par la raison péremptoire qu'elle n'a point appris à lire ni à écrire, et qu'elle ne sait que signer son nom. Mais c'est donc une mystification qu'on a voulu faire à Daniel? Ce pauvre diable, dans son désespoir, veut aller se précipiter dans un des glaciers voisins. Pourtant il se ravise et préfère aller chercher la mort dans les combats. Justement une musique militaire se fait entendre, le régiment n'est pas loin; Daniel se décide et court chercher ses papiers.

Entre une escouade de soldats suisses au service de l'Autriche, commandée par le frère de Bettly, le sergent Max, qui, absent de son pays depuis quinze ans, ne peut-être reconnu de sa sœur, et sait par une lettre de Daniel que celui-ci la recherche en mariage. Max veut donner une leçon à sa sœur, et l'amener à résipiscence. Pour commencer il ordonne à ses soldats de forcer les buffets, de faire main-basse sur la basse-cour et vider la cave; et c'est lorsque ces messieurs, échauffés par le vin, chantent à tue-tête, que la pauvre fille arrive pour voir tout au pillage chez elle. Elle ne conçoit rien à cette audace, elle veut s'enfuir; on ferme les portes, et le sergent lui tient de galans propos. Que faire? encore si elle avait auprès d'elle un appui, un défenseur; mais elle est seule, seule avec une soldatesque enivrée qui, fort heureusement pour elle, va se livrer aux douceurs du sommeil. Ah! si Daniel était là! il la défendrait, lui. Daniel paraît, avec son paquet attaché à un vieux sabre de famille; et comme il n'aperçoit pas là le sergent recruteur, il fait quelques pas pour sortir. Bettly le retient, Bettly ne veut pas qu'il s'en aille. Ce changement subit enchante notre amoureux qui consent bien volontiers à passer la nuit au châlet pour veiller à la sûreté de sa maîtresse. Le sergent les surprend et se fâche, car lui aussi est épris des charmes de Bettly; et pour savoir qui des deux l'obtiendra il appelle son rival en duel. Bettly, épouvantée, soutient, pour sauver Daniel, qu'il est son mari; mais le sergent veut des preuves: une femme tutoie son mari, et Bettly tutoie Daniel; une femme embrasse son mari, et Bettly embrasse Daniel. Mais ce n'est pas assez; le sergent, qui est un incrédule, veut voir le contrat de mariage; et Bettly va dans la pièce voisine signer celui que Daniel avait fait rédiger le matin et qu'il avait conservé parmi ses papiers. Le sergent, convaincu à la vue des deux signatures, se fait reconnaître en signant à son tour le bonheur de sa sœur.

A part quelques invraisemblances et quelques plaisanteries usées, ce petit acte est joli et a complètement réussi. Auteurs, compositeur et acteurs, chacun a eu sa part du succès.

Nous consacrerons un article spécial à l'analyse de la nouvelle partition de M. Adam, et nous nous contenterons aujourd'hui d'indiquer sommairement nos impressions. La musique du châlet suit la gradation de l'intérêt du livret, et si la première partie ne renferme rien de bien saillant, la dernière est excellente.

L'ouverture, dès les premières mesures, nous transporte en Suisse, en faisant entendre le ranz des vaches, dialogué par la flûte, le hautbois et la clarinette. Mais bientôt un allegro militaire vient dissiper ce rêve patriarcal, et tient l'auditeur en éveil à grand redoublement de grosse caisse. Cette ouverture n'est pas la meilleure de M. Adam que nous ayons entendue. L'introduction commence par une phrase qui a de l'analogie avec un ancien air de noël. La suite est un peu trop rossinienne. C'est en général le défaut auquel se laisse aller volontiers M. Adam; il en résulte de la monotonie dans les morceaux qui tous ont un air de famille. Et pourtant, l'individualité (un des grands mots du siècle) devrait toujours guider les artistes qui ont déjà beaucoup produit. Les couplets de Madame Pradher sont jolis,

quoique la fin soit encore une variante de la tyrolienne. Quant à l'air avec chœurs d'Inchindi, on dirait un air italien traduit en français. Le chœur des buveur est bien rhythmé et le commencement en est original; nous ne croyons pas toutefois que le choc bruyant des verres sur les tables ajoute beaucoup à son effet.

Nous sommes arrivés à la seconde partie de l'ouvrage, qui se compose de deux duos et d'un trio; là notre tâche est facile, car il n'y a qu'à louer. La situation augmente d'intérêt, et le jeune compositeur en a saisi toutes les nuances avec beaucoup de délicatesse. Le duo du défi a surtout enlevé tous les suffrages. Ce succès mérité doit décider M. Adam à quitter la route des imitateurs. Qu'il suive ses propres inspirations, et il obtiendra de brillans succès.

Madame Pradher prêtait l'appui de son talent aimable au joli rôle de Bettly; elle y a été charmante et a chanté ses couplets avec autant de grace que de finesse.

Nous ne terminerons pas cet article sans parler de Couderc. Ce jeune artiste, dont les débuts avaient été remarquables, s'est placé sur la ligne des acteurs et des chanteurs les plus intelligens, par la manière dont il a senti et exprimé le rôle de Daniel. Il a montré de la chaleur, de la verve, et il s'est parfaitement identifié avec le personnage qu'il représentait. Sa voix est fortement timbrée; nous lui conseillerons cependant de la ménager, quand on lui confiera un rôle de longue haleine. Ce jeune acteur a un bel avenir devant lui, s'il tient tout ce qu'il promet.

F. B.

Nouvelles des Départemens.

Lyon. Le conseil municipal de Lyon vient de délibérer qu'il n'y aurait plus de grand théâtre dans cette ville.

Il avait à prononcer dans sa séance d'avant-hier, sur la proposition de M. Singier, ancien directeur de nos théâtres, et le seul qui ait occupé ce poste avec un succès durable. M. Singier demandait 72,000 fr. par an de subvention. Le conseil municipal, à la majorité de neuf voix contre huit, a décidé qu'il n'allouerait pas au-delà de 46,000 fr. Nous croyons qu'aucun directeur ne se présentera à de telles conditions.

Pour compléter le système économique dans lequel le conseil municipal paraît disposé à entrer, ou pour mieux dire à persister, nous lui conseillons de mettre en vente le Grand Théâtre, qui a coûté quatre millions et demi de francs, et qui pourrait bien être vendu cinq ou six mille francs. Cela vaudrait infiniment mieux que de conserver un édifice absolument inutile à l'agrément de notre population, et pour l'entretion duquel il faut payer un concierge et des frais de réparation qui se montent chaque année à plusieurs milliers de francs.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. — Nous touchons au moment où plusieurs mois d'études vont se résoudre en deux grands concerts qui, selon leur issue, doivent avoir une grande influence sur l'avenir de l'art musical en Belgique. La plupart des artistes des villes associées sont à leur poste. Les répétitions générales se font avec activité. Il s'est établi entre tous les artistes réunis ici une confraternité qui fait plaisir à voir. Voici les programmes définitivement arrêtés des deux concerts.

CONCERT DU 25.

Première partie.

1° La Brabançonne et la Parisienne, arrangées pour musique d'harmonie par M. Snel.

2° Ouverture de la *Flûte enchantée*, arrangée en harmonie, par M. Bender.

3° Echo pour deux orchestres d'harmonie, composé par M. Fétis.

4° Ouverture de *Marguerite d'Anjou* de Meyerbeer, arrangée pour instrumens de cuivre.

5° Pot-pourri de *Zampa*, par M. Bender.

Deuxième partie.

1° Ouverture de *Hansheiling*, musique de Marschener, arrangée en harmonie par M. Snel.

2° Pot-pourri sur des motifs du *Comte Ory*, composé pour instrumens de cuivre, par M. Spindler.

3° Pot-pourri sur des airs de *Robert-le-Diable*, composé par M. Snel.

4° *Bataille* pour deux orchestres d'harmonie, composée par Beethoven.

CONCERT DU 26.

Première partie.

1° Ouverture d'*Anacréon*, par Chérubini.

2° Le Drapeau belge, cantate qui a obtenu le premier prix au concours, composée par M. Busschop de Bruges.

3° Morceaux choisis de l'*Oratorio du Messie*, de Hændel.

Deuxième partie.

1° Ouverture héroïque; Bruxelles en 1830 et 1831, composée par M. Daussoigne-Mehul, directeur du Conservatoire de Liége.

2° Symphonie en *ut mineur*, de Beethoven.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 40.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 5 OCTOBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Littérature musicale.

Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik, etc., *nach den Memorie storico-critiche des Abbates Giuseppe Baini*, etc.; *verfasst und mit historisch-kritischen Zusætzen begleitet von Franz Sales Kandlers nachgelassenem Werk, herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von R. G. Kiesewitter* (Sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, appelé *le prince de la musique*, d'après les mémoires historico-critiques de l'abbé Joseph Baini, traduits et accompagnés de remarques historiques et critiques par F. S. Kandler. Ouvrage posthume publié avec une préface et des notes par R. G. Kiesewetter). Leipsick, 1834, un vol. gr. in-8°. de XII et 244 pages.

L'auteur de cet écrit, François de Sales Kandler, est à juste titre considéré à Vienne, et surtout à Vienne, comme un des amateurs de musique les plus instruits et les plus éclairés de l'époque actuelle. Né à Klostern Neubourg, près de la capitale de l'Autriche, le 23 août 1792, il eut pour premier maître de musique son père, instituteur et directeur du chœur dans la même ville. Ses progrès dans la musique furent si rapides qu'en peu de temps il fut en état d'être admis comme sopraniste à la chapelle et aux concerts de l'impératrice. Albrechtsberger, Salieri et Gyrowetz lui donnèrent des conseils et soutinrent son goût pour les études musicales dans le temps même où il suivait des cours de philosophie.

En 1810 Kandler commença à publier quelques petites compositions; peu de temps après, il fit insérer dans quelques journaux les premiers articles relatifs à la musique. Ces essais obtinrent un brillant succès qui décida la vocation du jeune écrivain pour la littérature musicale. Ce fut à ses sollicitations et à ses soins que la Gazette de musique parut à Vienne en 1816; ses articles fournirent de l'aliment à cette feuille jusqu'en 1818, époque où il dut se rendre à Venise comme employé de la marine. Son séjour en Italie, qui se prolongea pendant neuf années, fut une bonne fortune pour Kandler, car il lui fournit l'occasion de faire des recherches sérieuses sur quelques objets importans de l'histoire de la musique, recherches qui ne pouvaient produire d'heureux résultats qu'en Italie. Son premier soin fut de rassembler autour de lui de précieux documens originaux, des compositions anciennes et des autographes qu'il aurait cherché vainement ailleurs. Parmi ces monumens de l'art se trouvaient beaucoup de pièces relatives à Hasse, l'un des compositeurs dont il aimait de préférence les ouvrages; cette circonstance lui suggéra le projet de lui élever un monument dans l'église de SS. Ermagora et Fortunato, où Hasse a été enterré, et d'écrire une notice sur la vie et les ouvrages de ce musicien célèbre. Ce double projet a été réalisé par lui. La première édition de la notice biographique de Hasse a paru à Venise en 1820; elle est dédiée à l'Académie philharmonique de Bologne, qui dans la même année lui adressa le diplôme de membre de cette société.

Dans la même année Kandler avait fait une abondante récolte de faits et de notes dans la bibliothèque de l'Académie, où se trouve la précieuse collection qui a été rassemblée par le P. Martini. Il a souvent avoué qu'en aucun autre lieu de l'Europe il n'aurait pu rencontrer une si grande profusion de richesses musicales.

En 1821 Kandler se rendit à Naples, où il publia la deuxième édition de sa notice sur Hasse, avec des augmentations et des corrections considérables. Il y a ajouté un morceau historique rempli d'intérêt sous le titre : *Cenni storico-critici sulle vicende et lo stato attuale della musica d'Italia.* Naples offrit à Kandler des ressources pour l'histoire de la musique qu'il serait à peu près impossible de rencontrer ailleurs. Il y rassembla particulièrement d'intéressans matériaux pour les biographies d'Alexandre Scarlatti et de Zingarelli que la mort l'a

malheureusement empêché d'achever et de publier. Deux morceaux excellens, l'un sur l'état actuel de la musique à Naples, l'autre sur la situation du même art à Rome, ont paru successivement dans les journaux littéraires d'Italie et ont été ensuite traduits dans les gazettes musicales de l'Allemagne. Les lecteurs de la *Revue* ont pu juger du haut intérêt de ces écrits par les extraits qui en ont été donnés dans les premiers volumes de ce recueil. Ils donnent la plus haute idée de la capacité de l'écrivain, et rendent plus amers les regrets que sa mort prématurée à laissés à ses nombreux amis.

Appelé à Milan, en 1822, pour y être employé comme commissaire des guerres, Kandler y employa ses loisirs à la traduction italienne de quelques grandes compositions françaises et allemandes. C'est ainsi qu'il fit entendre d'abord dans la maison du comte Castellario l'opéra de Méhul, *Joseph et ses frères*, puis l'oratorio de Beethoven, *le Christ au mont des Oliviers*, *la Passion* de Weigl, et enfin, en dernier, le *Pater Noster* de Naumann.

De retour à Vienne, en 1827, Kandler y a été employé au conseil général de la guerre. Il s'occupait paisiblement de la mise en ordre de ses notes pour la rédaction de plusieurs ouvrages importans et du classement de ses propres observations, lorsqu'en 1832 il fut atteint par le choléra, qui le mit au tombeau après quelques heures de l'invasion de la maladie. Ainsi s'est terminé d'une manière déplorable la vie d'un véritable ami de l'art et d'un écrivain distingué.

A peine les excellens mémoires de M. l'abbé Baini sur la vie et les ouvrages de Palestrina avaient-ils paru, que M. Kandler, convaincu du mérite de cet ouvrage, conçut le projet d'en donner une traduction allemande. Mais il ne tarda pas à comprendre qu'une traduction pure et simple de l'ouvrage du savant directeur de la chapelle Sixtine aurait peu de chances de succès ; car si le fonds de ce livre est excellent, si l'esprit de recherche et l'érudition y brillent d'un éclat peu commun, on est forcé d'avouer que la forme est bien lourde, que la minutie des détails est quelquefois poussée jusqu'à la puérilité, et que l'auteur s'écarte souvent de son sujet pour en traiter une multitude d'autres avec la même prolixité. Certes, pour nous, faiseurs de recherches sur l'histoire littéraire de la musique, nous sommes heureux que M. Baini ne se soit pas montré dans son livre écrivain plus méthodique, et que, jetant à pleines mains dans le texte et dans les notes les trésors de faits originaux qu'il avait à sa disposition, il nous ait fourni les moyens de rectifier des multitudes d'erreurs qui s'étaient accréditées par le temps à l'égard de beaucoup de musiciens célèbres; mais il n'en est pas moins vrai que, tel qu'il est, son livre n'est point de nature à être lu, mais consulté, ce qui doit nécessairement en borner le succès.

Ces réflexions, Kandler paraît les avoir faites, car partout où l'abbé Baini s'est écarté essentiellement de son sujet, en multipliant les détails sur d'autres sujets, il a écarté ces hors-d'œuvre, ou bien les a resserrés dans des bornes plus convenables. La plupart des notes, si nombreuses et si étendues dans l'ouvrage original, ont disparu dans la traduction, ou bien ont été rejetées à la fin, dans un appendix concernant la vie et les ouvrages des plus célèbres maîtres de chapelle des diverses églises de Rome. Celles qui ont été conservées sont courtes, précises, et nécessaires pour l'intelligence du texte.

Quant aux notes qui appartiennent à Kandler, ou à son savant éditeur, elles sont assez nombreuses; mais les bonnes choses qu'elles renferment sont exprimées en peu de mots. Tout l'ouvrage est divisé en seize grands paragraphes suivis de la liste des ouvrages imprimés ou inédits de Palestrina, du catalogue chronologique des maîtres de chapelle des trois églises principales de Rome, et de l'appendix dont j'ai parlé précédemment, et qui renferme des courtes notices sur les principaux compositeurs de l'école romaine, qui ont vécu dans les quinzième et seizième siècles.

Au résumé, le livre de Kandler sur la vie et les ouvrages de Palestrina ne tiendra pas lieu de celui de l'abbé Baini pour les érudits; mais on peut dire qu'il sera préféré par la plupart des musiciens qui, sous un moindre volume, y trouveront un intérêt plus resserré, tous les faits de quelque importance classés avec ordre, et l'élégance du style qui distingue tout ce qui est sorti de la plume de Kandler.

Les deux préfaces (de Kandler et de M. Kiesewetter) sont courtes et substantielles, et toutes les remarques de ce dernier sont dignes du savant écrivain à qui les littérateurs musiciens sont redevables du Mémoire sur les musiciens Néerlandais, et de celui dont j'ai rendu compte dans ce volume de la *Revue Musicale*.

FÉTIS.

Considérations

SUR QUELQUES INSTRUMENS ET SUR LEUR EMPLOI.

Dans plusieurs articles de la *Revue musicale*, j'ai exposé des vues nouvelles sur divers systèmes d'instrumentation et sur la nature de certains instrumens. Les

deux concerts que je viens de diriger dans les fêtes musicales du mois de septembre dernier m'ont fourni l'occasion de faire sur le même sujet quelques observations de détail qui ne me paraissent pas dépourvues d'intérêt ; je crois devoir les ajouter à ce que j'ai déjà publié à cet égard.

La clarinette est le premier instrument qui m'a fourni la matière de mes premières observations. Considérant que je devais réunir des artistes de tous les points du royaume, et qu'il était peu probable que tant d'instrumens divers, choisis chez des facteurs différens, les uns belges, d'autres français, d'autres allemands ; que tous ces instrumens, dis-je, s'accorderaient parfaitement ensemble, je songeai à la nécessité de faire parvenir à toutes les sociétés d'harmonie et de concert un diapason unique, et je n'imaginai pas de meilleur moyen pour cela que de prier ces sociétés de m'envoyer, avec leur adhésion à l'acte d'association pour les progrès de la musique, une de leurs meilleures clarinettes, afin que je la fisse mettre au ton adopté par l'excellent facteur d'instrumens qui réside à Bruxelles.

Non-seulement il se trouva qu'il y avait plus d'un quart de ton de différence entre le ton le plus bas et le plus haut de ces différentes sociétés ; non-seulement un grand nombre de ces instrumens étaient de construction vicieuse, parlaient mal, et n'avaient souvent que des clefs mal attachées qui ne bouchaient pas les trous. Ce n'était là qu'une partie des inconvéniens : un autre fait me frappa ; c'est que si quelques artistes, soigneux de leur exécution, avaient des clarinettes armées de toutes les clefs nécessaires à la justesse, c'est-à-dire des clarinettes de treize à quinze clefs, il en était beaucoup d'autres qui ne possédaient que l'ancienne clarinette à six clefs. Or, l'effet inévitable de ce mélange d'instrumens diversement construits était de faire entendre des intonations très différentes sur toutes les notes qui manquent de justesse sur l'ancienne clarinette, et de dénaturer le caractère des traits par la multiplicité des doigtés différens et par un mélange de sonorités qui n'avaient rien d'homogène ; défaut bien essentiel qu'on remarque dans la plupart des musiques de régimens qui n'ont, même dans presque toute la France, que de misérables instrumens de fabrique, et qui est bien plus sensible dans une grande réunion telle que celle du concert du 25 septembre. En vain eût-on multiplié les répétitions pour faire disparaître ce vice d'effet de l'exécution ; car il y avait impossibilité d'atteindre à la perfection désirable jusqu'à ce que beaucoup d'instrumens défectueux eussent été échangés contre d'autres, et jusqu'à ce que les artistes eussent acquis l'habitude de s'en servir. Heureusement l'air dont l'orchestre était environné, et l'espace qu'il y avait entre lui et l'auditoire, affaiblissait le défaut que je viens de signaler et ne laissait entendre qu'une moyenne d'intonation qui ressemblait assez à de la justesse.

Remarquons qu'il n'y a guère d'orchestre de théâtre ou de concert dont les clarinettistes ne possèdent des instrumens construits suivant le système moderne, tandis que les imparfaites clarinettes à cinq ou six clefs se trouvent en abondance ; le contraire serait plus admissible, car, à l'exception de certains cas où la clarinette chante dans un orchestre ordinaire, cet instrument n'est ordinairement employé que dans des remplissages d'harmonie, au lieu d'exécuter sans repos des parties de violon comme cela arrive toujours dans les orchestres composés uniquement d'instrumens à vent. On sait, en effet, que dans la musique d'harmonie la clarinette est la partie principale ; qu'elle y tient la place du violon, et qu'elle doit exécuter sans cesse des traits plus ou moins difficiles qui exigent de la délicatesse et du fini. D'ailleurs, un artiste habile, comme on en trouve dans les orchestres des grandes villes, peut toujours corriger les imperfections de son instrument par des combinaisons de doigté ou par des modifications du souffle. Il n'en est pas de même dans les orchestres d'harmonie, où beaucoup de clarinettistes n'ont qu'une connaissance insuffisante de leur instrument. Ceux-ci ont donc besoin de clarinettes qui facilitent leur exécution autant qu'il est possible, et qui leur fournissent des intonations justes toutes faites. Tout le monde a remarqué la supériorité des musiques militaires de l'Allemagne ; cette supériorité est incontestable à l'égard des corps de musique des régimens français, mais il est juste de dire que les chefs de musique de l'Allemagne sont en général fort soigneux du choix de leurs instrumens : circonstance dont il est juste de tenir compte. Il est donc important de songer à abandonner le système d'économie qui a perpétué jusqu'ici l'usage d'instrumens imparfaits dans les corps de musique d'harmonie, et la nécessité n'est pas moins impérieuse de prendre tous les instrumens du même genre chez un seul facteur, afin d'avoir une seule et même qualité de son dans toutes les clarinettes. Nul moyen d'améliorer la musique d'harmonie si cette réforme préliminaire n'est faite.

La seconde observation qui m'a été fournie par le grand concert d'harmonie du 25 septembre me paraît aussi digne d'attention : la voici. Autrefois la musique d'instrumens à vent ne modulait pas, ou du moins modulait peu. De là vient que, suivant les habitudes con-

tractées en certains pays, on avait toujours des petites clarinettes en *fa* et de grandes clarinettes en *ut*, ou des petites clarinettes en *mi* bémol et de grandes clarinettes en *si* bémol. Cette habitude s'est perpétuée jusqu'à présent, bien qu'elle ne soit plus d'accord avec l'extension qu'a prise la musique d'harmonie, depuis qu'on lui a fait adopter toutes les modulations de la musique la plus récente. Par exemple, beaucoup de traits de la bataille de Beethoven en *si* et *mi* majeur se sont trouvés inexécutables sur les clarinettes en *mi* et en *si* bémols, et le même cas se présentera toutes les fois qu'il y aura des choses rapides à exécuter dans des tons analogues. Il serait donc nécessaire qu'il y eût des clarinettes en différens tons dans la musique d'harmonie, comme il y a plusieurs cors à clefs dans la musique d'instrumens de cuivre. En conservant les clarinettes en *mi* et en *si*, comme instrumens principaux de l'harmonie, on pourrait y joindre une petite clarinette en *ré*, et de grandes clarinettes en *si* majeur. Celles-ci pourraient jouer facilement dans les tons de *mi*, de *la*, et dans leurs relatifs, et de cette manière tous les tons pourraient être abordés sans difficultés.

On sera peut-être étonné du choix que je fais de la petite clarinette en *mi* ♮; mais je ne vois aucune nécessité de tenir toujours la petite clarinette à la quarte supérieure des grandes. Le ton de *ré* me paraît plus nécessaire que celui de *mi* ♮ dans la combinaison des tons naturels; et puis, la petite clarinette en *mi* serait criarde et difficile à jouer.

Une objection se présentera sans doute, et je la prévois. On me dira que ces nouvelles clarinettes que je veux introduire dans l'harmonie ne serviront que dans de certains passages, et que, dans le reste, la masse des clarinettes se trouvera affaiblie. Je répondrai d'abord à cette objection en disant que, dans la plupart des corps de musique d'harmonie, le nombre des clarinettes n'est pas en proportion avec celui des instrumens de cuivre, et que c'est encore une habitude à laquelle il faut renoncer que celle de mettre aussi peu de cet instrument dans des orchestres où les instrumens d'accompagnement ont acquis une intensité de son qui étouffe les parties chantantes. Il faut absolument que le nombre des clarinettistes soit considérablement augmenté dans tous les corps de musique où les autres artistes sont au complet. Aujourd'hui, on divise souvent l'orchestre d'harmonie en *clarinette solo*, *petite clarinette* (quelquefois *seconde petite* clarinette), *première*, *deuxième*, *troisième* et *quatrième clarinettes*, et pour tout cela on a dix ou douze artistes dans les orchestres complets. En opposition à ce petit nombre de clarinettes ainsi subdivisées, on met toujours quatre parties de cors redoublées, deux parties de trompettes également redoublées, des cors à clefs, des trombones, un nombre considérable d'ophicléides, de serpens, de bassons russes, des timbales, des caisses roulantes (quelquefois des tambours), des grosses caisses, des cymbales, etc., etc. Il n'y a point de proportion dans ces masses; pour qu'il y en eût, il faudrait que le nombre des clarinettes fût au moins doublé dans la plupart des orchestres, et il faudrait qu'une partie de ces clarinettes jouassent certains passages dans des tons faciles afin que la sonorité fût meilleure.

(La suite au prochain numéro.)

Nouvelles de Paris.

— On nous communique, avec prière de l'insérer, la réclamation suivante, extraite du *Constitutionnel* du 9 septembre.

« M. Pierre Érard, dans une nouvelle et longue note adressée aux journaux, a essayé de soutenir sa précédente assertion par laquelle il disputait la première médaille d'or décernée à M. Pape par le jury de cette année. Pour justifier ce qu'il avait avancé, M. P. Érard a imaginé de dire dans cette seconde note que, s'il n'avait pas reçu cette première médaille d'or, c'est parce que le jury de 1834 avait décidé que, *pour économiser le métal, on ne redonnerait point de médailles d'or aux fabricans qui en auraient obtenu aux expositions précédentes.* L'explication est au moins bizarre, car la liste des récompenses décernées prouve évidemment qu'à cet égard le jury n'a pas été plus économe du métal et qu'il n'a pas opéré différemment cette année que lors des autres expositions, puisque sept fabricans de diverses branches d'industrie qui, en 1827, avaient obtenu des médailles d'or, en ont encore reçu en 1834; dans la partie des instrumens de musique, trois fabricans ont également obtenu en 1834 des médailles pareilles à celles qui leur avaient été accordées en 1827.

On sait d'ailleurs quelle distance met le jury entre une nouvelle médaille accordée à un exposant et un simple rappel; l'une constate un progrès, l'autre est quelquefois un témoignage de tolérance et d'égards.

Après avoir vu, dans la liste des récompenses publiée au *Moniteur*, M. P. Érard porté pour rappel de la médaille d'or, il devait réclamer pour les soutenir; mais ne voulant opposer que des faits positifs à des allégations inexactes, il sollicitait avec instances la publication du rapport qui devait rétablir les choses dans leur entière vérité, lorsqu'a paru dans le *Journal du Commerce* du 25 août un document qui, évidemment, est

une analyse de ce rapport; nous en citerons ce qui concerne M. Érard et M. Pape, après avoir expliqué le mode d'après lequel le jury a opéré. Deux classifications distinctes ont été établies par lui, savoir : le *son* et le *mécanisme*. La première médaille était destinée au piano qui réunirait à la force, à la qualité du son et à la facilité du toucher, un mécanisme simple et solide; c'est sur cette base que le jury a rendu sa décision. « Sous le « point de vue de la qualité des sons, *mais sous ce point « de vue seulement*, dit l'analyse que nous venons de « citer, M. Érard, pour les pianos à queue, a été placé « au premier rang, et M. Pape a été placé en première « ligne pour ses pianos de nouvelle construction. Quant « à la construction, M. P. Érard a fait usage dans ses « pianos à queue du mécanisme à double échappement « imaginé par son oncle Sébastien Érard, et dont l'em- « ploi permet de redoubler la note avant que la touche « soit entièrement relevée. On peut lui reprocher d'être « d'une *complication extrême et par conséquent d'offrir « peu de chances de durée.* »

Relativement au nouveau mécanisme de M. Pape, voici comment s'exprime le même document :

« A diverses reprises, on avait tenté, mais sans succès, « de placer le mécanisme des marteaux en dessus du « plan des cordes, au lieu de le placer en dessous, « comme on le fait habituellement. M. Pape, reconnais- « sant combien cette modification serait avantageuse, « soit pour les *qualités du son*, soit pour les *chances de « durée de l'instrument*, a adopté ce système dans ses « pianos, et, après avoir vaincu de nouvelles difficultés, « a réussi à construire un mécanisme en dessus, qui « paraît remplir les conditions les plus favorables au jeu « de l'instrument. *Les perfectionnemens importans et les « modifications très heureuses introduites par M. Pape dans « la construction des pianos*, paraissent avoir déterminé « la commission à lui décerner *la première médaille d'or.*

« La maison Érard, à laquelle il avait été décerné « plusieurs médailles d'or aux expositions précédentes, « n'a obtenu, en 1834, que le rappel de cette récom- « pense; nous avons quelques motifs de penser qu'elle « aurait obtenu une nouvelle médaille d'or, si une plus « longue expérience eût prononcé *sur la durée et la bonté* « de ses pianos à queue.

« On se rappelle que, dans le discours prononcé à « l'occasion de la distribution des médailles, le roi a « annoncé qu'aux récompenses décernées par le jury « il voulait en ajouter d'autres qui lui fussent person- « nelles. Deux des exposans dont nous venons de nous « occuper ont eu part à ces faveurs émanées directement « de la royauté, et auxquelles *le jury est resté complète- « ment étranger*. Ce sont MM. Pleyel et Erard qui ont « reçu la décoration de la Légion-d'Honneur. Ce n'est « donc pas sans étonnement qu'on a vu une note com- « muniquée aux journaux avancer que M. Erard a ob- « tenu la première récompense, puisque *la première « médaille d'or* a été décernée à M. Pape par le jury, qui « n'a accordé à M. Erard qu'un *simple rappel* de cette « médaille... »

—En confirmant ce que nous avions avancé sur l'état de la santé de M. Boieldieu, plusieurs journaux annoncent heureusement qu'un mieux sensible s'est manifesté et se continue. On espère que le célèbre malade aura pu faire sans danger le trajet de Bordeaux à Paris.

— On parle très avantageusement du prochain début d'une jeune cantatrice qui porte un nom habitué aux succès. Mlle Ida Bertrand, sœur de la célèbre harpiste, doit paraître pour la première fois sur la scène dans le rôle d'*Arsace* de *Semiramide*. Quoique très jeune, Mlle Bertrand est douée, dit-on, d'une belle voix de contralto entièrement développée, et qui se prête aux grands effets dramatiques. Elle a chanté l'hiver dernier dans les plus brillantes soirées particulières où elle a entièrement réussi.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. *Fêtes musicales.* Concerts donnés le 25 septembre au Jardin Botanique, et le 26 dans l'église des Augustins.

Toutes choses étant incessamment en état de progrès, le système des réjouissances publiques n'a cependant pas changé depuis quarante ans en France et en Belgique. C'est au point qu'on croirait les programmes des fêtes populaires données à l'occasion des circonstances qui ont bien varié durant cette suite d'années, rédigés par la même main d'après une pensée volontairement uniforme. Les mêmes plaisirs offerts dans le même ordre, ayant tous pour but d'amuser le peuple, mais aucun de l'instruire et de le moraliser, s'adressant toujours à ses yeux, jamais à son intelligence, telle a été jusqu'à ce jour la base des projets de réjouissances données aux populations. Nous avons vu les honteuses distributions de vivres et de boissons, par lesquelles le gouvernement de la restauration semblait réduire à dessein le peuple à l'état de la brute, tandis qu'il l'enivrait au lieu de lui donner des habitudes de tempérance, immoralité flagrante qu'un ministre honnête homme fit heureusement disparaître. Nous voyons l'éternel mât de cocagne assiégé par de pauvres diables

qui risquent leur vie et se déchirent les membres pour quelques pièces d'argent; les représentations gratis, non moins triste et non moins humiliant spectacle. Passe encore pour les tirs de carabine, d'arbalète, et d'arc qui, dans les villes de la Belgique, sont un des principaux amusemens de toutes les classes de la société, enrégimentées dans les nombreuses corporations qui viennent lutter d'adresse dans ces grandes occasions; passe pour l'illumination et le feu d'artifice inévitables; ils sont d'un effet pittoresque aux yeux; mais qu'on ne préfère pas ces vides plaisirs à ces jouissances morales que le peuple ne goûterait pas d'abord entièrement, mais auxquelles il s'accoutumerait comme il s'accoutume à tout ce qui est bien.

Un progrès dans ce sens a cependant été fait depuis deux ans, et cette fois la Belgique a pris le pas sur la France. La musique a été appelée à figurer en première ligne dans le programme des fêtes données en commémoration de la révolution de septembre. Un vaste orchestre d'harmonie, composé par les soins de M. Fétis de tout ce que la Belgique possède d'artistes habiles et d'amateurs distingués, s'est élevé devant une des belles serres du Jardin Botanique. Ça été le concert du peuple; chaque morceau avait été mesuré d'après l'étendue de son savoir en musique, c'est-à-dire que leurs sons étaient brillans et d'un effet certain sur l'oreille la moins exercée. Ailleurs dans l'église des Augustins transformée en élégante et riche salle de concert, les membres de l'Association belge pour les progrès de la musique, belle et utile institution, invités par le gouvernement à donner dans cette circonstance leur premiere séance, se sont formés en un magnifique amphithéâtre et se sont faits les interprètes des compositions de l'ordre le plus élevé. Ça été le concert de l'aristocratie d'éducation. Ainsi toutes les classes de la société ont été appelées à prendre leur part des jouissances morales que procure la musique, chacune suivant l'état plus ou moins avancé de son éducation. Aux uns la musique nette, brillante et d'un sens facile des instrumens à vent; aux autres les mélodies larges, profondes, élevées de Haendel et de Beethoven.

C'est la foi qui a élevé les pyramides sur les sables de l'Égypte, c'est la foi qui a bâti les temples de la Grèce, c'est encore la foi qui a couvert l'Europe de cathédrales gothiques. Tout ce que la main de l'homme a fait de grand et d'impérissable, elle l'a fait sous l'inspiration de la foi. Nous n'entendons pas seulement parler de la foi religieuse mais aussi de la foi qui est l'essence de toute vertu exaltée. Il y avait un foi vive chez les grands artistes qui ont, durant le seizième siècle, doté la peinture, la musique et l'architecture de tant de chefs-d'œuvre immortels; ils croyaient à l'art comme on croit à une religion. La foi chevaleresque a exalté le courage de nos soldats dans les guerres de l'empire, leur faisant envisager la victoire comme la conviction unique de leur salut. Que d'actions héroïques a enfantées dans les orages de la révolution française la foi patriotiqne!

Si l'époque où nous vivons est si peu fertile en grands actes de dévouement et en productions d'art d'un ordre élevé, c'est que la foi est presque introuvable chez les hommes de nos jours ou qu'elle n'est plus, au moins, qu'une très rare exception, au lieu d'être dans le sentiment des masses. C'est que pour faire agir les individus, il faut les soudoyer, que les masses se composent de grandes collections d'individus, et que, pour obtenir ces masses dont le concours est indispensable lorsqu'il s'agit de vastes entreprises, il faudrait mettre en mouvement des capitaux que n'octroie pas l'esprit de parcimonie, d'avarice même faut-il dire, qui forme l'un des traits les plus caractéristiques par lesquels on distingue l'époque où nous vivons.

Ce sera donc faire à la fois l'éloge du gouvernement qui régit la Belgique et des citoyens qui composent cet État, que de dire qu'on a trouvé chez l'un les secours d'argent, et chez les autres la foi; deux élémens nécessaires à l'accommplissement de l'œuvre artistique et patriotique qui vient de signaler le quatrième anniversaire de la révolution belge. Ce sera un noble exemple donné par une nation de quatre millions d'hommes à des nations plus nombreuses qu'elle de dix fois, que ce concours du gouvernement et des particuliers dans un seul intérêt d'art. En effet, il faut l'avouer à regret, là où l'action du pouvoir se fait sentir celle des particuliers est nulle, tandis que le gouvernement demeure neutre si les particuliers se mettent en avant. Et c'est alors seulement qu'on rencontre ce double concours qu'il faudra espérer de produire de grandes choses.

Pour quiconque se laisse aller à ses sensations sans prendre la peine de les analyser, le concert des Augustins a dû être une grande réunion des artistes de Bruxelles, payés tant pour chacune des répétitions, tant pour l'exécution. Mais l'homme de sens qui réfléchit avant de juger aura compris que telle n'a pas été l'organisation de cette belle séance. Bruxelles, d'abord, ne compte pas six cents artistes capables d'exécuter comme l'ont fait tous ceux qui ont pris part au concert. Ensuite, s'il avait fallu que chacun fût rétribué pendant les quinze jours de répétitions qui ont précédé le concert, ni les secours du gouvernement, ni le fonds social, composé

du montant de souscription de chacun des membres, n'auraient suffi à de si lourdes dépenses. Quelques mots d'explications, donc, sur la manière dont les choses se sontpassées.

Dès que la décision ministérielle qui portait l'inscription de ces fêtes musicales en tête du programme des réjouissances de septembre eut été rendue, M. Fétis, chargé de leur organisation, arrêta la composition des deux concerts, fit copier de nombreuses parties et entreprit le voyage des villes de la Belgique dans lesquelles il comptait faire des recrues pour ses deux orchestres. Ce ne furent pas seulement Liége, Anvers et Gand qu'il visita, il alla aussi à Louvain, à Malines, à Alost, dans les villes enfin de la moindre importance, ici faisant des répétitions partielles, là donnant des conseils, courant ailleurs après un bon cor ou un hautbois capable; distribuant partout des parties à étudier, et contraint de retourner plusieurs fois dans chacune des localités.

Ce ne sont pas les artistes seuls qui ont pris part à ces fêtes brillantes : de toutes les villes des amateurs sont accourus, et l'on comprend en effet que chacun a dû s'employer pour qu'on ait pu former deux orchestres, l'un de 600, l'autre de 800 exécutans. Eh bien! de ces 1,400 musiciens, pas un n'a été rétribué. Seulement, n'était-ce pas trop juste, les artistes ont été remboursés du prix des voitures qu'ils avaient prises, et logés dans les hôtels de la ville aux frais de l'Association, tandis que les amateurs se sont soumis, eux, à des dépenses considérables dans le seul but d'aider, chacun pour un quatorze-centième, à l'éclat des concerts. Certes c'est là de la foi. Il n'est pas jusqu'aux dames amateurs de Bruxelles, qui n'aient consenti, avec une grace parfaite, à chanter les parties de chœurs dans la belle séance des Augustins. Eh bien! il y a, je le dis, pour quiconque a eu sous les yeux ce spectacle intéressaut, il y a cette vérité bien démontrée qu'aucun pays n'est plus propice que la Belgique à un grand développement de l'art musical, et que les élémens ne manquaient point à qui serait venu les employer. Nous allons parler d'abord du grand concert d'harmonie qui a été le premier en date.

Contre l'une des ailes du bel édifice qui renferme les serres du Jardin Botanique s'élevait un orchestre construit en forme d'amphithéâtre; excellente disposition en ce que les vitrages qui servent de clôture à la serre faisaient l'office d'un plan de répercussion qui renvoyait le son à une grande distance. Dans un massif, au milieu du jardin, était placé un autre orchestre destiné à produire les effets d'écho dans un morceau composé par M. Fétis à cette occasion. Des milliers de verres de couleur, disposés avec goût, illuminaient le jardin dans lequel s'élevait la loge du roi et où les directeurs de l'établissement, pour se couvrir d'une partie de leurs frais d'illumination, admettaient des spectateurs sur la présentation de billets dont le prix était de cinq francs. Une population immense encombrait les boulevards et garnissait les maisons qui font face au jardin Botanique. A huit heures, le roi étant arrivé, le concert a commencé.

La *Brabançonne* et la *Parisienne*, variées en harmonie par M. Snel, ont ouvert le concert. Il est à remarquer que M. Snel a su tirer un grand parti de ces morceaux qui ne sont pas remarquables par eux-mêmes, ainsi que l'étaient les hymnes admirables de la première révolution française; la manière dont il les a instrumentées décèle un véritable talent. Quoique des instrumens à vent ne rendent qu'imparfaitement les traits délicats de l'ouverture de la *Flûte enchantée*, il y a eu des passages exécutés avec beaucoup d'ensemble.

Le morceau d'*Écho*, de M. Fétis, était une idée neuve, et son exécution d'une difficulté d'exécution qui ne peut être bien comprise que par de bons musiciens. Il s'agissait de faire arriver dans le même temps, au même point, deux masses de sons partant de deux orchestres éloignés de cent pas l'un de l'autre. Pour obtenir ce résultat, les directeurs des deux orchestres, M. Fétis, pour le principal, et M. Snel pour celui d'écho, ont dû s'attacher à anticiper chacun sur la mesure; sans quoi le temps qui s'écoulait avant qu'ils s'entendissent l'un l'autre les aurait trompés et aurait empêché la précision d'exécution si nécessaire pour un morceau de genre; l'effet en a été complet, et tandis qu'il était celui dont le sort était le plus hypothétique, il a mieux réussi qu'aucun autre.

L'ouverture de *Marguerite d'Anjou*, pour musique de cuivre, a été moins bien exécutée; ces instrumens n'étaient pas d'accord. Le pot-pourri, composé par M. Bender, sur des motifs de *Zampa*, a été parfaitement rendu. Il en a été de même de celui de M. Spindler, sur des airs du *Comte Ory*. La voix n'émeut pas davantage et ne se joue pas plus aisément des difficultés que ne le fait la trompette à clef sous les lèvres de M. Spindler. Il n'est aucun de ses auditeurs qui ne partage le sentiment d'une femme aimable, laquelle s'écria, en écouant cet habile artiste : *On croirait entendre chanter Malibran.*

Le pot-pourri de M. Snel est une excellente composition, d'un cachet particulier, et qui sort des voies communes dans lesquelles marchent ordinairement les

compositeurs de ces sortes de pièces. La *Bataille* de Beethoven a terminé d'une manière brillante ce concert, pendant lequel on a presque constamment admiré qu'une aussi grande quantité de musiciens placés en plein air aient pu atteindre un tel ensemble.

Ce n'est pas la première fois qu'on a imaginé de donner un concert dans une église; la chose se voit communément en Angleterre; mais peut-être n'avait-on pas songé à rendre un édifice religieux propre à cette destination. L'église des Augustins a successivement servi d'église catholique, de temple protestant, d'hôpital de blessés pendant les combats de septembre 1830, et d'infirmerie alors que la peste asiatique ravagea la capitale de la Belgique. Pour en faire une salle de concert on a d'abord blanchi l'intérieur de l'édifice d'une couche de détrempe; puis on a élevé au-dessus du pavé un plancher destiné à protéger les frêles souliers de satin des atteintes de l'humidité. Sous les deux voûtes latérales, des galeries de douze à quinze pieds d'élévation, recevaient de triples rangs de spectateurs. Enfin dans le fond, un orchestre d'une excellente disposition étalait en amphithéâtre les six cents exécutans, les femmes en avant, les hommes ensuite.

Le programme n'était pas étendu; cinq morceaux en tout. Il n'y eût pas eu là de quoi satisfaire des auditeurs anglais; mais la symphonie de Beethoven en *ut mineur*, *le Messie* de Haendel et l'ouverture *d'Anacréon*, de Chérubini, étaient trois de ces cinq morceaux. Cela suffisait à de vrais amateurs de musique; une réunion de trente musiciens parfaits n'exécuterait pas avec plus d'ensemble que ne l'a fait le majestueux orchestre dirigé par M. Fétis, dans l'ouverture d'Anacréon. C'était un seul archet, un même souffle qui faisait résonner cette masse d'intrumens.

La cantate patriotique qui a valu à M. Busschop le premier prix dans le concours ouvert par le gouvernement est un morceau estimable sous plus d'un rapport. Quelques-unes des mélodies en sont heureuses et bien instrumentées; mais on désire souvent plus de développement. Il y a dans cette petite scène de quoi faire bien augurer du talent de M. Busschop, qui aura retiré du fruit de l'audition de son premier ouvrage, exécuté d'une manière si peu ordinaire. C'est un enseignement bien utile et qui manque à la plupart des jeunes auteurs.

Quel puissant génie que celui qui a trouvé les admirables chants du *Messie*. Haendel, on ne saurait le nier, est dans ses oratorios l'homme de la musique religieuse. Chaque période musicale, chaque phrase, respirent quelque chose de la majesté divine. C'est bien là le vrai caractère de la musique qu'il convient d'entendre dans la maison de Dieu : simple, grave, sublime, également éloignée du pédantisme de l'école et de l'irréligieux du théâtre. Les chœurs ont été fort bien chantés; les dames amateurs de Bruxelles s'y sont fait remarquer par leurs jolies voix et leur ensemble parfait. Les solos ont été parfaitement chantés par Mlles de Pauw et Vanderperren, jeunes élèves du Conservatoire. Il y a du mouvement et de beaux effets dans l'ouverture héroïque de M. Daussoigne; il serait difficile d'employer avec plus de savoir les ressources d'un grand orchestre. Les voix y sont jointes heureusement aux instrumens, et se dessinent bien sur la masse de ceux-ci.

Certes, on ne peut rien attendre de plus parfait que l'exécution de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven au Conservatoire de Paris; mais un grand volume de son est un effet qu'aucun autre ne saurait suppléer. Ça donc été une sensation nouvelle pour ceux qui ont entendu le grand concert des Augustins, que l'ensemble imposant de deux cent cinquante instrumens, rendant avec l'unité d'un seul cette vaste composition. Quiconque a entendu une telle chose doit croire au pouvoir de la musique comme on croit à une vérité mathématique.

Cinq cent trente exécutans figuraient à ce concert : deux cent quatre-vingts chanteurs et deux cent cinquante instrumentistes. Les villes qui ont participé aux deux fêtes sont celles de Bruxelles, Liége, Anvers, Gand, Courtrai, Huy, Namur, Verviers, Malines, Alost, Nivelle, Leuze, Tournay et Ath.

Bulletin d'Annonces.

J. Masset. Le Chasseur de chamois. — 2 fr.
— Une soirée d'automne, nocturne. — 2 fr.
L. Messemaeckers. Rondoletto sur la barcarolle de *Gianni di Calais*. — 6 fr.
Gomion. *Tragala*, de Grisar, arrangé pour piano seul, n. 1. — 2 fr.
— Naples, de Masini, pour piano seul, n. 2. — 2 fr.
— L'Echo de la rive, pour piano seul, n. 3. — 2 fr.
Masini. Le Don, romance. — 2 fr.
Bordese. *Largo, son quà*, air bouffe chanté par M. le vicomte B. dans l'opéra *Il Disertore Svizzero*. — 4 fr. 50.
— *Ah! se nennio fato*, romance chantée dans le même opéra. — 2 fr.

Paris, chez Bernard Latte, boulevard des Italiens et passage de l'Opéra, 2.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 41.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 12 OCTOBRE 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Mécanisme de la voix

SUIVANT LES OPINIONS DES PHYSICIENS ET DES PHYSIOLOGISTES ANCIENS ET MODERNES.

Deuxième article [1].

O voix! fille de l'air, dis-moi quelle est ta route;
Dis comment du larynx vers la glotte élancé,
A l'aide du palais, ma langue a prononcé
Le son qui, sur ma lèvre, impatient d'éclore,
Diverge ses rayons, forme un cône sonore....

LEBRUN, *Poème de la Nature*

M. le docteur Colombat, de l'Isère, à qui l'Académie des sciences de l'Institut de France a décerné un prix de 5,000 francs pour les travaux qu'il a publiés sur le traitement des maladies de la voix et tous les vices de la parole, a bien voulu nous communiquer une suite d'articles sur ses recherches physiologiques que nous nous empressons de publier.

Dès la plus haute antiquité, la formation de la voix a fixé l'attention des physiologistes; mais ce qui est malheureux pour la science, c'est que cette question laisse encore beaucoup à désirer et restera peut-être toujours sur plusieurs points indécise.

Cependant les travaux des physiologistes modernes ne laissent plus aucune incertitude sur l'organe générateur de la voix, et permettent de répondre avec assurance que parmi les parties qui donnent passage à l'air expiré, c'est le larynx qui forme la voix, et que, des diverses pièces qui composent celui-ci, c'est la glotte qui est l'organe essentiellement phonateur. Comme à cet égard il ne reste aucun doute, je crois devoir me dispenser de rappeler ici plusieurs argumens en faveur de cette proposition, qui est complètement à l'abri de toute réfutation.

Si cette question était facile à résoudre, il n'en est pas de même de celle qui regarde les différens mécanismes de la formation de la voix, et à quel ordre d'instrument on doit rapporter l'organe vocal. Avant de répondre à cette question, je vais d'abord exposer rapidement les théories diverses qui ont été données, parmi lesquelles les principales sont les suivantes :

Aristote et *Galien* comparaient le larynx à une flûte et regardaient la trachée-artère comme le corps de l'instrument.

Dans le seizième siècle, le célèbre *Jérôme Fabricio*, si improprement désigné sous le nom de *Fabrice d' Aquapendente*, et son disciple *Cassérius* de Plaisance, admirent toutes les opinions de *Galien* et d' *Aristote;* mais ils soutinrent avec raison que la trachée n'était qu'un porte-vent.

En 1700, *Dodart* [1] compara l'organe de la voix à un cor ou à une trompette; selon lui, la glotte est le point qui répond aux lèvres du musicien; le corps de l'instrument s'étend de la glotte à l'orifice externe du conduit vocal, c'est-à-dire à la bouche. Cette théorie, bien accueillie à cette époque, et admise, selon l'expression d'*Haller*, *magno cum plausu*, est depuis long-temps entièrement abandonnée.

En 1742 [2], *Ferrein* voulut que le larynx fût un instrument à cordes, et le compara à un violon. Cette opinion fit alors beaucoup de bruit et reçut un assentiment presque général, qu'elle était certainement bien loin de mériter. Ce savant comparait les ligamens de la glotte aux cordes d'un violon, et leur donna le nom de *cordes vocales*. Le courant d'air était l'archet, les cartilages thyroïdes les points d'appui, les arythénoïdes les chevilles, et enfin les muscles qui s'y insèrent les puissances destinées à tendre ou à relâcher les cordes,

(1) Voyez le numéro du 14 septembre dernier.

(1) Mémoire de l'Académie des sciences.

(2) *Idem*.

Une pareille théorie est bien loin de pouvoir être admise, parce que les cordes, pour vibrer et produire des sons, doivent réunir certaines conditions, telles que la sécheresse, la fixité sur un corps sonore, la liberté, l'élasticité, la tension suffisante, une certaine longueur, et enfin une certaine consistance. Aucune de ses conditions ne se trouvant dans les *prétendues cordes vocales*, les physiologistes, et surtout les physiciens modernes, ont donc eu raison de rejeter la théorie de *Ferrein* et de cesser de regarder le larynx comme un instrument à cordes.

L'immortel *Bichat*, ce grand génie enlevé si jeune à la science, après avoir fait une longue série d'expériences ingénieuses, presque toutes vérifiées et confirmées plus tard par M. *Magendie*, ne voulut en tirer aucune conséquence positive et se contenta de dire que la gradation harmonique des sons vocaux serait encore long-temps un objet de recherches, et qu'un problème aussi difficile ne serait peut-être jamais résolu d'une manière incontestable.

M. le professeur *Richerand* tient *le juste-milieu* dans les opinions déjà émises; car il considère le larynx comme un instrument qui est tout à la fois à cordes et à vent.

Le *Buffon* moderne, l'éloquent et profond naturaliste qu'une mort rapide et imprévue vient d'enlever aux sciences et aux lettres, je veux dire le savant *Cuvier*, rangeait l'organe vocal dans la classe des flûtes et regardait la glotte comme étant le bec de l'instrument, la bouche le corps, et les narines les trous latéraux.

En 1806, M. *Dutrochet* soutint, dans sa dissertation inaugurale, que la production de la voix était un phénomène actif dépendant de la vibration des fibres qui forment les mucles thyro-arythénoïdiens; le tuyau vocal est supposé, par lui, n'avoir aucune influence sur la production des tons; le larynx est dit un instrument vibrant, mais non compliqué d'un tuyau.

M. *Magendie*, l'un de nos plus illustres physiologistes, qui a donné au larynx le nom d'*anche humaine*, pense, avec M. *Biot*, que cet organe doit être comparé à nos instrumens à anche, tels que le hautbois, le basson, etc.

M. *Savard*, qui a publié des travaux très remarquables sur la formation de la voix, a comparé le larynx à une espèce d'appeau, instrument court, percé à chaque bout d'un petit orifice, dont les chasseurs se servent pour imiter les oiseaux.

M. *Despinay*, de Bourg [1], dans ses recherches sur la voix, compare l'instrument vocal à un trombone.

(1) Mélanges physiologiques, 1822, Dissert. inaug.

Enfin parmi les auteurs anciens et modernes qui ont encore écrit sur la voix, on peut citer : *Ethmuler*, *Fernel*, *Vésale*, *Wesel* [1], *Gunz* [2], *Perault* [3], *Conrad-Aman* [4], *Vic d'Azir* [5], *Roger* [6], *Haller* [7], *Helwalg* [8], *Caldani*, *Spallanzani*, *J. Frank*, *Mayer*, *Leuhossec*, *Cockel*, *Lefébure*, *Portal*, *Rampont*, *Geoffroy-Saint-Hilaire*, *Serres*, *Biot*, *Papillon*, *Liscowius*, *Cagniard de Latour*, *Grénié*, *Meckel*, *Piori*, *Gerdi*, *Malgaigne*, *Deleau*, *Bourdon*, *Bennati*, et un grand nombre d'autres physiologistes qui ont émis des opinions si nombreuses et souvent si opposées que, si je devais les rappeler ici, plusieurs volumes me suffiraient à peine. Comme toutes ces opinions peuvent à peu près se résumer en trois principales, qui consistent, soit à regarder l'organe de la voix comme un instrument à vent, à bec et à embouchure, tels que ceux du genre flûtes ou trompettes; soit à comparer cet organe à un instrument à anche, ou enfin à le comparer à un instrument à cordes, ou tout à la fois à cordes et à vent, je crois devoir critiquer toutes ces théories en général et en particulier, avant de faire connaître mes opinions sur une question de physiologie d'autant plus difficile qu'elle n'a jamais été et ne sera peut-être jamais résolue d'une manière incontestable.

La théorie qui compare le mécanisme de la voix à celui des instrumens à anche, c'est-à-dire où le son est produit et modifié par des lames élastiques, comme dans le hautbois, le basson, etc., cette théorie, dis-je, qui a été bien discutée, surtout par M. *Savart*, n'est pas celle que je partage, et les raisons qui m'ont empêché de l'adopter sont les suivantes. Dans les instrumens ordinaires, pour faire monter et baisser les tons, on raccourcit ou on allonge les anches dans le sens longitudinal; tandis que, pour produire le même effet dans le larynx, les cordes vocales se tendent ou se relâchent dans le sens de leur largeur. Dans les instrumens de musique, il n'arrive jamais, comme dans les ligamens de la glotte, que les lames mobiles des anches varient à chaque instant d'épaisseur, de longueur et d'élasticité; d'ailleurs, ces lames sont composées de fibres rectilignes fixées par un seul côté et libres dans les trois autres, tandis que les lames ou cordes vocales du larynx sont fixées par trois côtés et libres par un seul, et forment,

(1) *Medec. phil.*, exp. II.
(2) Mémoires des savans étrangers.
(3) Traité du bruit, chap. XII.
(4) *Surdus loquens*. Amst., 1692.
(5) Mémoires de l'Académie des sciences.
(6) Essai sur la musique.
(7) Physiol., liv. IX.
(8) *Dissert. inaug. de formatione loquelæ.*

par leur réunion, une espèce de sphincter curviligne dont les fibres ne présentent jamais une ligne droite, si ce n'est lorsque les lèvres de la glotte s'appliquent avec force l'une contre l'autre. Elles ferment alors si hermétiquement la trachée qu'aucune particule d'air ne peut s'échapper des poumons, malgré tous les efforts des muscles expirateurs. Enfin, il m'a été impossible d'admettre que des parties charnues, molles, humectées, recouvertes d'une membrane muqueuse toujours lubréfiée par des mucosités, adhérentes dans trois sens et ne remplissant aucune des conditions que doit avoir une anche, puissent rendre, par le même mécanisme que celui de cette dernière, des sons aussi forts, aussi variés, aussi harmonieux et aussi beaux que ceux de la voix humaine.

D'après ces considérations, je pense, avec le savant physicien, M. *Savart*, que la voix n'est pas produite par le mécanisme des anches, et qu'on ne peut pas mieux adopter cette théorie que celles des cordes, proposée par *Ferrein*, que nous avons déjà discutée plus haut.

Il me reste à parler de la théorie qui compare l'organe vocal aux instrumens du genre des flûtes et des cors, etc., et de ceux dont le tube est mobile, tel que le trombone, c'est-à-dire ceux où la colonne d'air est le corps vibratile; cette théorie, qui était celle de *Fabrice d'Aquapendente* et de *Casserius*, et qui a été modifiée par plusieurs physiologistes modernes, entre autres MM. *Cuvier*, *Depiney*, etc., ne peut être combattue sous le rapport de l'air regardé comme corps vibrant, mais seulement sous celui de la part trop grande que l'on fait prendre dans les autres théories à l'abaissement et à l'élévation du larynx dans la formation de la voix. En effet, les personnes qui regardent le larynx comme un instrument à vent, surtout celles qui, comme je l'ai fait moi-même [1], comparent l'appareil vocal à un trombone, disent, pour appuyer leur opinion, que dans cet instrument, et tous les autres dans lesquels l'air est le corps vibrant, les tons deviennent plus aigus à mesure que le tube se raccourcit; de même l'élévation du larynx augmente la longueur du tuyau, et les tons changent en proportion; ils ajoutent encore que les tons baissent à mesure que le tube s'allonge et que le larynx descend de la même manière pour produire les tons bas. Quoique ces mouvemens du larynx soient évidens et incontestables, nous allons chercher à prouver qu'ils ne sont que des phénomènes accessoires dans l'émission des tons, et que les variations de capacité dont le tuyau est susceptible déterminent moins par elles-mêmes les divers dégrés d'élévation de la voix qu'elles ne sont destinées à correspondre à l'état de la glotte dans la production des sons plus ou moins graves.

(1) Voyez mon ouvrage sur le Bégaiement, page 56, et mon Traité sur les maladies de la voix.

Un fait que j'ai observé bien souvent et que tout le monde peut répéter, c'est qu'il est possible, avec un peu d'attention, de fixer son larynx de manière qu'*après avoir pris la note la plus aiguë de la voix on puisse parvenir à passer subitement à la note la plus grave possible, non en abaissant et en relâchant l'instrument vocal, mais au contraire en contractant encore plus fortement tous les muscles de l'appareil phonateur, de manière à faire monter encore plus haut le larynx* [1]. C'est par un mécanisme semblable, qui n'a pas encore été observé ou plutôt signalé, que M. *Ivanoff*, chanteur russe attaché au Théâtre-Italien de Paris, est parvenu à prendre le *sol* le plus profond.

Ce n'est point une théorie que je donne ici, c'est un fait que tout le monde peut observer sur soi-même; je cherche moins à l'expliquer qu'à le constater et à prouver que les mouvemens du larynx ne sont que des mouvemens accessoires à la formation des tons et destinés à faciliter le jeu des parties qui contribuent à tendre ou à relâcher les cordes vocales.

Il est facile de concevoir, d'après ce que je viens de dire, que je ne partage pas l'avis des physiologistes qui veulent que les variations de capacité et de longueur du tuyau vocal aient une grande influence sur la production des sons. Je suis loin de croire que ces variations ne soient pour rien dans l'émission de la voix; seulement je pense qu'elles n'influent généralement que sur le timbre et la force des sons, mais qu'elles ne participent nullement à la production des tons qui, comme j'essaierai de le prouver, sont entièrement formés par la glotte. En effet, la longueur du canal vocal ne varie pas assez pour rendre raison des tons nombreux que produit la voix humaine et qui embrassent quelquefois trois octaves ou quarante-huit demi-tons; le larynx, qui ne peut se déplacer le plus souvent que d'un pouce, ne raccourcit par conséquent le tube phonateur que d'un cinquième, ce qui devrait donner seulement la tierce majeure au-dessous du premier ton, et non la double ou la triple octave. *Cuvier* dit que ces octaves aiguës ne sont que les harmoniques des octaves basses;

(1) Le son qui résulte de ce mécanisme n'est pas pur, c'est une voix factice qui tient de l'enrouement. Avec un peu d'exercice on pourrait se créer un troisième registre, comme le chanteur russe *Ivanoff*. Ce fait, signalé par *Bennati* comme une anomalie, n'est donc qu'une chose naturelle chez tous les hommes; je crois l'avoir suffisamment prouvé dans mon Traité sur les maladies de la voix.

pour admettre cette opinion, il faudrait, ce qui n'est pas, que le larynx n'ait pas changé de position pour produire les notes aiguës. Les mouvemens des lèvres et de la langue ne peuvent pas mieux faire varier le ton de la voix, car le chant articulé serait très difficile et exigerait, pour être produit, que le larynx changeât de place pour chaque syllabe différente. D'ailleurs en fermant la bouche on devrait changer le ton; cependant il n'en est pas ainsi, et le *son seul* est modifié en devenant plus sourd. Enfin en bouchant les narines et en adaptant à l'orifice buccal un long tube et même un instrument appelé porte-voix, on devrait augmenter la gravité du son, tandis qu'on ne fait que le rendre plus sonore et plus intense. Il résulte de toutes ces considérations que j'ai été naturellement amené à douter de l'excellence des opinions des physiologistes qui se contredisent le plus souvent, et que je ne conçois pas pourquoi on a toujours eu la fureur de comparer le mécanisme du larynx à celui de différens instrumens de musique; il me semble au contraire qu'il est plus naturel de comparer ces derniers au larynx qui est le plus ancien et le plus harmonieux de tous les instrumens. Je dis donc que le larynx ne ressemble qu'à un larynx, et que l'organe admirable de la voix est un instrument à vent *sui generis*, inimitable par l'art, et dont le mécanisme vivant ne peut se comparer à celui d'aucun autre, parce que les principes de l'organisme animal ne pourraient jamais être communiqués à un instrument mécanique et que l'homme n'aura jamais à sa disposition les élémens *de l'action vitale.*

Mais, me dira-t-on, puisque vous n'admettez pas les théories des physiologistes, quelle explication donnerez-vous de la formation de la voix?

D'abord je répondrai que je n'ai pas les prétentions de donner des explications plus mathématiques que celles des autres, mais seulement que la glotte est l'instrument qui produit les sons ou plutôt que c'est l'air chassé des poumons qui, sous l'influence de la volonté, en se brisant contre les lèvres de la glotte, produit des ondulations sonores qui sont modifiées par le pharynx, la langue, les lèvres, les fosses nasales, enfin par tout l'appareil vocal. Selon moi on peut concevoir la formation du son vocal sans avoir besoin de cordes sonores ou des anches vibrantes, et la production de la voix et ses différentes modifications peuvent très bien être le résultat de l'ouverture plus ou moins grande de la glotte, déterminée par les contractions ou le relâchement de ses lèvres. D'ailleurs personne n'ignore que la seule constriction des lèvres exprime par le sifflement des sons variés et même harmonieux, et que l'air et différens gaz peuvent être chassés du corps des animaux avec certaines modulations, par des ouvertures où on n'a jamais soupçonné, que je sache encore, une *anche* ou des *cordes vocales.*

Les oscillations dont les lèvres sont le siége dans l'action de jouer du cor, peuvent également nous aider à prouver que les bords musculaires d'une ouverture animée peuvent vibrer par suite des contractions auxquelles ces bords se livrent, surtout lorsque ces vibrations sont excitées par un courant d'air qui seul est la matière et le producteur du son. On va peut-être me demander si je n'admets pas les vibrations de la glotte comme productrices du son vocal, comment j'expliquerai les vibrations des cordes vocales que l'on sent en portant la main sur cette partie saillante et externe d'un cartilage thyroïde qui a reçu le nom vulgaire de *pomme d'Adam;* on me dira aussi probablement que, puisque la nature a voulu que ces vibrations aient lieu, elles doivent nécessairement avoir un but d'utilité.

Pour répondre en même temps à ces deux objections, je dirai que c'est l'air qui par son passage plus ou moins rapide à travers la glotte fait vibrer les cordes vocales, comme il fait vibrer pendant la parole toutes les autres parties de l'appareil phonateur, surtout les cavités nasales et leurs cartilages [1]. Ces vibrations de la glotte et des autres organes vocaux font éprouver à la voix, par un allongement et racourcissement successifs des fibres musculaires, les espèces d'ondulations sonores qui ont pour but de la rendre plus douce et plus harmonieuse, et qui lui donnent un son flûté dans le genre de celui que nos célèbres violonistes tirent de leurs instrumens, par une espèce de tremblement qu'ils communiquent aux cordes en appuyant avec le bout des doigts plus ou moins sur elles.

Le mécanisme de l'instrument vocal, quoique encore couvert d'un voile impénétrable, peut donc être compris tel que je le conçois sans avoir besoin de le comparer aux autres instrumens de musique; d'ailleurs ces instrumens, qui n'ont été créés que pour imiter ou soutenir la voix, sont bien loin, non-seulement d'avoir des sons aussi beaux et aussi mélodieux, mais encore de réunir au même degré de perfection les conditions les plus favorables à la production des sons, tant sous le rapport du timbre que sous celui de l'harmonie. C'est probablement pour cette raison que les instrumens qui approchent le plus de la voix humaine ont une expression plus touchante, et vont plus directement à l'ame [2],

(1) On peut bien s'assurer de ces vibrations en portant les doigts sur les ailes du nez; elles seront de cette manière très manifestes,

(2) Il n'est rien au monde de plus effrayant que les cris d'un

et l'art ne parviendra jamais à faire aussi bien que la nature en imitant un organe admirable par sa grande simplicité et animé par un principe qui sans doute sera toujours inconnu. L'organe vocal est donc le plus bel instrument, puisque l'homme peut par l'exercice maîtriser à son gré sa voix selon les règles du goût et de l'harmonie, et produire des sons enchanteurs qui nous font éprouver les jouissances les plus pures et les sensations les plus délicates.

Au reste je dois convenir que ceux qui feront encore des recherches sur cette matière seront rarement d'accord entre eux, parce que l'organe de la voix humaine ne produit pas de la même manière tous les tons qui lui sont propres. La voix sonore du chant et de la parole qui, dans une salle de spectacle, se fait entendre à deux mille personnes à la fois, la voix basse avec laquelle nous chantons dans un appartement fermé, enfin cette voix aiguë qui a reçu dans notre langue le nom de *faucet*; toutes ces voix, dis-je, doivent dépendre de mécanismes différens; c'est ce que nous examinerons dans un autre article.

COLOMBAT (de l'Isère),

Médecin fondateur de l'institut orthophonique de Paris pour le traitement de tous les vices de la parole et les maladies de la voix, etc.

(*La suite à un numéro prochain.*)

Considérations

SUR QUELQUES INSTRUMENS ET SUR LEUR EMPLOI.

Deuxième article.

A l'égard de la multiplicité des parties de clarinette qui entrent aujourd'hui dans la composition des pièces d'harmonie, elle ne me paraît pas toujours bien calculée pour l'effet. Les troisième et quatrième parties, presque toujours placées dans le bas de l'instrument, c'est-à-dire dans la partie sourde, ne résonnent que d'une manière fort imparfaite; ces parties devraient être écrites pour la clarinette-alto dont la sonorité pleine et ronde ferait ressortir des formes d'accompagnement qui sont à peine entendues dans le système actuel. J'ai déjà insisté à plusieurs reprises sur l'emploi de la clarinette-alto dans la musique d'harmonie, mais jusqu'à ce jour je n'ai pas été compris. Je ne doute pas toutefois qu'avant dix ans cet instrument ne soit introduit dans la plupart des corps d'harmonie militaire.

Il en sera sans doute de même à l'égard de la clarinette basse dont les avantages ne sont plus un problème. Sans elle la clarinette n'a pas de basse *sui generis;* or j'ai démontré en plusieurs endroits qu'il est nécessaire d'avoir pour chaque espèce de sonorité un système complet d'harmonie.

Une dernière observation, et je finis sur ce qui concerne l'emploi des parties de clarinette dans la musique d'instrumens à vent. J'ai dit que ces parties sont sourdes dans le grave et le medium bas, je dois ajouter que souvent on fait faire à la clarinette d'accompagnement des choses qui ne lui conviennent pas et qui seraient mieux rendues par d'autres instrumens. Par exemple, le cor à clés, qui n'a été le plus souvent employé dans l'harmonie ordinaire que pour chanter ou pour exécuter d'insignifiantes parties de remplissage, serait excellent dans les parties d'accompagnement plaqué en ténues ou en notes détachées, et dans ces choses il remplacerait avantageusement les secondes et troisièmes clarinettes. Je reviendrai sur ce sujet quand je parlerai d'éviter la monotonie d'effet, vice radical de la musique d'instrumens à vent comme chacun sait.

Parlons maintenant des flûtes. La première observation que j'ai faite sur ces instrumens dans l'organisation du concert d'harmonie du 25 septembre, c'est qu'à l'exception des petites flûtes en *mi* bémol dont le son aigu perce à travers la masse d'harmonie, les autres ne sont point en proportion avec les instrumens qui les accompagnent. Dans l'organisation ordinaire des corps de musique d'harmonie on a considéré les clarinettes comme remplaçant les violons, et l'on a cru qu'il ne fallait pas leur adjoindre un plus grand nombre de flûtes qu'il n'y en a dans un orchestre ordinaire. C'est une erreur, les violons, les violes, les violoncelles et les contrebasses ont des sonorités si différentes de celles des instrumens à vent, que ceux-ci, bien qu'en petit nombre, se font remarquer par leur effet particulier. Il n'en est pas de même à l'égard des orchestres d'harmonie; là il y a, jusqu'à un certain point, similitude de voix entre tous les instrumens, et ce n'est que par le nombre des exécutans que chacun d'eux peut se faire remarquer. Une petite flûte et deux grandes en *mi* bémol, qui sont le maximum de ce qu'on trouve dans les corps de musique militaire; les deux grandes, qui jouent des parties différentes, sont à peu près comme si elles n'existaient pas. Pour que la proportion fût bonne, il faudrait que, dans un orchestre d'harmonie complet, il y eût au moins huit grandes flûtes dont quatre premières et quatre secondes. Dans le grand orchestre du 25 septembre il y avait environ seize flûtes, il aurait fallu qu'il y en eût au moins

homme en grand danger. Chaque fois que j'ai entendu ces cris horribles, ils ont retenti long-temps dans mon cœur.

quarante. Ce défaut de proportions m'a choqué tout d'abord, mais, par diverses circonstances imprévues, il m'a été impossible de le faire disparaître.

Je ne dois pas omettre une observation qui n'est pas sans intérêt, elle est du même genre que celle qui concerne le ton des clarinettes. Dans la musique qui ne module que dans des tons relatifs à celui de *mi* bémol le flûtes de ce ton sont suffisantes; mais, en étendant davantage le domaine de la modulation, ces flûtes manquent de justesse et offrent d'assez grandes difficultés d'exécution; il ne faudrait donc pas se borner à l'emploi de ces sortes de flûtes, et, dans beaucoup de cas, il serait nécessaire de leur adjoindre des flûtes en *ré.* On pourrait en changer dans le cours d'un morceau comme on change le ton des cors et des trompettes. Les Allemands font souvent usage dans leur harmonie de parties de flûtes en différens tons qui font un bon effet; ils sont à cet égard plus avancés que les compositeurs français.

On fait peu d'usage du hautbois dans la musique d'harmonie, et quand on l'emploie, ce n'est que pour en faire des parties de remplissage (*ad libitum*) qui n'ajoutent rien à l'effet de la composition; c'est un luxe inutile. Pourtant le hautbois, d'une sonorité si différente de la clarinette, pourrait être de grande ressource, mais il faudrait d'abord donner de l'intérêt aux parties qu'on lui fait exécuter, et ensuite augmenter le nombre des exécutans. Tout le monde a sans doute fait l'observation que le son d'un hautbois pénètre à travers la masse des instrumens dans un orchestre ordinaire et se fait entendre distinctement dans toutes les parties des salles les plus vastes; il n'en est pas de même en plein air lorsque cet instrument est joint à un orchestre d'harmonie, car souvent on n'y soupçonne pas sa présence; ce n'est que réuni en certain nombre qu'il y pourrait faire de l'effet. Toutes les parties de hautbois des compositions de Lulli, Rameau, Bach, Haendel, ont été écrites pour être exécutées par un grand nombre d'hautboïstes. Autrefois il y avait douze hautbois à l'Opéra de Paris; c'était une barbarie dans un orchestre ordinaire, mais dans un orchestre d'harmonie l'effet serait excellent. Je reviendrai sur ce sujet quand je parlerai des moyens d'éviter la monotonie dans la musique d'instrumens à vent.

Une partie susceptible d'acquérir beaucoup d'importance dans l'harmonie, et qui est le plus souvent dans un état de nullité à peu près complète, c'est le basson. Deux bassons! voilà, à peu près, tout ce qu'on trouve dans les corps de musique militaire, et dans les sociétés d'harmonie les plus nombreuses il n'y en a guère plus de quatre. J'avais trente bassons dans l'orchestre du 25 septembre; peut-être aurait-il été nécessaire qu'il y en eût davantage, mais enfin ce nombre, tel qu'il était, produisait un fort bon effet dans beaucoup de passages. Je n'étais parvenu à en rassembler autant que parce que, ayant été forcé de ne prendre dans la musique d'un certain nombre de régimens que peu de musiciens, j'avais demandé qu'on m'envoyât de préférence de bons clarinettistes et des bassonistes.

Le basson peut remplir un double emploi dans la musique d'instrumens à vent, car il peut être à la fois le ténor et la basse du hautbois, et il remplit les parties intermédiaires des autres masses d'harmonie. J'ai remarqué que les compositeurs ne l'emploient pas toujours avec intelligence et qu'ils lui font doubler inutilement les parties des ophicléides, des serpens et des bassons russes, au lieu de leur donner ce qu'ils placent aux parties de troisième et de quatrième clarinettes. Il est vrai que le trop petit nombre de bassonistes leur fait craindre la maigreur de l'effet, et ce n'est pas sans motif. Tout doit donc faire comprendre la nécessité de trouver de meilleures proportions pour cet instrument. Je crois qu'il ne devrait jamais y avoir dans un orchestre bien complet d'harmonie moins de huit bassons.

Le contrebasson est un instrument à peu près inconnu en France et dans la Belgique, mais on en fait un bon usage dans toutes les musiques militaires de l'Allemagne. C'est le complément du système du hautbois dont le basson est le ténor et le violoncelle; c'est enfin un instrument dont on ne peut se passer si l'on veut obtenir, dans beaucoup de cas, une variété d'effet qui manque à l'harmonie ordinaire.

Je ne terminerai pas ces considérations sur le basson et le contrebasson sans rappeler ce que j'ai dit du basson exposé au mois de mai dernier, parmi les produits de l'industrie française par M. Winnen. Ce basson, d'un diamètre plus considérable que celui dont on se sert habituellement, possède une force de son beaucoup plus considérable. Dans l'orchestre ordinaire cette intensité de son n'est pas toujours nécessaire, mais elle est précieuse pour la musique d'harmonie. Je ne puis trop insister sur la nécessité de se procurer, pour ce genre de musique, des instrumens de cette espèce; les sociétés d'harmonie qui en feront usage ne tarderont pas à reconnaître leur supériorité.

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

Biographie.

PRACHT (Auguste-Guillaume) était né, le 12 janvier 1763, à All-Wriezen sur l'Oder, village de la Nouvelle-Marche. Son père, instituteur, lui donna la première instruction musicale et le mit à l'étude du piano. Telles étaient les dispositions de l'enfant et son goût pour la musique qu'il se trouva, dès l'âge de six ans, en état de tenir quelquefois l'orgue de son église. A sept ans il fut mis au collége de Wriezen et fit de rapides progrès ; ses facultés se développant chaque jour davantage, son père essaya de trouver pour lui un enseignement proportionné à ses excellentes dispositions et l'envoya à l'école modèle de Berlin où il continua ses études près de l'estimable directeur M. Kunhau, qui lui enseigna le contrepoint. Il fit de si rapides progrès qu'en peu de temps il fut en état d'écrire de petites compositions; sa jolie voix de soprano le fit choisir souvent pour figurer dans les concerts et dans les opéras. Dans la dernière année de son séjour à Berlin, en 1778, il eut le bonheur de recevoir les avis de deux hommes célèbres, Kirnberger et Fasch; mais l'état de la fortune de son père ne lui permit pas de rester plus long-temps dans cette ville. En même temps que ce changement était devenu nécessaire, ce dernier avait pour but de rapprocher de lui son fils. Cependant des offres avantageuses lui ayant été faites pour qu'il allât habiter au collége de Kœnigsberg alors en renommée, il s'y rendit ; on lui fit un accueil excellent et, grace à son talent, il eut l'entrée des meilleures maisons.

Quelque grand que fût l'amour du jeune Pracht pour la musique, son projet était de se faire théologue. Il fréquenta à cet effet tous les cours où il se fit remarquer, mais la musique finit par l'emporter pourtant sur la théologie. La place d'organiste de Kœnigsberg étant devenue vacante en 1780, Pracht se présenta pour la remplir, concourut avec deux autres candidats et l'emporta sur eux; il était alors âgé de 17 ans. Dès lors il s'adonna entièrement à la musique, s'occupa du piano, de l'orgue, et institua des concerts qu'il dirigea. Les ouvrages de Kirnberger, de Marpurg, d'Albrechtsberger, les compositions de Bach, de Mozart et de Graun devinrent les objets de ses méditations. L'étude de ces excellens auteurs lui donna toutes les qualités qui, suivant Türck, constituent l'excellent organiste. Ses improvisations et ses préludes indiquaient une grande richesse d'imagination, et la grande variété des effets qu'il tirait de l'orgue n'était pas moins digne d'admiration.

Les compositions qu'il a écrites dans sa jeunesse montrent ce qu'il y avait en lui de talent pour la composition. Beaucoup sont demeurées manuscrites, et parmi celles-ci on remarque : une cantate funèbre sur la mort de la reine Louise, le psaume 100 pour la fête de la réformation, en 1817, quelques messes funèbres, un chœur pour le temps de la moisson, un autre pour l'Ascension, et plusieurs morceaux à quatre voix pour des écoles et des sociétés de chant.

Les revenus de l'emploi que remplissait Pracht étant fort minces, il dut y suppléer en donnant des leçons de piano et de chant. Comme son instruction était solide, ses élèves firent de rapides progrès; il accompagnait ordinairement ceux-ci sur le piano et sur le violon qu'il jouait fort bien, ainsi que le violoncelle.

Lorsqu'en 1809, le gouvernement de la Nouvelle-Marche alla siéger à Kœnigsberg, il se forma, sous la direction de Pracht, une société de chant qui exécuta, tantôt en particulier, tantôt en public, diverses grandes compositions, comme la *Mort de Jésus*, de Graun; les *Saisons*, et la *Création*, de Haydn. Cette société fut dissoute en 1815; depuis ce temps, Pracht se borna à quelques leçons particulières qu'il donnait par complaisance, car depuis long-temps il était affecté de maladies; il était devenu hypochondre, et, pour surcroît de malheur, sa vue se perdait. Il se soumit à une opération qui ne produisit presque pas d'effet. Ses revenus diminuèrent au point qu'il dut s'adresser aux magistrats pour obtenir un subside; le ministre des affaires ecclésiastiques, ainsi que le gouvernement du roi à Francfort-sur-l'Oder, accueillirent ses demandes et lui donnèrent, à différentes reprises, des sommes assez considérables.

Dans l'intervalle de 1815 à 1824, Pracht donna encore quelques concerts d'orgue, écrivit différens morceaux et préludes pour l'église, toutes pièces demeurées manuscrites. En 1821, il se fit entendre, sur l'orgue de l'église Sainte-Marie, en présence du roi, des princes royaux, et de plusieurs hauts personnages, et reçut le lendemain 20 frédérics d'or de la part du roi, somme qui lui procura quelques momens de bien-être.

Les dernières années de Pracht s'écoulèrent dans des souffrances auxquelles la mort mit enfin un terme le 13 octobre 1824. Il fut frappé d'un coup d'apoplexie en examinant un élève.

Le jugement que porta sur lui l'abbé Vogler est un témoignage de son haut talent sur l'orgue. Vogler, passant vers 1798 par Kœnigsberg, entendit Pracht et s'écria qu'il n'avait jamais entendu de meilleur orgue et de plus savant organiste. Plusieurs autres artistes célèbres se sont exprimés sur lui dans les mêmes termes.

Pracht aimait son orgue par-dessus toutes choses. Connaissant parfaitement les détails de construction de

cet instrument, il le conserva toujours en excellent état. Dans les dernières années sa maladie l'empêcha souvent d'aller à l'église, mais aussitôt qu'il était un peu rétabli il s'empressait d'aller saluer son orgue dont il jouait pour calmer ses souffrances. L'état de son esprit influait considérablement sur la direction de son talent; lorsqu'il était gai, son jeu était plein de grace, et s'il était triste, au contraire ses accords étaient sombres et mélancoliques. Bien que son style fût ordinairement sévère, il faisait parfois des concessions à la multitude en imitant sur son orgue le bruit du tonnerre, de la grêle, l'orage, le tintement des cloches, etc.

Ses jugemens en musique étaient sévères pour lui et pour les autres; il relevait les moindres fautes, mais aussi manifestait hautement son admiration pour les belles choses. Si l'on critiquait devant lui une œuvre d'art ou un artiste : Êtes-vous sûr de l'avoir compris, demandait-il? Son expérience et son savoir en tout ce qui se rattachait à l'orgue le firent souvent choisir pour juge de ces matières. A part les qualités qu'on lui sait déjà il avait une grande mémoire; il savait par cœur tous les écrits de Türck dont il citait des paragraphes mot à mot, et pouvait écrire ou exécuter de la musique qu'il n'avait entendue qu'une fois.

Outre les petits voyages qu'il fit fréquemment dans sa jeunesse à Schwedt, petite ville située à 2 lieues de Kœnigsberg, où était une chapelle seigneuriale dans laquelle on faisait souvent de la musique, Pracht alla toujours annuellement une ou deux fois à Berlin; et chacun de ces voyages avait une heureuse influence sur son talent à cause de ce qu'il y avait entendu.

On a imprimé de ses compositions : *Chansons avec accompagnement de piano*, 1790; *Six petites Sonates pour piano*, première partie, 1797; *Sonate pour le clavecin avec accompagnement de violon obligé et violoncelle*, Berlin, chez Rellstab, 1798.

Nouvelles de Paris.

VOYAGE DU ROI.

Concerts et représentations théâtrales.

Il n'était pas rare, il y a cinquante ans, de voir les grands artistes de l'époque suivre la cour de France dans les voyages du roi pour figurer dans les fêtes dont ces voyages étaient les occasions. C'était alors le bon temps des artistes, car on songeait à eux, et les intérêts de leur réputation n'étaient pas négligés ainsi qu'ils le sont aujourd'hui. Moins préoccupé de soins politiques, le pouvoir donnait plus de temps à la littérature et aux arts; et si l'état de choses de ce temps n'était pas celui qui satisfaisait la raison humaine, s'il n'était pas favorable au plus grand nombre, au moins est-il juste d'avouer que la peinture et la musique, ainsi que ceux qui vivaient de ces arts, y trouvaient de grands bénéfices. Et le pouvoir n'était pas le seul protecteur des musiciens dans ce temps (temps de prodigalité, je l'accorde). Il n'était pas de riche particulier, grand seigneur ou fermier général, qui ne jouât le petit Mècene. Ces générosités se faisaient, il est vrai, avec l'argent pris sur les besoins du peuple; mais aujourd'hui le peuple ne paie pas moins et les artistes ne reçoivent plus.

Napoléon, qui voulait que son règne fût memorable par l'éclat de la littérature et les arts, protégeait les artistes qui l'accompagnaient aussi dans ses voyages aux châteaux de plaisance. Depuis quatre ans le premier exemple du même fait vient de nous être donné dans le voyage du roi à Fontainebleau. Leurs majestés se sont donné le plaisir du spectacle lyrique et du concert. Les artistes de l'Opéra, du Théâtre-Italien et de l'Opéra-Comique ont été tour à tour voiturés de Paris à Fontainebleau et ont chacun exécuté les plus nouvelles pièces de leur répertoire. L'Opéra cependant n'a pu donner aucune de ses nouveautés, parce que le luxe qui a été déployé dans la mise en scène des ouvrages joués récemment en rend la représentation impossible sur le théâtre de la cour à Fontainebleau. Les acteurs de *l'Académie royale de musique* ont chanté *le Philtre*, opéra assez agréable de M. Auber et qui ne demande pas un grand développement théâtral. Ceux de l'Opéra-Comique ont exécuté *le Châlet*, dernière pièce donnée à ce théâtre. Enfin un acte du *Barbier* et *la Prova d'un opera seria* ont été représentés par Mlle Grisi, Lablache, Tamburini, Rubini, et Ivanhoff. Ces différentes représentations ont été fort satisfaisantes. Il en a été de même d'un concert dans lequel se sont fait entendre mesdames Damoreau, Masi, MM. Ponchard, Baillot et d'autres artistes remarquables. Il est à désirer que cette activité donnée aux artistes qui les a fait sortir de l'espèce de torpeur où se laisse aller leur amour-propre trop rarement excité, ne se borne pas à ce seul exemple, et que ce soit un premier pas de fait dans une voie qui sera plus suivie à l'avenir.

— Nous annonçons avec douleur la perte que vient de faire l'art musical dans la personne du célèbre compositeur Boieldieu. Nous donnerons une notice étendue sur la vie et les ouvrages de cet homme remarquable qui a fait époque dans les fastes de la musique dramatique en France.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 42.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 19 OCTOBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histeire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Nécrologie.

BOIELDIEU.

Le retour trop fréquent des pertes de l'art, qu'il me faut enregistrer dans la *Revue musicale*, me suggère chaque fois cette triste pensée que tous les grands talens disparaissent successivement, et que, par une fatalité difficile à expliquer, en aucun pays il ne se présente rien qui nous donne l'espoir de les voir remplacer. Jamais cette affligeante vérité ne s'est présentée à mon esprit avec plus de force que dans cette circonstance. Boieldieu n'est plus! Ce n'est point assez pour moi que ce fatal événement me fasse sentir que je perds un maître, un ami; mon esprit est sans cesse tourmenté de cette question sans réponse: *Qui pourra remplacer Boieldieu?* Où est l'homme qui saura, comme lui, allier à la fraîcheur des idées la grace naturelle et sans mignardise, le sentiment des convenances de la scène, l'art de rendre la parole avec esprit sans porter atteinte aux conditions essentielles de la musique? Qui aura le goût, enfin, porté dans ses ouvrages jusqu'à la délicatesse la plus exquise? Qui? Regardez de toutes parts, et répondez!

Jeune encore, Boieldieu vient de descendre dans la tombe. Depuis long-temps sa santé affaiblie avait rendu ses travaux lents et rares, et dans ses dernières années, toute occupation relative à la musique lui avait été interdite, parce que les émotions aggravaient la cause de ses souffrances. Des chagrins avaient altéré sa constitution qui, dans sa jeunesse, avait été robuste. C'est à cette cause et à la sévérité qu'il portait dans l'examen de ses ouvrages qu'il faut attribuer les longs intervalles qui se sont écoulés entre leur apparition. Les idées étaient plus abondantes dans sa tête que quelques personnes ne le croient; quand il le fallait, il écrivait vite et avec facilité; mais, exigeant pour lui-même autant qu'il était indulgent pour les autres, il employait plus de temps à corriger ses compositions qu'à les imaginer.

Ce n'est pas seulement pour accomplir un devoir de la *Revue musicale* envers ses lecteurs que j'entreprends d'écrire cette notice nécrologique; c'est aussi pour rendre hommage à l'homme qui fut un de mes maîtres, à un ami dont la bienveillance pour moi ne s'est jamais démentie, à l'un des plus beaux talens dont s'honore la France. Puisse cet hommage être digne de lui!

Né à Rouen le 16 décembre 1796, Boieldieu (Adrien-François), dont le nom a été souvent mal écrit (*Boyeldieu* et *Boieldieu*), montra, comme il arrive d'ordinaire à ceux qui sont organisés pour les arts, de grandes dispositions pour la musique dès son enfance. Admis comme enfant de chœur à l'église métropolitaine, il reçut des leçons de clavecin de Broche, organiste de cette église. M. Adolphe Adam, dans une notice qu'il vient de publier sur Boieldieu, nous représente son maître de musique comme un homme brutal et un *assez médiocre musicien*. Il se trompe en ce dernier point. Élève de Desmasures, excellent organiste, Broche était allé en Italie augmenter ses connaissances musicales, et avait fait un cours de contrepoint sous la direction du P. Martini. A la suite de ce cours, il avait été reçu membre de l'Académie philharmonique de Bologne; à cette époque, ce n'était pas un vain honneur, et il n'était pas facile de l'obtenir. Broche n'était donc pas un médiocre musicien; mais peut-être était-il ivrogne et brutal autant que le dit M. Adam, ce qui expliquerait pourquoi il traitait peu favorablement son élève Boieldieu, et pourquoi celui-ci n'acquit par ses leçons qu'une connaissance fort imparfaite de l'harmonie.

Un talent agréable d'exécution pour le piano, d'heureuses idées mélodiques et quelques légères notions d'harmonie, voilà ce que Boieldieu possédait à l'âge de seize ans. Déjà la passion qui depuis a décidé de la

direction de son talent pour le théâtre se faisait sentir en lui dans toute son énergie. Ses petites épargnes étaient toutes employées à se procurer les moyens d'aller au spectacle s'enivrer du plaisir d'entendre les productions de Grétry, de Dalayrac et de Méhul; et souvent, à défaut de ces épargnes, il avait recours à la ruse pour s'introduire dans la salle, s'y cachant quelquefois dès le matin, et attendant avec impatience le moment où devait commencer son bonheur.

Entendre les ouvrages d'autrui ne pouvait suffire long-temps à un homme né pour produire lui-même. Tourmenté de ce besoin qui est celui de tout artiste bien organisé, composer un opéra lui semblait être le comble de la félicité; mais pour en écrire un, il faut un *libretto*, ou, comme on dit en France, un *poème*, et n'en a pas qui veut. Par hasard, il se trouva à Rouen un poète en herbe qui avait besoin d'un musicien comme le musicien avait besoin d'un poète; ils s'entendirent bientôt, et le fruit de leur association fut un opéra-comique qu'on représenta avec succès au théâtre de Rouen. De dire quel était le titre de cet opéra, c'est ce que je ne puis: Boieldieu ne s'en souvenait pas; mais ce premier essai n'en a pas moins d'importance dans la vie de l'artiste, car les applaudissemens qu'on lui donna décidèrent le jeune compositeur à se rendre à Paris, où peut-être il ne serait jamais allé sans cet heureux début.

Aller de Rouen à Paris n'était pourtant pas chose facile à quelqu'un qui n'avait point d'argent, dans un temps où la diligence employait deux jours à faire le trajet qu'il fallait payer cher. Quant à la difficulté de vivre dans la grande ville, l'artiste ne s'en inquiétait pas. N'avait-il pas dix-neuf ans, sa partition et des idées dans la tête? C'était toute une fortune que cela. Le voyage donc était la seule chose qui l'embarrassât; il résolut la difficulté en disparaissant un jour de la maison paternelle, emportant sa partition sous le bras, trente francs dans sa poche et l'espérance dans le cœur. Jeune et fort, il marchait vite; la première journée n'était pas écoulée que déjà il était à quinze lieues de Rouen; le lendemain il entra à Paris, crotté jusqu'à l'échine, et se soutenant à peine, tant il était accablé de fatigue; mais il était à Paris, et si le présent était pénible, l'avenir était souriant.

Cependant, il y a toujours beaucoup à rabattre dans la réalisation des espérances de l'artiste qui entre dans le monde; autre chose est de donner avec succès un petit opéra dans sa ville de province ou de le faire jouer à Paris. Boieldieu n'avait pas douté qu'on n'accueillît son ouvrage à l'Opéra-Comique; mais malgré les préventions favorables des actrices sociétaires en faveur de la belle tête et de la tournure distinguée du jeune compositeur, la société ne se soucia pas de jouer l'œuvre d'un poète et d'un musicien ignorés. Il fallut chercher d'autres ouvrages; en attendant qu'on eût trouvé ceux-ci, il fallut essayer de donner des leçons, et, à défaut d'écoliers, il fallut se faire accordeur de pianos.

Comme on voit, la réalisation des espérances de Boieldieu commençait d'une manière un peu détournée; mais sa constance n'en était point ébranlée, car il avait foi en lui-même. La maison Érard, célèbre dans toute l'Europe pour la facture des instrumens, était alors le rendez-vous de tous les artistes (c'était en 1794). Boieldieu y fut accueilli, et les chefs de cette maison lui aplanirent, autant qu'il était en leur pouvoir, les difficultés de la route qu'il avait à parcourir. Il n'avait pas tardé à se lier avec Garat, avec Rode, avec Méhul; la fréquentation de ces artistes perfectionna son goût et lui fit comprendre la nécessité de finir des études qu'il n'avait qu'ébauchées. Trop préoccupé du désir de produire, il ne put jamais se livrer à ces études d'une manière sérieuse et suivie, mais sa rare aptitude lui faisait saisir à demi-mot le sens des observations qui lui étaient faites par Méhul ou par Cherubini, et ces observations laissaient dans sa mémoire des souvenirs qui ne s'effaçaient pas. Des romances charmantes, chantées par Garat avec un talent inimitable, avaient commencé à le faire connaître; tout le monde chantait son *ménestrel; S'il est vrai que d'être deux*; *O toi que j'aime*, et vingt autres aussi jolies. La confiance qu'eut en lui un homme d'esprit acheva de le mettre en vogue: M. Fiévée tira pour lui de son joli roman de la *Dot de Suzette* un petit opéra en un acte du même nom, et la grace du sujet, la fraîcheur de la musique, et le jeu fin et spirituel de Mme Saint-Aubin, procurèrent à cet ouvrage un succès qu'on aurait pu envier pour de plus grandes compositions. Ce petit opéra fut joué pour la première fois en 1795. L'année suivante *Montbreuil et Verville*, autre opéra-comique en un acte, fut représenté au même théâtre; mais Boieldieu y fut moins heureux. Il se releva bientôt par *Zoraïme et Zulnar*, drame en trois actes, dont la composition avait précédé celle des deux ouvrages qui viennent d'être cités, mais qui avait dû attendre long-temps son tour de représentation, et qui ne l'aurait point encore obtenu s'il n'avait fallu faire des changemens à un opéra de Méhul qui était en répétition. On comptait peu au théâtre sur le succès de *Zoraïme;* l'étonnement y fut grand lorsqu'on vit l'enthousiasme du public pour cette élégante et dramatique production.

M. Adam a dit dans sa notice qu'on aurait peine à croire que la *Dame blanche* soit sorti de la même plume *qui avait tracé les accompagnemens mesquins de Zoraïme et Zulnar* trente ans auparavant.

Il me paraît avoir été, en écrivant cela, sous l'influence de son temps. L'instrumentation de cet opéra n'est point bruyante, il est vrai, mais il s'en faut de beaucoup qu'elle soit mesquine. Quoi de plus élégant, au contraire, que l'orchestre de la plupart des morceaux de cet opéra? Le premier duo, celui des deux rivaux au premier acte, plusieurs morceaux du second acte, et surtout le délicieux duo en *mi* bémol, sont précisément des chefs-d'œuvre d'instinct musical sous le rapport de l'intérêt de l'instrumentation, qui ne nuit pas à l'intérêt de la mélodie ni au sentiment dramatique.

Boieldieu n'avait pas seulement obtenu des succès de théâtre, à cette époque; quelques productions de musique instrumentale lui en avaient procurés d'un autre genre. Ces ouvrages consistaient en un concerto pour le piano, des sonates pour le même instrument (œuvres 1, 3, 4, 6, 7 et 8), et quatre duos pour la harpe et le piano. Ceux-ci furent accueillis avec une sorte d'enthousiasme. Le succès de ces compositions fit admettre leur auteur au nombre des professeurs de piano du Conservatoire, à l'époque de l'organisation de cet établissement. C'est là que je connus Boieldieu en 1800, y étant devenu son élève pour le piano; depuis lors je ne l'ai plus perdu de vue. Il avait vingt-cinq ans. Trop occupé de sa carrière de compositeur dramatique pour se plaire aux leçons de mécanisme d'un instrument, il était assez mauvais maître de piano; mais sa conversation, où brillaient des aperçus très fins sur son art, était remplie d'intérêt pour ses élèves et n'était pas sans fruit pour leurs études.

Les Méprises espagnoles, espèce d'imbroglio que le public avait reçu avec indifférence, et *Beniowsky*, opéra en trois actes, avaient succédé, en 1798 et 1800, aux premiers ouvrages de Boieldieu. Ce dernier fut d'abord accueilli avec froideur, et l'on ne parut pas en avoir compris le mérite; mais vingt-cinq ans après il a été repris avec un succès éclatant, justifié par des beautés réelles. Au moment où je devins son élève, Boieldieu écrivait son *Calife de Bagdad*. Souvent il nous consultait avec une modestie charmante, et la leçon de piano se passait à nous grouper autour de lui pour chanter les morceaux d'ensemble de son nouvel opéra. Je me souviens que M. Dourlan et moi, tous deux fiers de notre titre de *répétiteurs* de nos classes d'harmonie, nous tranchions du puriste, et nous tourmentions fort notre maître pour quelques peccadilles qui lui étaient échappé dans sa partition. Grand débat s'élevait entre nous sur cela, et nous finissions d'ordinaire par nous transporter chez Méhul, qui était l'oracle de Boieldieu, et que nous prenions pour juge. Quelquefois l'illustre compositeur se rangeait de notre bord; alors Boieldieu se soumettait sans discussion, et jamais le moindre mouvement d'humeur ne se manifestait contre nous, malgré notre irrévérence et notre petit triomphe.

Tout le monde sait le succès éclatant de cette légère, gracieuse et spirituelle partition du *Calife*; plus de sept cents représentations ont constaté ce succès sans exemple. On peut dire que c'est de ce moment que date en France la réputation de Boieldieu, bien que *Zoraïme* et *Beniowsky* soient supérieurs en mérite à cet ouvrage, sous le rapport de la force dramatique et de la nouveauté des idées. La couleur locale, parfaitement appropriée au sujet, avait séduit le public, dont l'éducation musicale peu avancée s'accommodait mieux de faciles mélodies que de recherches trop compliquées pour son oreille. *Ma tante Aurore*, que ne put ébranler un rude échec éprouvé à la première représentation, *Ma tante Aurore*, dis-je, vint deux ans après ajouter un nouveau lustre à la gloire de l'auteur du *Calife*. Cette partition était mieux écrite que toutes celles qui étaient sorties précédemment de la plume de Boieldieu. Soit que la critique de ses propres élèves eût mis en garde le compositeur contre sa facilité un peu trop incorrecte, soit que l'exemple des succès classiques de Méhul et de Cherubini lui eût fait sentir la nécessité de soigner son style, il est certain qu'il se fit remarquer dans *Ma tante Aurore* par de grands progrès en cette partie de son art; et, chose assez rare parmi les compositeurs qui ont besoin de s'observer pour écrire avec pureté, son inspiration ne paraît avoir reçu aucune atteinte de ce soin matériel apporté dans la disposition des voix et des instrumens; il est même permis de dire que la partition de cet ouvrage est une de celles où brille du plus vif éclat le génie mélodique de Boieldieu.

Au moment de la première représentation de *Ma tante Aurore*, un engagement avait déjà été offert à Boieldieu pour la place de maître de chapelle de l'empereur de Russie. Les avantages de cette place étaient considérables; nonobstant les brillans succès qu'il venait d'obtenir, et qui lui assuraient un rang distingué parmi les compositeurs français, le jeune artiste crut devoir accepter les propositions qui lui étaient faites. Il partit au commencement de l'année 1803, avec Rode et Lamare, ses amis de cœur, qui venaient aussi de recevoir des engagemens pour la cour de Russie. Bientôt

ils furent suivis par M. Baillot et par une colonie d'artistes dramatiques, au nombre desquels était Mlle Phillis, qui était redevable à Boieldieu du succès brillant qu'elle avait obtenu dans le rôle de Kesie du *Calife de Bagdad*.

A peine arrivé à Saint-Pétersbourg, Boieldieu se mit à l'œuvre et écrivit pour le théâtre impérial un petit opéra en un acte dont le sujet était pris d'un vaudeville français intitulé *Rien de trop, ou les deux Paravens*. Ce n'était qu'une légère bluette peu favorable à la musique expressive ; l'ouvrage fut bien reçu du public pour qui il avait été écrit; mais depuis lors il a été essayé à l'Opéra-Comique de Paris, où il a été froidement accueilli.

La jeune Femme colère, autre comédie française fort peu musicale, fut transformée en opéra-comique par Boieldieu. Il ne fallait pas moins que le talent spirituel du compositeur pour triompher des difficultés d'un pareil sujet. De retour à Paris, Boieldieu a fait jouer cet ouvrage à l'Opéra-Comique, où il a obtenu un succès mérité.

De plus grandes compositions succédèrent bientôt à ces légères poductions ; ce furent *Abderkan*, opéra en trois actes; *Aline, reine de Golconde*, dont le libretto était à peu près le même que celui de M. Berton, à l'exception du troisième acte, où d'assez grands changemens avaient été faits; *les Voitures versées*, vaudeville transformé en opéra-comique, et qui a été refait presque en entier par son auteur pour le théâtre Feydeau ; *un Tour de soubrette*, ouvrage du même genre, et enfin *Calypso*, grand opéra dont le livret avait été imité du *Télémaque*, mis en musique par M. Lesueur quelques années auparavant. *Abderkan*, *Aline* et *Calypso* n'ont pu être représentés à Paris, parce qu'ils auraient blessé les intérêts de quelques auteurs ; mais Boieldieu a puisé dans ces partitions différens morceaux qui ont été intercalés dans les ouvrages qu'il a écrits après son retour en France. Je ne dois point oublier, dans l'énumération des productions de Boieldieu, pendant son séjour en Russie, la musique qu'il a écrite sur la poésie des chœurs d'*Athalie*. Je n'ai entendu qu'un morceau de cet ouvrage, exécuté au piano par Boieldieu lui-même; mais ce morceau m'a donné la plus haute opinion de cet ouvrage, et je le considère comme une des plus belles compositions dues à son talent.

Le sort de Boieldieu et des autres artistes français avait été long-temps heureux en Russie; pourtant beaucoup d'entre eux regrettaient leur patrie et n'étaient pas sans inquiétude sur la réalisation des produits de leurs travaux. Les nuages qui étaient venus obscurcir les relations amicales des gouvernemens français et russe s'épaississaient chaque jour et préparaient la rupture qui aboutit enfin à la désastreuse campagne de Moscou. Boieldieu et ses amis éprouvaient donc le besoin de revoir la France et d'assurer leur avenir. Toutefois le compositeur n'était pas libre ; il lui fallait un congé pour s'éloigner de la capitale de l'empire russe; il l'obtint à la fin de 1810, après sept années de séjour à Saint-Pétersbourg, et il se hâta d'en profiter.

De retour à Paris dans les premiers mois de 1811, il y trouva le sceptre de l'Opéra-Comique placé aux mains de Nicolo-Isouard dont il avait vu le début heureux avant son départ. Dalayrac avait cessé de vivre; Catel travaillait peu; Cherubini, dégoûté d'une carrière qui, malgré son talent extraordinaire, n'avait eu pour lui que des épines, avait cessé d'écrire ; Méhul, mécontent des variations de goût du public, ne livrait de nouveaux ouvrages à la scène que de loin en loin; Nicolo seul paraissait infatigable, et rachetait par le mérite de la fécondité les négligences qui déparaient ses ouvrages; c'était avec lui que Boieldieu était destiné à lutter désormais. Je dirai dans un autre article comment son génie prit un nouvel essor dans cette rivalité.

FÉTIS.

Obsèques de Boieldieu.

Les artistes qui, d'un mouvement commun et spontané, ont voulu faire à Boieldieu de belles funérailles, ont vainement cherché à obtenir du clergé que la célébration de l'office funèbre eût lieu dans l'église Saint-Roch. L'archevêque de Paris, M. de Quélen, s'est opposé à ce que ce projet reçût son exécution, et cela parce que des *femmes de théâtre* devaient concourir à l'exécution du *Requiem* de Chérubini. C'est en vain qu'on essaya de représenter à son éminence combien était inopportune cette décision et quel en serait le mauvais effet; ce que prêtre veut, il le veut bien, et toutes les églises placées sous l'autorité archiépiscopale furent fermées aux amis de Boieldieu. Force leur fut de se renfermer dans la trop petite enceinte de la chapelle des Invalides qui ne relève que du gouvernement.

Une foule plus considérable encore que celle réunie aux obsèques de Choron, dont la même église avait été peu de temps avant le témoin, remplissait jusqu'aux enfoncemens les plus cachés du vaisseau; tout ce que Paris renferme d'hommes et de femmes distingués dans la littérature ou dans les arts s'était rassemblé pour la triste cérémonie d'une messe de morts. Deux heures avant le service on ne pouvait plus pénétrer dans l'église.

A une heure le convoi est entré aux sons d'une marche funèbre composée pour cette circonstance par M. Berton. Le beau *Requiem* de Chérubini a été alors exécuté avec une grande perfection, après quoi des strophes latines, arrangées sur des airs de Boieldieu, ont été chantées. Après la messe, le convoi s'est remis en route, se dirigeant vers le Père-Lachaise. La musique du 54e régiment de ligne et celle de la 2e légion de la garde nationale précédaient le cortége ; les quatre coins du poêle étaient portés par MM. Gros, Dupaty, Auber et Ad. Nourrit, comme représentant l'Institut, la commission des auteurs, les compositeurs et les chanteurs. Après la famille du défunt venait une députation de l'Institut; ensuite l'Opéra-Comique, le Conservatoire, l'Opéra, les auteurs, et enfin les nombreux amis de Boieldieu. Dans ce cortége composé de toutes les notabilités artistiques de la capitale on remarquait parmi les compositeurs MM. Lesueur, Chérubini, Auber, Paër, Meyerbeer, Rossini, Carafa, Adam, etc.; parmi les artistes dramatiques, MM. Nourrit, Lablache, Martin, Ponchard, Lemonnier, Levasseur, Paul, Génot, Samson, Firmin, etc.; enfin un grand nombre d'hommes de lettres, de pairs et de députés. M. Garnier, membre de l'Académie des Beaux-Arts, au nom de l'Institut, et M. Henry, au nom des artistes de l'Opéra-Comique, ont prononcé chacun un discours sur la tombe de Boieldieu. M. Halevy a dit ensuite quelques paroles touchantes, et un autre discours a été prononcé par M. Berton. L'assemblée s'est séparée profondément émue.

— On lit dans le *Journal des Débats:* Un journal disait hier, en parlant de l'état de la fortune de Boieldieu, que l'année dernière ce célèbre compositeur avait sollicité une place de sous-bibliothécaire, et que ses démarches, comme celles de ses amis, avaient été inutiles. Ce fait n'est pas présenté d'une manière exacte.

A son retour d'Italie, Boieldieu, qui avait déjà reçu du ministre de l'intérieur des marques d'intérêt, lui demanda audience pour l'en remercier. Dans cette entrevue, le ministre s'informa de sa position et s'engagea spontanément à l'améliorer. Il intervint lui-même auprès de M. le ministre de l'instruction publique pour faire obtenir à Boieldieu, non pas une place de sous-bibliothécaire, mais une place de conservateur à la Bibliothèque royale. Les réglemens du conservatoire de cet établissement s'y opposèrent. Alors M. Thiers nomma l'auteur de la *Dame Blanche* professeur de composition au Conservatoire de Musique, classe depuis long-temps supprimée. Au traitement de cette place, qui était de 3,000 fr., il ajouta une pension de 3,000 fr. sur les crédits des beaux-arts. Boieldieu recevait donc du ministère de l'intérieur 6,000 fr. par an. Il est vrai qu'en agissant ainsi l'administration n'a fait que payer une dette de la France; mais au moins conviendrait-il de le reconnaître, et surtout de ne pas prétendre le contraire. Boieldieu était plus juste; ceux qui l'ont vu dans les derniers mois de sa vie savent combien il était reconnaissant de l'accueil et de la bienveillance du ministre de l'intérieur.

Le ministre de l'intérieur a souscrit pour 1,000 fr. au monument qui doit être élevé à Boieldieu.

Il vient d'acheter en outre, moyennant 2,000 fr., le buste de cet homme célèbre par Dantan. Cet objet d'art est destiné à l'Institut.

— Le ministre de l'intérieur vient d'accorder à M. Adrien Boieldieu fils une pension annuelle de 1,200 fr.

— Il a été décidé, affirme-t-on, qu'il ne serait procédé que dans un an au remplacement de Boieldieu à l'Institut.

Nouvelles de Paris.

OUVERTURE DU THÉATRE-ITALIEN.

Premières représentations. — Rentrées de Rubini, Lablache, Tamburini et de Mlle Grisi. — Débuts de Mme Fink-Lohr.

Nous avons attendu qu'un certain nombre de représentations du Théâtre-Italien aient eu lieu avant d'en entretenir nos lecteurs, afin d'être mieux à même de juger de l'ensemble de leur effet. Il n'y avait d'ailleurs pas urgence à parler des premières soirées qui ont eu, à la vérité, l'attrait bien puissant de la réapparition des trois plus grands chanteurs de l'Europe actuelle, mais dans lesquelles aucun opéra nouveau n'a été exécuté.

Entendre la *Gazza* exécutée par Lablache et par Tamburini tel a été le rêve de tous ceux qui ont vu successivement ces deux hommes remarquables. Pourquoi n'avons-nous pas Lablache pour le *Podesta*, nous étions-nous écriés l'hiver dernier, tout en rendant justice au talent et au zèle de Santini. Le rêve des amateurs s'est réalisé, notre cri a été entendu ; Lablache et Tamburini ont paru ensemble dans la *Gazza ;* le premier a joué le *Podesta*, le second *Fernando*. Il n'est pas d'expression si vive qu'elle soit, pas de tour laudatif si exagéré qu'on l'imagine, qui puisse peindre justement le degré d'enthousiasme auquel ont été transportés tous ceux qui ont assisté à ce spectacle magique. Ce que ces deux grands artistes ont déployé d'ame, de puissance de talent et d'organe est au-dessus de tout ce qu'on peut concevoir. C'est ici l'occasion de s'écrier avec le charlatan de la rue : Il faut l'entendre pour le croire.

Mlle Julie Grisi, dont l'organe nous a paru un peu altéré sans doute par suite des fatigues qu'elle a éprouvées pendant son séjour à Londres, a été moins remarquable et moins applaudie que l'an dernier. Nous croyons fermement, au reste, que cette altération n'est qu'accidentelle et qu'un séjour de quelques semaines sous le ciel de Paris, qui n'est pas à la vérité le ciel chaud et bleu de l'Italie, mais qui n'est point non plus le ciel froid et gris de Londres, lui aura bientôt rendu la fraîcheur de son organe. Nous avons toujours vu qu'il a fallu du repos aux cantatrices qui ont fait le voyage d'Angleterre pour les remettre des fatigues et de la mauvaise influence d'une saison passée à Londres. A l'âge de Mlle Grisi la voix est prompte à s'altérer, mais prompte aussi à recouvrer sa pureté.

Rubini n'a pas changé. C'est toujours bien le grand Rubini, l'homme aux merveilles, l'artiste parvenu à un si haut degré de talent, qu'on n'a plus à se demander s'il a crû en mérite, mais seulement à s'inquiéter s'il n'a pas déchu. Or il n'a pas déchu, nous pouvons l'affirmer. Il a été bien beau dans le *Barbier* qui n'est cependant pas l'opéra où il paraît avec le plus d'avantages.

Nous aurions à parler du début d'une nouvelle cantatrice, de Mme Finck-Lohr, dans la *Straniera*, mais l'émotion de cette dame était telle que nous aimons mieux attendre une seconde épreuve. L'intérêt qu'inspire une femme dans une pareille position pourrait nous rendre trop indulgens, comme la faiblesse de ce qu'elle a fait nous faire trop sévère. La seconde représentation aura lieu mardi.

THÉATRE NAUTIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DE CHAO-KANG,

Ballet en trois actes, avec un épilogue, musique de M. Carlini.

Il y avait une fois un roi, non c'était un empereur, qui se déguisa sous les habits d'un pauvre homme, et se mit à voyager pour éprouver la fidélité de ses officiers. Après un temps assez long employé à parcourir ses États, il revient dans sa capitale, et veut, avant de se faire connaître, s'assurer du zèle avec lequel le gouverneur qu'il avait mis à sa place s'acquittait de sa charge. Il ne tarde pas à s'apercevoir que ses intentions sont mal remplies; il n'est pas de cruautés que ne commette son remplaçant, pas de mauvais traitemens qu'il n'inflige aux malheureux Chinois; car c'est en Chine que se passe l'action, et l'empereur s'apppelle *Chao-Kang*. Pressé de faire cesser au plus tôt un tel désordre, et de rendre par un gouvernement paternel sa dynastie chère aux bons Chinois qui commençaient à maudire leur souverain, *Chao-Kang* veut reprendre les rênes de son empire; mais le perfide officier feint de ne pas le reconnaître, et appelle à la révolte une troupe de Chinois qu'il s'est attachés et qu'il fait servir à l'accomplissement de la plus noire trahison. Loin que les menaces de Chao-Kang le fassent rentrer dans le devoir, il donne l'ordre qu'on empoisonne celui-ci, et qu'on poignarde le jeune prince, héritier présomptif de la couronne de Chine. Il ne doute pas, le traître, que ses ordres aient été exécutés lorsqu'on lui apporte la robe sanglante du jeune prince, et quand il voit Chao-Kang se débattre dans d'affreuses convulsions; mais le public, qui n'est pas si simple, sent bien qu'il n'en est rien, puisque la pièce se trouverait terminée au second acte, tandis qu'il en reste un troisième, plus un épilogue. D'ailleurs un honnête serviteur de *Chao-Kang*, une bonne pâte de Chinois, a eu l'obligeance de faire signe au public qu'il ne doit pas s'alarmer, car ce n'est qu'une feinte, un empoisonnement pour de rire. L'empereur sort en effet de la civière au moment où on le porte en terre, rassemble ses fidèles sujets et fond à l'improviste sur l'usurpateur qu'il défait et qu'on fait passer sur la scène, à l'épilogue, enfermé dans une cage de fer; ce qui signifie que tôt ou tard la vertu triomphe et le vice est puni.

Nous avons la conviction que M. Henry, habile chorégraphe, n'a pas voulu faire une pièce de théâtre quand il a composé le livret du ballet dont nous venons de donner une analyse que nous ne garantissons pas pour la bonne version. Nous imaginons qu'ayant l'envie de faire vivre sur la scène les originales peintures chinoises que nous voyons sur les tapisseries, les porcelaines et les écrans qui nous viennent de Canton et de Pekin, il aura choisi à dessein une fable simple et peu développée, une ombre d'action qui, n'offrant pas d'intérêt par elle-même, n'attirât pas l'attention du spectateur, uniquement réservée aux effets de décorations, de costumes et de danses. Si nous ne nous trompons pas, si tel a été le but de M. Henry, ce but a été rempli. Les décorations, particulièrement celles du second acte et de l'épilogue, sont riches et d'un bel effet; les costumes sont dessinés avec soin et fidélité; enfin la plupart des danses sont d'une disposition originale et exécutées avec un ensemble parfait. Nous comprenons la patience et la persévérance, parce que nous savons qu'il n'y a rien à faire sans elles dans ce monde; mais le courage stoïque qu'il a fallu aux danseurs du Théâtre Nautique pour arriver à exécuter parfaitement une succession de danses dont chacune est un exercice gym-

nastique, et qui se prolongent durant trois heures, nous ne le concevons pas. Un défaut qui devait nécessairement résulter du sujet, c'est la monotonie; nous croyons que quatre actes sont un cadre trop large pour une suite de danses qui, bien que fort jolies pour la plupart, sont forcément d'un caractère trop uniforme pour intéresser toujours.

La musique de M. Carlini est écrite avec talent, avec intelligence et d'un style aussi bien approprié que possible à celui des scènes auxquelles elle s'adapte. Nous ne pouvons raisonnablement pas faire au compositeur le reproche de n'avoir pas fait de musique chinoise, parce que des mélodies qui procéderaient par quart de ton, auraient peu de charme pour nos oreilles parisiennes: nous ne sommes pas en droit non plus de le rendre responsable d'une certaine teinte de monotonie que lui imposait son livret. Il a fait aussi bien qu'il était possible de faire. Pourquoi chacun n'agit-il pas de même!

Un progrès très sensible se fait remarquer dans l'orchestre du Théâtre Nautique. Si, en signalant dès les premières représentations de ce spectacle l'énergie et d'autres qualités, nous avons indiqué quelquefois un manque d'ensemble et de finesse dans les détails, c'était avec la conviction que M. Girard, du talent de qui nous sommes bien appréciateurs, donnerait à la masse instrumentale qu'il dirige ce qui lui manquait encore, lorsqu'avec le temps il aurait rendu homogènes les élémens qui la composent. Ce résultat est en partie obtenu, et nous aimons à en féliciter M. Girard auquel il est dû en entier.

— Une réunion musicale, composée d'amateurs de musique, se forme dans la salle de l'Athénée central, passage du Saumon, rue Montmartre; le but de ces réunions est l'exécution à grand orchestre des symphonies de Beethoven et aussi de toute musique nouvelle: les amateurs qui seront dans l'intention d'augmenter le nombre des exécutans sont invités à se faire inscrire à la salle de l'Athénée.

La première séance aura lieu dimanche, à 10 heures du matin; l'orchestre sera dirigé par M. Loiseau, ancien violon du théâtre Feydeau.

Nouvelles des Départemens.

Le gouvernement sent le besoin de distraire les Lyonnais de la sourde agitation qui se manifeste encore une fois dans leur cité. Les théâtres de Lyon étaient fermés depuis quelques semaines par suite de la faillite de M. Lecomte, qui s'est réfugié en Savoie. Plusieurs directeurs s'étaient présentés pour prendre en main les rênes de l'administration; mais ils s'étaient tous retirés, parce que le conseil municipal ne voulait pas élever la subvention au-delà de 46,000 fr. Des propositions furent faites à M. Singier, qui avait été directeur des théâtres de Lyon à deux reprises différentes, et sous l'administration duquel les théâtres avaient toujours prospéré. Mais M. Singier ne voulut pas se charger de la direction à moins d'une subvention de 76,000 fr. Elle vient de lui être accordée. Il paraît que le ministère, effrayé de la résurrection des mutuellistes, s'est décidé à compléter sur ses propres fonds la somme de 76,000 fr. Le cas a même paru si pressant à M. Gasparin que M. Singier a reçu, il y a trois jours, *par le télégraphe*, l'invitation de se rendre à Lyon. Il est parti immédiatement. M. Singier n'a accepté provisoirement la direction que pour cet hiver. M. C. Fradelle est parti avec lui en qualité d'inspecteur-général des deux théâtres de Lyon.

Rouen. Il y avait foule hier au théâtre des Arts à Rouen, où l'on donnait la *Dame blanche*, de Boieldieu. Tous les artistes, portant un crêpe au bras en signe de deuil, ont exécuté cet admirable ouvrage avec une rare perfection. Les écharpes noires que portaient les femmes, les habits de deuil que portaient tous les musiciens de l'orchestre, prêtaient un caractère vraiment solennel à cet ouvrage.

A la fin du dernier acte, le buste de Boieldieu a été apporté sur le théâtre au milieu de tous les artistes en grand deuil. Une allocution courte, mais pleine de sentiment et de dignité, a été prononcée par l'acteur Grignon, qui a ensuite déposé sur le front du chantre immortel une couronne de fleurs; deux autres couronnes ont été jetées de la salle, et le rideau s'est abaissé sur cette scène attendrissante, en attendant qu'une cérémonie plus digne encore du cygne de la Normandie vienne acquitter la dette du théâtre envers le génie qui lui a donné tant d'éclat.

—Dans sa séance du 15 octobre, le conseil municipal a arrêté qu'une députation de trois de ses membres se rendrait à Paris pour aller chercher le cœur de Boieldieu, que la veuve de leur célèbre compatriote a accordé à sa ville natale. Ce sont MM. Fleury Barbet, Blanche et Legentil, qui ont été désignés pour remplir cette mission. Le cœur de Boieldieu sera déposé dans le cimetière monumental, où une colonne sera élevée aux frais de la ville. Le conseil a voté pour cet objet une somme de 12,000 fr. Il a été en outre décidé que la promenade désignée jusqu'ici sous le nom Petite-Provence serait désormais appelée *Cours-Boieldieu*.

Prospectus.

École spéciale de musique dirigée par B. Pastou.

Une longue expérience de l'enseignement musical a permis au directeur de cette école de faire une utile application des connaissances pratiques qu'il a acquises, et d'en coordonner toutes les parties de manière à composer un cours complet d'études plus facile, plus rapide et plus attrayant, entièrement opposée à la marche routinière suivie aveuglément jusqu'ici, et qui ne produit que des exécutans trop souvent médiocres, de vrais automates, et rarement des musiciens.

La méthode toute rationnelle de M. Pastou est basée sur une pratique savamment graduée, combinée avec la partie théorique de l'art ; une explication *claire* et *précise*, et un exemple à l'appui, sont les deux moyens employées alternativement ou simultanément, et qui, se prêtant un mutuel secours, conduisent les élèves aux seuls résultats qu'il soit possible d'obtenir de l'état encore imparfait de l'instruction musicale en France.

L'enseignement simultané de la musique vocale a d'immenses avantages quand il est bien dirigé ; mais ila été mal compris et mal pratiqué par des hommes ignorans, qui en ont fait un objet de spéculation plutôt qu'une carrière ouverte aux études de cette science.

M. Pastou n'admet dans chacun de ses cours que quarante élèves au plus; il a reconnu qu'au-dessus de ce nombre les progrès des élèves sont très lents pour tous, et nuls pour la majeure partie.

L'enseignement partiel n'est pas mieux conçu par le plus grand nombre des professeurs; les familles, peu aptes à connaître le vice radical d'une étude à laquelle elles sont souvent étrangères, livrent leurs enfans au martyre d'une instruction sans règle, sans unité.

M. Pastou a depuis long-temps senti l'imperfection des méthodes en usage ; il a dû en composer une dont les résultats ont déjà constaté la bonté; et c'est à son application, tant dans les cours de son école que dans ses leçons particulières, qu'il doit attribuer les succès obtenus par ses élèves.

Dans son système, M. Pastou n'admet qu'un seul professeur pour enseigner l'exécution, l'harmonie et la manière d'accompagner ou de l'être soi-même, au lieu d'avoir recours à trois maîtres différens, qui multiplient les dépenses et les difficultés, un maître faisant faire ou voulant faire ce que l'autre ou les deux autres défendent ou controversent. M. Pastou réunit ces trois branches d'étude musicale, et veut qu'elles soient enseignées par le même professeur, dans la même leçon. C'est sur ces principes fondamentaux de la science qu'il a réglé ses cours et ses leçons particulières.

Les cours de son école de musique seront ouverts tous les ans, dans la seconde quinzaine de novembre, dans l'ordre suivant :

MUSIQUE VOCALE.

Un cours sera ouvert le troisième mardi de novembre; il y aura deux leçons par semaine; la durée de la leçon sera d'une heure, les mardis et vendredis, à 7 heures du soir.

PROGRESSION.

A mesure que les élèves acquerront une certaine force, il sera formé un cours d'exercices, et ensuite des concerts d'émulation pour le chant, depuis la romance jusqu'au chœur, et pour la partie instrumentale, depuis l'air varié jusqu'à la symphonie.

Les élèves seront divisés en deux classes pour les concerts; des places particulières seront réservées aux dames dans les exercices comme dans les concers d'émulation et les cours.

Il sera, en outre, ouvert des cours pour les dames seules, si elles se présentent en assez grand nombre.

La première classe participera aux exercices de la deuxième.

Il y aura par an dix concerts où ne seront admis, comme exécutans, que les élèves de la première classe. Il y aura également dix concerts de deuxième classe.

Chaque élève, souscripteur pour les concerts, aura droit à deux billets d'entrée pour chacun des concerts de la première classe.

La durée des cours est de six mois.

Le prix est de 60 fr., ou 15 fr. par mois.

Le prix de l'abonnement des concerts est de 30 fr., et 10 d'entrée, qui, si on suit une deuxième année, seront déduits sur le prix de l'abonnement, c'est-à-dire qu'il ne restera que 20 fr. à payer pour compléter la cotisation de la deuxième année.

On reçoit des leçons particulières à l'École spéciale de musique pour tous les instrumens indiqués en tête du présent prospectus. On a la facilité de prendre, soit au mois, soit au cachet, des leçons d'une demi-heure, d'une heure et d'une heure et demie.

Les cours et les leçons se paient d'avance.

On peut s'inscrire dès à présent rue du Faubourg-Montmartre, n° 4, où sont les salons de l'Ecole.

(*Communiqué.*)

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 43.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, no 27.

PARIS, DIMANCHE 26 OCTOBRE 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Nécrologie.

BOIELDIEU.

Suite.

J'ai dit quelle était la position du théâtre de l'Opéra-Comique au moment où Boieldieu revint à Paris; bientôt la lutte s'engagea entre lui et Nicolo Isouard.

Deux actrices de ce théâtre se partageaient la faveur publique; l'une était Mme Duret; elle se distinguait par une belle voix, égale, sonore, mais un peu lourde, par une exécution large et par une éducation musicale à laquelle il n'aurait rien manqué si la respiration de Mme Duret n'eût été courte et laborieuse.

La rivale de cette cantatrice était Mlle Regnault (depuis lors Mme Lemonnier); ses débuts à Paris, qu'avaient précédés des succès en province, avaient été brillans. Une ignorance à peu près complète de la musique et de l'art du chant, mais une voix charmante, une intelligence parfaite et une facilité merveilleuse à exécuter les choses les plus difficiles, tels étaient les défauts et les avantages de Mlle Regnault pour entrer en lutte avec son habile antagoniste. Nicolo avait tiré parti des qualités de toutes deux dans les rôles qu'il leur avait faits pour son opéra de *Cendrillon*, et leur avait procuré à chacune un succès égal. La question de supériorité restait indécise pour le public, mais le compositeur avait fini par se décider en faveur du talent de Mme Duret; ce fut pour elle qu'il écrivit ensuite ses plus beaux rôles. Mlle Regnault se trouvait donc exposée au danger d'être laissée à l'écart lorsque Boieldieu vint lui prêter le puissant secours de son talent. Le combat recommença; il ne fut pas moins vif entre les cantatrices qu'il ne l'était entre les compositeurs.

Rien de plus dissemblable que le talent de ceux-ci. Nicolo, doué d'une facilité d'inspiration à laquelle il s'abandonnait sans réserve, écrivait souvent avec négligence, n'était point assez sévère sur le choix de ses idées, et méritait le reproche qu'on lui faisait d'être souvent commun et vulgaire dans ses mélodies. Mais à côté de ces taches, il y avait dans ses ouvrages des beautés réelles appropriées avec une rare sagacité aux convenances de la scène et à l'intérêt dramatique. La plupart de ses morceaux, même ceux où l'on aurait désiré plus d'élégance et de bon goût, brillaient par un sentiment de verve et d'expansion qui réussit presque toujours dans la musique de théâtre. Travaillant avec une prodigieuse rapidité, il se consolait facilement d'une chute parce qu'il ne tardait pas à prendre sa revanche. Du reste, heureux de sa lutte avec Boieldieu, il finit par comprendre la nécessité de donner plus de soins à ses ouvrages, et il montra dans ses dernières productions une correction et une élévation de pensée qu'on n'attendait pas de lui. *Joconde* et *Jeannot et Colin* seront toujours considérés comme de fort bons opéras-comiques.

Pendant que Nicolo écrivait et faisait représenter quatre opéras, Boieldieu en préparait un; non que l'inspiration lui fût difficile, car il écrivait vite; mais portant peut-être à l'excès la sévérité qui manquait à son rival, il faisait quelquefois trois morceaux entièrement différens pour un seul air, pour un seul duo, ou bien il recommençait à dix reprises les corrections qu'il croyait nécessaires, et souvent il ne livrait aux copistes qu'une partition chargée de ratures, et, pour me servir du terme technique, *de colettes*. Après avoir éprouvé de si vives jouissances à entendre les charmantes compositions qui ont vu le jour par ce procédé, avons-nous le droit de nous plaindre de la lenteur du travail? Je ne le pense pas. Boieldieu obéissait malgré lui, en polissant incessamment ses ouvrages, aux conditions naturelles de son talent. Boieldieu était doué du goût le plus exquis; c'est comme homme de goût que nous l'admirons. La

nature de ses idées, où domine toujours la convenance parfaite de la scène et l'expression spirituelle de la parole, cette nature, dis-je, exigeait qu'il portât dans son travail ces soins scrupuleux qu'on lui a quelquefois reprochés. Gardons-nous surtout de croire qu'il produisait lentement parce que sa pensée aurait été pénible; rien ne sent la gêne ni la stérilité dans ses compositions, tout y semble fait d'abondance; si la réflexion nous laisse quelquefois en doute à cet égard, c'est qu'il est difficile de comprendre que tant de perfection dans les détails soit le fruit du premier jet. On a reproché à Boieldieu d'avoir quelquefois manqué de hardiesse; mais outre que les hardiesses ne sont pas toujours justifiées par les résultats, il faut se souvenir du précepte :

Ne forçons point notre talent.

Un artiste à qui la nature permet de donner une physionomie individuelle à ses ouvrages accomplit sa mission s'il sait leur conserver toujours cette physionomie; il est lui, et c'est ce qu'il faut être pour laisser un nom durable dans l'histoire des arts; or personne assurément n'a su donner à sa musique mieux que Boieldieu une couleur plus particulière, un style mieux approprié à l'objet qu'il se proposait.

Le premier opéra auquel Boieldieu travailla après son retour à Paris, fut *Jean de Paris*. Pendant qu'il était occupé à l'écrire, il fit jouer à l'Opéra-Comique *Rien de trop* et *la Jeune Femme colère*, qui n'étaient pas connus en France. Dans les premiers mois de l'année 1812, *Jean de Paris* fut joué avec un succès éclatant. Tout ce que l'Opéra-Comique comptait d'artistes de talent, Elleviou, Martin, Juliet, Mlle Regnault, Mme Gavaudan, s'empressèrent à seconder le génie du compositeur et prêtèrent à son ouvrage le charme d'une exécution parfaite. Tous les musiciens remarquèrent la fermeté de manière, la certitude d'effets que Boieldieu avait acquises depuis son départ pour la Russie. Si l'instruction première lui avait manqué dans ses études harmoniques, ses propres observations lui avaient appris ce qu'un maître ne lui avait point enseigné; son style avait acquis une correction remarquable; son instrumentation était devenue plus brillante, plus sonore, plus colorée; enfin Boieldieu n'était plus seulement un agréable compositeur, il se montrait dans *Jean de Paris* un digne émule de Méhul et de Catel, qu'il avait long-temps considérés comme ses maîtres.

Après *Jean de Paris* vint *le Nouveau Seigneur de village* (joué en 1813), charmante production dont toutes les parties offrent, chacune en son genre, un modèle de perfection. Les circonstances fâcheuses où se trouvait la France firent demander par le Gouvernement aux différens théâtres de la capitale des pièces propres à ranimer l'amour de la patrie dans la population, et Boieldieu fut chargé d'écrire la musique de *Bayard à Mézières*, conjointement avec Cherubini, Catel et Nicolo Isouard. Cet ouvrage fut joué vers la fin de l'année 1813, après les revers de la campagne d'Allemagne. Ce fut par une association du même genre, mais dans des circonstances différentes, que Boieldieu fit avec Kreutzer, en 1814, la musique du petit opéra *les Béarnais*. En 1815, Boieldieu donna, sous son nom et sous celui de Mme Gail, un petit ouvrage intitulé *Angela* ou *l'Atelier de Jean Cousin*; il n'avait écrit pour cet ouvrage qu'un duo, mais ce morceau était digne de ce qu'il a fait de mieux. C'est peut-être ici le lieu de relever l'erreur d'un biographe qui a dit que Mme Gail était élève de Boieldieu. A cette époque il ne songeait point encore à former d'élèves, et même il ne savait pas trop comment s'y prendre pour donner des leçons de composition; lui-même l'a répété souvent. Mme Gail n'a jamais eu d'autre maître que celui qui écrit cette notice.

Aux ouvrages qui viennent d'être cités succéda *la Fête du Village voisin*, comédie froide et peu favorable à la musique, que le talent de Boieldieu put seul soutenir et faire rester au théâtre. De tous ceux dont ce compositeur a écrit la musique, ce fut incontestablement celui qui lui offrit le plus de difficultés et qui exigea de lui le plus d'habileté. Deux trios du premier acte, des couplets charmans et le délicieux cantabile (*Simple, innocente, etc.*) chanté par Martin, seront toujours considérés comme des modèles de musique dramatique et mélodieuse. Quelque temps auparavant Boieldieu avait protégé les premiers pas d'Hérold dans la carrière en l'admettant comme collaborateur dans son opéra de circonstance intitulé *Charles de France*. Le jeune artiste en a conservé pendant le reste de sa vie, trop court, hélas! une vive reconnaissance.

Après la représentation de *la Fête au Village voisin*, il s'écoula plus de deux années pendant lesquelles la mise en scène d'aucun ouvrage ne signala l'activité de Boieldieu. Il ne s'était cependant pas condamné au repos, car la composition de la musique du *Chaperon rouge* l'occupait presque sans relâche. Méhul avait cessé de vivre en 1817, et l'Institut avait appelé Boieldieu à remplir sa place. Celui-ci crut que l'obligation de justifier ce choix honorable par quelque grand ouvrage lui était imposée; il entreprit d'écrire le *Chaperon* qui lui paraissait favorable à la musique. Il s'agissait, comme on l'a dit, de faire de cet ouvrage un discours de réception; ce fut ce qui détermina Boieldieu à y donner plus

de soins qu'à aucune autre de ses productions. Le succès justifia les espérances de l'artiste et du public, et la première représentation, donnée au mois de juillet 1818, fut pour l'auteur un véritable triomphe. Seize années se sont écoulées depuis lors, et les applaudissemens de toute l'Europe ont confirmé ceux des habitués de l'Opéra-Comique. Dans *le Chaperon rouge*, la manière de Boieldieu est plus grande, les idées sont plus abondantes, le coloris musical est plus varié que dans les ouvrages précédens. Une composition de cette importance avait manqué jusqu'alors à l'auteur du *Calife*, de *Ma Tante Aurore* et de *Jean de Paris ;* désormais il ne lui restait plus qu'à jouir de ses succès.

Les efforts de travail qu'avait coûtés cette production à Boieldieu lui occasionnèrent une maladie grave qui rendit impérieusement nécessaire un long repos. Il se retira à la campagne et y vécut pendant quelque temps dans un oubli presque complet de la musique, uniquement occupé du soin d'orner une propriété qu'il avait récemment acquise. Ce fut vers cette époque que le titre et les fonctions de professeur de composition au Conservatoire de Paris lui furent offerts; l'espoir de communiquer à de jeunes musiciens les lumières qu'il avait acquises par sa propre expérience les lui fit accepter; mais il obtint l'autorisation de donner ses leçons chez lui, où ses élèves venaient prendre un utile enseignement, croyant n'assister qu'à de spirituelles causeries.

Cette époque est celle du repos le plus long que Boieldieu ait pris dans sa carrière; car, à l'exception de son ancien opéra des *Voitures versées* qu'il retoucha, et pour lequel il écrivit plusieurs morceaux, il ne donna rien d'important dans l'espace de sept années. En 1821 il écrivit, il est vrai, *Blanche de Provence ou la Cour des Fées*, grand opéra en trois actes, en société avec Kreutzer, MM. Berton, Cherubini et Paër, et en 1824 il fit à peu près un acte de l'opéra de *Pharamond ;* mais on sait que ces ouvrages de circonstances ne comptent presque pas parmi les productions d'un artiste de talent. Avec la certitude que ces ouvrages ne sont destinés qu'à avoir une courte existence, on se sent peu disposé à y donner beaucoup de soins; le succès cause peu de plaisir, et la chute, si elle a lieu, n'attriste personne.

Cependant, malgré le long silence que gardait la muse de Boieldieu, on savait qu'il travaillait; le titre de son futur opéra était même connu, et tout le monde parlait de *la Dame Blanche* long-temps avant que cette partition fût mise en répétition. Boieldieu, que tant de succès n'avaient point enhardi, se défiait de la faveur publique et craignait qu'un repos de plusieurs années ne l'eût fait oublier. Il hésitait donc à faire (comme on dit au théâtre) *sa rentrée*, et malgré les heureuses inspirations qui abondaient dans sa nouvelle partition, il mettait plus de temps à corriger et à refaire les morceaux de cet opéra qu'il n'en avait employé pour aucun autre de ses ouvrages. Enfin, M. Guilbert de Pixérécourt, alors directeur de l'Opéra-Comique, parvint à le déterminer à tenter l'épreuve qu'il redoutait, et *la Dame Blanche* fut accueillie avec des transports d'admiration tels qu'aucun autre opéra n'en avait jamais excité de semblables. Ce fut au mois de décembre 1825 que fut donnée la première représentation de cet opéra; près d'un an après, et lorsque cent cinquante représentations avaient été données, la foule des spectateurs inondait encore la salle Feydeau chaque fois que cet ouvrage était joué. Le succès fut le même partout; la nouvelle musique de Boieldieu fut chantée dans tous les concerts, dans tous les salons, et ses motifs servirent de thème à mille arrangemens divers.

Ce serait étrangement se tromper que de croire que cet étonnant succès n'ait été dû qu'à quelque caprice de la mode ou au souvenir de l'ancienne faveur qui avait accueilli les autres ouvrages de Boieldieu. Le développement progressif des facultés de ce compositeur, développement qui n'avait cessé de se faire apercevoir depuis ses premiers essais de musique dramatique, n'a jamais été plus sensible que dans *la Dame Blanche*. Jamais son style n'avait eu autant de variété; jamais il n'avait eu autant de force dramatique; jamais son instrumentation n'avait été si brillante; jamais enfin il n'y avait eu autant de jeunesse et de nouveauté dans ses compositions; cependant il était resté lui-même et n'avait rien emprunté à la nouvelle musique. Il est même remarquable qu'il ait pu varier comme il l'a fait les effets de son nouvel opéra, faisant fort peu d'usage de modulations, affectionnant les tons principaux de ses morceaux et n'employant que des harmonies simples et sans recherche. Rien n'indique mieux la facilité d'invention mélodique que cette unité de tonalité jointe à la simplicité d'harmonie.

L'effet ordinaire des grands succès obtenus par Boieldieu était de lui inspirer pour l'avenir la crainte de ne pas se soutenir à la même hauteur et d'être dans d'autres productions inférieur à lui-même. Cette crainte n'était pas étrangère aux longs intervalles qu'il y avait eu quelquefois dans l'apparition de ses ouvrages. Après *la Dame Blanche*, elle se reproduisit plus forte qu'auparavant. Depuis long-temps un livret d'opéra avait été livré à Boieldieu par M. Bouilly; c'était celui des *Deux Nuits*. Le compositeur en trouvait le sujet fort beau, mais il

y désirait d'assez notables changemens; M. Scribe se chargea de les faire, mais toutes les difficultés n'avaient pas disparu; il en était dans cet ouvrage contre lesquelles le musicien devait échouer; malheureusement Boieldieu ne le vit pas. Tant de fois il avait sauvé de faibles pièces par son talent qu'il crut pouvoir faire encore un miracle de ce genre: ce fut une erreur. Près de quatre années s'étaient écoulées depuis le succès de *la Dame Blanche* lorsqu'on donna la première représentation des *Deux Nuits* (au mois de mai 1829). Ainsi qu'il arrivait à chaque ouvrage nouveau de Boieldieu, celui-ci était attendu avec une vive impatience; d'avance la partition avait été achetée à haut prix par l'éditeur de *la Dame Blanche;* tout enfin présageait au compositeur un triomphe nouveau. Tant d'espérances ne se réalisèrent pas; les *Deux Nuits* n'eurent qu'un succès incertain. Fatal ouvrage! Plusieurs fois Boieldieu avait été contraint de l'abandonner à cause du dérangement de sa santé; après qu'il eut été représenté, il donna la mort à son auteur, dont l'espoir déçu se transforma en un secret mais violent chagrin. Peu de temps après se déclarèrent les premiers symptômes de la cruelle maladie qui vient de nous enlever un des artistes les plus recommandables qu'ait produits la France, un des hommes les plus aimables que j'aie connus.

Le besoin de repos lui avait fait demander sa retraite comme professeur du Conservatoire; l'administration de la liste civile eut égard aux services rendus à l'art par ses ouvrages, et sa pension comme professeur fut convenablement réglée. C'était d'autant plus justice que Boieldieu venait d'être privé d'une pension de 1,200 fr. qui lui avait été accordée par l'Opéra-Comique en reconnaissance des services qu'il avait rendus à ce théâtre. Un nouvel entrepreneur avait succédé à l'ancienne société et n'avait pas voulu souscrire aux engagemens contractés par elle. Outre la pension de retraite honorable accordée à Boieldieu comme professeur du Conservatoire, le roi lui en donna une autre sur sa cassette. Le digne artiste ne jouit pas long-temps de ces avantages, car la révolution de juillet ayant éclaté, non-seulement la pension de la cassette disparut avec l'ancienne royauté, mais dans un travail de révision sur les pensions de l'Opéra et du Conservatoire, celui qui en était chargé, oubliant quel homme était Boieldieu, s'avisa de supputer ses années de service comme professeur, et trouvant qu'il lui avait manqué quelques mois, lui enleva une partie de son revenu comme s'il ne se fût agi que de quelque artiste vulgaire. Ainsi, aux douleurs de la phthisie laryngée qui menaçait les jours de Boieldieu vinrent se joindre des inquiétudes sur son avenir.

Le mal empirait chaque jour; tous les remèdes étaient employés sans qu'il en résultât aucune amélioration sensible dans l'état du malade. Un voyage à Pise fut conseillé; Boieldieu le fit et n'en retira aucun bien. Il revint à Paris plus faible, plus souffrant qu'il n'en était parti, éprouvant en outre le besoin de remplacer les ressources dont il avait été privé et obligé de demander à reprendre des fonctions de professeur qu'il n'était plus en état de remplir. On les lui rendit; mais, hélas! il n'était pas destiné à jouir long-temps des avantages de sa nouvelle position. Sa santé continuait à dépérir; il espéra la rétablir par l'usage des bains du midi qui lui avaient fait quelque bien autrefois, et il voulut en essayer. Cependant le voyage était difficile à faire dans l'état d'abattement où étaient ses forces; il partit néanmoins, arriva avec peine jusqu'à Bordeaux, voulut pousser plus loin, mais fut obligé de revenir en cette ville, effrayé par les progrès du mal. Alors l'idée d'une fin prochaine vint se présenter à l'esprit de l'artiste, accompagnée du vif désir de revoir encore une fois la maison de campagne où il avait autrefois passé d'heureux jours; sa famille éplorée l'y ramena, mais mourant. Peu de jours après tout espoir fut perdu, et Boieldieu s'éteignit le 8 octobre dans les bras de ses amis.

Ainsi vient de finir un des musiciens les plus célèbres de la France, homme aimable, bienveillant, généreux, qui n'a compté que des amis, même parmi ses rivaux.

FÉTIS.

Mme Malibran à Milan.

Sous ce titre que nous donnons nous-même à notre réfutation, un journal toujours spirituel, mais ordinairement mieux informé, publie un article dans lequel il affirme, sur la foi de ses correspondans, que Mme Malibran n'a point réussi à sa dernière apparition sur le théâtre de Milan. Comme la même feuille parle de ravages qu'auraient subis les facultés de cette grande cantatrice, le fait est assez important pour qu'on prenne la peine de l'examiner. Après avoir recueilli les renseignemens qui pouvaient nous éclairer sur cette question d'un non-succès de Mme Malibran à Milan, nous avons acquis la certitude que c'est une erreur dans laquelle des rapports inexacts ont fait tomber le rédacteur du *Vert-Vert*. Nous allons en donner pour preuves des passages du seul journal de Milan qui traite spécialement ces matières de l'*Eco*.

Dans son numéro du 3 octobre l'*Eco*, en parlant du début de Mme Malibran dans le rôle d'*Amina* (*la Sonnambula*), s'exprime ainsi : «La cavatine et le rondeau « sont les seuls morceaux dans lesquels Mme Malibran « peut donner un libre essor à son talent sans être gê- « née par d'autres voix; aussi ne parlerons-nous que « de ces deux morceaux. Et ne suffit-il pas de nom- « mer Mme Malibran pour dire que son chant a été ce « que peut produire la plus belle voix qui ait appartenu « à une organisation humaine, ornée de tout le prestige « de l'art. Nous la voyons s'avancer éclatante de graces « et de jeunesse ; le bonheur de se voir unie à son « amant remplit son cœur, absorbe toutes ses pensées. « Elle se trouve auprès d'une mère chérie, entourée des « compagnes de son enfance, elle a besoin d'épancher « sa joie qu'elle exprime dans sa cavatine :

Come per me sereno
Oggi rinacque il dì!

« modulant cette suave cantilène avec une facilité, « une grace admirables, exécutant les fioritures, les « traits les plus difficiles pendant qu'elle se tourne vers « ses compagnes et vers sa mère avec un gracieux sou- « rire sur les lèvres, et sans que les muscles délicats « de cette physionomie si mobile éprouvent aucune « contraction par la difficulté du chant.

« Si deux duos du premier acte n'ont pas produit « tout l'effet qu'on en attendait, nous en trouvons la « cause dans la manière dont elle a été secondée. Sans « nous arrêter à exprimer l'impression qu'elle a pro- « duite sur les spectateurs par ses douloureux accens « dans le finale du premier acte, nous parlerons du ron- « deau qui termine l'opéra, dont l'exécution a surpassé « l'attente des auditeurs les plus exigeans. Le moment « où elle s'éveille, où son rêve devient une réalité, lors- « qu'elle se voit justifiée, aimée comme autrefois, a « été d'un effet magique, et quand dans l'extase de son « bonheur elle s'écrie :

Ah! non giunge uman pensiero.

« elle a inspiré à tout l'auditoire le sentiment qui l'ani- mait. »

On voit qu'il y a loin de là à une chute, et que l'enthousiasme des Milanais les met à l'abri du reproche de versatilité qu'adresse le *Vert-Vert* à tous les dilettanti français, italiens et anglais.

« L'enthousiasme fut si grand, dit en terminant le « rédacteur de l'*Eco*, que le public ne cessant de la rap- « peler sur la scène, l'aimable actrice comprit le désir, « que la discrétion empêchait de manifester ouverte- « ment, et répéta son rondeau dans lequel elle atteignit « la perfection. »

Nous nous étions émus à cette annonce d'une fâcheuse issue dans les débuts de la grande cantatrice à l'un des théâtres les plus importans de l'Italie, et nous nous apprêtions à tonner aussi contre la versatilité du peuple dilettante, car nous savons que jamais le talent de Mme Malibran n'a été aussi pur, aussi élevé, nous qui l'avons entendue il y a trois mois à peine. Mais c'est avec une vive satisfaction que nous avons acquis la certitude qu'il en était de cette nouvelle comme de celle de l'emprisonnement de Paganini et de mille autres qui se répandent on ne sait comment, sans qu'on puisse remonter à la source.

Faut-il une nouvelle preuve de nos assertions ? Dans son numéro du 10 octobre, l'*Eco* rend compte d'une représentation d'un autre opéra de M. Bellini, *I Capuleti ed i Montecchi*, et parle en ces termes :

« Chaque fois qu'il s'agit de rendre compte d'une re- « présentation de Mme Malibran, il faut parler d'un « nouveau triomphe; et le plus difficile en parlant de « cette cantatrice, c'est de pouvoir à la fois la rappeler « à ceux qui l'ont admirée, et de donner une idée de « son talent à ceux qui ne l'ont point entendue. La fa- « culté extraordinaire d'embrasser les genres les plus « opposés, et le don qu'elle possède d'exceller dans « tous, font une nouvelle merveille de chacune de ses « apparitions sur la scène et laissent le spectateur in- « certain sur le rôle dans lequel il doit l'admirer da- « vantage. C'est ainsi qu'après l'avoir vue dans la *Son- « nambula* simple et naïve villageoise, nous lui retrou- « vons sous les habits de *Romeo* toute l'impétuosité d'un « amant passionné. Quel cœur sensible pourrait résister « aux séductions d'un semblable *Romeo*, lorsqu'avec « cette voix (qu'on nous passe ces fleurs de la rhétori- « que du rédacteur de l'*Eco* : nous traduisons fidèle- « ment), lorsqu'avec cette voix qui est à tout organe « humain ce que la rose est aux autres fleurs, il cherche « à vaincre les scrupules de celle qu'il aime, et la con- « jure d'unir leurs destinées !

« Mais le quatrième acte, celui où la musique de Vac- « caj est substituée à celle de Bellini, est la partie de « la pièce dans laquelle Mme Malibran s'élève au plus « haut degré où puisse atteindre l'art dramatique. Qui- « conque n'a pas vu rendre par Mme Malibran cette « scène que l'imagination de Shakespeare a seule pu « enfanter ne peut en concevoir une juste idée. Le « public fut tellement ému qu'il eut besoin de quelques « instans de recueillement pour pouvoir manifester à

« l'incomparable artiste toute son admiration ; mais « enfin des acclamations générales et réitérées retenti- « rent longuement. »

Voilà qui démontre suffisamment le peu de fondement des faits sur lesquels les correspondans du *Vert-Vert* ont induit ce journal en erreur. Il reste une autre question à examiner. Nous gémissons autant que personne du mauvais goût qui prévaut actuellement en Italie, où les cris tiennent lieu de chant ; nous l'avons dès long-temps signalé! Mais nous avons la certitude que Mme Malibran n'a point donné dans ce travers; nous l'avons entendue, ainsi que nous l'avons dit plus haut, il y a quelques trois mois d'ici, et nous avons trouvé que, loin de ne posséder aujourd'hui qu'une voix rauque, eraillée, dure et allourdie, jamais son organe n'eut plus de rondeur, de souplesse et de moelleux. Nous sommes entièrement de cet avis, que les virtuoses italiens ont un nouvel apprentissage à faire lorsqu'ils arrivent à Paris d'un pays où on leur demande des rugissemens au lieu de chant, et des contorsions nerveuses au lieu de gestes; mais Mme Malibran sort d'une trop bonne école pour avoir pu se plier à ce goût dépravé du public italien, et elle n'a pas oublié que, loin de subir un empire, c'est au grand artiste d'imposer le sien.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

Reprise de la *Sonnambula* et de la *Straniera*.

Si les libretti qui tiennent du genre tragique par la gravité du sujet pris ordinairement dans l'histoire, par le caractère passionné des personnages et par la complication des événemens, sont ceux qui conviennent le mieux au développement de la pensée d'un habile compositeur, il ne faut pas croire que ce soient les seuls qui doivent être admis et sur lesquels il soit exclusivement possible d'écrire de bonne musique. Subissant l'influence du système sous l'empire duquel s'agitent aujourd'hui la plupart de nos jeunes écrivains, qui remplissent leurs ouvrages de sombres et terribles images sous le prétexte ou peut-être avec la croyance qu'ils approchent davantage du vrai, les compositeurs de notre époque, qui se proclament eux-mêmes les successeurs de Gluck, de Weber et de Beethoven, croiraient déroger s'ils appliquaient les produits de leur imagination à des sujets qui ne fussent ni lugubres ni sanglans. Il est facile de prévoir cependant que le résultat d'un tel système, poussé dans ses plus rigoureuses conséquences, serait une uniformité, une monotonie de style qui lasseraient bientôt le public. L'abus, ce défaut qu'il serait si important d'éviter en toutes choses et duquel on met trop peu de soin à se défendre, finira par corrompre un principe excellent en lui-même. C'est pour combattre l'abus du genre pastoral qui avait despotiquement envahi la scène qu'on a de nos jours fait un étrange abus du genre qu'on lui a substitué, et qu'on réduira, si l'on n'y prend garde, à l'impuissance.

Les formes simples et gracieuses sont d'un effet immanquable lorsque l'usage en est bien ménagé, et un opéra également éloigné du niais et du dramatique exagéré n'a pas moins de chances de succès aujourd'hui que jamais.

Le sujet de la *Sonnambula* est simple et naïf, n'exige pas de grands développemens, et cependant émeut véritablement. La marche d'une pièce composée sur cette donnée ne doit être ni compliquée ni embarrassée; les situations y seront pleines d'intérêt, mais naturelles et en petit nombre ; enfin le nombre des personnages sera réduit à celui strictement suffisant pour la complication et le développement nécessaires de l'action. Ces différentes conditions ont été remplies par l'auteur du libretto de la *Sonnambula* qui, du reste, il est juste de le dire, a suivi le plan indiqué par celui du ballet français. Ce sont les mêmes personnages, c'est la même intrigue développée seulement, ainsi qu'il convient pour une pièce destinée à recevoir la musique, et sans avoir cependant l'inconvénient des longueurs interminables qui privent souvent les opéras italiens de l'intérêt qui semble devoir résulter de la nature même du sujet.

La partition de la *Sonnambula* n'a eu qu'un demi-succès à son apparition en Italie ; les opinions sur son mérite furent très partagées, car nous nous souvenons d'avoir reçu en même temps de deux correspondans les notes d'un sentiment entièrement opposé ; l'une pleine d'éloge, l'autre peu approbative. Cependant depuis lors les avis se sont fondus, classés, et la *Sonnambula* est un des opéras qui, dans la patrie de M. Bellini, jouissent maintenant du plus honorable crédit. Il n'est pas de ville dans laquelle cet opéra n'ait été exécuté, pas de cantatrice de renom qui ne se soit montrée dans le rôle intéressant du personnage principal, et partout il n'y a qu'une opinion sur la partition, savoir que c'est une des meilleures compositions de son auteur. C'est avec ces précédens que parut pour la première fois à Paris, sous les traits de Mme Pasta, la *Sonnambula* de M. Bellini; il y a trois ans de cela. L'effet en fut médiocre et non proportionné, selon nous, au mérite de l'ouvrage.

On n'y remarqua que la pantomime expressive de Mme Pasta et les merveilles du chant de Rubini. Il y avait cependant plus que cela à y voir. Il faut distinguer dans la partition de cet opéra une simplicité de style bien soutenue et fort en harmonie avec l'intrigue, le lieu où elle se passe, et les personnages qui l'exposent. Si les mélodies n'ont pas un grand cachet de nouveauté, elles sont franches et point tourmentées par le luxe de modulations trop commun dans la musique de nos jours. Dans les situations plus fortes comme, par exemple, le finale du premier acte, le compositeur est énergique et vrai.

Rubini, dans le rôle d'*Elvino*, a déployé toutes les merveilles du talent le plus souple, le plus varié, aussi éminemment beau dans les situations les plus dramatiques que dans les scènes les plus gracieuses. Il n'est peut-être pas un opéra qui prête davantage au développement de ses grandes facultés. La *Sonnambula* a été composée pour lui, le rôle d'*Elvino* a été fait le plus important de la pièce contrairement aux usages qui donnent la partie principale à la voix de femme, et dans ce rôle d'*Elvino* M. Bellini s'est étudié à mettre au jour, sous toutes ses faces si multiples, le talent du grand artiste. La possibilité de croire, en l'entendant pathétique et déchirant dans le finale du premier acte, que c'est ce même acteur si naïf et si simple des premières scènes? Cependant cette métamorphose s'est opérée sans grand fracas, sans mouvement exagéré. C'est que Rubini a dans la voix l'accent, cette qualité que l'art modifie et plie à ses besoins, mais qui ne s'acquiert pas. C'est que par la puissance de son organe et sa merveilleuse habileté à le diriger, il arrive à de plus grands effets que d'autres par des gestes exagérés et des éclats de voix. Jamais nous n'avons été plus convaincus que Rubini est le premier chanteur du monde.

Mlle Grisi a justifié l'opinion émise par nous dans notre dernier compte-rendu des représentations du Théâtre-Italien, c'est-à-dire qu'il ne lui fallait qu'un peu de repos pour qu'elle retrouvât la fraîcheur de ses moyens. Cette jeune cantatrice a eu d'heureuses inspirations dans le rôle d'*Amina* qui convient bien à la nature de son talent; elle a chanté avec une grande perfection sa cavatine et son duo avec Rubini. Il est de son intérêt, cependant, que nous lui fassions observer qu'elle abuse trop fréquemment d'un moyen d'effet qu'elle a emprunté à Rubini, savoir le passage subit du forté au piano dans la même phrase, dans la même mesure. Nous lui dirons aussi qu'elle chante trop souvent à demi-voix; elle exécute ainsi des traits fort élégans, fort gracieux, mais souvent la pensée du compositeur est dénaturée et la musique en souffre. Nos observations indisposeront contre nous la foule de ses admirateurs, mais nous croyons être ses amis plus sincères que ceux-ci. Santini s'acquitte avec talent du rôle peu important qui lui est confié dans cet opéra.

Nous avons trop souvent manifesté notre indignation contre les choristes du Théâtre-Italien pour ne pas signaler l'heureuse révolution qui s'est opérée dans cette partie de l'exécution musicale au Théâtre-Italien. On aura peine à nous croire quand nous dirons que les choristes chantent maintenant en mesure, avec ensemble et intelligence; ce n'est cependant que la plus exacte vérité. Tel était notre étonnement à la première audition que nous n'y vîmes qu'un hasard; mais une suite de représentations, également très satisfaisantes sous ce rapport, nous a convaincus que c'est une belle et bonne révolution. L'orchestre qui, les deux années précédentes, n'avait point été non plus à l'abri de nos plus durs reproches, réclame celle-ci une part de nos éloges. Il accompagne généralement avec beaucoup de soin et suit parfaitement le chanteur dont il ne couvre pas la voix par une intensité de son intempestive.

Mme Finck-Lohr a débuté pour la seconde fois dans la *Straniera*. Nous avons le regret d'annoncer que cette seconde épreuve n'a pas été plus favorable à cette cantatrice que ne l'avait été la première. Une dureté naturelle de l'organe, qui rend impossible l'agilité de l'articulation, doit interdire les grands succès à cette dame qui a manifesté à plusieurs reprises quelques bonnes intentions dramatiques.

—C'est dans les premiers jours de la semaine dans laquelle nous entrons que doit être représenté au théâtre de l'Opéra-Comique l'opéra de MM. Planard et Marliani. Son titre est : *le Marchand forain*. On vient de commencer au même théâtre l'étude d'une pièce de MM. Scribe et Auber dont le sujet est pris, dit-on, dans les annales de l'empire chinois. Pékin succéderait-il à Venise, et l'antiquité chinoise prendrait-elle la place du moyen-âge européen sur nos scènes dramatiques.

— Un journal a donné l'article suivant, qui a été reproduit par plusieurs autres; nous le prenons comme un fait utile à publier : « M. Meyerbeer s'était engagé à fournir à M. Véron, directeur de l'Opéra, une partition nouvelle à un terme fixé, sous peine d'un dédit de 30,000 francs. Une maladie de sa femme força le célèbre compositeur à la conduire en Italie, et n'étant pas prêt au jour fixé, il fit remettre les 30,000 francs à M. Véron qui en garda 20,000 et en envoya 10,000 à l'auteur du libretto qui en avait déjà touché 5000 de prime pour le même ouvrage. M. Meyerbeer étant revenu à

Paris, M. Véron apprit que sa partition était terminée et s'empressa de lui envoyer les 30,000 francs. M. Meyerbeer lui a remis sa partition et l'opéra nouveau sera représenté après la Juive, opéra de M. Halevy qui doit passer dans les premièrs jours de décembre.

Bulletin d'Annonces.

Bibliothèque Musicale de chant italien avec accompagnement de piano et morceaux séparés pour piano seul.

La librairie a pris depuis quelque temps un grand développement. La publication à bon marché d'ouvrages intéressans en a répandu le goût dans toutes les classes. La musique doit à son tour participer à ce mouvement. C'est le seul but que se proposent les éditeurs de la *Bibliothèque Musicale.*

Elle se compose : 1° de 504 morceaux de chant : *airs, duos, trios, morceaux d'ensemble*, extraits de 140 opéras des auteurs italiens et allemands les plus célèbres.

2° De 80 morceaux pour piano seul, de diverses forces, tels qu'*ouvertures, fantaisies, airs variés*, etc.

Cette musique a été gravée par les meilleurs artistes de Paris et par les procédés habituels ; elle est imprimée sur très beau papier.

Cette collection unique, pour la modicité du prix jointe à la perfection de l'exécution, est destinée à répandre partout le goût de la bonne musique ; et la variété des nombreux morceaux qui la composent permettra d'apprécier et de comparer le genre de mérite de chaque auteur.

Elle convient à l'auteur isolé comme aux Conservatoires, aux sociétés philharmoniques, aux pensionnats et aux société de tout genre qui font de la musique le but principal, ou seulement un accessoire de leurs réunions.

Elle convient surtout aux habitans de la province qui ont souvent beaucoup de difficultés à se procurer de bonne musique, et aux étrangers qui pourront, à peu de frais, réunir les morceaux les plus intéressans des meilleurs auteurs.

Elle dispensera d'acheter à un prix élevé une infinité de partitions qui contiennent beaucoup de récitatifs, de finales, de chœurs et même de morceaux faibles dont nous avons extrait les meilleurs morceaux, ne seront pas réduites à se les procurer à un prix exorbitant.

Ces divers avantages seront appréciés par les artistes comme par les amateurs, et doivent assurer à la *Bibliothèque Musicale* de nombreux souscripteurs.

L'ouvrage est entièrement terminé.

PRIX ET MODE DE VENTE.

La *Bibliothèque Musicale* se vend à raison de *six centimes et demi* la page, en sorte qu'un morceau de douze pages, marqué 4 fr. 50 cent., se paie 78 cent. en Belgique, y compris le port. Les 6,000 pages qui la composent ont été divisées en 50 livraisons de 120 pages chaque, dont 42 pour le chant et 8 pour le piano. Elle sont brochées avec une belle couverture imprimée, et se vendent 7 fr. 80 c. chaque.

A Paris, chez Beauvais, éditeur, rue Saint-Thomas-du-Louvre.

Un Caprice de Femme, paroles de M. Lesguillon, musique de M. F. Paër.

Ouverture. — 4 fr. 50.
N. 1. Duo chanté par Mme Casimir et M. Lemonnier. — 5 fr.
2. Cavatine chantée par Mme Casimir. — 3 fr.
3. Air chanté par M. Ponchard. — 4 fr. 50.
4. Air chanté par Mme Casimir. — 4 fr. 50.
5. Trio chanté par Mmes Casimir, Boulanger et M. Lemonnier. — 6 fr.
6. Air comique chanté par Mme Boulanger. — 4 fr. 50.

Paris, chez Pacini, boulevard des Italiens, 11.

J. Masset. Le Chasseur de chamois, guitare. — 1 fr.
— Une soirée d'automne, guitare. — 1 fr.
Masini. Le Don, romance pour guitare. — 2 fr.
Gomion. Hélène, boléro arrangé pour piano seul. — 2 fr.
— La Jeune Châtelaine, piano seul. — 2 fr.
— Bagatelle sur la barcarolle les Aéronautes de Labarre, piano. — 4 fr. 50
— Souvenir de la Folle, piano. — 4 fr. 50.
Bellini. Cavatine extraite de *Bianca e Fernando*, paroles françaises de M. Crevel de Charlemagne. — 4 fr. 50.

Paris, chez Bernard Latte, boulevard Italien, 2, passage de l'Opéra.

ERRATUM.

Un passage de l'article sur M. Pape, inséré dans notre numéro du 5 octobre courant, a été tronqué par nos compositeurs de manière à ne présenter aucun sens.

Au troisième alinéa il faut lire ainsi : « Après avoir vu la liste des récompenses publiée au *Moniteur*, on est donc étonné avec raison de le voir persister à dire que la première lui a été décernée; les droits de M. Pape se trouvant ainsi attaqués, puisqu'il a réellement reçu la première médaille d'or, il devait réclamer, etc. »

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 44.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, no 27.

PARIS, DIMANCHE 2 NOVEMBRE 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Considérations

SUR QUELQUES INSTRUMENS ET SUR LEUR EMPLOI.

Troisième article.

Parmi les instrumens chantans il faut ranger le cor à clefs, dont le caractère de sonorité est tout-à-fait particulier. J'ai dit dans mon article précédent qu'on pourrait employer avec avantage cet instrument pour remplacer les parties intermédiaires de clarinettes qui, surtout, sont sourdes et d'un effet incertain; toutefois je crois que l'on pourrait en tirer encore un meilleur parti en opposant son effet à celui des instrumens à anche.

Il y a maintenant deux manières de faire usage des cors à clefs de différens tons : la première consiste à en faire les instrumens principaux d'un système de musique de cuivre, comme cela se pratique en France et en Belgique dans quelques régimens de cavalerie et d'infanterie légère; la seconde à ne leur accorder dans les grands corps de musique d'harmonie qu'une place de remplissage qui peut être supprimée sans nuire à la composition. Dans le premier système on donne souvent aux parties de cors à clefs des difficultés que le talent d'un habile exécutant ne parvient à vaincre que d'une manière imparfaite; car il est bien rare qu'on écrive spécialement pour le cor à clefs; ce sont presque toujours des arrangemens d'ouvertures, de pots-pourris, ou de morceaux du même genre, qui sont confiés à cet instrument, qui par sa nature n'est destiné qu'à chanter et qui, lorsqu'il est employé à rendre des traits de violon ou de clarinette, ne satisfait point une oreille délicate. Dans le second système on met des bornes beaucoup trop étroites à l'utilité qu'on peut tirer du cor à clefs.

Les cors à clefs de différens tons et les ophicléides, alto et basse, composent un système complet d'instrumens du même genre et d'une sonorité analogue. Cette sonorité leur est particulière et ne se rapporte à celle d'aucun autre système. Il y aurait donc un moyen certain d'en tirer un parti très avantageux dans un grand orchestre d'harmonie ordinaire, par l'opposition de leur accent avec celui des clarinettes ordinaires, altos et basses; car ce sont les oppositions qui donnent du coloris à la musique et qui font disparaître la monotonie si nuisible à son effet; et ceci me conduit à parler, plus tôt que je ne le voulais, de la nécessité impérieuse de s'occuper des moyens de rendre ces oppositions aussi fréquentes et aussi piquantes qu'on le pourra, et conséquemment à en chercher les moyens dans la différence des systèmes d'instrumens. Quelles ressources n'y aurait-il point dans la musique d'harmonie si le système des hautbois, des cors anglais, des bassons et des contrebassons, celui des clarinettes de différentes espèces, celui des flûtes de différens tons, celui des cors à clefs et des ophicléides, celui des trompettes et des trombones, et enfin celui des cors en plusieurs tons, variaient sans cesse les effets de sonorité et le caractère de l'expression ? Mais pour former ces oppositions et les coordonner à une pensée musicale féconde en heureux résultats, il faudrait renoncer à ne faire que des arrangemens pour la musique d'harmonie; il faudrait écrire spécialement des symphonies pour ce genre de musique comme on le fait pour des orchestres ordinaires. Alors seulement on saurait ce qu'il y a d'effet possible dans ce genre de musique pour lequel les musiciens instruits ne professent point assez d'estime, n'ayant d'idée de ce qu'elle peut être que par ce qu'elle est.

Je reviens aux instrumens de cuivre à clefs, et particulièrement à celui qui m'a conduit à cette digression.

Dans la musique d'harmonie ordinaire on ne fait point usage d'autre cor à clefs que celui du ton de *si*

bémol; dans la musique de cavalerie, appelée *musique de fanfare*, on se sert souvent à la fois du cor à clefs en *si*, du cor en *la* bémol, du petit cor en *mi* bémol, et quelquefois du cor en *fa*. Je pense que toutes ces variétés pourraient être utilisées dans un grand orchestre d'harmonie ordinaire, et même on pourrait encore en construire dans d'autres tons.

Remarquons ici qu'il existe une fâcheuse habitude dans la plupart des régimens. Lorsque le besoin se fait sentir de changer de ton et de passer, par exemple, du cor à clefs en *si* bémol à celui de *la*, l'exécutant se sert du même instrument et n'opère le changement de ton qu'en ajoutant une allonge qui baisse d'un ton. Or, le cor à clefs, dont l'accent est fort beau lorsqu'il est bien joué et lorsqu'il chante, a malheureusement le défaut de manquer de justesse en plusieurs de ses notes. *La*, *fa*, sont presque toujours au-dessous de l'intonation, et les meilleurs facteurs n'ont pu jusqu'ici faire disparaître complètement ce défaut; le talent seul de l'exécutant peut y porter remède. Mais l'emploi d'une allonge ayant le grave inconvénient de rompre les proportions, le défaut de justesse augmente et se multiplie entre diverses notes. Il est donc nécessaire de se servir toujours pour les différens tons d'instrumens construits spécialement, et de renoncer à l'usage des allonges, qui n'est sans inconvéniens que pour les cors ordinaires et les trompettes ou trombones, c'est-à-dire, les instrumens qui ne sont point percés de trous latéraux.

J'ai dit que l'ophicléide complète le système des cors à clefs; cet instrument n'est souvent employé que comme basse, et ce n'est que dans un petit nombre de corps de musique militaire qu'on trouve des ophicléides altos. A l'égard de l'ophicléide ténor, on n'en a pas construit jusqu'à ce jour; lorsque le besoin d'une partie intermédiaire de ce genre se fait sentir, on y supplée par un ophicléide basse. Ce mal, car c'en est un, provient de ce qu'on a considéré l'ophicléide comme un instrument de basse destiné par sa nature à servir pour toute sorte de musique d'harmonie. Personne ne s'est avisé que cet instrument est spécialement la basse du cor à clefs, et conséquemment qu'il est nécessaire de remplir les intermédiaires entre les parties aiguës de celui-ci et la basse. Or, les parties intermédiaires sont certainement l'alto et le ténor. Le premier de ces instrumens existe, mais il n'existe que comme une exception pour laquelle il y a même rarement des parties écrites. Quant à l'emploi de l'ophicléide basse pour jouer les parties du ténor, c'est une barbarie; car le gros son de l'instrument ne convient pas à cette partie intermédiaire : le volume du tube doit être proportionné au caractère de la voix. Il y a lieu de croire que cette observation sera faite quelque jour par un bon facteur d'instrumens, et qu'elle le déterminera à fabriquer des ophicléides ténors.

La plupart des compositeurs qui écrivent pour la musique d'harmonie réunissent sur la même partie les ophicléides basses au serpent et au basson russe; je pense que c'est une erreur; car il y a dans la sonorité du cuivre un autre accent que dans la sonorité du bois, bien que la production du son s'opère au moyen d'un bocal construit de la même manière pour tous ces instrumens. La loi de l'analogie des sonorités est un fait qui n'a point été assez étudié.

C'est pour l'avoir négligée qu'on en est venu, dans plusieurs corps de musique militaire, à réunir sur la même partie l'ophicléide alto et le trombone alto; comme s'il y avait la moindre analogie entre ces instrumens. L'effet de l'un est moelleux et rond; celui de l'autre est dur et sec. Encore une fois, évitons ces amalgames de sons de qualité différente qui, dans l'exécution d'une même partie, dénaturent presque toujours la pensée du compositeur. Que chaque instrument joue dans son caractère propre une partie sentie pour produire tel ou tel effet donné, et qu'on se garde de nuire à cet effet par sa réunion à des instrumens d'un caractère différent; alors la musique d'harmonie offrira des ressources inconnues à la plupart des compositeurs.

Dans plusieurs corps de musique militaire, on réunit une ou deux contrebasses aux ophicléides, aux serpens et aux bassons russes; ce n'est que depuis peu qu'on s'est avisé d'écrire pour cet instrument une partie spéciale. C'est un progrès que cette idée, car les cordes pincées, par exemple, produisent des effets qui n'appartiennent qu'aux instrumens à cordes; effets piquans qu'il ne faut pas dédaigner dans la musique d'harmonie. L'archet, d'ailleurs, n'est pas convenable pour beaucoup de traits qui appartiennent aux basses d'instrumens à vent.

Mais s'il est utile d'employer dans l'harmonie la contrebasse avec les ressources qui lui sont propres, cette utilité ne peut devenir réelle qu'autant que le nombre de ces instrumens sera assez grand pour qu'on distingue ses effets. Or, c'est une considération à laquelle on n'a point égard, soit par négligence, soit qu'il y ait difficulté de se procurer pour les grands orchestres d'harmonie un nombre de contrebassistes suffisant. Tel a été, en effet, le défaut du grand orchestre d'harmonie que j'ai dirigé au concert du 25 septembre dernier. Diverses circonstances m'ont empêché, malgré ma volonté, de réunir dans cet orchestre plus de six contrebasses, quoi-

que j'en eusse quatre fois autant au concert du 26 dans le local des Augustins; or, c'est ce dernier nombre qu'il aurait fallu, et peut-être davantage, pour que la proportion eût été exacte avec les autres instrumens.

Dans un prochain numéro je terminerai ces observations par des considérations sur le système des cors et cornets, et sur celui des trompettes et trombones.

FÉTIS.

Mélanges.

Musique de quelques peuples des îles du Sud et des colonies françaises.

Un voyageur qui vient de parcourir nos colonies françaises s'exprime ainsi en parlant du degré d'aptitude à la musique des différentes tribus qui environnent le Fort-Royal :

« Leur sens musical est juste, mais peu étendu. Il ne leur faut de la musique que ce qui est nécessaire pour émouvoir leur système nerveux. Le son de l'instrument le moins agréable les fait tressaillir, quelques mesures cadencées suffisent pour les mettre en mouvement, et si l'air continue on les voit bientôt dans les plus vives agitations du transport. Leurs airs sont simples, mais expressifs ; ils peignent rarement la gaîté, mais la volupté et le sentiment. Quelques notes entremêlées de fréquens soupirs leur suffisent. Ils ne parcourent presque jamais la gamme tout entière. Ils improvisent avec une extrême facilité l'air et les paroles, qui plaisent presque toujours, sans pouvoir supporter l'analyse.

« Si le chant est heureux, bientôt répandu parmi eux, il y conserve la vogue, jusqu'à ce qu'il soit remplacé par un autre; le texte est le plus habituellement une observation critique; c'est un maître qui s'est montré violent et ridicule à l'égard de son esclave; c'est un galant qui a été surpris ou qui a donné, sans le vouloir et à son grand regret, un doublon pour une pièce de cinq francs à une maîtresse fortuite.

« Leur instrument de prédilection est le bamboula, nom sous lequel aussi on désigne communément la danse. C'est un baril couvert d'une peau et qu'un nègre du groupe frappe sans cesse de ses mains à l'instar du tambourin, et quelquefois avec frénésie. Pour cet instrument si simple, il y a des artistes qui sont recherchés par les amateurs. J'en vis un qui frappait sur le bamboula tantôt avec une lenteur grave et baissant la tête, tantôt avec un emportement enthousiaste, renversant le front en arrière, ruisselant de sueur, les yeux extatiquement fixés vers le ciel; semblable à un nageur effrayé qui craint de boire, ou à un marsouin qui va lancer de l'eau par ses narines.

« Quelques négresses, à leur tour, avaient en main des cocos creux ou des calebasses remplies de noyaux, et elles agitaient bruyamment et en mesure ces cocos fixés à un bâton. Tout cela se faisait en dansant, et il n'y avait pas de spectateur à face noire qui ne suivît avec la tête, les mains, les pieds, la musique de cet étrange orchestre.

« J'oublie de dire qu'on chantait en chœur; les femmes de la compagnie, qui faisaient la police de leur groupe, l'exerçaient également en chantant, et présentaient aux pieds des spectateurs une torche enflammée pour maintenir le cercle. »

Nous trouvons ailleurs des détails assez curieux sur des fêtes musicales auxquelles prennent part des peuplades entières des îles de la mer du Sud. En présence de tels faits, on ne sait trop si l'on doit vanter très haut les bienfaits de la civilisation, car évidemment ces bourgades à demi barbares jouissent au moins aussi vivement de leurs chants grossiers que nous de notre musique compliquée.

« Un des traits les plus caractéristiques des peuples qui habitent l'Océanie est une gaîté habituelle qui leur inspire un goût excessif pour le plaisir; la musique et la danse sont leurs amusemens favoris, leur passe-temps le plus agréable. Les habitans des îles Carolines, ceux des îles de la Société, des Amis, de Sandwich, etc., se livrent avec une égale ardeur aux mêmes plaisirs. Chez les premiers, il y a moins de recherche et plus de simplicité dans les réunions. On ne trouve dans les fêtes qu'on célèbre dans ces îles qu'une faible esquisse de celles que Cook a décrites, l'art chez ces peuples est encore dans son enfance; ils n'ont recours à aucun instrument quelconque; la naïveté, le naturel font tout le charme de leurs fêtes; leurs concerts répandent une joie, une allégresse inconcevable sur toutes les îles où l'usage les a introduits. La profession du chant et de la danse n'est pas bornée dans ces îles comme dans celles que ce fameux navigateur a visitées, à une certaine classe de la société ; toute la jeunesse d'une île ou d'un groupe d'îles prend indistinctement une part active aux concerts publics. Ces insulaires renouvellent tous les deux ans leurs chansons ; ils mettent tout le soin, toute l'application possible à les étudier et à les bien chanter; elles sont le produit de quelque génie distingué de leur groupe d'îles, ou même de quelque autre. A cet égard, échange continuel d'idées a lieu par le moyen de la navigation. Si, par exemple, il vient à la jeunesse d'une

île le désir de faire briller son talent musical dans une autre plus ou moins éloignée, elle n'hésite pas à se mettre en route, sûre d'avance d'être accueillie avec les démonstrations les plus sincères de satisfaction et de plaisir, que ces sortes de visites ne manquent jamais de produire. Il est des cas où ces réunions sont fixées à une date très éloignée. Dans l'année où nous découvrîmes les îles Mourilleu, une partie des îles Setoal, Sonek et Tametam, avaient pris l'engagement de se rendre, au mois de juin de cette même année, dans l'île de Fanaou, résidence du chef de ce groupe, quoiqu'ils en fussent éloignés d'environ deux cents milles maritimes, uniquement dans l'intention de faire partie d'une fête dans le genre de celle qu'on va décrire. On s'occupait déjà des différens préparatifs; on commençait à s'exercer pour le chant et la danse. Il était stipulé que soixante-dix canots seraient employés pour le voyage, et que chacun de ces canots contiendrait cinq chanteuses. Il n'y a aucun rapport entre les chansons des deux sexes, et l'on met une scrupuleuse attention à ce que le sens de celles qui sont chantées par les hommes ne puisse être saisi par les femmes; on s'exerce même à les prononcer de manière à ce qu'aucun de ceux qui ne sont pas au nombre des initiés ne puisse comprendre un seul mot, parce qu'elles sont souvent licencieuses, ou qu'il s'y trouve des mots défendus. Les répétitions se font séparément par la même raison : celles des hommes dans la maison commune; celles des femmes, tantôt chez elles, tantôt dans le plus épais du bois. Lorsqu'il arrive une société de ce genre dans une des îles, elle est toujours accueillie de la manière la plus hospitalière. On établit les hommes dans la même commune; les chanteuses sont introduites dans le logement des femmes. Dès le soir, les hommes s'exercent pour la fête, qui a toujours lieu le lendemain de leur arrivée; les femmes, au contraire, passent la nuit à causer ou à dormir. Le lendemain, de grand matin, tout habitant de l'île, qui n'est pas retenu par des circonstances particulières, commence par aller à la pêche, tandis que ceux qui se disposent à figurer s'occupent de leur parure.

« La toilette achevée, deux ou trois hommes se rendent en cérémonie à la maison commune, ou dès l'entrée ils commencent à chanter; à cet appel, les autres chanteurs se rendent à l'instant au même endroit, et se placent tous sur l'un des côtés de l'édifice. Ce n'est qu'alors que les chanteuses paraissent. En arrivant, elles se placent du côté opposé qui leur est assigné; toute l'île accourt aussitôt; hommes, femmes, vieillards, enfans, tous se pressent en foule pour assister à la fête. Les hommes ouvrent le concert; mais peu à peu la voix des femmes s'unit à la leur. Au commencement ils sont tous assis; mais ils ne tardent pas à se lever pour joindre la danse à leurs chants; ils amusent ainsi le public pendant trois ou quatre heures de suite. Les femmes se retirent les premières et toutes à la fois, tandis que les hommes prolongent la fête, et ne quittent la maison qu'après avoir été régalés de tout ce que l'île produit de plus recherché. Les habitans, dans de semblables occasions, s'empressent de fournir les vivres et les friandises en usage parmi eux. Le tamol, ou chef, en fait les honneurs, et lorsque les convives paraissent vouloir se retirer, il s'efforce de les retenir; souvent il les invite à une fête que les habitans d'une autre île doivent donner en leur honneur, à quelques jours de distance, et qui est absolument dans le même genre. Outre ces grandes fêtes qui demandent tant d'apprêts, les insulaires se rassemblent souvent entre eux pour danser et chanter, particulièrement pendant les trois mois d'été, lorsqu'il y a plus grande abondance de poisson. Ils se réunissent ordinairement après le coucher du soleil, et la fête continue jusque fort avant la nuit. »

Nouvelles de Paris.

La reprise de la *Prova d'un' opera Seria*, bonne plaisanterie italienne dans laquelle Lablache déploie un talent comique si fin, si spirituel, a eu lieu jeudi dernier au Théâtre-Italien. Cet opéra, qui avait été joué en deux actes quand Lablache entreprit de le faire connaître au public du Théâtre-Italien de Paris, a été réduit en un seul depuis lors. Sans doute, pour des spectateurs de notre France, qui ne veulent rire qu'avec mesure, et pour les femmes du monde surtout qui peuplent le triple rang de loges de la salle Favart, et auxquelles la gaîté ne convient qu'en tant qu'elle ne ride pas le visage, trois heures de bouffonneries, de charges grotesques sont une une durée trop longue. Mais en évitant un inconvénent, on est tombé dans un autre; la pièce, telle qu'on la représente aujourd'hui, n'offre plus aucune espèce de sens. Ainsi que tous les ouvrages dramatiques auxquels on fait subir la même métamorphose, comme *Guillaume Tell* à l'Opéra, comme *Mazaniello* à l'Opéra-Comique, et beaucoup d'autres que nous pourrions citer, en perdant une partie de sa forme première, la *Prova d'un' opera Seria* est devenue inintelligible. Le cas est beaucoup moins grave lorsqu'il échoit à propos d'une bouffonnerie, que lorsqu'il s'agit d'un opéra sérieux; mais ces sortes de pièces sont par elles-mêmes pourvues de si peu de sens commun,

qu'il est toujours fâcheux de leur voir enlever le peu qu'elles ont.

Le principal mérite de la *Prova d'un' opera seria* réside dans le jeu inimitable de Lablache. Nulle part ailleurs, sur aucun théâtre et dans aucune contrée que cela soit, on ne trouverait actuellement un acteur capable de remplir le rôle comique de *Campanone* avec la verve et l'esprit qu'y déploie cet excellent comédien.

Trop jeunes pour avoir vu les grandes illustrations de la comédie française, nous qui n'avions assisté qu'à l'agonie des vieux restes de cette troupe fameuse qui ne s'est pas renouvelée et ne se rencontrera peut-être plus, les circonstances n'étant pas les mêmes, nous avons cru voir pour la première fois jouer la comédie quand nous assistâmes au début de Lablache dans le *Matrimonio segreto*. Ce n'étaient plus ces prétendues traditions qui se détériorent à mesure qu'elles passent de génération en génération. C'était bien la nature; c'était un homme comme un autre, ayant une inflexion pour chaque parole, un geste pour chaque pensée, au lieu de reproduire sans cesse les mêmes inflexions, les mêmes gestes. Admirable surtout dans son duo avec la prima donna, Lablache a fait rire aux larmes pendant tout le cours de la pièce, et ce n'est pas une petite victoire remportée sur un public ordinairement réservé. Santini, d'un comique parfait dans le rôle du poète Grilletto, l'a secondé à merveille.

Mlle Grisi doit se sentir mieux à l'aise dans l'opéra sérieux que dans la comédie. Les deux genres ne conviennent indifféremment qu'à un bien petit nombre de chanteurs qui sont de véritables exceptions; mais chacun a, dans l'ordre naturel, une préférence pour tels ou tels rôles. Nous sommes convaincus que Mlle Grisi est plus satisfaite d'elle-même dans *Sémiramide* ou dans *Anna Bolena* que lorsqu'elle représente *Rosina* ou *Corilla*. Cette jeune cantatrice a fort bien chanté différens morceaux de la partition, mais, nous le répétons, elle a été moins remarquable que dans les autres rôles.

Nouvelles des Départemens.

La perte douloureuse qu'a faite l'art de la musique en France dans la personne du célèbre Boieldieu a été universellement déplorée. Il n'est pas de journal de province qui ne lui ait fait d'article nécrologique, pas de théâtre qui n'ait consacré une représentation à son honneur. Nous avons reçu les détails qu'on va lire sur la manière dont une solennité funèbre à la mémoire du grand artiste a été célébrée à Strasbourg.

« La cérémonie en l'honneur de Boieldieu a eu lieu à notre théâtre, jeudi 16 du courant. Au lever du rideau, on voyait le buste de Boieldieu sur un piédestal; à gauche se trouvaient rangées les actrices en blanc, avec écharpes et ceintures noires; à droite les acteurs en noir. Pendant que l'on exécutait la marche du songe du *Chaperon*, tous les artistes, femmes comme hommes, tenant chacun une palme à la main, sont venus successivement déposer une couronne aux pieds de l'urne funéraire. M. Roy, notre première basse-taille noble, s'est ensuite avancé et a chanté des couplets à la mémoire du célèbre compositeur. Puis M. Alexandre, notre Gavaudan, a récité des vers, et immédiatement l'air : *Chantez, joyeux ménestrel*, s'est fait entendre. Au même instant le fond du palais a disparu, et à travers une légère vapeur on a aperçu l'Olympe, où étaient groupées les neuf Muses.

« Quatre d'entre elles se sont détachées et ont été chercher Boieldieu, représenté par M. Lartique, et l'ont conduit au pied du trône où siégeait Terpsichore la neuvième sœur. Celle-ci, après avoir adressé quelques paroles à son fils chéri, l'a invité à se rendre au Parnasse, où sa place était marquée. Aussitôt elle le prend par la main, le fait monter sur son trône, et tous deux sont portés par un nuage à l'empyrée.

« Les vifs et nombreux applaudissemens qui ont éclaté sur tous les points de la salle attestaient d'une manière bien éloquente quelle part on prenait à cette solennité. »

Nous ne voulons contester en rien les excellentes intentions qui ont présidé à cette cérémonie; mais nous ne pouvons pas en louer de même l'ordonnance; quelques paroles, simples et touchantes, eussent été mieux placées dans une telle circonstance que la scène prétentieuse et quasi-grotesque imaginée par MM. les acteurs de Strasbourg. Les pleurs versés avec ostentation et recueillis dans des urnes dorées ne sont pas ceux qui émeuvent davantage ni ceux qui accusent la sensibilité la plus vraie.

Nouvelles étrangères.

On lit dans un journal de Baltimore :

« Miss Watson, la jeune et belle personne qui avait abandonné la maison paternelle de Londres pour suivre Paganini, et qui avait été arrêtée à Calais et reconduite en larmes à Londres, a jugé convenable de quitter pendant quelque temps son pays natal, et est arrivée dernièrement à New-York, où elle a fait jouir de ses talens, comme cantatrice, un auditoire distingué qui l'a

accueillie avec faveur. Sa fuite a fait beaucoup d'éclat, et lui donnera sans doute les moyens de faire fortune. Son apparition a déjà fait sensation à New-Yorck, et les journaux discutent chaudement son mérite comme cantatrice.

Bruxelles. Il paraît que le conseil de fabrique de la cathédrale de Sainte-Gudule ayant à faire de grandes dépenses pour des réparations et des embellissemens à cette église, a décidé qu'il n'y aurait plus à l'avenir de musique attachée à son service. La musique religieuse est dans un tel état de décadence actuellement en France par suite de la destruction de toutes les maîtrises de cathédrales et à cause de la parcimonie des fabriques qui refusent toute allocation de fonds pour cette partie du service divin, qu'il faut déplorer un exemple si mauvais donné à la Belgique par sa première cathédrale et craindre pour la musique religieuse qui n'est déjà pas trop florissante le degré de nullité auquel elle est parvenue en France. Les journaux belges se sont, en général, élevés contre cette mesure, avançant cette opinion que le Gouvernement aurait sans doute dans cette circonstance aidé la fabrique de Sainte-Gudule à soutenir ses charges.

Londres. Le public et les artistes ont à regretter la mort de Spagnoletti, chef d'orchestre de l'Opéra italien de Londres et des concerts philharmoniques. Spagnoletti était natif de Crémone, qu'il quitta très jeune encore pour faire le tour de l'Italie en se faisant entendre dans les principales villes. Après un assez long séjour à Milan, il se rendit à Naples, où il se perfectionna sur son instrument au point qu'il fut considéré bientôt comme le premier violoniste de son temps. De Naples il vint en Angleterre, où ses talens lui valurent la place qu'il a constamment occupée jusqu'à sa mort. Ce n'est pas au talent seulement de ce digne vétéran que l'on doit des éloges, il pouvait être également cité pour sa générosité et sa philanthropie; il en a donné souvent des preuves envers ses infortunés compatriotes. Jamais un musicien malheureux ne s'est adressé à lui sans faire ensuite l'éloge de son cœur. Quoique l'attaque de paralysie dont il fut saisi le dimanche 14 septembre lui eût ôté l'usage de la parole, il conserva ses facultés mentales jusqu'au dernier moment. Spagnoletti est mort le mardi 23 septembre, âgé de 61 ans.

Publications nouvelles.

La Musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié, par M. Fétis, directeur de la *Revue musicale*; deuxième édition, augmentée de plusieurs chapitres et suivie d'un Dictionnaire des termes de musique et d'une Bibliographie de la musique. A Paris, chez Paulin, rue de Seine, n° 6, et à librairie musicale de E. Duverger, rue Rameau, n° 6.

Ce n'est pas au rédacteur de la *Revue musicale* qu'il appartient d'apprécier le plus ou moins de mérite d'un ouvrage publié sous le nom de l'auteur de celui-ci. Aussi, pour obéir à la nécessité de leur position, qui leur interdit l'expression de leur pensée personnelle et les oblige cependant à entretenir leurs lecteurs d'une publication importante, ont-ils résolu d'attendre pour la reproduire que quelque critique habile, quelque écrivain d'autorité, ait publié son opinion sur cet ouvrage. Cependant, comme le libraire ne peut et ne veut point pâtir de cette position exceptionnelle, il réclame la constatation des deux faits qui sont: le succès de la première édition d'abord; en second lieu, les nombreuses additions faites à celle qu'il vient de faire paraître. Cette prétention est trop légitime pour qu'il nous soit possible de la rejeter; nous nous y rendons.

Peu de livres, même de ceux qui ont un intérêt d'actualité (le mot est à la mode), ont eu un succès aussi prompt et aussi étendu que celui de *la Musique mise à la portée de tout le monde*. Publiée au commencement de 1830 et tirée à un grand nombre d'exemplaires, l'édition entière était épuisée à la fin de la même année, en sorte que, sans la faillite du libraire chez lequel il avait paru et sans d'autres circonstances qui n'ont aucun intérêt, une seconde édition eût été imprimée il y a trois ans d'ici. Et ce n'est pas en France seulement que la faveur publique l'accueillit avec cet empressement; deux contrefaçons publiées en Belgique, l'une à Bruxelles, l'autre à Liége; une traduction en Allemagne, une en Angleterre, une autre encore aux États-Unis, sont assurément des preuves d'une grande vogue.

Cependant l'accident qui retarda la publication d'une seconde édition, s'il fut nuisible aux intérêts de l'auteur, tourna au profit de l'ouvrage; car M. Fétis corrigea les défauts que le temps lui fit apercevoir dans le premier jet de sa pensée, augmenta plusieurs chapitres, en créa d'autres, ajouta un dictionnaire des termes les plus usités dans le langage technique de la musique; et une bibliographie musicale rendit enfin son livre plus

complet et plus considérable au moins du double. Une table analytique des matières pourra donner une idée bien nette du plan de l'ouvrage, de son importance et de son étendue.

Introduction. Nécessité d'apprendre tout ce qu'on veut savoir. — Le sentiment des arts n'est que le résultat de l'éducation des organes. — Utilité d'un livre qui faciliterait cette éducation sans obliger à des études techniques. — Objet de celui-ci.

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

Chap. Ier. Objet de la musique; son origine, ses moyens.

La musique a une double action sur les hommes: l'une physique, l'autre morale.

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

Il y a une infinité de sons possibles entre les plus graves d'une voix d'homme et les plus aigus d'une voix de femme ou d'enfant; on peut les désigner par des noms. — Quels sont ces noms chez les peuples modernes.

Chap. III. Comment on représente les sons par des signes.

Explication des signes de la notation et de leur effet.

Chap. IV. De la différence des gammes; des noms qu'on leur donne, et de l'opération qu'on nomme transposition.

Continuation du développement du système de la notation.

Chap. V. Tous les peuples ne se servent pas de la même gamme. Il n'est pas prouvé que celle des Européens soit parfaite, mais elle est la meilleure.

Chap. VI. De la durée des sons et du silence en musique; comment on la représente par des signes et comment on la mesure.

Suite du développement du système de la notation.

Chap. VII. De ce qu'on appelle expression dans l'exécution de la musique; de ses moyens et des signes par lesquels on l'indique dans la notation.

Fin du développement du système de la notation.

IIe Section. Des sons considérés dans leurs rapports de succession et de simultanéité, du résultat de ces choses.

Chap. VIII. Ce que c'est que le rapport ou la relation des sons.

Les sons ont trois espèces de rapports, savoir: la succession, d'où naît la mélodie; la simultanéité, principe de l'harmonie; et l'intensité, ou le degré de force.

Chap. IX. De la mélodie.

Les qualités principales de la mélodie sont la convenance dans la succession des sons et le rhythme. — La mélodie se compose des parties qu'on nomme phrases. — Ce que c'est que la carrure des phrases. — Ce que c'est que la modulation. — La mélodie, bien qu'elle soit le fruit de l'imagination, est soumise à trois conditions qui limitent sa liberté.

Ces règles sont la symétrie de rhythme, la symétrie de carrure ou du nombre, ou la régularité de modulation.

Chap. X. De l'harmonie.

Les peuples de l'antiquité n'ont point connu l'harmonie. — Elle est née dans le moyen-âge. — Les élémens de l'harmonie se nomment accords. — Accords agréables nommés consonnans; accords moins agréables nommés dissonans. — Les accords représentés par des chiffres accompagnement. — L'histoire de l'harmonie est une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale de la musique. Abrégé de cette histoire.

Chap. XI. De l'acoustique.

Chap. XII. De l'art d'écrire la musique. — Contrepoint. — Canons. — Fugue.

Explication de ces choses; leur usage, leur utilité; abus qu'on en a fait.

Chap. XIII. De l'emploi des voix.

Classement des voix; conforme à la raison en Italie; vicieux en France. — L'art d'écrire pour les voix est mieux connu des compositeurs italiens que des Allemands et des Français. — Ce qui est favorable ou défavorable dans le chant à l'émission de la voix.

Chap. XIV. Des instrumens.

Instrumens à cordes pincées dans l'antiquité. — Histoire de la harpe, du luth et de ses espèces. — Instrumens à archet: la viole et ses espèces; le violon, le violoncelle, la contrebasse. — Instrumens à clavier; leurs variétés. — Instrumens à vent: flûtes, hautbois, cor anglais, clarinette, basson. — Instrumens de cuivre: cors, trompettes, trombones, ophicléides. — Orgue. — Instrumens à frottement: Harmonica. — Instrumens de percussion. — Instrumens de fantaisie.

Chap. XV. De l'instrumentation.

Emploi des instrumens dans la musique. — Systèmes d'accompagnement. — Effets qu'on tire des diverses sonorités.

Chap. XVI. De la forme des pièces dans la musique vocale et dans l'instrumentale.

Quatre divisions de la musique vocale: 1. La musique sacrée; 2. la musique dramatique; 3. la musique de chambre; 4. les airs populaires. — Deux divisions de la musique d'église, savoir: le plain-chant et la musique solennelle. — Divers genres de musique solennelle. — Opéra: son histoire abrégée. — Coupe des airs. — Duos, trios et morceaux d'ensemble. — Chœurs. — Ouvertures. — Chansons, romances, couplets. — Deux divisions de la musique instrumentale: 1. Musique de concert; 2. musique de chambre, symphonie. — Quatuors, quintettis, etc. — Sonates, fantaisies, airs variés, etc. — Concertos. — Musique d'orgue.

IIIe Section. De l'exécution.

Chap. XVII. Du chant et des chanteurs.

Direction de la voix. — Exercice du chant. — Grands chanteurs italiens. — Explication des termes de l'art du chant. — Ce que c'est que l'expression. — Chanteurs français. Garat. — Conditions du chant français différentes de celles du chant italien. — Du choix des voix; de leur conservation ; de leurs maladies. — Education physique et morale des chanteurs.

CHAP. XVIII. De l'exécution instrumentale. § 1. De l'art de jouer des instrumens. § 2. De l'exécution en général et de l'exécution collective.

§ I. Qualités nécessaires pour bien jouer de chaque espèce d'instrumens. — Du jeu des instrumens à archet. — Violonistes célèbres. — Ecole italienne du violon autrefois la meilleure. — Ecole française maintenant supérieure. — Violoncellistes et contrebassistes. — Instrumens à cordes, fondement des orchestres. — Du jeu des instrumens à vent. — Flûtes et flûtistes célèbres. — Hautbois et hautboïstes. — Clarinettes et clarinettistes. — Bassons et bassonistes. — Cors et cornistes. — Trompettes et trompettistes. — Du jeu des instrumens à clavier. — Orgue; difficulté d'en jouer ; organistes célèbres. — Piano : différentes manières d'en jouer à diverses époques; pianistes célèbres. — Art de jouer de la harpe ; harpistes. — Guitare et guitaristes.

§ II. La perfection de l'exécution collective dépend d'un chef d'orchestre. — Habileté dans le jeu des instrumens et dans le chant insuffiante pour une bonne exécution; qualités qu'il faut y joindre; certains peuples possèdent naturellement ces qualités ; l'étude les développe chez d'autres. — Disposition des orchestres; leurs proportions. — Orchestres français supérieurs aux autres. Perfectionnemens qu'on peut introduire dans l'exécution collective.

IVe SECTION. Comment on analyse les sensations de la musique pour porter des jugemens sur celle-ci.

CHAP. XIX. Des préjugés des ignorans et de ceux des savans en musique.

On se presse trop de porter des jugemens sur ses sensations. — Les musiciens ne sont point fondés à se croire seuls juges de la musique. — Les journalistes et les littérateurs n'ont pas les connaissances nécessaires pour donner, comme ils le font, des théories en musique.

CHAP. XX. De la poétique de la musique.

La musique n'est pas seulement un art de sensation physique, son objet est aussi d'émouvoir. — C'est à tort qu'on en a fait un art d'imitation. — Elle exprime indépendamment de la parole. — Tous les styles et tous les moyens sont bons lorsqu'ils sont employés à propos. — Les faux jugemens résultent de l'admiration qu'on professe pour certaines manières à l'exclusion de certaines autres.

CHAP. XXI. De l'analyse des sensations produites par la musique.

Dans l'origine des sensations musicales on n'en aperçoit pas le principe. — L'habitude d'entendre de la musique sans en analyser les détails n'en donne que des notions et des sensations incomplètes. — On juge en général sur la foi d'autrui. — Nécessité de se défendre des préventions favorables ou contraires pour juger. — Analyse de la musique dramatique ; *idem* de la musique religieuse; *idem* de la musique instrumentale. — Par l'analyse des sensations, on peut parvenir à juger sans connaissances techniques.

CHAP. XXII. S'il est utile d'analyser les sensations que la musique fait naître.

C'est une erreur de croire qu'on affaiblit ses sensations en réfléchissant sur elles ; comment cela peut se démontrer. — La paresse est l'origine de l'éloignement qu'on montre pour l'analyse des sensations.

CONCLUSION. Dictionnaire des mots dont l'usage est le plus habituel dans la musique.

Catalogue systématique des principaux ouvrages français sur les diverses parties de la musique.

Publications étrangères.

1. *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechszehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule.* (Jean Gabriel et son époque, pour servir à l'histoire de la fleur du chant sacré au seizième siècle; et du premier développement des formes principales de notre musique actuelle dans ce siècle et le suivant, et particulièrement dans l'école musicale de Venise, par C. von Winterfeld). Deux parties in-4°.

Berlin 1831. Librairie et dépôt de musique de Schlesinger.

2. *Das Moduliren, oder leichtfassliche Anweisung, durch einen einzigen Accord schnell und natürlich in die nahen und entferntesten Tonarten auszuweichen. Für Pianoforte- und Orgelspieler entworfen und mit Notenbeispielen erläutert von Wilhelm Schneider.* (L'art de moduler, ou méthode facile de passer d'un seul accord rapidement et naturellement dans les tons les plus voisins et les plus éloignés. Pour les pianistes et les organistes, accompagné d'exemples notés par Guillaume Schneider. In-8° de 31 pages.

Leipzig, chez Auguste-Robert Friese; 1834.

3. *Gesanglehre. Ein Leitfaden zum Gebrauche in den beiden obersten Klassen der Stadtschulen und in den beiden untersten Gymnasial-Klassen, so wie für solche welche sich zur Aufnahme in Schullehrer-Seminare vorbereiten wollen, von...* (Méthode de chant à l'usage des deux classes supérieures des écoles moyennes, et des deux classes inférieures des gymnases, ainsi que de ceux qui veulent se préparer à être reçus dans les séminaires d'instituteurs, par Charles-Jules-Adolphe Hoffmann.

Il sera rendu compte prochainement de tous ces ouvrages dans la *Revue musicale.*

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 45.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, no 27.

PARIS, DIMANCHE 9 NOVEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Notice

Sur un Traité de musique grecque, inédit, de la Bibliothèque du Roi, tiré des manuscrits de M. PERNE.

Parmi les nombreux manuscrits de la musique ancienne et de celle du moyen-âge que possède la Bibliothèque du roi, il en est plusieurs qui présentent le plus grand intérêt pour l'histoire de l'art.

Non-seulement ces manuscrits ne sont point publiés, mais jusqu'ici les hellénistes et les musiciens érudits n'en ont pas seulement soupçonné l'existence; cependant leur publication rendrait les plus grands services à la musique théorique et pratique moderne, si cette publication mettait les ouvrages qu'ils renferment à la portée d'un public studieux, amateur du vrai, et appréciateur éclairé des modèles que les Grecs nous ont laissés dans la littérature, dans les sciences et dans les arts.

La musique est peut-être, de tous les beaux-arts que les Grecs ont cultivés, celui dont il nous reste le plus de traités, de documens et de notions; mais plusieurs de ces traités n'ont pas été traduits encore, et il serait à désirer qu'ils le fussent, non mot à mot ainsi que plusieurs traducteurs l'ont fait à l'égard des traités connus et publiés jusqu'ici, mais avec les locutions consacrées par la science musicale, tant ancienne que moderne, et au moyen de termes techniques qui en pussent donner l'exacte et facile intelligence, et surtout à l'aide d'exemples qui ne laissassent aucun vide dans l'interprétation du texte.

La Bibliothèque du roi, qui renferme ces précieux manuscrits, semblerait-elle fermée à l'art musical depuis l'époque où le savant Burette illustra la musique des anciens dans les nombreux et intéressans mémoires qu'il publia par le secours de l'Académie des inscriptions et belles-lettres dont il était un des membres les plus distingués, vers le milieu du siècle dernier? Cette bibliothèque, peut-être encore plus utile à l'art musical qu'aux autres sciences et arts dont elle possède les traités manuscrits imprimés, n'est-elle pas régie et administrée par des savans dont la plus grande jouissance est de mettre à portée du public les connaissances dont ils sont à la fois les dépositaires et l'organe? Osons avouer que si, parmi la plus grande partie de ceux qui professent l'art musical, une instruction plus solide les portait à diriger leur connaissance vers ces nombreux monumens que possède la France musicale, bientôt l'Europe accorderait aux Français cette prééminence d'instruction comme ils ont obtenu, à justes titres, celle de la composition et de l'exécution scénique et lyrique.

Persuadés, ainsi que nous sommes, que les anciens n'ont pas été inférieurs à eux-mêmes dans l'art musical seulement, quelques littérateurs plus ou moins distingués, quelques hellénistes savans et laborieux ont tenté de soulever le voile dont la musique des Grecs est, dit-on, enveloppée; mais parmi ces littérateurs et ces savans, les uns, privés de cette connaissance active et immédiate que donne la pratique continuelle de l'art, n'ont pu découvrir, malgré leurs efforts, ni la simplicité des procédés, ni la connexion intime qui existe dans toutes les parties qu'embrassait la musique des anciens, les autres, éloignés du centre de la littérature, des sciences et des beaux-arts, et privés des secours que fournit cette première bibliothèque du monde, n'ont pu s'aider dans leurs travaux de moyens qu'ils ne connaissaient point ou qui n'étaient pas à leur disposition.

Il n'est donc pas étonnant que le Traité du Rhythme musical, dont nous allons donner l'analyse, ait été jusqu'à ce jour inconnu aux littérateurs, aux hellénistes et au peu de musiciens qui s'intéressent aux progrès continuels de la science.

Cependant Meibomius, qui publia en 1652 sa traduc-

tion latine des traités des sept auteurs grecs, avait donné connaissance de celui-ci dans la préface qu'il mit avant l'*Introduction à l'art musical de Bacchius*, et il se proposait de la publier conjointement avec un fragment inédit de cet auteur. Depuis cette époque cent soixante et dix ans sont écoulés, et il ne s'est trouvé qui que ce soit dont les recherches eussent pour but de faire connaître et de publier un pareil traité. Meibomius dit que cet ouvrage existe dans un manuscrit de Scaliger, manuscrit d'après lequel il a publié le traité de Bacchius. Or, nous ignorons dans quelles mains ce manuscrit a pu passer depuis [1]; mais profitant des indices donnés par Meibomius, notre premier soin fut de compulser le catalogue de la bibliothèque du roi, et nos recherches furent couronnées d'un succès d'autant plus grand que ce traité existe dans trois volumes différens d'après lesquels nous en avons fait une copie exacte et collationnée avec le plus grand soin.

Ces trois volumes sont les manuscrits in-fol. n° 2458, 2460, et in-4° 2532. Dans le n° 2460 le traité du rhythme se trouve placé, comme article troisième, après l'*Introduction harmonique de Gaudence*. L'ouvrage n'a aucun titre; celui que lui donne le catalogue est ainsi conçu : *Anonymi ejusdem argumenti liber ineditus incipit* : Ῥυθμὸς συνέςηκεν, etc. Effectivement ce traité commence par l'énoncé du rhythme, de ses figures et de celles du chant. Mais avant de donner l'énumération succincte des principes de musique exposés dans cet ouvrage, nous pensons qu'il est essentiel d'examiner quel a pu être son auteur et à quelle époque il a du être composé.

Les trois manuscrits dans lesquels ce traité est inséré sont du seizième siècle. Le n° in-fol. 2460, sur lequel nous avons particulièrement établi notre copie, est très bien écrit; il est d'une main exercée; mais le copiste, n'entendant nullement la matière qu'il transcrivait, a souvent mal rendu les lettres qui servent de notes musicales et de chiffres pour les raisons arithmétiques. Il est même des lignes entières qui se trouvent transportées au milieu ou à la fin d'une page au lieu de faire suite à ce dont elles font partie. Les notes musicales sont aussi pour la plupart tellement défigurées, tant dans leurs formes que dans leur position, que souvent elles m'ont paru inextricables; il fallait même que j'eusse un extrême désir de mettre au jour ce traité pour persévérer dans le travail que j'avais entrepris dès le moment où ce manuscrit parvint à ma connaissance.

(1) Il était passé dans la célèbre bibliothèque de Meermann; depuis la vente publique de cette bibliothèque, il a été transporté en Angleterre. (*Note de l'éditeur.*)

L'auteur de l'ouvrage n'a pu être qu'un praticien plutôt instrumentiste que chanteur, parce que les exemples qu'il donne avec une seule notation sont inscrits en notes instrumentales; mais il ne s'ensuit pas de là qu'il n'ait été qu'instrumentiste, car il donne tous les exemples de théorie et de proportions avec la double notation vocale et instrumentale en usage de son temps, celle du mode lydien, ce qui prouve qu'il était aussi versé dans la théorie que dans la pratique.

D'après l'examen des principes élémentaires contenus dans ce traité, on peut présumer qu'il a été composé après le quatrième siècle de notre ère, dans lequel fleurirent Alypius, Gaudence et Bacchius.

L'auteur n'envisage point le rhythme uniquement dans la poésie, comme ses prédécesseurs; il dit simplement que le rhythme se compose de l'*élévation* (Arsis), de la *position* (Thésis), et du temps appelé par quelques-uns *temps vide*, c'est-à-dire *temps mesuré en silence*. Or, cette manière de considérer le rhythme, qui n'est autre chose que la mesure musicale comprise dans le temps frappé et dans le temps levé, ainsi que celle des modernes, ne se trouve absolument que dans ce manuscrit de l'Anonyme; et ni *Boèce*, ni Cassiodore, ni même Manuel Briennius, le plus moderne de tous les auteurs grecs [1], n'en font mention. Ce dernier auteur a cela de commun, cependant, avec celui du traité du rhythme, que les noms du chant, ou plutôt les tournures de chant, tant vocal qu'instrumental, sont donnés par lui dans l'édition de Wallis [2] d'une manière très détaillée, et qui ne laisse rien à désirer pour l'intelligence de ces sortes de passage de chant, tandis que dans l'ouvrage de l'anonyme il n'est spécifié aucune différence dans les figures qui se ressemblent entre elles. Ces figures paraissent être également propres au chant vocal et instrumental, ce qui prouve que quand l'auteur du Traité du Rhythme écrivit son ouvrage, les différentes acceptions de ces tournures de chant étaient communes au chant vocal et au chant instrumental, ou tout au moins qu'elles étaient encore trop nouvelles pour être aussi bien définies et classées qu'elles le sont dans les *Harmoniques de Manuel Briennius*.

C'est ici l'occasion de faire une remarque des plus importantes, remarque qui consiste à considérer les différens traités et documens que nous ont laissés les anciens depuis cinq siècles avant Jésus-Christ jusqu'au seizième siècle de notre ère, comme ne formant qu'un seul et même ouvrage; car, à de très petites différences près, ils sont tous d'accord sur les principes, les signes

(1) Il vivait dans le quatorzième siècle, vers 1328.

(2) T. III, p. 479.

et les documens, et ne diffèrent que pour quelques opinions de leurs auteurs.

Il en est de même du Traité de l'Anonyme qui n'est, à proprement parler, qu'une compilation des règles et documens répandus dans tous les ouvrages des auteurs existans avant l'époque où ce traité a été composé. Or l'importance de ce traité ne provient pas seulement de ce qu'il renferme succinctement et avec clarté la théorie dogmatique et pratique de la musique ancienne, telle qu'elle pouvait être encore en vigueur dans le moyen-âge, mais bien plus de ce que l'auteur de l'ouvrage y a joint les préceptes et les règles de la mesure musicale, les tournures de chant et toutes les notions indispensables pour former un praticien chanteur ou instrumentiste.

Il est donc évident que l'auteur anonyme de ce Traité du Rhythme n'a eu pour but que de donner un ouvrage particulièrement destiné aux praticiens de l'art, parce que, sans entrer dans aucune discussion théorique, il expose d'abord les figures qui servent à rendre la composition du rhythme ou mesure musicale, et ensuite celle des tournures du chant. De là il passe à la définition de la musique et de ses parties, à celles des genres, tant dans le chant vocal et instrumental que dans le rhythme poétique. Ensuite il nous fait connaître quels sont les modes qu'emploient les instrumentistes de tous genres. Après il expose les notes de la notation en usage, et cette notation, absolument semblable à celle donnée par *Alypius*, *Gaudence* et *Bacchius*, est composée des notes du mode lydien, et comprend quinze paires de notes exprimant les dix-huit cordes du genre diatonique, formant une étendue de deux octaves dans lesquelles sont compris le petit et le grand système d'exécution vocale et instrumentale.

Pour nommer les notes en chantant, l'auteur emploie les quatre syllabes τῶ, τὰ, τῆ, τε, dont parlent *Aristide*, *Quintilien*, afin de faciliter la solmisation et désigner à la fois la situation des tons et des demi-tons, et il donne l'exemple de l'emploi de ces syllabes dans toute l'étendue du système.

Enfin, après avoir rapporté les diverses espèces de succession mélodique dans la mélopée, telles que la *conduite*, l'*analyse* et autres successions que l'on trouve aussi dans Euclides, Bacchius et Aristide, l'auteur expose la manière de solfier par quarte et par quinte, soit en montant, soit en descendant, soit en passant par toutes les notes que renferment ces intervalles, soit en omettant celles qui sont intermédiaires, et de cette manière il contraint l'élève à s'assurer par lui-même s'il chante juste et s'il exécute selon le rapport des tons et des demi-tons compris dans ces mêmes intervalles. Cette manière, que dans la solmisation les modernes appellent *décompter*, n'est pas nouvelle, comme on peut le voir par les exemples donnés en toutes notes dans ce manuscrit; aussi peut-on considérer ce Traité du Rhythme, ou plutôt de musique ancienne, comme une excellente méthode-pratique ou comme une espèce de solfége à laquelle il ne manque que plus d'étendue et une continuité de leçons de pratique.

Il paraît que, pour rendre son ouvrage plus complet, l'auteur n'a pas craint de répéter l'exposition des différentes parties de la musique, ainsi que celle du rhythme et des figures du chant. Il y aura été probablement porté par les petites différences qui pourraient exister dans les ouvrages d'après lesquels il établissait sa compilation, et nous en avons la preuve en ce que le δ, signe du temps vide (c'est-à-dire du temps que l'exécutant doit compter en silence), est rapporté conjointement avec les signes de la mesure à la fin de l'ouvrage, avant les raisons numériques des intervalles par lesquelles le traité est terminé.

Pour se convaincre de l'importance du manuscrit de l'anonyme, quant à la connaissance de la mesure musicale chez les anciens, il suffira de savoir qu'avec cinq figures d'une extrême simplicité les Grecs pouvaient former les rhythmes musicaux les plus composés, et cependant en même temps les plus faciles à saisir, en raison de la forme des signes employés pour les représenter.

Tous les auteurs modernes qui ont écrit sur la musique grecque ont soutenu les uns après les autres que les anciens n'avaient employé, pour indiquer leur rhythme et leur mesure musicale, que les lettres *Alpha* et *Bêta*, l'une pour désigner la brève, et l'autre pour désigner la longue, ou la valeur de deux brèves; et de là nos commentateurs ont tiré la fausse conséquence que le rhythme musical des anciens était infiniment plus borné que le nôtre. Ils ont été jusqu'à dire que les Grecs n'avaient jamais connu le genre pointé. Ce n'est pas ici l'occasion de réfuter de pareilles erreurs. Qu'il nous suffise de faire connaître que le temps musical et commensurable le plus court chez les anciens était celui que la voix met à proférer un son appréciable à l'oreille dans l'espace le plus bref, et que par conséquent ils durent donner à cet espace le nom de brève. Si donc les anciens considéraient la brève comme l'on considère l'unité dans les nombres, et le point dans la géométrie, il n'y a nul doute que par l'assemblage de plusieurs brèves ou du temps de leur durée, ils n'eussent pu parvenir à former les rhythmes les plus simples, et, par la combinaison de ceux-ci, à créer et employer les rhyth-

mes les plus composés. Mais ce n'était point assez pour les anciens que de saisir et d'établir leurs différens rhythmes, il leur fallait aussi des figures pour les représenter. Tant que la musique instrumentale suivit de près la musique vocale, l'*Alpha* et le *Bêta* durent suffire pour rendre tous les rhythmes de la poésie et les différentes mesures du chant instrumental; mais lorsque l'habileté des symphonistes et des instrumentistes eut poussé, comme de nos jours, l'exécution sur les instrumens à un point qu'il eût été ridicule que le chanteur s'efforçât d'atteindre, l'*Alpha* et le *Bêta* devinrent insuffisans, non que les anciens eussent besoin de beaucoup de signes, mais parce qu'il était de toute nécessité que les signes à employer eussent entre eux une connexion tellement frappante que l'un ne fût qu'une extension ou qu'une modification de l'autre. En cela les Grecs agirent donc comme ils avaient déjà fait pour la notation musicale dont les caractères n'étaient autres que les lettres de leur alphabet, placées directement ou d'une manière inverse, ou tronquées, ou allongées, ou retournées, etc., et qui cependant avaient tous un rapport plus ou moins immédiat entre elles. C'est donc encore dans l'invention des signes de la mesure musicale que l'esprit d'analyse, la sagacité, la prévoyance et la recherche du vrai furent les guides des Grecs, comme ils l'avaient été dans toutes les parties de leur littérature.

Nous avons dit précédemment que les Grecs considéraient la brève comme le temps commensurable le plus court, et que par la duplication et les différentes combinaisons qu'ils en formaient ils établissaient leurs différentes sortes de rhythme et de mesure musicale. Il devait donc en être de même du signe qui représentait cette brève. Effectivement les cinq signes du rhythme musical ne furent qu'une modification de la ligne ou petit trait, placé horizontalement au-dessus de la note pour indiquer qu'elle était brève. Souvent même l'absence de ce signe faisait connaître que la note était brève de sa nature, parce que toute note qui avait une durée déterminée comparativement à la brève, portait le signe propre à désigner cette durée relative. Considérant donc la ligne horizontalement placée au-dessus de la note comme le signe de la brève, il était naturel que deux lignes opposées au-dessus d'une note longue, c'est-à-dire, d'une note valant deux brèves, représentassent cette double valeur. Les anciens auraient pu continuer à mettre autant de lignes au-dessus des notes que celles-ci valaient de brèves; mais ils sentirent que l'œil de l'exécutant pourrait ne pas apprécier, au moment même, la quantité de lignes posées ainsi les unes sur les autres. Ils imaginèrent donc une ligne triangulaire pour représenter la longue valant trois brèves, et une ligne quadrangulaire pour désigner la longue valant quatre brèves, et comme ils avaient une mesure à cinq temps, que nous n'avons point dans notre musique moderne, ils désignèrent la longue valant cinq brèves, non par une figure pentagonale, mais en suivant toujours la forme linéaire, par un *êta* majuscule renversé offrant à l'œil cinq pointes représentant les cinq brèves. Voici la forme de ces différentes figures.

Brève, ou un temps.....
Longue de deux temps de brève.....
Longue de trois temps.....
Longue de quatre temps.....
Longue de cinq temps.....

C'était avec des figures aussi simples et en même temps aussi démonstratives que les Grecs notaient tous les rhythmes et toutes les mesures de leur musique instrumentale; car leur musique vocale n'avait besoin d'aucun signe de mesure, parce que les paroles placées sous la notation du chant indiquaient, par la nature du rhythme qu'elles employaient, celle de la mesure musicale de la partie chantante.

Quant aux silences ou valeurs muettes, l'absence des notes de la partie instrumentale désignait assez que cette partie n'avait rien à exécuter, et si le silence devait être commensurable par rapport à la partie de chant ou toute autre, la partie instrumentale employait alors les signes de valeurs surmontés d'un chevron pour indiquer que les valeurs étaient muettes, comme on le voit dans l'exemple suivant :

Signe de la brève.....
Signe de la longue de deux temps (de brève).. ou
Signe de la longue de trois temps.....
Signe de la longue de quatre temps..... ou

Il ne nous reste plus qu'à faire connaître de quelle manière les différentes mesures du chant instrumental étaient divisées. L'*Arsis* et la *Thesis* ou l'*élévation* et la *position* du rhythme poétique étaient également employés pour l'exécution de la mesure dans la musique vocale et dans la musique instrumentale, mais dans celle-ci les deux parties du temps, privées du secours des paroles, avaient besoin d'être distinguées pour que l'exécution, ainsi que chez les modernes, devînt plus facile.

Les Grecs sentirent cette nécessité, et, fidèles à leur système de simplicité, ils n'eurent besoin que d'un point, qui, posé au-dessus du signe de chaque valeur de

l'Arsis (ou élévation), indiquait que cette valeur ne pouvait faire partie que du *temps levé* de la mesure.

Croirait-on qu'avec si peu de signes, et qu'employant des moyens aussi simples, les anciens eussent pu rendre notre musique moderne s'ils l'eussent connue ? Croirait-on que nos portées, nos sept positions de clefs, nos innombrables positions de notes, nos dièzes, nos bémols, nos bécarres, nos doubles accidens, nos mesures simples et composées, nos sept différentes valeurs de notes, nos sept sortes de silences, nos chiffres et nos barres de mesures, enfin la foule de signes dont notre notation moderne est hérissée, pourraient être remplacées par une trentaine de lettres et cinq ou six caractères qui tous ont des rapports plus ou moins immédiats les uns avec les autres ? C'est cependant ce qu'il nous est facile de prouver, par cela même, qu'avec des moyens si simples de notation nous avons rendu et traduit non-seulement les leçons des solféges d'Italie les plus compliquées de sons et de valeurs, mais encore une grande partie de l'opéra d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck.

Qu'elles cessent donc toutes ces vaines déclamations dont sont remplis les ouvrages de tant d'auteurs modernes sur la musique des anciens, déclamations qui tendent généralement à refuser aux Grecs leur prééminence en musique comme ils l'ont en poésie, en littérature, dans les sciences et dans les arts, ayant surtout égard au climat, aux mœurs et au degré de civilisation existant dans les diverses périodes de l'histoire de ce peuple étonnant.

Le manuscrit *De Rhythmo* est donc une preuve incontestable que les Grecs ont connu et employé les moyens de rendre tous les intervalles appréciables, même ceux du genre enharmonique, toutes les sortes de rhythmes et de mesures poétiques et musicales, et nous osons le dire parce que nous le prouvons, ces moyens sont tels, que la partition du plus fougueux compositeur moderne pourrait être rendue avec la notation que nous venons d'exposer, quand même cette partition contiendrait une trentaine de parties de chant et d'orchestre, parcourrait un diapason de six octaves et joindrait à cela les doubles-clefs nécessaires à l'intelligence et à la lecture des parties d'instrumens transposés.

Dans un Mémoire que nous avons eu l'honneur de présenter et de lire à l'Académie des Beaux-Arts en 1815, nous avons exposé la simplicité des rapports qui existent entre les prétendues 1620 notes de la notation grecque dans les quinze modes, selon les trois genres, notation complète que nous a laissée Alypius. Nous avons démontré que cette quantité apparente de notes, loin d'exister, est réduite à trente-deux paires de notes au moyen desquelles les anciens pouvaient rendre tous les sons quels qu'ils fussent, et que la musique spéculative et exécutive, vocale et instrumentale, pût employer; mais que la notation usuelle était encore plus simple que la notation réduite dont nous venons de parler, puisque les quinze paires de notes du mode lydien que l'on trouve en tête de la notation générale d'Alypius, suffisaient à la pratique ordinaire, comme les notes de notre clef de *sol*, seconde ligne, et de notre clef de *fa*, quatrième ligne, peuvent servir, quoique imparfaitement, à rendre une partition réduite.

Qu'il nous soit permis, avant de terminer cette notice, de faire connaître que plus de quatre-vingts manuscrits de la Bibliothèque du roi concernant la musique ancienne, la musique des Grecs modernes, la musique liturgique, celle des ménestrels et des troubadours, la partie scientifique et historique de l'art, et enfin l'invention du contrepoint et de l'harmonie, attendent un explorateur qui, doué des connaissances requises, puisse donner ses soins aux notices ou à la publication qu'une grande partie de ces anciens et précieux manuscrits demande, non-seulement pour l'utilité de l'histoire littéraire et musicale de France, mais encore pour remplir cette lacune qui existe dans les monumens pratiques de l'art, depuis les anciens jusqu'au xv^e^ siècle de l'ère vulgaire.

La musique en Angleterre.

Un homme doué de beaucoup d'esprit naturel, dont l'éducation a été brillante, qui a occupé l'une des positions sociales les plus élevées et qui a pu mieux que personne étudier les usages et les mœurs de l'Angleterre, a publié sur la musique, à Londres, des opinions qui concordent parfaitement avec celles émises souvent dans les colonnes de la *Revue Musicale*. M. d'Haussez, dernier ministre de la marine sous le gouvernement de Charles X, qui s'est réfugié en Angleterre immédiatement après la révolution de juillet, a été bien accueilli par les premières familles de la haute aristocratie et admis dans l'intimité de cette faction que ses opinions politiques rapprochaient de l'ancien ministre de la restauration, de l'un des signataires des fameuses ordonnances. M. d'Haussez a visité tous les salons, assisté à tous les raouts; il a vécu de la vie de Londres et de celles des châteaux, et cette société qui n'admet point de profanes à ses mystères n'a pas eu de secret pour lui. Ainsi favorisé par sa position exceptionnelle, M. d'Haus-

sez a pris une connaissance plus parfaite qu'aucun autre, avant et après lui peut-être, du caractère des différentes classes de la société anglaise. Ce qu'il dit de l'état de la musique à Londres est entièrement conforme à ce que le rédacteur principal de la *Revue Musicale* avait écrit sur le même sujet. Aussi un hourra général a-t-il accueilli l'ouvrage de M. d'Haussez, comme il y a cinq ans les lettres de M. Fétis que les journalistes anglais menaçaient de mort s'il remettait le pied sur le sol de la Grande-Bretagne. En parlant du degré d'aptitude des Anglais pour les beaux-arts et pour la musique en particulier, M. d'Haussez s'exprime ainsi :

Quelque prévenu que l'on soit en faveur de l'Angleterre, on est forcé de reconnaître son infériorité, en matière de beaux-arts, à l'égard des nations même les moins favorisées. La perfection dans ce genre exige une disposition de tact, une direction particulière de goût, uue soumission aux convenances, ou, si l'on veut, aux règles convenues, que ne comportent ni l'éducation, ni l'indépendance de jugement des Anglais. S'ils observent la nature, s'ils la surprennent et en rendent l'expression, c'est dans ce qu'elle a de littéral; d'où il résulte de l'ignoble. Jamais ils ne tentent de l'interpréter, pour lui donner plus de noblesse, pour la dégager des incidens qui la dégradent sans la rendre plus vraie. Le goût national favorise et encourage cette paresse d'imagination qui détourne les artistes de ce qui pourrait et devrait être, pour s'en tenir à ce qui est. Les seuls efforts qu'ils fassent pour sortir de leurs habitudes sont consacrés à exagérer les défauts des objets qu'ils veulent rendre. Aussi, au lieu de s'élever, leur imagination tombe de toute sa hauteur et de tout son poids; et elle produit, en dessin, la caricature; au théâtre, du tragique outré ou du burlesque; du bruit en musique; et Buckingham-Housse ou le pavillon de Brigthon en architecture.

L'art de la musique est, comme celui de la peinture, apprécié par la dépense qu'il entraîne beaucoup plus que par les jouissances réelles qu'il procure. Cultivé avec peu de succès par les Anglais, il n'est guère exercé chez eux que par des étrangers, d'autant plus chèrement rétribués qu'ils doivent trouver dans l'argent qu'ils gagnent, outre le salaire de leur talent, la compensation du peu d'égards qu'ils inspirent.

Si les gosiers anglais sont ingrats, les oreilles sont peu exigeantes; les unes sont faites pour les autres; et si, ce qui n'arrive jamais, les sons d'une voix aigre frappaient distinctivement le tympan d'un auditoire attentif, ils ne l'affecteraient pas d'une manière trop désagréable. Mais, par une habitude dont on ne se rend pas compte, et qui ne peut avoir de motif que dans le peu de plaisir que cause une musique trop souvent faite à la vérité pour ôter le goût de ce genre de jouissance, on n'écoute pas; et un concert n'est qu'un bruit d'instrumens qui se mêle à un bruit de conversations, rendu plus assourdissant par la nécessité où sont les causeurs de faire prévaloir leur voix sur celle des chanteurs.

Lorsque ce charivari a duré le temps convenu, on y met un terme, en congédiant les artistes, après les avoir bien payés.

Si la musique faite par des artistes rencontre un tel accueil, on peut penser que les amateurs sont peu encouragés à pousser bien loin ce genre de talent. Ils se bornent à l'exécution bien froide de quelques morceaux de harpe ou de piano, qu'accompagne ordinairement une flûte, ou au chant de quelques romances. Les étrangers seuls prêtent une attention polie. Quant aux Anglais, ils agissent à l'égard des amateurs comme envers les artistes; ils continuent leurs conversations.

Les compositions anglaises sont heureusement fort rares et n'ont aucun caractère de nationalité. Musique et musiciens, jusqu'aux contredanses et aux orchestres qui les jouent, jusqu'aux airs que répètent les orgues de Barbarie et aux malheureux qui tournent les manivelles de ces instrumens, tout, à Londres, se tire du continent. Franchement, c'est ce que l'on peut faire de mieux.

M. d'Haussez passe ensuite à l'examen du théâtre anglais. Voici comment il parle :

Fort riche en auteurs tragiques du premier ordre, moins bien partagée en auteurs comiques du genre élevé, l'Angleterre emprunte à la France la plupart des sujets des petites comédies qui se jouent sur ses théâtres. Ces pièces perdent beaucoup de leur mérite dans la mutilation qu'ils leur font subir pour être accommodées au goût anglais, et sous le rapport de la traduction, et par la manière dont elles sont jouées. Elles manquent de ce mérite de vérité locale qu'elles avaient à Paris et qu'elles ne peuvent conserver à Londres.

C'est surtout dans les opéras, dont on emprunte et le poème et la musique de nos auteurs français, que la différence se fait péniblement sentir. Un Vandale, incapable d'apprécier une intention musicale, promène sa plume sur une partition de Rossini, de Boieldieu, d'Auber, retranche des morceaux entiers, et, ce qui est pire, des parties de morceaux; et quand il à réduit un morceau à la proportion qui lui convient, il le livre à d'autres Vandales qui, chanteurs et orchestres, l'exécutent de la manière la plus barbare devant un public tou-

jours satisfait, pourvu que, s'occupant moins du mérite que de l'étendue, on lui fournisse l'emploi de son temps depuis sept heures jusqu'à minuit ou une heure.

Il existe à Londres un opéra anglais, mais tellement mauvais qu'il se fait faire justice par un public peu difficile cependant à contenter. Relégué sur un petit théâtre, et pendant la saison qui éloigne de la capitale la portion la plus distinguée de la société, il ne sert qu'à l'amusement d'une classe peu délicate en matière de beaux-arts; et il disparaît dès que la réouverture des grands théâtres offre de plus nobles objets de distraction.

Un théâtre français attire un concours soutenu de spectateurs pendant quatre ou cinq mois de chaque année. Son répertoire est alimenté par celui des théâtres à vaudevilles de Paris, qui lui fournissent aussi quelques-uns de leurs acteurs les plus marquans, dont la présence fait supporter la médiocrité de la troupe ordinaire.

L'Opéra, ou théâtre du roi, présente une réunion presque exclusive d'artistes étrangers : Italiens pour le chant, Français pour la danse, les acteurs sont en général choisis parmi les sujets les plus distingués. C'est un genre d'importation sur lequel la douane de la Grande-Bretagne ne s'est pas avisée d'établir de prohibition. La mode, plus que le goût de la musique, attire la foule à ce théâtre, et le prix élevé des places ne permet pas à tout ce qui se pique d'appartenir aux hautes classes de la société de se dispenser d'y paraître. L'Opéra est le plus fréquenté des théâtres de Londres, non parce qu'il est le meilleur, mais parce qu'il est le plus cher.

M. d'Haussez a assisté à un concert particulier. Ce qu'il en dit est d'une vérité frappante, et le tableau qu'il présente de ces sortes de réunions n'est aucunement chargé ainsi qu'on le pourrait croire; si les lecteurs de la *Revue Musicale* se souviennent de ce qui a été écrit sur le même sujet par M. Fétis dans le cinquième volume de ce recueil, ils trouveront une analogie parfaite entre ces deux récits.

Si je n'avais pas besoin des ressources de mon talent pour vivre, me disait L... B..., je préférerais dix mille francs gagnés à Paris à cinquante mille que l'on me donne à Londres. En France, on connaît les arts, on sait classer les artistes en raison de leur talent. En Angleterre, on ne sait pas plus entendre de la musique qu'on ne sait en faire. Du bruit, beaucoup de bruit, voilà tout ce qu'il faut à des oreilles qui ne sont pas fâchées d'entendre, pourvu qu'elles ne soient pas obligées d'écouter. L... B... était de mauvaise humeur, lorsqu'il me parlait ainsi; il venait de chanter : on l'avait entendu, mais on ne l'avait pas écouté.

Peu de jours après cette conversation, je fus invité à un autre concert. Une soixantaine de femmes, assises sans ordre dans un salon, causaient avec un éclat qui n'annonçait pas une disposition favorable pour entendre la musique. Une belle personne, d'une mise un peu extraordinaire, entra sans être annoncée; quatre ou cinq très jeunes gens la suivaient; tous furent se placer près du piano. Dans le moment où la conversation était le plus animée, les sons d'une voix qui s'efforçait d'en dominer le tumulte, et qui y était aidée par les coups dont l'accompagnateur écrasait le clavier, se firent entendre. On n'en causa que de plus belle. Un morceau d'ensemble ne fut pas mieux accueilli. Ce mélange de voix causant, criant, chantant; ces sons d'un instrument qui ne s'accordait avec rien; le cliquetis des tasses dans lesquelles on servait le thé; tout cela produisait l'effet d'un charivari des mieux organisés. De temps à autre le chant cessait; puis il reprenait, sans que ces intermittences semblassent être remarquées le moins du monde.

On m'apprit que les artistes étaient des élèves de l'école royale de musique, espèces d'enfans perdus que l'on emploie à user les premiers effets du peu de sympathie que les Anglais éprouvent pour la musique, et qui bientôt feraient place à des virtuoses que l'on écouterait un peu plus.

Nous vîmes s'établir au piano un gros homme à voix de basse-taille, puis un autre gros homme à voix de fausset, puis une grande femme dont la bouche, s'ouvrant avec une grimace, donnait un large passage à une voix vraiment faite pour un auditoire inattentif. Quelques prétendus amateurs s'approchèrent des musiciens; mais ce ne fut que pour causer un peu plus à l'aise que dans la partie du salon où la foule plus nombreuse produisait un bruit plus assourdissant. Leur présence seule (car pour de l'attention ils ne cherchaient pas même à en faire paraître), leur présence seule annonçait le désir de se donner pour amateurs des arts et polis envers les artistes. Ceux-ci, après quelques morceaux dont l'exécution n'avait pu être appréciée, se retirèrent, dédommagés sans doute par de l'argent de l'étrange accueil fait à leurs talens.

On ne parut pas faire plus d'attention à leur retraite qu'on n'en avait fait à leur chant, et le mérite du concert n'aura été apprécié qu'en raison de la dépense qu'il aura entraînée.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DU MARCHAND FORAIN,

Opéra-comique en trois actes, musique de M. Marliani, livret de MM. Planard et Paul Duport.

On se plaint assez communément du peu de sûreté qu'apporte la classe d'individus nommée le public dans ses jugemens en matière d'art, et particulièrement de musique. Il faut cependant moins accuser de ce fait une masse flottante qui a besoin d'être dirigée, que les prétendus maîtres qui, sans avoir les premières notions des sujets qu'ils traitent, s'arrogent le droit de rendre des arrêts de bon goût. Il a été long-temps à l'ordre du jour de MM. les journalistes d'accumuler contre le Conservatoire de musique tout ce que leur imagination leur fournissait d'épithètes injurieuses, et cela sans savoir quelles étaient les bases de cet établissement, par où il péchait et ce qu'il avait de bien. Les beaux concerts qui s'y sont donnés depuis lors les ont réduits au silence. C'est maintenant le genre de l'Opéra-Comique qui est devenu l'ennemi commun, c'est à lui que s'adressent les coups de leur logique. L'Opéra-Comique, disent-ils, est un genre éminemment faux (tout ce qui tient du théâtre n'est-il pas faux ?) Les proportions, pour eux, en sont trop mesquines; il leur faut celles du grand opéra. Cependant savent-ils en quoi les unes diffèrent des autres; sauraient-ils indiquer le mal et trouver le remède? eh non! c'est le moindre de leurs soucis. Ils n'ont pas songé que pour anéantir l'opéra-comique, il faut proscrire du même coup la comédie, le tableau de genre, et l'ode, pour se retrancher superbement sur les hauteurs du poème épique de la tragédie et du tableau d'histoire. Pour être conséquens avec eux-mêmes, ces hommes, aux esprits vastes, doivent flétrir en même temps Boieldieu, Béranger et Descamps. Comment expliquer cet anathème contre la musique légère, sans que la peinture et la poésie légères aient perdu de leur crédit, si ce n'est en disant que toute bonne éducation suffit pour bien juger de la littérature et de la peinture, tandis que pour la musique, qui tient à la fois de la science et de l'art; pour la musique composée d'élémens abstraits, il faut une instruction spéciale. Qu'on observe bien que nous ne prétendons pas qu'il faille être savant en musique pour jouir des produits de cet art, ce serait étrangement borner son influence; nous prétendons seulement qu'il est indispensable d'en connaître le mécanisme pour en juger convenablement. Or on trouverait bien peu d'écrivains placés dans cette condition nécessaire parmi ceux qui enseignent le public.

Ces déclamations se sont reproduites à l'occasion de la partition de M. Marliani qu'on a beaucoup blâmé de s'être plié aux exigences des formes de l'Opéra-Comique. Parce que ce jeune auteur a moins bien réussi dans sa nouvelle partition que dans son opéra du *Bravo*, voilà que c'est la faute de l'Opéra-Comique. N'est-ce pas autant *la faute à Voltaire?* M. Marliani a eu un tort, celui de changer de manière; car il n'appartient qu'à un bien petit nombre d'hommes éminemment supérieurs d'opérer ainsi une révolution dans leur talent. Ce n'est donc point la faute de l'Opéra-Comique, c'est la faute de M. Marliani. L'ouverture du *Marchand forain* est faible; l'introduction est assez bien dessinée, et les couplets de Mlle Massy sont agréables. L'air chanté par Henry est commun de rhythme et de mélodie, mais le chœur qui vient ensuite est un bon morceau. Il en est de même du duo de soprano et de ténor qui le suit, pour la première partie du moins, car la fin est triviale. Il y avait une bonne intention dans le finale, mais ce morceau est écourté.

Le quintetto qui sert d'introduction au finale commence d'une manière heureuse; l'air de Mme Casimir qui s'y trouve encadré est une faible copie de tous les airs italiens de la nouvelle école. Le trio : *Allons, un peu de complaisance* est un joli morceau. M. Marliani n'a pas tiré tout le parti que lui offrait la double situation de la scène entre le frère et la sœur et du finale. Au second acte, un duo et quelques parties d'un morceau d'ensemble peuvent être remarqués. En général, M. Marliani a été moins heureux dans l'invention de ses mélodies, et moins brillant dans la disposition de son orchestre. Cela tient peut-être à l'embarras qu'il y a d'écrire pour la première fois sur une langue qui n'est point familière.

Le livret offrait d'excellentes situations. Le sujet, intéressant mais très compliqué, comme dans toutes les pièces de M. Planard, se prête mal à l'analyse. Nous aimons mieux ne pas essayer de l'indiquer, que d'en donner une fausse idée si nous voulions y employer le peu de place qu'il nous reste pour cet article. Cela est d'ailleurs ici d'une faible importance.

Thénard a déployé beaucoup d'intelligence dans le rôle principal et la pièce est convenablement montée.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 46.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 16 NOVEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Littérature musicale.

Premier article.

JOHANNES GABRIELI *und Zeitalter; zur Geschicte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Zahrhunderte, zumal in der venedischen Tonschule* (Jean Gabriel et son époque; pour servir à l'histoire de l'âge d'or du chant sacré, et du développement primitif des formes principales de la musique actuelle dans ce siècle et au suivant, particulièrement dans l'école de musique de Venise, par M. C. de Winterfeld); Berlin, au magasin de musique de Schlesinger, 1834. Deux parties in-4° de texte, et une partie in-fol. de musique gravée.

L'auteur de cet ouvrage s'est fait connaître, il y a peu d'années, par la publication d'une notice sur la vie et les ouvrages de Palestrina, composée sur un plan très différent de celui qu'avait adopté précédemment M. l'abbé Baini, et de celui de M. Kandler, car il a renfermé tous les détails de la vie et de l'action artistique de Palestrina dans une centaine de pages, tandis que le savant directeur de la chapelle Sixtine a rempli de ces deux détails deux volumes in-4°. Ce n'est pas seulement par leur étendue que ces deux ouvrages diffèrent l'un de l'autre; c'est aussi par les sources où les auteurs ont puisé et par la diversité des vues. A l'égard des sources, M. l'abbé Baini avait sans doute un avantage marqué sur M. Winterfeld, placé comme il était au centre des monumens de la gloire du grand maître et entouré des trophées de son illustration; toutefois, il est juste de dire qu'il y a dans le court travail de M. de Winterfeld des choses curieuses qui paraissent avoir échappé aux recherches de M. l'abbé Baini.

Si M. de Winterfeld avait été concis dans la notice sur Palestrina, il semble s'être proposé le contraire dans sa monographie de Jean Gabrieli, car celle-ci offre dans son ensemble *quatre cent quarante pages de texte* grand in-4°, réunies à cent cinquante-sept pages in-fol. d'exemples de musique. Ici l'auteur de cette monographie paraît avoir voulu lutter de savoir, d'érudition, et peut-être d'abus de ces choses avec celui des mémoires historiques sur la vie et les ouvrages de Jean Pierlouis de Palestrina. Dans les deux ouvrages, c'est le même esprit de recherches, la même connaissance de l'antiquité musicale, et malheureusement le même penchant à s'éloigner de l'objet du livre pour se livrer à des hors-d'œuvre trop développés.

Palestrina, qui a donné son nom au style fugué, et qui en a perfectionné les formes de manière à ne laisser aucun espoir de pouvoir jamais aller plus loin que lui, ni même de l'atteindre, Palestrina jouit d'une telle célébrité, que tout le monde a compris d'abord l'importance de l'ouvrage dont M. Baini l'a fait le sujet et auquel il a consacré une grande partie de sa vie. Il n'en est pas de même à l'égard de Jean Gabrieli. Si quelques musiciens érudits connaissent le nom de ce musicien et ont quelques notions de son mérite, il en est bien peu qui sachent quelle a été la puissance de son génie d'invention; or, telle fut cette puissance qu'il n'est guères d'innovation importante de la dernière moitié du seizième siècle et du commencement du suivant à quoi il n'ait mis la main. De dire comment il se fait qu'avec tant de titres à l'admiration et à la reconnaissance des artistes, Gabrieli jouisse si peu maintenant de la célébrité qui lui est due, c'est ce qu'il est difficile d'expliquer autrement que par une suite de fatalité qui préside aux renommées. Vers la fin du seizième siècle, le drame musical prit naissance; ce fait important absorbe en quelque sorte toute l'attention qui se porte sur cette époque; il a été nuisible à tout ce qui s'est fait en musique dans le même temps. Malheur aux

musiciens qui n'ont pas mis la main à cette innovation; tout ce qu'ils ont pu faire d'ailleurs resterait dans l'obscurité si l'histoire ne prenait à tâche de payer leur mémoire.

C'est un devoir que M. de Winterfeld s'est proposé d'accomplir; au reste, il ne s'est pas borné à parler de Jean Gabrieli; son plan, plus vaste, embrasse toute la progression de la musique dans l'école de Venise, pendant le seizième siècle et la première moitié du dix-septième. Le titre de son ouvrage explique suffisamment ses vues. Voici quelle est la distribution de son travail.

Le livre est divisé en deux parties, quant au texte. Dans la première, M. de Winterfeld emploie la première section à jeter un coup d'œil sur Venise et l'église de Saint-Marc au seizième siècle; la deuxième section est employée à l'examen des institutions de musique d'église à Venise et renferme des notices sur les anciens maîtres de chapelle qui ont vécu antérieurement à Jean Gabrieli. Le troisième chapitre a pour titre: *Jean Gabrieli; circonstances de sa vie; ses contemporains;* le quatrième est consacré à l'examen de l'influence que le chant grégorien a eu sur les compositions des anciens musiciens belges, et particulièrement sur celles d'Adrien Willaert, fondateur de l'école de musique de Venise. Dans le cinquième on trouve une analyse très étendue de la constitution des tons de l'église. Le sixième renferme des notices plus ou moins développées sur les élèves et successeurs de *Willaert*, *Cyprien*, Rore ou *de Rore*, *Zarlino*, *Claude Merulo* et *André Gabrieli*. Le septième est employé à l'exposé du système rhythmique des anciennes mesures musicales; le huitième chapitre est consacré à l'examen de l'activité artistique de Jean Gabrieli jusqu'à la fin du seizième siècle, et de ses rapports avec Palestrina et Roland de Lassus.

Un premier appendice de cette première partie renferme un catalogue des anciens maîtres de chant et des organistes de l'église de Saint-Marc, tiré des archives de cette église. Cet appendice est suivi d'un aperçu de la typographie et du commerce de la musique à Venise, dans les seizième et dix-septième siècles.

Sous le titre de *la Nouvelle direction de la musique au commencement du dix-septième siècle*, M. de Winterfeld consacre la première section de la deuxième partie de son livre à l'examen de l'opéra, à Claude Monteverde, à Louis Viadana et à l'invention de la basse continue. La deuxième section a pour titre *Dernière période de l'activité artistique de Jean Gabrieli; son influence sur les développemens de l'art.* Cette section est divisée en plusieurs articles où Gabrieli est considéré comme compositeur chromatique, comme organiste et comme ayant exercé de l'influence sur les progrès de l'oratorio. Un article de cette seconde section est consacré à Henri Schütz, élève de Jean Gabrieli. Cette second e partie est terminée par trois appendices; le premier sur l'*Euridice* de Peri, le second sur l'*Ariane* de Monteverde, et le dernier sur l'oratorio de Henri Schütz, *la Résurrection de Jésus-Christ.*

Je réserve à un autre endroit l'indication du contenu de la troisième partie, qui n'est pas la moins curieuse de l'ouvrage, puisqu'elle renferme des exemples de musique choisis dans les ouvrages les plus intéressans des grands compositeurs des seizième et dix-septième siècles.

A l'indication qu'on vient de lire des matières traitées dans le livre de M. de Winterfeld, il est facile de comprendre combien d'intérêt s'attache à cet ouvrage; mais pour apprécier jusqu'à quel point cet intérêt est justifié par l'exécution, il me reste à analyser l'ouvrage de M. de Winterfeld dans toutes ses parties. Je commmencerai par me débarrasser de la portion la plus pénible de ma tâche en faisant d'abord la part de la critique; mais afin de prémunir mes lecteurs contre la fâcheuse impression que la sévérité de cette critique pourrait laisser dans leur esprit, je me hâte de déclarer que ce qui est digne de louange l'emporte beaucoup dans ce travail consciencieux sur ce qui me paraît blâmable, et que, tel qu'il est, je suis convaincu qu'il existe fort peu d'hommes doués d'un assez grand savoir pour l'exécuter.

Je crois avoir eu l'occasion de faire remarquer quelque part que M. l'abbé Baini, dont j'admire sincèrement les profondes connaissances, a eu le tort, dans ses savans mémoires historiques et critiques sur la vie et les ouvrages de Palestrina, de sortir souvent de son sujet pour se jeter dans des excursions qui y sont plus ou moins étrangères. J'ai ajouté, je pense, que ce défaut n'était du reste nuisible qu'au succès du livre qui, fait de cette manière, n'était à la portée que des érudits en musique, et que nous autres fureteurs de paperasses avions beaucoup d'obligations à M. l'abbé Baini d'avoir bien voulu traiter divers sujets fort intéressans qui n'ont que peu ou point de rapports à l'objet de son livre.

Ce défaut d'ordre que je reprochais à M. Baini existe dans l'ouvrage de M. de Winterfeld, mais bien plus considérable, en ce que ce n'est pas seulement sur des objets peu relatifs à son sujet que s'égare la pensée de cet écrivain; c'est la pensée elle-même qui s'anéantit constamment, ce sont les faits qui disparaissent sous une multitude de phrases incidentes et de parenthèses in-

terminables. Souvent des pages entières se succèdent et se multiplient avant qu'on retrouve la conséquence de la phrase première qui leur a donné naissance. Certes, M. de Winterfeld possède une lecture immense, et des faits généralement ignorés, quoique d'assez grande importance, se sont accumulés dans sa mémoire; mais pour les exposer avec ordre, la méthode lui manque, et la succession de ses idées est dépourvue de cet enchaînement logique qui seul soutient le courage des lecteurs dans les matières ardues de la bibliologie. Je ne crois pas pousser trop loin l'amertume de ma critique en affirmant que tout ce qu'il y a d'idées neuves, de vues utiles, de faits intéressans et de découvertes historiques et littéraires contenus dans le livre de M. de Winterfeld, aurait pu être réduit au quart à peu près de son étendue.

Cette critique paraîtrait trop générale et peut-être trop sévère si elle n'était appuyée de quelques détails qui la justifiassent. Je dirai donc que, sans examiner jusqu'à quel point il était utile, dans l'objet du livre de M. de Winterfeld, qu'il y eût un long chapitre sur Venise et sur l'église de Saint-Marc, au seizième siècle, il y a lieu de se convaincre dans chaque partie de l'ouvrage de ce savant que, séduit par le désir de ne laisser ignorer aucune circonstance de ce qui se rattache d'une manière même fort indirecte, il perd souvent de vue dans ces détails son objet principal, et que par là sa pensée semble manquer de netteté. Par exemple, dans le second chapitre, à propos de la situation de la musique à Venise, antérieurement à Gabrieli, il se perd en détails sur l'origine de l'orgue, et ce n'est qu'après un long examen de ce point d'histoire que l'objet réel du livre se présente, mais non encore débarrassé de détails étrangers, ni d'excursions dans le domaine des autres chapitres. C'est ainsi qu'après avoir parlé longuement d'Adrien Willaert et de ses ouvrages, dans ce même chapitre, pour revenir en plusieurs autres endroits sur ce maître et sur ses compositions, il parle de ses élèves Zarlino, Cyprien de Rore, etc., puis les abandonne pour leur consacrer ensuite un chapitre de son ouvrage. Ce second chapitre est pourtant celui où il règne peut-être le plus d'ordre. C'est ainsi que le troisième chapitre (de la première partie), destiné à nous faire connaître des circonstances de la vie de Jean Gabrieli, nous conduit, après quelqnes mots, à une interminable dissertation sur la bataille de Lépante, gagnée par don Juan d'Autriche sur les Turs, sur les conséquences de cette victoire et sur les fêtes qui eurent lieu à Venise à son occasion; tout cela pour nous conduire à la conjecture qu'André Gabrieli, oncle de Jean, a vraisemblablement écrit une partie de la musique qui a été exécutée à ces fêtes. Ensuite l'auteur rentre dans son sujet, mais bientôt se présente une nouvelle occasion de l'oublier encore, et M. de Winterfeld la saisit pour nous donner une autre longue description des fêtes données à Venise à l'occasion du mariage de la fille du doge.

Le quatrième chapitre est peut-être celui où M. de Winterfeld a le plus oublié le sujet dont il avait à s'occuper. Il s'agit de l'influence du chant grégorien sur les compositions des anciens musiciens belges, et au lieu de parler de la constitution musicale de ce chant, l'auteur emploie la plus grande partie de cette section de son livre à parler de l'arrangement de la messe des matines, des vêpres et d'autres objets liturgiques qui n'ont aucun rapport avec son sujet. Ce n'est que dans le chapitre suivant qu'il traite de la constitution des tons du plain-chant d'une manière savante, bien qu'obscure et diffuse.

Je ne sais s'il est permis à un étranger de parler de l'art d'écrire dans une langue qui n'est pas la sienne; toutefois, je crois devoir faire quelques observations sur le style de M. de Winterfeld. Ce style me paraît lourd, embarrassé de locutions contournées, d'expressions vieillies, et je crois y remarquer une certaine affectation à s'éloigner des formes usitées dans la littérature actuelle de l'Allemagne. Si je ne me trompe, la lecture du livre sur Jean Gabrieli doit être fatigante, même pour un Allemand; toutefois, je ne hasarde cette conjecture qu'avec beaucoup de défiance de mon jugement.

Après ces observations critiques, il me reste à parler maintenant de tout ce qu'il y a à louer dans l'ouvrage de M. de Winterfeld; ce sera une tâche plus longue que celle que j'ai remplie dans ce qui précède; je m'en acquitterai avec beaucoup de plaisir dans mes articles suivans.

FÉTIS.

Correspondance.

Paris, 3 novembre 1839.

Monsieur,

On m'accordera, je pense, sans peine que dans le siècle où nous vivons, un homme de génie, qui rampe encore dans les ténèbres, a mille difficultés, quelque génie qu'il soit, à se faire jour. Plus il sera grand, plus il rencontrera d'obstacles; plus il aura des envieux qui chercheront à lui nuire et à l'arrêter dans ses progrès.

L'intrigue, la cabale finiront par le décourager, et souvent il aura passé sur la terre sans que personne se soit douté de son existence.

On m'avouera peut-être aussi qu'un homme de lettres, un poète trouvent plus facilement, s'ils ont du talent, le moyen de se faire connaître qu'un compositeur habile. Celui qui a fait un bon livre n'a besoin de personne; son ouvrage est là; on ne peut en mutiler les beautés. Quant au compositeur c'est autre chose; il lui faut le secours d'autres talens que le sien pour faire exécuter sa musique. Or, on sait combien telle ou telle manière d'exécuter un morceau le change et le dénature. A cette occasion je me rappelle une aventure assez plaisante. Le célèbre Haydn, arrivant un jour dans certaine ville, les habitans lui donnèrent une fête musicale. Le concert fini on fut forcé de lui dire qu'on n'avait exécuté que de sa musique. Haydn ne s'en doutait seulement pas!

Un compositeur a donc besoin, quelquefois, de tout un orchestre, d'une réunion de plusieurs talens, de plusieurs personnes qui veulent bien se faire l'organe du produit de son imagination. Si le morceau est mal exécuté, le public dégoûté, prompt dans ses jugemens, s'en prend charitablement à la composition; puis la pièce tombe, et le compositeur est condamné à un funeste oubli. On s'avise quelquefois de lire, par désœuvrement, un livre dont l'auteur n'est pas connu, mais on ne se donne presque jamais la peine d'étudier un morceau de musique un peu difficile d'un compositeur sans renommée et qui ne soit pas à la mode.

C'est ainsi que je pourrais citer une infinité de grands hommes, dans la sphère musicale, qui ont lutté pendant dix et vingt années contre l'indifférence injuste du public, avant que de pénétrer. Ils sont arrivés à bon port; mais quelle persévérance ne leur doit-on point supposer, et combien d'illustres talens, peut-être, font naufrage sur une mer aussi orageuse!

Pour remédier à ces inconvéniens, il s'est établi en Hollande, en 1829, une société ayant pour but de favoriser l'étude de la musique sous tous les rapports, et qui a débuté par l'offre de secours pécuniaires aux établissemens où l'on enseigne cet art. Cette société fait étudier, à ses frais, des jeunes gens qui montrent des dispositions pour la musique. Ensuite, et principalement, cette sage institution se dévoue à l'encouragement des compositeurs hollandais, de manière que quiconque a du talent est certain de le faire apprécier et de remporter un prix de ses travaux analogue à son mérite. Ici point de préférence; la malveillance des jaloux ne peut atteindre personne. D'après la manière dont on procède, la corruption est impossible. Tout compositeur, n'importe lequel, pourvu qu'il soit Hollandais et réside dans le pays, peut adresser sa partition, accompagnée d'une devise, à la société qui la soumet à un des professeurs distingués de l'époque.

MM. A. Reicha, F. Paër, G. Onslow, C.-G. Reissiger, F. Ries, A. Schmitt, X. Schnyder von Wartensee, F. Schneider, C.-H. Rinck, G. Weber, L. Spohr, J.-W. Kalliwoda, J. Eybler, J.-N. Hummel, J.-G. Bertelmann, C.-A. Fodor, J.-B. van Bree, J.-W. Wilms, C.-W. Finck, C. Mühlenfeldt, J.-H. Lubeck, Mlle A.-G.-E. van den Bergh, sont membres de ladite société.

Les partitions sont envoyées à ces juges sans en désigner l'auteur dont la société ignore elle-même le nom. Le professeur, après les avoir examinées avec soin, porte son jugement et les renvoie à la société accompagnées de sa critique. Si l'ouvrage est digne d'être gravé, la société en entreprend la publication à ses frais, si le compositeur le désire, en lui achetant son ouvrage; s'il ne peut prétendre à l'honneur d'être publié, sans être toutefois dépourvu de mérite, on offre une somme comme encouragement. Enfin on fait parvenir au compositeur, s'il veut se faire connaître, une copie sans signature de la critique pour le guider dans ses travaux à venir.

Ainsi on est déjà parvenu à découvrir des compositeurs de mérite parmi lesquels M. J.-B. van Bree occupe un rang distingué, et sans doute on parviendra à en reconnaître d'autres qui, faute de ces moyens, resteraient ignorés peut-être à tout jamais.

La société, qui compte jusqu'à présent quelques centaines d'abonnés, donne aussi de grandes fêtes musicales. Elle en a donné une à La Haye, le mois dernier, dont j'aurai l'honneur de vous entretenir plus tard.

Recevez, monsieur, l'hommage de mes sentimens distingués.

R.

Nouvelles de Paris.

SOIRÉE D'ARTISTES.

Les hommages n'ont pas manqué à Boieldieu; la France apprécie le mérite des grands hommes qu'elle enfante, surtout alors qu'elle les a perdus, et elle a fait au célèbre compositeur de belles et nobles funérailles. Parmi les honneurs de toutes sortes qui lui ont été rendus, les plus touchans ne sont pas une scène de théâtre

prétentieusement combinée, ni les signes extérieurs d'une douleur de spéculation arborés par des feuilles publiques, ni la demande fastueuse d'une dépouille mortelle. Ce sont là des oraisons funèbres auxquelles le cœur a souvent peu de part. L'encens le plus pur a brûlé au foyer des vrais artistes ; les larmes les plus sincères ont coulé dans le silence.

Une cérémonie vraiment touchante, parce qu'on sentait qu'un sentiment profond de regret l'avait seul provoquée, a eu lieu, non pas dans une église, non pas sur un théâtre ; dans un salon de la Chaussée-d'Antin, rue Saint-Lazare. Au fond d'un squarre élégant, dans l'une des plus jolies habitations de ce beau quartier, colonie d'artistes où logent littérateurs, peintres, musiciens, sculpteurs, une soirée entière, une soirée depuis huit heures jusqu'à minuit, a été consacrée à l'exécution par d'habiles artistes, devant le plus brillant auditoire, des compositions de Boieldieu écrites aux différentes phases de sa carrière. Le salon était celui de Zimmerman ; Ponchard, Martin, Mmes Ponchard, Ampère et quelques amateurs presque artistes, exécutaient ; Rossini, Chérubini, Meyerbeer, Paër, Chopin, Hiller, Gros, Champmartin, Robert-Fleury et bien d'autres sommités de la littérature et des arts, composaient une partie de l'auditoire. La collection des partitions du maître servait de piédestal à son buste ; rien enfin de ce qui pouvait indiquer le but de cette fête pieuse et intéressante n'avait été oublié ; l'ingénieuse sollicitude des maîtres du logis avait songé à tout.

Une vingtaine d'amateurs, groupés autour du piano tenu par Zimmerman lui-même, ont exécuté un chœur de Beniowski avec ensemble. Ponchard et Martin, dans le duo de *Ma tante Aurore*, ont un moment rappelé les beaux jours de l'Opéra-Comique, théâtre si brillant alors que florissaient les gracieuses compositions de Boieldieu, riches de leur propre éclat et d'une excellente exécution; alors qu'on applaudissait dans le même ouvrage Martin, l'excellente cantatrice Mme Duret, la bonne mère Gonthier, et Julliet, le délicieux comique. Ces beaux jours de l'Opéra-Comique, on s'y est cru transporté en entendant Ponchard et Mme Ampère, dont le talent n'a encore brillé que dans les salons, chanter avec une rare perfection le duo de la *Dame Blanche : Il s'éloigne, il nous laisse ensemble.*

Rubini a chanté. Tel est le pouvoir magnétique exercé par ce chanteur extraordinaire sur ceux qui l'écoutent, qu'il ne leur reste aucun autre sentiment que celui de l'admiration. Aussi pas un des auditeurs ne songea-t-il à regretter qu'il se fît entendre dans un morceau italien, quoiqu'en y réfléchissant bien on voye que c'était une dérogation au but que s'était proposé Zimmerman. Rubini a chanté un duo de la *Straniera* avec Mlle R..., jeune cantatrice-amateur, élève distinguée de Rossini, qui a accompagné ce morceau de ses doigts si puissans qu'ils valent un orchestre.

Après cette interruption dans l'ordre unitaire du concert, interruption qu'on pouvait regarder comme un intermède bien agréable, la musique de Boieldieu a été entendue de nouveau. Un quatuor de *la Jeune Femme colère ;* le trio de *la Fidélité* extrait de l'opéra *Charles de France,* dans lequel Martin a déployé une fraîcheur d'organe vraiment étonnante; un air des *Deux Nuits* chanté par Ponchard, et le quatuor de *Ma tante Aurore*, par Martin, Ponchard, Mmes Ponchard et Rifaut, sont les morceaux qui ont été exécutés avec talent et entendus avec un vif plaisir.

M. Tissot a prononcé dans l'intervalle de deux morceaux un discours que nous n'avons pas entendu, et M. de Saint-Georges a lu de belles stances composées par M. Mery à la mémoire de Boieldieu, avec la verve chaleureuse d'une tête méridionale. Nous ne voulons pas oublier de dire que la maîtresse de la maison, qui fait avec tant de grâce et d'amabilité les honneurs d'un salon où se pressent à époques périodiques toutes les notabilités de la science et des arts, s'est adressée à ses invités en leur rappelant qu'une souscription est ouverte pour l'érection d'un monument à Boieldieu. Et ce n'est pas vainement qu'elle a promené au-devant de chacun sa bourse de velours rouge. Le versement considérable qui s'est fait le lendemain dans l'étude de M. Havin témoigne de l'aimable délicatesse qu'elle a mise à s'acquitter d'une tâche bien noble, et dont les femmes élégantes de la société font une de leurs plus chères prérogatives.

— L'Athénée musical de la ville de Paris, fondé sous les auspices de M. le préfet de la Seine et qui compte quatre années d'existence, va reprendre le cours de ses concerts interrompus pendant la saison des chaleurs.

La direction de ces concerts est confiée à M. Grasset, ancien chef d'orchestre du Théâtre-Italien et actuellement de la musique de la chambre du roi.

Le talent bien connu de cet artiste et son dévouement pour l'art qu'il professe sont des garanties d'une bonne exécution ; de son côté, le conseil d'administration de l'Athénée, qui se félicite d'avoir pour président M. Onslow, dont la réputation européenne est justement acquise, redouble d'efforts pour donner à cet établissement tous les développemens dont il est susceptible.

Il y a lieu d'espérer que la louable persévérance de MM. les membres du conseil pour atteindre le but qu'ils

se proposent sera couronnée de succès, et que bientôt une société qui voit figurer tour à tour dans ses concerts les sommités musicales de France et de l'étranger, réunira dans son sein l'élite des amateurs de Paris et rappellera les beaux jours de celle de Cléry dont M. Grasset était aussi le chef.

Alors, on pourrait former une vaste association entre l'Athénée de Paris et les sociétés philharmoniques des départemens; son objet principal serait de faire entendre, presque en même temps, sur tous les points de la France, les productions des jeunes compositeurs, d'en signaler les effets au moyen d'un journal spécial, et d'appeler leurs auteurs à un concours annuel dans lequel il serait décerné des prix aux meilleurs ouvrages dont on faciliterait la gravure et la vente.

Ce projet, d'une exécution facile, aurait des résultats immenses et fort avantageux pour l'art et pour les artistes.

— Nous avons peu de chose à dire du concert de M. Berlioz qui a eu lieu dimanche dernier dans la salle du Conservatoire de musique. Le morceau le plus important qui ait été entendu dans cette matinée était connu de tous ceux qui avaient assisté aux précédens concerts donnés par le même auteur. Nous ne pourrions donc que répéter encore les opinions que nous avons émises sur cette symphonie que M. Berlioz désigne sous le titre de *Episode de la vie d'un artiste*. Les morceaux nouveaux qui accompagnaient celui-ci étaient d'une faible importance et offriraient peu d'intérêt à être analysés. Il n'en sera pas de même dans le concert annoncé par M. Berlioz pour dimanche prochain, dans lequel une symphonie nouvelle de sa composition doit être exécutée. Un jeune violoniste allemand, M. Panofka, a joué sans un grand succès un morceau composé par lui sur la romance de Richard Cœur-de-Lion: *Une fièvre brûlante*. Nous avons entendu trop d'habiles violonistes en France depuis quelques années pour qu'un exécutant de mérite, mais d'un mérite secondaire, ait des chances d'une grande réussite.

— M. Severini, l'un des directeurs du Théâtre-Italien, vient de faire un voyage en Angleterre dans le but d'examiner le cahier des charges imposées à l'entrepreneur qui se chargerait de l'administration du *King's theatre* à Londres. L'examen de cette pièce n'a pas permis à M. Severini de conclure une affaire qui, dans l'état actuel des choses, ne saurait être qu'onéreuse pour l'exploitateur.

Tel est, en effet, l'état des frais strictement nécessaires :

Premiers sujets chanteurs et choristes,	18,000 liv. st.
Danseurs et corps de ballets,	8,000
Loyer du théâtre,	11,000
Orchestre,	7,200
Éclairage,	1,500
Chauffage,	200
Service militaire et police,	200
Impression des billets,	200
Id. des avertissemens,	120
Régie du théâtre,	600
Figurans,	200
Copie de la musique,	300
Dépenses légales,	200
Ouvreuses de loges,	200
Costumes et habilleurs,	560
Mises en scène et décorations,	650
Blanchissage,	60
Balayage du théâtre,	100
Machinistes,	120
Portier,	30
Serviteurs,	40
Menues dépenses, taxes, assurance, etc.,	100
Total	42,510 liv st.

qui forment 1,062,750 francs.

Voici maintenant le tableaudes recettes :

Montant des locations de l'année 1834,	26,000 liv. st.
Recette au bureau,	15,000
Représentaton au bénéfice du directeur,	1,000
Total	42,000 liv. st.

qui forment 1,050,000 francs.

En sorte que la dépense excède la recette d'une somme de *douze mille sept cent cinquante francs*. Un pareil résultat devait inspirer à M. Severini un désir fort médiocre de prendre une entreprise où il n'y a que de tels bénéfices à faire; aussi y a-t-il renoncé de prime-abord, surtout lorsqu'il a su que le précédent administrateur, M. Laporte, se croyant en droit de réclamer une continuation de privilége, se disposait à faire un procès au nouveau propriétaire. Or, on sait qu'un procès est toujours fort long en Angleterre, et ruineux pour les deux parties.

La direction de l'Opéra-Italien a ruiné tous les entrepreneurs qui s'en sont chargés; les faillites successives de MM. Taylor, Waters, Chambers, Ebers et Laporte, qui l'ont administré depuis 1789, en sont une preuve irrécusable. Ce dernier, à force de d'économies qui étaient souvent d'un fâcheux effet pour le bien de

l'exécution musicale, était parvenu à tirer quelques profits de cette mauvaise affaire; mais il a perdu dans les trois dernières années beaucoup plus qu'il n'avait gagné, et sa gestion s'est terminé, comme celle de tous ses prédécesseurs, par une faillite.

— La première représentation d'*Ernani*, opéra du compositeur Gabussi, aura lieu samedi prochain au Théâtre-Italien. *Moise* a été repris la semaine dernière. Nous parlerons à la fois des deux représentations.

Prospectus.

Magasin de musique d'église et d'éducation musicale, ouvert tous les jours depuis 9 heures jusqu'à 4 heures, les dimanches et fêtes exceptés, rue de Condé, n° 10, auparavant au Conservatoire royal de musique classique, rue de Vaugirard, n° 69, à Paris.

M. et Mme Nicou-Choron ont l'honneur d'informer le public que, d'après les instructions de leur honorable père, M. Choron, ils continueront avec zèle plusieurs des publications qu'il avait entreprises.

Ces publications consistent pricipalement :

1° Dans une collection nombreuse et très variée de musique d'église, choisie par M. Choron dans les meilleurs auteurs italiens, allemands et français, publiée en partition et parties séparées. Une section de cette collection pourra, par sa composition simple et agréable, s'adapter aux moyens d'exécution les plus faibles;

2° Dans des recueils de poésies morales, telles que cantates, romances, odes, fabliaux, intermèdes, etc., etc., français ou italiens, mises en musique à une ou plusieurs voix, et principalement à trois voix égales, avec ou sans accompagnement, extraites des meilleurs auteurs, et publiées aussi en partition et parties séparées, à l'usage des classes de chant, pensionnats et maisons d'éducation, et réunions de l'un et de l'autre sexe.

D'après les nombreuses demandes qui lui avaient été faites, M. Choron avait recueilli, pour cet objet, d'intéressans matériaux, et cette collection, ainsi que la première, sera enrichie d'œuvres inédites de lui.

Une troisième et importante publication a occupé M. Choron jusqu'à ses derniers momens.

Pour les études spéciales de son école, et les amateurs de la sublime musique qu'il fit entendre dans ses concerts, il s'occupait de publier une édition à bon marché des classiques de l'école italienne; mais, par la suppression de l'établissement, cette entreprise n'ayant plus de but est ajournée indéfiniment.

Mme Nicou-Choron possède en outre tous les ouvrages composés et publiés par M. Choron, notamment les méthodes adoptées pour l'instruction musicale des élèves du Conservatoire de musique classique.

Une nouvelle édition en clef de *sol* du charmant solfége en canon du P. Sabbatini est sous presse. Cet excellent ouvrage et la Méthode concertante seront la base du cours de musique pratique que M. Nicou-Choron ouvrira le 15 novembre prochain. Chaque leçon de ce cours sera terminée par l'étude de quelques jolis morceaux d'ensemble choisis dans les meilleurs auteurs, et dont la disposition occupe en ce moment M. Nicou-Choron.

Les personnes qui désireraient connaître dans tous ses détails le mode d'enseignement particulier à la Méthode concertante, pourront s'en procurer au magasin de musique d'église et d'éducation musicale, l'exposition ou prospectus rédigé par M. Choron.

N. B. Un catalogue détaillé des œuvres composant le fonds de musique de Mme Nicou-Choron paraîtra incessamment; les prix marqués y seront de rigueur et établis d'après les calculs les plus justes.

D'après l'abus toujours croissant de surcharger le prix des œuvre de musique, l'éditeur s'est décidé à marquer sur ses catalogues et sur tous les ouvrages de son fonds le prix fixe et de rigueur auquel ils doivent être vendus.

Ce prix, calculé d'après les taux les plus justes, a éprouvé de nouveau quelques diminutions qui sont portées sur ce catalogue; ainsi, la Méthode concertante élémentaire, dont le succès va toujours croissant, sera vendue désormais 3 fr. 75 cent. au lieu de 4 fr. 50. En outre, tous les œuvres marqués d'un *, devant successivement être regravés dans un nouveau format et d'après de nouvelles dispositions, seront vendus, ainsi qu'ils sont marqués ci-dessous, à 50 pour cent au-dessous du cours, jusqu'au moment où ils cesseront d'être en vente.

D'après l'incertitude et la difficulté des recouvremens et des pertes journalières, l'éditeur s'est également décidé à ne vendre qu'au comptant. En conséquence, les demandeurs des départemens et de l'étranger voudront bien joindre à leurs lettres de demande le prix marqué des ouvrages, ou les faire prendre par des correspondans qui en remettront le prix au moment de la livraison.

Les lettres et l'argent étant affranchis, les ouvrages seront expédiés par le retour du courrier. Les demandes auxquelles les fonds ne seraient pas joints resteront sans

réponse. Les lettres non affranchies ne seront pas reçues.

(*Voir* aux Annonces.)

Publications étrangères.

4. *Die Lehre von der Uebergængen Ein Theil der theoretischen Musik mæglichst systematisch bearbeitet*, etc. (Instruction de la succession des accords; partie de la musique théorique travaillée aussi systématiquement que possible, par Planitzer, avec une préface de M. le baron de la Motte-Fouqué, major dans l'armée du roi de Prusse.) Halle, chez T. F. E. Scharre, 1834.

5. *Universal-Lexicon den Tonkunst.* (Lexique universel de la musique. Collaborateurs : MM. M. Fink, docteur Grossheim, D. Heinroth, professeur D. Marx, directeur Naue, G. Nauenburg, Louis Rellstab, chevalier de Seyfried, professeur Weber, etc. Rédigé par le D. G. Schilling.) Première livraison, feuille 1-8 (A.—*Albonesio.*) Stuttgard, 1834. Chez F. C. Lœflund et fils (F. H. Kœhler. Grand in-8°.

Cet ouvrage doit être composé de six volumes.

6. *Ueber die Natur der Musik, von Wilhelm Opett.* (Sur la nature de la musique, par Guillaume Opett, receveur des contributions en Saxe; in-4° avec une planche.) Plauen, chez Hermann et Langbein, à Leipzig, 1834.

Cet ouvrage n'est qu'un extrait d'un autre ouvrage du même auteur. «Allgemeine Theorie der Musik.» — Théorie générale de la musique.

Il sera rendu compte prochainement de tous ces ouvrages dans la *Revue musicale.*

Bulletin d'Annonces.

Solfége de chant.

1. Cours élémentaire de solfége et chant en usage dans les écoles d'Allemagne, 4 cahiers.
   Chaque cahier se vend séparément 1 fr.
2. Chants chorals à 3 ou 4 voix, par Schicht, faisant suite au cours élémentaire de solfége. — 1 fr. 50.
3. Leçons élémentaires et progressives de solfége sur un choix d'airs connus, disposés alternativement en solo et en canon, à l'usage de l'institution de M. l'abbé Poiloup, par M. Nicou-Choron (sous presse).
4. Méthode de plain-chant, par M. Choron. — 1 fr. 50.
5. Exercices comparés de plain-chant et de musique élémentaire, à l'aide desquels on peut apprendre l'un par l'autre, ensemble ou séparément, en ce qu'ils ont de commun, la musique élémentaire et le chant ecclésiastique, par M. Choron. — 2 fr.
6. Méthode concertante transcendante, à quatre parties, d'un degré croissant de difficulté, qui peuvent s'exécuter ensemble ou séparément, à l'aide de laquelle un seul professenr peut instruire simultanément un nombre quelconque d'élèves, quel que soit le degré d'avancement de chacun d'eux, à l'usage des écoles spéciales, maîtrises de cathédrales, etc., par M. Choron. — 12 fr.
7. La même, élémentaire à trois parties, à l'usage des pensionnats, maisons d'éducation de l'un et l'autre sexe, des séminaires, des écoles primaires. — 3 fr. 75.
8. Solféges élémentaires à deux ou trois voix égales, en canon, avec BC, *ad lib.*, par le R. P. A. Sabbatini. — 5 fr.
9. Solfége à deux voix seules, par C. Caresana, organiste de la chapelle royale de Naples (excellent ouvrage, rare). — 6 fr.
10. Méthode de chant, par M. Choron. — 3 fr.
11. Leçons de vocalisation pour les quatre différens genres de voix, par F. Danzi. Chaque cahier : — 1 fr.
12. Méthode pour apprendre en même temps à lire et à écrire, par M. Choron; 5e édition. — 2 fr.

C'est de cette méthode qu'a été extraite celle d'enseignement mutuel universellement répandue.

Harmonie et composition.

13. Le musicien pratique ou Leçons graduées, qui conduisent les élèves dans l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et de l'art du contrepoint, en leur enseignant la manière d'écrire correctement toute espèce de musique; ouvrage composé d'après les principes des écoles d'Italie, par Azopardi (2e édition, sous presse.)

Ce petit ouvrage convient parfaitement aux commençans et aux personnes qui veulent se borner à une connaissance élémentaire, mais exacte, de la composition; il disposera les uns et les autres à de plus hautes études.

14. Méthodes élémentaires d'harmonie et de composition, à l'aide desquelles on peut apprendre de soi-même à composer toute espèce de musique; traduit de l'allemand de J. G. Albretschberger, par M. Choron, 2 vol. in-8, l'un de texte, l'autre d'exemples, 2e édit. — 16 fr.
15. Règles du contrepoint pratique (rare), par Sala. — 30 fr.
16. Exposition de la méthode concertante. — 75 c.

Musique et chant d'Église.

17. Ordinaire de l'office, en contrepoint simple de note contre-note à trois voix, par M. Choron. — 2 fr.
18. Livre choral à trois voix, à l'usage du collége Saint Louis, par M. Choron. — 3 fr.
19. Proses des principales fêtes, selon le rit parisien, en contrepoint à quatre voix, par M. Choron. — 3 fr. 50.
20. Hymnes pour toutes les fêtes à quatre voix, composés selon la tonalité grecque, en chants rhythmiques, conformément au mètre de la poésie ancienne, par M. Choron. — 10 fr.
21. Collection de chants chorals, en usage dans les églises d'Allemagne, par M. Umbreit, disposés à quatre voix pour les écoles, par M. Choron (très rare). — 12 fr.

A Paris, chez M. et Mme Nicou-Choron, rue de Condé, 10.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 47.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 23 NOVEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Philologie musicale.

DE LA SÉRÉNADE ET DU CHARIVARI.

Les lexicographes définissent la sérénade un *concert qui se donne la nuit, dans la rue, sous les fenêtres de quelqu'un.* On pourrait discuter l'exactitude de cette définition; car si la sérénade est un concert qu'on donne sous les fenêtres de quelqu'un, il se pourrait qu'on en donnât aussi dans une cour ou dans un jardin, et non toujours *dans la rue.* C'est en effet ce qui a lieu quelquefois. Au reste, je ne fais cette remarque que pour montrer que les dictionnaires ne sont pas des guides aussi sûrs qu'on le croit communément.

Je trouve encore une preuve à l'appui de mon opinion dans la définition généralement adoptée pour le mot de *charivari.* C'est, dit-on, un *bruit de poêles, de chaudrons*, etc.; puis on termine la définition par ces mots : *mauvaise musique.* Or, je le demande à tous les académiciens, où est celui d'entre eux qui ignore que la poêle et le chaudron rendent des sons quand on les frappe, et que le bruit est précisément l'opposé du son? D'ailleurs, comment peut-on faire coïncider ces mots: *Bruit de poêles, chaudrons*, etc., avec ceux-ci : *mauvaise musique?* La musique est quelquefois bruyante, je l'avoue; mais le bruit seul n'est point de la musique, et je ne sache point qu'on ait jamais fait de concerts composés seulement de tambours et de grosses caisses.

Ce n'est pas tout. Dans la définition que j'attaque, les auteurs des dictionnaires français ont pris le genre pour l'espèce, car on ne donne pas seulement le nom de charivari à un *bruit de poêles, chaudrons*, etc.; il n'est personne qui ne sache qu'en parlant d'un concert mal organisé, d'une mauvaise répétition d'opéra ou d'une musique d'amateurs, telles qu'on peut en entendre quelquefois, on dit que c'est un vrai charivari! C'est en ce sens que Jean-Jacques Rousseau parle de l'effet de ses premières compositions, bien que l'orchestre fût composé de violons, de flûtes, de basses, et non de poêles et de chaudrons. Il est vrai que les lexicographes dont il s'agit ajoutent *etc.* après le *bruit de poêles et de chaudrons.* Ont-ils voulu dire par-là des poêles, des chaudrons, des flûtes, des hautbois, des violons? Si cela est, il faut avouer que l'*et cætera* en dit plus qu'il n'est gros, et qu'il vaut le *cæterum omne* de Tite-Live; mais dans cette hypothèse, le nom de *bruit* serait encore plus mal appliqué, car personne n'a jamais dit le bruit du violon, du hautbois ou de la flûte. Et voilà les absurdités où l'on tombe par de mauvaises définitions! On ne devrait parler que de ce qu'on sait.

De ce que je viens de dire, il résulte que le *charivari* est un *concert*, mais un concert de mauvaise musique. Or, cette espèce de concert se donne plutôt la nuit que le jour; il appartient donc au genre de la sérénade : d'où il suit que le charivari est *une sérénade imparfaite.* Il me reste à examiner quelle est la nature musicale de ses élémens, lorsqu'il n'est composé que de poêles, chaudrons, etc. : je vais tâcher de le faire de manière à satisfaire mes lecteurs.

On sait qu'une sérénade est ordinairement l'expression improvisée d'un sentiment de satisfaction; or, l'improvisation veut de l'indulgence. Avec du temps on peut rassembler des flûtistes, des violonistes, des cornistes, des guitares, et beaucoup d'autres musiciens qui ont acquis de l'habileté dans leur art; mais le temps manque souvent. C'est un ami qu'il faut prendre au passage, et qui échapperait au témoignage d'affection qu'on veut lui donner si on ne le saisissait à l'improviste; que fait-on alors? on s'empare du premier instrument venu, et l'on supplée au talent par du zèle. Mais quels sont ces instrumens? des chaudrons, des casseroles, des marmites, des poêlons, des pincettes, et quelquefois des clefs forées par lesquelles on remplace

le flageolet. J'avoue que si j'étais chargé d'organiser un concert, ce n'est pas ainsi que je composerais l'orchestre; mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Indépendamment des circonstances dont je viens de parler, et qui peuvent autoriser l'emploi d'instrumens inusités, n'y a-t-il point aussi des penchans de toute espèce, des goûts très différens? On lit dans le Voyage de M. Tangoin en Perse que le schah et sa famille ont le *privilége* d'entendre tous les matins au lever du soleil, et tous les soirs à son coucher, un concert de musiciens placés au sommet d'une haute tour. Il est impossible, dit le voyageur, d'entendre rien de plus barbare que cette musique, composée de tubes longs de dix ou douze pieds, dans lesquels on souffle à perdre haleine, de tambours de différentes formes, et d'un *instrument cylindrique en cuivre, ouvert à l'une de ses extrémités et fermé de l'autre côté.* M. Burckard parle de la même manière du tintamarre que des musiciens font à la porte du cheick de la Mecke, et M. Villoteau n'est pas plus favorable à l'espèce de musique militaire qu'il entendit au Caire. Cependant cette musique plaît à ceux qui s'en servent : il y a des oreilles construites pour le charivari.

Sans doute il est des gens qui s'étonnent qu'on range le chaudron et la casserole parmi les instrumens de musique; mais avant d'entrer dans la discussion de leurs qualités sonores, je citerai à ces amateurs, dont l'oreille est si délicate, l'autorité du très savant Frédéric-Adolphe Lampe qui, dans son Traité des Cymbales des Anciens, dit, d'après un passage de Didyme, que les Grecs remplaçaient quelquefois pour la danse le son de la lyre par celui des coquilles marines et des pots de terre cuite : *Didymus verò scriptum reliquit, quòd consuetudo sit loco lyrarum conchylia et testas pulsando à saltantibus musicum quemdam effici sonum* (l. 1, c. 17, p. 107). Quelle que soit notre vénération pour l'antiquité, nous ne pouvons nier l'immense avantage qu'a le chaudron moderne sur le pot de terre cuite. J'engage les personnes qui douteraient de cet avantage à se rendre dans leur cuisine et à y faire des expériences acoustiques sur ces deux corps sonores; elles se convaincront bientôt de mon impartialité dans le jugement que j'en porte.

Que le chaudron soit un instrument de musique, cela peut-il être mis en doute? Ne dit-on pas qu'un piano *chaudronne* quand ses cordes produisent un certain effet peu flatteur pour l'oreille? Cette expression prouve que le son du chaudron n'est pas de la meilleure qualité, mais en même temps elle démontre que ce son appartient à un instrument *sui generis.* Je n'insiste donc pas sur ce qui le concerne, et je passe à la casserole.

Chladin, dont les travaux en acoustique ont beaucoup contribué aux progrès de cette science, démontre, dans la sixième section de la deuxième partie de son *Traité d'acoustique*, que les plaques métalliques de diverses formes produisent des sons différens en raison du mode de vibration qu'on emploie, et de la dimension dans laquelle on les fait résonner. Or, il n'est personne qui ne sache qu'une casserole est une plaque métallique à laquelle on a donné une certaine forme, et conséquemment qu'elle pourrait produire des sons différens, si ceux qui en jouent connaissaient les diverses manières d'en tirer des vibrations. Chladin a fait voir aussi que l'application d'un archet sur les bords d'une plaque métallique est le moyen d'en tirer les sons les plus beaux et les plus purs, et les expériences de M. Savart ont confirmé cette observation; néanmoins, je ne sache pas que ceux qui ont joué jusqu'ici de la casserole dans les sérénades improvisées se soient servis de l'archet; mais cela pourra venir, car nous vivons dans un siècle de progrès.

L'instrument dont parle M. Tangoin dans son voyage en Perse, cet instrument qui est de forme cylindrique, en cuivre, ouvert à l'une de ses extrémités et fermé de l'autre côté, cet instrument enfin auquel le voyageur ne donne point de nom, ne serait-ce pas la casserole, et l'usage d'en jouer ne nous viendrait-il pas de l'Orient? En l'absence de renseignemens plus précis, il est difficile de décider cette question; toutefois je crois devoir communiquer à mes lecteurs les conjectures que je forme à ce sujet. On sait que les Persans, les Turcs, les Arabes et les habitans de la Mauritanie se servent d'instrumens de musique qui ont beaucoup d'analogie, et qui souvent portent des noms semblables. Or, j'ai lu dans le recueil des poésies de Vadé qu'une dame de la halle, s'adressant à un cuisinier, l'appelle *timbalier du roi de Maroc!* Étonné de cette expression, j'ai cherché quel pouvait être le rapport entre des timbales, des timbales *du roi de Maroc*, et les fonctions du cuisinier. Je crus d'abord qu'il s'agissait d'un de ces cumuls de places dont il y a chez nous quelques exemples; mais quelle apparence que le timbalier du roi de Maroc fût cuisinier à Paris? En y réfléchissant, j'ai pensé qu'il pouvait y avoir un trope dans le langage de la dame de la halle, qu'elle n'avait parlé qu'au figuré, sachant sans doute qu'il y avait beaucoup de ressemblance entre les timbales du roi, ou plutôt de l'empereur de Maroc, et les casseroles dont se servait le cuisinier. Ma conjecture a pris beaucoup de vraisemblance à mes yeux lorsque je me suis souvenu de ce vase à boire en usage parmi la bourgeoisie de Paris, et qu'on appelle *timbale* En effet, ce vase n'est, comme chacun

peut s'en convaincre, qu'un petite casserole d'une forme allongée et sans manche. Au surplus, c'est un point historique sur lequel nous serons peut-être bientôt éclairés, car il se peut que, parmi les personnes qui ont accompagné M. de Mornay dans sa mission près de l'empereur de Maroc, il se soit trouvé quelque savant qui ait fait des observations sur les timbales de la musique de ce prince. Il est facile de comprendre que, si ma conjecture était justifiée, on serait à peu près éclairé sur la nature de l'instrument persan dont parle M. Tangoin, et cela serait d'une haute importance. Qui sait même si l'on n'irait pas jusqu'à démontrer que la première casserole n'a été qu'une timbale maroquine rapportée par quelque croisé dans le moyen-âge, retournée et mise sur un fourneau, et qu'en la transformant ensuite en instrument de musique, on n'a fait que la rendre à sa première destination?

La marmite a tant de ressemblance avec le chaudron qu'il est permis d'affirmer que ce n'en est qu'une variété. Il est donc inutile que j'insiste pour démontrer que c'est un instrument de musique, puisqu'il ne s'élève point de doute à l'égard du chaudron. Mais la poêle réclame toute mon attention. Je suppose qu'il n'est aucun des lecteurs de cet article qui ne sache que la poêle est cet ustensile de cuisine armé d'un long manche, qui sert à faire une omelette ou à préparer des goujons dans la friture; mais personne n'a peut-être remarqué la ressemblance parfaite de la poêle avec les cymbales grecques et romaines. Cette ressemblance est pourtant frappante. Peut-être m'objectera-t-on que les cymbales antiques étaient faites en bronze; je répondrai que, si la plupart étaient faites en effet avec ce métal, il en était une espèce, nommée *platage*, dont la forme était précisément celle de la poêle moderne, moins son manche, et qui était de fer, comme le prouve ce passage d'une épigramme de Léonidas, traduite par Crotius :

Philocles sphæram elegantis soni et bene tinnientem
Illam ferream platagen aptat.

Sans doute la *platage*, ou, pour parler le langage ordinaire, la poêle, est d'un fort bon office dans nos cuisines, mais cela ne doit pas nous rendre injustes envers ses qualités sonores. Il est facile de reconnaître, en effet, que si l'on frappe sur ses bords légèrement avec un morceau de métal, on en tire un son argentin fort agréable.

Dans ces sortes de sérénades qu'on flétrit du nom de *charivari*, la pincette joue un rôle important; on peut la comparer à ce qu'on nomme *le triangle* dans la musique militaire. Bacchini démontre, dans sa dissertation sur les sistres des anciens, qu'elle faisait partie du genre d'instrumens de percussion connus sous le nom de *crotales*. La description qu'il en donne ne peut convenir qu'à la forme de notre pincette; c'est bien elle dont les longs bras résonnent et rendent un son aigu lorsqu'on les frappe. *Manubrio longo satis, quo dextera agitatur, ut, crispante brachio tergeminos ictus, argutus reddatur sonus*, etc. (Dissert. *de sistris*, p. 16.)

Les amateurs d'instrumens à vent joignent quelquefois à ceux dont j'ai parlé le son d'un certain nombre de clefs forées, les considérant sans doute comme de véritables tuyaux d'orgue, suivant la description qu'en donnent les physiciens. L'*argutus sonus* de ces petits instrumens déplaît à quelques personnes, particulièrement aux auteurs dramatiques; peut-être parviendrait-on à en tirer de meilleurs effets si ceux qui en jouent mettaient plus de soin à les accorder.

Deux vers d'une épître adressée par M. Viennet à M. Thiers m'ont mis l'esprit à la torture, les voici :

Qu'autour de mon chevet résonnent les marmites,
Poêles et mirlitons, mortiers et lèchefrites.

Je savais bien que le mirliton a été quelquefois introduit avec succès dans les sérénades improvisées; je comprenais même la possibilité d'y faire entrer le mortier, qui n'est qu'une espèce de cloche dont le battant est dans la main de celui qui en joue; mais je n'ai jamais entendu dire que la lèchefrite fût un instrument de musique. En vain ai-je mis à contribution tous mes auteurs classiques, rien n'a pu me révéler l'existence de la lèchefrite, même dans un charivari. Ce n'est pas que je prétende que l'érudition de M. Viennet soit en défaut, mais je suis obligé de m'en rapporter aveuglément à lui sur ce point.

Je crois en avoir dit assez pour prouver que le chaudron, la marmite, la casserole, la poêle, la pincette sont de véritables instrumens de musique; que s'ils n'ont pas produit jusqu'ici dans les concerts d'aussi bons effets qu'on pouvait en espérer, c'est qu'on n'a pas su s'en servir, et que sans doute on entendra quelque jour des concertos de chaudron, des fantaisies de poêles et des airs variés de casseroles.

Je me flatte que les recherches auxquelles je viens de me livrer sur ce sujet intéressant seront fort utiles aux historiens futurs de la musique.

FÉTIS.

Statistique

A PROPOS DE ROBERT-LE-DIABLE.

Tout en applaudissant au grand succès de *Robert-le-Diable* à l'Opéra, les plus fervens admirateurs de cette belle production manifestèrent hautement le regret que Paris fût la seule ville de France dans laquelle on pût attendre qu'elle fût représentée. La difficulté de l'exécution, celle de créer une pompe théâtrale analogue à celle de l'*Académie royale de musique*, et sans laquelle on ne concevait pas que l'ouvrage sût être joué, firent croire qu'il ne paraîtrait sur aucune autre scène en France. Il y a loin de ces prévisions à la vérité; non-seulement *Robert-le-Diable* a été exécuté dans des villes de départemens, non-seulement il a été aussi répandu que tout autre opéra, mais encore il n'en est peut-être pas un qui ait paru sur un aussi grand nombre de théâtres. Nous avons trop l'habitude, nous autres Parisiens, de regarder d'un œil de mépris tout ce qui se passe en dehors de notre capitale, et nous n'avons pas une idée bien juste des ressources de la province. Les départemens de la France ne sont plus ce qu'ils étaient il y a trente ans; on n'y croit plus aujourd'hui, comme alors, que l'orchestre et les chanteurs exécutent la même partie à l'unisson au théâtre. Des écoles de musique, des sociétés philharmoniques s'y sont formées; Beethoven commence à être compris dans les cercles d'amateurs où l'on s'est mis à étudier ses quatuors; il est plus d'un théâtre enfin où l'exécution musicale est très convenable. Il est une multitude de faits que nous pourrions citer pour prouver les progrès de la musique dans les provinces de la France; mais nous serions entraînés à des considérations trop étendues pour les bornes que nous devons imposer à cet article. Nous ne parlerons que de *Robert-le-Diable*. Il nous a semblé que le tableau des représentations de cet opéra dans les villes des départemens ne serait pas un document sans importance et sans intérêt; ce sera un thermomètre au moyen duquel on pourra juger de la prospérité de nos théâtres et qui servira à la grande statistique musicale de la France.

Robert-le-Diable a été représenté dans les villes suivantes :

Paris, Bordeaux, Marseille, Toulouse, Lyon, Rouen, Nantes, Lille, Strasbourg, Brest, Metz, Nancy, Le Havre, Grenoble, Nîmes, Angoulême, Châlons-sur-Marne, Bourg, Macon, Clermont, Amiens, Dijon, Poitiers, Angers, Douai, Clermont-Ferrand, Besançon, Avignon, Perpignan, Montpellier, Valenciennes, Bourges, Laval, Autun, Boulogne-sur-Mer, Montauban, Toulouse, Aix, Moulins, Grasse.

Les théâtres sur lesquels le plus grand nombre de représentations ont été données sont ceux-ci :

Toulouse, *cinquante-quatre;* Marseille, *cinquante-une;* Bordeaux, *quarante-sept;* Lyon, *trente-deux* (dans l'espace de 5 mois, le théâtre ayant fermé après); Nantes, *vingt-sept;* Dijon, *vingt-cinq;* Le Havre, *vingt-une;* Brest, *dix-neuf;* Amiens, *quatorze.*

Nous garantissons l'exactitude de ces relevés, qui ont été faits par nous sur la correspondance même des agens d'auteurs. Si l'on songe que quinze à vingt représentations d'un opéra dans les villes les plus importantes, et six à huit dans celles de second ordre, étaient plus que suffisantes pour satisfaire la curiosité des populations, on trouvera exorbitans les nombres que nous venons de citer.

La nomenclature des villes de l'étranger, dans lesquelles *Robert-le-Diable* a été représenté, n'est pas déplacée ici; elles complètent le document curieux que nous venons de placer sous les yeux de nos lecteurs.

Allemagne. *Vienne*, théâtre de la Cour, théâtre de Josephstadt; *Berlin, Munich, Dresde, Hambourg, Aix-la-Chapelle, Cologne, Francfort* (sur le Mein), *Francfort* (sur l'Oder), *Weimar, Mayence, Wisbade, Hannover, Breslau, Glogau, Leignitz, Brunswick, Leipsig, Brême, Stuttgard, Gütz, Wurstemberg, Cassel, Friebourg, Leppe-Detmold.*

Angleterre. *Londres*, sur trois théâtres : *King's Théâtre, Covent-Garden, Drury-Lane.*

Belgique. *Bruxelles, Liége, Anvers, Gand.*

Hollande. *Amsterdam, Haage.*

Danemarck. *Copenhague.*

Hongrie. *Perth.*

Suisse *Zurich.*

Russie. *Saint-Pétersbourg.*

Piémont. *Nice.*

Transylvanie. . . . .

Nouvelles de Paris.

La distribution des prix a été faite dimanche dernier aux élèves du Conservatoire de musique, dans la grande Salle des Concerts. Parmi les lauréats qui se sont fait entendre dans le concert qui a suivi, comme de coutume, cette solennité, nous avons surtout remarqué une jeune cantatrice qui promet un talent pur et délicat au théâtre qui se l'attachera. Celui de l'Opéra-Comique est le cadre le mieux proportionné à ses moyens

naturels. Nous donnerons dans notre prochain numéro des détails plus étendus sur la solennité de cette distribution de prix.

— Mlle Lebrun, jeune personne douée d'une belle voix de contralto, qu'on a beaucoup remarquée dans les concerts où elle s'est fait entendre l'hiver dernier, vient d'être engagée au théâtre de l'Opéra-Comique où elle doit débuter dans le rôle de Mme de Melleval des *Voitures versées*, en attendant que les compositeurs qui travaillent actuellement pour ce théâtre aient écrit spécialement pour elle. Une voix de contralto sera une ressource toute nouvelle pour un théâtre lyrique français; et pour peu qu'on sache l'employer, on en pourra tirer des effets entièrement inconnus de notre public français, de ce public enfin qui ne fréquente pas le Théâtre-Italien. Les directeurs de l'Opéra-Comique paraissent vouloir faire de grands efforts pour améliorer leur entreprise sous le rapport de la musique.

— Le ministre de l'intérieur vient d'accorder une pension de 1200 francs à la veuve de Choron.

—M. Planque, accordeur de piano, annonce comme devant paraître à la fin du mois de décembre un *Agenda musical* qui ne contiendra rien d'étranger à la spécialité qu'annonce son titre.

Son travail sera divisé en trois parties, par ordre alphabétique.

La première partie contiendra les noms et demeures de MM. les accordeurs, acteurs et actrices lyriques, compositeurs de musique, chefs de musique militaire, chefs d'orchestres et de bals, avec indication de lieu; choristes, copistes, musiciens et musiciennes-amateurs, organistes, poètes lyriques, professeurs (hommes et dames.)

La deuxième partie renfermera tout le commerce musical et toutes les professions qui ont rapport à la musique et à la facture des instrumens.

La troisième partie indiquera la composition de tous les orchestres de Paris, théâtres, concerts et bals, réunions périodiques, ainsi que les noms des exécutans;

L'École royale de musique, les professeurs qui y sont attachés, et les élèves qui y ont reçu des prix;

La musique de la Chambre du roi;

L'état du chant et de la partie instrumentale de chaque église de Paris, ainsi que les époques où se disent les messes en musique;

Les cours et classes de musique;

Les salles et salons de concerts.

L'Agenda musical, très joliment relié, doré sur tranche, et fermé par un crayon, sera du prix net de 5 fr.

On souscrit, sans rien payer d'avance, chez l'éditeur, rue Saint-Paul, n° 15, quartier de l'Arsenal, au bureau de l'Agenda, et chez les principaux marchands de musique.

Nouvelles des Départemens.

Bordeaux. Hier a eu lieu la cérémonie de l'*Hommage à la mémoire de Boieldieu*, dans laquelle toute la troupe a concouru à l'exécution de la scène lyrique arrangée par M. Adam pour le théâtre de l'Opéra-Comique. Cette scène a été précédée de l'ouverture et d'un chœur de Beniowski, et terminée par le couronnement du buste de l'auteur de la *Dame Blanche* et du *Calife de Bagdad*, qui ont été représentés dans la même soirée. Tout le monde a admiré la convenance et le bon goût qu'ont à l'envi montrés dans cette circonstance tous les artistes du grand théâtre, et M. Robillon, dont la direction se continue à la satisfaction générale. On avait célébré le matin, dans l'église de Saint-Dominique, un service funèbre, et exécuté la messe de *Requiem* de *Cherubini*. Cette solennité, dans laquelle l'orchestre était dirigé par M. Fournera, avait attiré une foule considérable. L'ouverture de *Charles de France*, que les musiciens du grand théâtre ont fait entendre à la fin, a principalement produit dans toute l'assemblée une émotion difficile à décrire.

Lyon. On se souvient que M. Singier avait été envoyé à Lyon par le ministre de l'intérieur pour y prendre l'administration des théâtres de Lyon, devenue vacante par suite de la faillite du directeur précédent. M. Singier, arrivé dans cette ville, eut à combattre l'opposition du conseil municipal et succomba dans la lutte. Un M. Durand-Fournas fut nommé à sa place. Il eût été fort à désirer qu'un directeur de l'habileté de M. Singier eût obtenu l'administration de théâtres aussi importans que le sont ceux de Lyon; les intérêts de l'art que nous traitons y eussent gagné. M. Singier vient de nous adresser, ainsi qu'à plusieurs journaux, une lettre dans laquelle il explique sa conduite dans toute cette affaire, il s'exprime ainsi :

« Au moment de quitter la ville de Lyon, ma réputation et mon honneur me font un devoir de signaler au public l'espèce de guet-à-pens dont je suis victime.

« Ma reconnaissance pour les marques de bienveillance que je reçus toujours des Lyonnais, et mes sympathies pour les artistes, surtout lorsqu'ils se trouvent dans une position difficile, me ramenaient pour la troisième fois à la direction des théâtres de Lyon, que je laissai

toujours à mes successeurs dans un état florissant et prospère.

« Lorsque je m'en chargeai, en 1820, onze directeurs qui m'avaient précédé avaient successivement failli! Et depuis ma retraite, en 1829, plusieurs de ceux qui s'en chargèrent ne furent pas plus heureux.

« Je ne doutais pas que, d'après mes antécédens, rappelé encore aujourd'hui par quatre dépêches télégraphiques et des actes administratifs auxquels ont concouru le conseil municipal et le maire de Lyon, le préfet du Rhône et le ministre, je pourrais être la dupe d'une misérable et obscure coterie. Et d'abord, comment se fait-il que, remplissant les fonctions de maire, M. Vachon-Imbert, dont je suis loin de suspecter la bonne foi, ait pu dire au conseil municipal, *contrairement à la vérité* (je vais transcrire le procès-verbal) :

« M. Singier a déclaré *positivement* ne pouvoir se « charger de la direction que dans le cas où il serait au- « torisé à traiter de gré à gré de la location du théâtre « provisoire *sans avoir égard à la stipulation de l'article* 13 « *du cahier des charges.* »

« J'en demande bien pardon à M. Vachon-Imbert, mais, je le répète, ce n'est pas là la vérité; je vais la dire, moi :

« J'acceptais tellement l'article en question que, pour la modification que j'en proposais, *je m'en rapportais à la décision du conseil municipal.*

« *M. Benoit*, secrétaire-général, me proposa de laisser subsister sur le traité ma modification, pourvu que *je m'engageasse, par un acte secret*, à payer les 35,000 francs de loyer dans le cas où la ville serait contrainte à me les imposer. *J'acceptai sans la moindre observation.* N'est-ce pas là la vérité, M. Benoît? Mais le lendemain, 13 octobre, jour désigné par M. le maire pour la signature du traité et de l'*acte secret*, je trouvai les bonnes dispositions de M. le secrétaire-général changées à mon grand désavantage! Tout ce qui avait été convenu la veille ne pouvait plus avoir lieu le lendemain. M. Benoît paraissait avoir des raisons secrètes pour que le conseil fût assemblé le 14, ce qui surprit tellement M. Vachon-Imbert qu'il s'écria à plusieurs reprises : « *Mais à quoi « bon assembler le conseil municipal, puisque nous sommes « d'accord; je n'y conçois rien, expliquez-vous donc, M. Be- « noit? Il y a quelque chose là-dessous!* » Après ces mots, *M. Guérin-Philippon* s'est impatienté de n'y rien comprendre non plus... Pour être scrupuleusement vrai, j'ai dû rapporter cette scène d'intérieur, d'après laquelle tout le monde jugera qu'effectivement il y avait quelque chose là-dessous, et ce quelque chose était de m'enlever brusquement la direction pour en favoriser M. Martin, beau-frère de M. Lacomte, et quelques-uns de ses principaux créanciers.

« Le conseil municipal fut effectivement réuni le 14, et voici comment on annonce sa délibération; on lui laissa ignorer que, dans ma modification, *je relevais et garantissais la ville de toutes ses obligations*, mais qu'au surplus, bien que l'article 13 m'obligeât à accepter le théâtre du Gymnase, *non achevé et dans l'état où il se trouvait*, je m'en référais néanmoins à ce que le conseil municipal déciderait. On lui dit au contraire que je *refusais positivement la direction*, et on lui surprit ainsi la nomination de M. Martin.

« Ce rapport inexact est passé du conseil municipal *directement* au ministère où M. Prunelle a cru devoir le soutenir, et je le vois par sa lettre au ministère, qu'il a publiée le 9 octobre dans le *Courrier de Lyon*, et à laquelle je réponds par la preuve irrécusable que je donne ici : *que j'acceptais l'article* 13 *même sans modification.*

« Autre prétexte. L'on a feint de croire que j'avais l'intention secrète d'ouvrir le théâtre des Célestins et de sacrifier celui du Gymnase. Voici ma réponse : Le traité portait textuellement : *M. Singier ne pourra ouvrir que le Grand-Théâtre et celui du Gymnase, placé sur la place Confort. Tout autre théâtre dans Lyon lui est formellement interdit.*» Quant à ma prétendue association avec M. Durand-Fournas, si elle eût existé, je me serais fait honneur de l'avouer; elle n'existait pas, je me fais un devoir de la démentir. Si M. Durand-Fournas, consulté par l'autorité supérieure sur le désir que j'avais manifesté au ministère de ne traiter que pour 18 mois, a bien voulu lever cette difficulté en garantissant la dernière année, c'était pure obligeance de sa part. Je me suis empressé à mon arrivée de le relever de sa parole, en acceptant définitivement la direction pour deux ans et demi pour moi seul, et bien seul à mes périls et risques. Le traité est là qui en est la preuve et qui dément tout ce qu'on a pu dire et écrire de contraire à cet égard.

« L'on s'attendait tellement au rejet du traité de M. Martin que l'on s'était pourvu huit jours d'avance de son remplaçant, appuyé dans le conseil municipal par M. *Coron*, notaire, que l'on considère généralement aujourd'hui comme véritable directeur *de fait*; mais je me refuse à le croire, car ce serait un abus de pouvoir et de position qui n'aurait pas d'exemple. Cependant, ce qui fortifie dans le public cette opinion, c'est la participation ostensible qu'il a prise tout de suite à la direction, l'empressement qu'il a mis bien avant l'arrivée de M. Provence, à faire des propositions d'engagement à M. et Mme Derancourt, par l'intermédiaire de

M. Henry, notaire, leur fondé de pouvoir. N'est-ce pas lui encore qui a procédé à l'installation du nouvel élu, qui l'a mis en possession des théâtres et de ses appartemens, et qui l'a présenté aux artistes? Et enfin, si M. *Coron*, officier municipal, dit-on encore, n'était pas réellement directeur, ferait-il tenir la caisse de la direction par son beau-frère, et aurait-il été vendredi dernier, 7 novembre, au théâtre du Gymnase, *tirer lui-même au sort les représentations au bénéfice des artistes*... Certes, ce sont bien là les fonctions d'un directeur et non celles d'un officier municipal. Mais n'importe; je doute encore....

« Je dois dire cependant qu'il a fallu une main bien forte, une position bien influente, une intrigue bien combinée, bien acharnée, bien *sale* enfin, pour parvenir, à l'aide d'une *imposture*, à m'enlever sans motifs, sans raison et sans *m'entendre*, cette direction que je n'ambitionnais pas, et que l'on est venu m'offrir dans ma retraite à quatre reprises différentes? Qu'importe, au surplus, d'où parte le coup? il me frappe par derrière et je l'appelle *guet-à-pens*.

« Je ne me plains pas de la perte de la direction, mais seulement de l'oubli des procédés à mon égard. Y aurait-il eu parité de mérite, de réputation et de garanties entre moi et d'autres concurrens, ce que j'admets avec empressement, on n'en devait pas moins en tout état de choses me faire *reste de droit* et s'expliquer! J'aurais alors cédé à de plus ambitieux que moi cette direction dont je n'avais consenti à me charger que par dévouement pour la ville et les artistes; j'avais plutôt l'idée de faire une bonne action qu'une bonne affaire, et mes soins et mon zèle n'en eussent été que plus persévérans. Et en effet, déjà je m'étais assuré, pour l'année prochaine, de plusieurs artistes de premier ordre, tels que M. Sirant, M. Grignon, Mlle Ambroisine, mes anciens pensionnaires, qui, sitôt qu'ils ont su que je n'étais plus directeur, se sont empressés de prendre d'autres engagemens!...

« Après m'avoir enlevé la direction, l'on a senti la nécessité de justifier cette escobarderie en critiquant mon répertoire et mes effets de mise en scène. Je ne puis donc m'empêcher de rappeler ici qu'imbu depuis longtemps et zélé propagateur des principes de la nouvelle école, et de l'heureuse influence qu'ils devaient exercer sur les beaux-arts, j'ai le premier en France secoué le joug des vieilles routines en introduisant sur les théâtres de Lyon, avant même que la capitale y eût songé, *les chefs-d'œuvre de Rossini*; que plus tard je mis en scène *Robin des Bois*, *la Dame Blanche*, *la Muette de Portici*, *le Siége de Corinthe*, *Mazaniello*, *Othello*, etc.; et qu'enfin, dans mes derniers mois de direction, en 1831, je parvins à faire représenter, avec toute la pompe théâtrale désirable, et dans ce court espace de temps, *le Philtre*, *Oberon*, *le Grand Prix*, *Zampa*, *le Morceau d'ensemble*, *Guillaume Tell*, *la Bayadère*, *Louis XI*, *Charles VII*, *Antony*, *Jeanne la Folle*, *les Rendez-Vous*, *le Possédé*, *le Masque de Fer*, *le comte d'Egmont*, *le Mariage par dévouement*, *Richard d'Arlington*, etc.

« Des faits irrécusables répondent à ce qui a été *dit*, *fait* et *écrit* dans cette affaire. Je pars, victime d'une misérable coterie. Je devais ces explications au public étonné de mon départ, après avoir généralement paru satisfait de mon arrivée. J'aurais certes des droits à des dommages et intérêts, mais ce serait faire payer aux Lyonnais des fautes et des injustices qu'ils déplorent eux-mêmes. J'en dois faire le sacrifice. Qu'ils daignent seulement se rappeler qu'en 1822 j'en fis heureusement de plus importans, *pour acheter de ma personne et de mes deniers* la tranquillité de la ville si dangereusement compromise par le conflit qui éclata à l'occasion de Mme *Léon Fauvet*, et je me trouverai alors complètement dédommagé des préjudices et des tracasseries qu'on vient de me faire si injustement éprouver. »

Rouen. C'est une grande et belle idée, digne de ceux qui l'ont conçue, que l'hommage solennel qui vient d'être rendu par sa ville natale à Boieldieu, le grand artiste que pleure la France musicale. Toute notre population a pris part à cette touchante cérémonie; il n'y avait qu'une pensée pour tous, celle de rendre à la mémoire de notre illustre compatriote tous les honneurs qui lui étaient dus. Rouen ne faisait plus qu'une même famille, pleurant sur la tombe d'un de ses plus illustres membres.

L'église métropolitaine avait été ornée de draperies funéraires mises, par la liste civile, à la disposition de MM. les commissaires. Un catafalque, où devait être déposé le cœur de Boieldieu, avait été élevé au milieu de la nef; des lampes funèbres brillaient de toutes parts; plus de cinq mille personnes, toutes vêtues de deuil, prenaient part à cette solennité.

Le cœur de Boieldieu, transporté en grande pompe, de l'Hôtel-de-Ville où il avait éte déposé, accompagné de toutes les autorités, d'un grand nombre d'artistes, de MM. Berton, représentant l'Institut; Adolphe Adam, représentant les élèves du Conservatoire; Martin, Zimmerman et Sewrin, fut placé sous le catafalque pendant que l'orchestre faisait entendre la belle marche funèbre de Beethoven.

Plus de deux cent cinquante musiciens, artistes et amateurs, ont exécuté la belle messe de Chérubini, œu-

vre immense, si digne du grand homme à la mémoire duquel elle était adressée! La marche funèbre de Beethoven avait servi d'introduction à cette messe; une marche de M. Berton l'a terminée. Le cortége, sorti de nouveau de la cathédrale, s'est dirigé vers le cimetière monumental, où doit être déposé le cœur de Boieldieu. On avait placé sous le péristyle du théâtre des Beaux-Arts son buste entouré de drapeaux funéraires, portant chacun le nom d'un de ses opéras; à l'arrivée du cortége, les drapeaux ont été enlevés et l'ont précédé; la musique de la garde nationale faisait entendre alors une marche funèbre arrangée sur les motifs de la *Dame Blanche*. Le cortége s'est de nouveau dirigé vers le cimetière, où MM. Henri Barbet, maire; E. Gaillard, secrétaire de l'Académie, et Adolphe Adam, ont prononcé des discours qui ont fait verser d'abondantes larmes à tous les assistans, et particulièrement à M. Boieldieu fils qui avait voulu suivre le cortége. Une cantate de M. Berton a été chantée ensuite, et la foule s'est dissipée, sans désordre, dans tout le recueillement qu'inspire une grande solennité.

C'est un noble exemple donné à la France que cette réunion spontanée de deux cent cinquante amis de l'art musical, concourant avec un zèle sans exemple à une grande et sombre cérémonie. Les amis du progrès doivent considérer avec le plus vif intérêt la part active que tout le monde a prise à l'exécution du chef-d'œuvre de la musique sacrée. Jugée sévèremeut, l'exécution mériterait, nous le savons, beaucoup de reproches. Il y a eu parfois de l'hésitation, de l'incertitude; mais comment pouvait-il en être autrement? Depuis un mois à peine on s'occupait de cette messe, et depuis huit jours seulement on avait décidé que le *Dies iræ* serait chanté; un mois à peine pour tant de choses! Le temps a manqué, la perfection était impossible. L'orchestre et les chœurs étaient composés d'élémens étrangers les uns aux autres. Or, quiconque s'occupe de l'art un peu sérieusement sait de quelle importance il est, pour l'effet et l'ensemble, que les exécutans se connaissent, aient l'habitude de s'entendre. Aussi y avait-il défaut de nuances, de liaison; mais ne nous arrêtons pas à de mesquines critiques, et disons que l'ensemble a été satisfaisant, et que tous les morceaux ont été dits convenablement; certaines parties même l'ont été d'une manière remarquable. Le *Pie Jesu Domine*, si pathétique, si beau d'expression et de simplicité, a été bien exécuté. Félicitons-nous de cette association; le succès qu'on vient d'obtenir prouve ce qu'on pourrait faire en se réunissant. Nous devons remercier M. Shaffner, chef d'orchestre du théâtre, qui a consacré son beau talent et ses soins à cette œuvre, et M. Fournier, chef d'orchestre de la Société Philarmonique, artiste aussi modeste qu'il est recommandable, car c'est à ses soins et son amour de l'art que la ville de Rouen est redevable de l'institution de la Société Philarmonique, et à ce titre seul, il aurait droit à nos éloges.

L'ensemble de cette fête funèbre a été admirable, l'enthousiasme était porté à son plus haut point; on en conservera le souvenir aussi long-temps que l'admiration pour l'homme de génie auquel ces hommages étaient adressés.

Strasbourg. Nous avons à annoncer un succès, et à féliciter un jeune auteur sur un début tellement brillant, qu'il a surpassé l'attente du petit nombre des dilettanti que l'annonce d'un ouvrage dramatique mis en musique à Strasbourg avait attirés à la représentation au bénéfice de M. Lange.

Le Scénario n'est autre chose que le vaudeville de M. Scribe *la Vengeance italienne*, dont le titre a été conservé ainsi que l'intrigue.

La partition de *la Vengeance italienne* est trop sérieuse pour qu'il soit aisé de la juger après une première représentation; une instrumentation plus brillante peut-être que ne le comportait le sujet, prouve que M. Jupin connaît tous les secrets de l'harmonie; sa méthode est large, et semble plutôt convenir à des situations fortes et dramatiques qu'à des conceptions légères. Nous citerons parmi les morceaux qu'on a vivement applaudis l'introduction du premier acte, la romance de Julien, le trio des trois hommes et le final, où se trouve un quintétti sans accompagnement qui a fait le plus grand plaisir. Le grand air qui commence le deuxième acte et la romance chantée par Julien, sont également dignes d'éloges. En somme, ce coup d'essai est un coup de maître, et si la musique des autres opéras qu'on nous promet incessamment est aussi agréable que celle de *la Vengeance italienne*, qui sait si on ne finira pas par tirer les bonnes partitions de Strasbourg.

Nouvelles étrangères.

Vienne. Le 7 de ce mois, l'oratorio de Hændel, *Belsazer*, a été exécuté par 500 chanteurs et 350 instrumentistes, en tout 850 exécutans. Cette séance musicale a été donnée dans le grand manége d'hiver, en présence de l'impératrice, de plusieurs autres membres de la famille royale et d'un auditoire très nombreux.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 48.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, n° 27.

PARIS, DIMANCHE 30 NOVEMBRE 1834.

Division des matières.

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Littérature musicale.

JOHANNES GABRIELI *und Zeitalter*, etc. (Jean Gabrieli et son époque, etc., par M. C. de Winterfeld.)

Berlin, au magasin de musique de Schlesinger, 1834. Deux parties in-4° de texte, et une partie in-fol. de musique gravée.

Deuxième article.

D'après ce que j'ai dit du travail de M. de Winterfeld, dans mon premier article, il est facile de comprendre que ce savant s'est moins proposé de faire un livre dont la lecture fût agréable, que d'établir avec une exactitude scrupuleuse certains faits de grande importance pour l'histoire de la musique, qui sont peu connus ou tout-à-fait ignorés. Sous ce rapport, son ouvrage est digne de beaucoup d'éloges. Les objets qui ne touchent qu'indirectement au sujet principal sont eux-mêmes traités avec une grande fidélité historique. Par exemple, ayant à parler des anciens organistes de l'église Saint-Marc, à Venise, dans le chapitre des institutions de musique d'église dans cette ville, il entre dans des détails remplis d'intérêt sur l'origine de l'orgue, sur les variétés de cet instrument et sur les différens noms qu'on lui a donnés. Il règne dans toute la discussion de ce fait historique une rare érudition.

Dans ses recherches sur les anciens organistes qui brillèrent à Venise, M. de Winterfeld en cite sept qui, dans le quatorzième siècle, desservirent le premier orgue de l'église de Saint-Marc. Le premier fut maître Zuchetto, élu dans l'année 1318; puis vient Francesco de Pesaro, appelé à remplir les mêmes fonctions le 10 avril 1337 et qui conserva sa place jusqu'en 1368. Ici se présente une difficulté historique que M. de Winterfeld laisse indécise. Il remarque que, vers le milieu du quatorzième siècle, il est fait mention de Francesco Landino, surnommé *Francesco Cieco*, parce qu'il était aveugle, comme d'un organiste célèbre, et il rapporte que vers l'an 1364, lorsque Lorenzo Celsi était doge de Venise, le roi de Chypre se trouvant dans cette ville, où séjournait aussi alors le fameux poète Pétrarque, des fêtes furent célébrées, et que dans ces fêtes, ce *Francesco Landino*, qui était de Florence, se distingua par son habileté extraordinaire sur l'orgue, et qu'il en fut récompensé par une couronne de laurier. M. de Winterfeld met en doute que ce soit comme musicien ou comme poète que l'artiste ait reçu cette récompense (car il était l'un et l'autre), et il fait remarquer que sur ce point les historiens se contredisent. Mais le manuscrit de la bibliothèque du roi, que j'ai fait connaître, prouve que Landino était en effet au nombre des musiciens les plus distingués de son époque. Le morceau que j'ai publié dans le premier volume de ce recueil ne le cède à aucune des compositions de ce temps. Au reste il y a peu de doute que ce soit comme poète que Francesco Landino a été couronné aux fêtes données au roi de Chypre, car Philippi Villani [1], Jacques Guddi [2], Monaldi [3], Michel Poccianti [4], Magliabuchi [5], Crescembeni [6] et Negri [7] le disent positivement; mais cette distinction poétique ne me paraît porter aucune atteinte à sa réputation de musicien et comme organiste, car Villani, son compatriote, dit qu'il surpassait tous ses contemporains dans l'art de jouer de l'orgue à tel point qu'on lui donna par excellence le nom de *Francesco degli Organi*. Or, c'est précisément sous ce nom que les compositions de ce maître sont indiquées

(1) Vite d'Illustri Fiorentini, p. 84.
(2) De scriptoribus non ecclesiasticis, v. *Landinus*.
(3) Storia delle Famiglie Fiorentine.
(4) Catal. illust. script. Fiorent.
(5) Annotaz., p. 63.
(6) Storia della volgar poesia, lib. V, cl. 1.
(7) Istoria de Fiorentini scrittori, p. 281.

dans le manuscrit (535 du supplément) de la bibliothèque du roi. Ajoutons que Tiraboschi et Ginguené disent que les poésies de Landino sont indiquées dans qnelques manuscrits sous ce titre: *Versus Franscisci organistæ de Florentiâ.*

Il n'est peut-être pas inutile de remarquer que M. de Kiesewetter, dans son mémoire couronné sur les musiciens néerlandais, et dans son dernier ouvrage sur les époques historiques de la musique, n'a pas hésité à considérer Francesco degli organi comme étant le même que Francesco Cieco ou Francesco Landino. Cependant *Francesco de Pesaro*, qui succéda à Zucchetto dans la place d'organiste de l'église Saint-Marc, n'était pas Florentin, puisque son nom indique positivement qu'il était né dans la ville de Pesaro; il est le seul organiste du nom de *Francesco* qui paraisse dans le catalogue des artistes de ce genre, qui desservirent l'orgue de l'église de Saint-Marc. Il reste donc en doute si ce n'est pas ce Francesco de Pesaro qui a été appelé *Francesco degli organi*, et à qui appartiennent les compositions du manuscrit de la bibliothèque du roi, ou si Landino n'a pas été organiste de quelque autre église de Venise que de celle de Saint-Marc. Ce doute ne s'était pas présenté à mon esprit avant que j'eusse vu la liste des organistes de cette église, que M. de Winterfeld a donnée à la fin de son ouvrage, d'après les archives de la métropole.

Cette liste est un monument si intéressant que je crois faire plaisir aux lecteurs de la *Revue Musicale* en la plaçant ici.

Organistes du premier orgue.

1. Mistro (maestro) Zuchetto, élu en 1318.
2. — Francesco da Pesaro, 1337 (10 avr.)
3. Gio. Domenico Dattolo, 1368 (20 janv).
4. Andrea de san Silvestro, 1375 (8 nov).
5. Joannino Tagiapietra, 1379 (12 mars).
6. Fra Antonio de' Servj, 1389 (10 juillet).
7. — Giacomo Filippo de' Servj, 1397 (1er août).
8. — Maestro Zuane, 1406 (7 déc.).
9. Maestro Bernardino, 1419 (3 avr.).
10. Bernardo Mured, 1445 (15 avr.).
11. Bartolonico Battista, 1459 (22 sept.).
12. Aluise Arciero, 1518 (21 fév.).
13. Giulio Segnal, 1530 (10 nov.).
14. Baldissera da Imola, 1533 (29 mars).
15. Jachet (Fiammingo), 1541 (15 juill.).
16. Girolamo Parabosco, 1551 (sans indication).
17. Claudio (Merulo de Correggio), 1557 (2 juill.)
18. Zuane (Jean) Gabrieli, 1584 (7 nov.)
19. Gio. Paolo Vaviy, 1616 (10 août).
20. Gio. Batt. Grillo, 1619 (30 déc.)
21. Carlo Fillago, 1623 (1er mai).
22. Massimiliano Neri, 1644 (18 déc.).
23. Gio. Batt. Volpe detto Roettino, 1664 (11 janv.).
24. Carlo Francesco Pollarobo, 1690 (13 août).
25. Antoine Lotti, 1693 (31 juill.).
26. Agostino Coletti, 1736 (21 mai).
27. Ferdinando Bertoni, 1752 (27 août).

Plusieurs remarques sont à faire sur ce catalogue d'artistes concernant divers points de Biographie musicale. Je me bornerai ici à deux; l'une est relative au long intervalle qui s'est écoulé entre la nomination du onzième organiste et celle du douzième. Si Aloïs Arciero avait succédé immédiatement à Bartholomé Battista, celui-ci aurait rempli les fonctions d'organiste de la cathédrale pendant cinquante-neuf années, ce qui n'est pas absolument impossible, mais ce qui est peu vraisemblable; car à la manière dont les anciennes orgues étaient construites, leur mécanisme était si peu perfectionné qu'il fallait pour les jouer une force physique qui ne pouvait être celle d'un vieillard d'au moins quatre-vingts ans. Il est donc vraisemblable qu'il y a là une lacune.

La seconde observation m'est fournie par M. de Winterfeld. Il s'agit de déterminer quel fut l'inventeur de la pédale de l'orgue, ou de maître Bernardino, nommé organiste en 1419, ou de Bernard Mured, élu le 15 avril 1445; car on sait que c'est à un organiste allemand, nommé Bernard et qui vivait à Venise, que cette invention est généralement attribuée. Sabellicus[1] avait dit que vers le temps de Sixte IV il y avait à Venise, depuis plusieurs années, un musicien allemand nommé Bernard, qui jouait avec facilité de tous les instrumens, et qui fut le premier qui donna plus de force aux jeux de l'orgue en faisant coopérer les pieds à l'exécution, au moyen de cordes attachées (à des touches). De ce passage, Prœtorius avait conclu que la date de l'invention devait être 1470, vraisemblablement parce que l'avénement de Sixte IV est de l'année 1471. Mais M. de Winterfeld remarque avec justesse que le passage de Sabellicus n'indique pas une date précise, mais seulement une époque approximative. A l'égard du choix des deux Bernard mentionnés au catalogue des organistes, il croit que l'auteur de l'invention dont il s'agit doit être Bernard Mured, dont le nom aura été altéré comme le sont ordinairement les noms allemands par les Italiens. L'époque de l'élection de celui-ci se rapproche en effet beaucoup de celle qui est indiquée par Sabellicus.

(1) De Fl. Corn. de Basilica Ducali S. Marci, fol. 192.

Au reste, on trouvera dans ma *Biographie universelle des Musiciens*, à l'article *Bernhard*, de curieux éclaircissemens sur l'invention dont il s'agit; éclaircissemens fondés sur un passage d'une vieille chronique flamande qui semble prouver que la pédale de l'orgue aurait été inventée long-temps avant le temps où on en place ordinairement l'invention, par un facteur d'instrumens de la Flandre. M. de Winterfel n'a pas eu connaissance de ce fait.

La seconde partie de la liste des organistes de Saint-Marc, donnée par M. de Winterfeld, contient les noms des artistes qui ont desservi le second orgue de cette église, après que cet instrument eût été construit en 1490 par Urbani de Venise.

Organistes du second orgue.

1. Francesco Davo, élu en 1490 (20 août).
2. Zuane de Marin, 1502 (6 fév.)
3. Fra Dionisio Memo, 1506 (22 sept.).
4. Fra Armano, 1516 (29 nov.).
5. Annibal Padavano, 1552 (29 nov.).
6. Andrea (Gabrieli) da Canareio, 1556 (30 sept.).
7. Vincenzo Bel (Bell'aver) 1586 (30 déc.).
8. Iseppo Guammj, 1588 (30 oct.).
9. Paolo Giusto, 1591 (15 sept.).
10. Zan Pietro Bertj, 1624 (16 sept.).
11. Francesco Coletto (detto Cavalli), 1638 (23 janv.).
12. Pietro Andrea Ziani, 1668 (20 janv.).
13. P. Giacomo Filippo Spada, 1677 (16 janv.).
14. Benedetto Vinacesi, 1704 (7 sept.).
15. P. Aluise Tavelli, 1719 (30 juin).

(*La suite à un numéro prochain.*)

Cercle musical.

Les fondateurs du *Cercle musical* nous ont adressé le plan de l'association qu'ils ont l'intention de former sous ce titre. Nous lui ouvrons avec plaisir la publicité de nos colonnes, parce que nous croyons que c'est une institution qui peut amener de bons résultats, ne fût-ce que la réhabilitation de la musique consciencieuse long-temps bannie des réunions qu'on nomme si improprement concerts, tandis qu'elles ne sont en réalité que des prétextes d'une spéculation commerciale. Les noms des fondateurs du *Cercle musical* sont une garantie de talent, d'abord, et ensuite de persévérance, car des artistes tels que ceux qui se sont placés à la tête de cet établissement ont une grande valeur comme responsabilité.

CONCERTS DU CERCLE MUSICAL.

Fondateurs : MM. Bertini (Henri), Labarre (Théodore), Lafond, Alard, Cuvillon, Franchomme, Tulou, Brod, Gallay, Bordogni, Geraldi.

Long-temps tributaire de deux nations voisines, la France peut aujourd'hui se glorifier de posséder une musique nationale, et le goût de cet art s'est tellement propagé parmi nous depuis quelques années que nous n'avons plus rien à envier à l'Allemagne et à l'Italie.

Toutefois, les institutions sont loin de répondre à cet état de choses, et, à l'exception du Conservatoire de musique, il n'existe aucun établissement public consacré à cet art et destiné à en favoriser les progrès.

La société des concerts du Conservatoire, créée pour l'exécution des ouvrages à grand orchestre, a constaté par son succès que le public est toujours prêt à répondre à l'appel qui lui serait fait au nom de l'art véritable; mais, par la nature même de son institution, cette société ne peut offrir qu'une partie, et la partie la moins populaire des œuvres des grands maîtres. Quant aux concerts particuliers, crées par des intérêts individuels, et composés d'artistes qui souvent ne trouvaient pas une seule occasion de se réunir pour une répétition, ils ne roulaient que sur un petit nombre de morceaux trop prodigués pour présenter encore quelque attrait.

Dans le but d'offrir aux amateurs de *musique de salon* une exécution relative aussi parfaite que l'est celle des concerts du Conservatoire pour la *musique d'orchestre*, les fondateurs se sont associés en prenant entre eux l'engagement formel de ne se faire entendre dans aucune autre réunion publique.

Aidés du concours des notabilités musicales françaises et étrangères, ils se proposent de donner une série de matinées dans lesquelles les œuvres de Mozart, Beethoven, Hummel, etc., etc., et ceux de nos auteurs nationaux qui suivent la route tracée par ces grands modèles, seront exécutés alternativement avec d'autres ouvrages moins sévères et à la portée d'un plus grand nombre d'auditeurs.

La partie vocale ne sera pas plus négligée que la partie instrumentale. Indépendamment des airs, duos et morceaux d'ensemble, extraits des chefs-d'œuvre de la scène, on entendra un grand nombre de morceaux de salon moins connus et quelquefois inédits.

Les fondateurs sont heureux de pouvoir annoncer par anticipation sur leurs programmes qu'ils possèdent douze morceaux inédits du célèbre auteur de *Guillaume Tell*, dans lesquels on retrouve tout le génie de ce grand maître.

Le prix est fixé à 3 francs par personne; 20 francs pour un abonnement de 10 concerts.

CERCLE MUSICAL,

Fondé par MM. Henry Bertini, Théodore Labarre, Lafond, Alard, Cuvillon, Franchomme, Tulou, H. Brod, Gallay, Bordogni, Geraldi.

Désirant contribuer autant qu'il est en eux, à propager le goût de la bonne musique, les fondateurs croient atteindre ce but par l'établissement d'un *Cercle musical*, organisé d'après les bases suivantes :

Un local convenable, situé au centre de Paris, servira de point de réunion aux fondateurs des *Matinées musicales* et à cent amateurs qui seront avec eux membres du cercle.

Cent artistes et hommes de lettres, choisis parmi les notabilités les plus imposantes de la capitale, seront invités à honorer le *Cercle* de leur présence.

Une collection de musique des meilleurs auteurs, un excellent piano et des instrumens des facteurs les plus estimés, garniront le salon principal du *Cercle* et seront à la disposition de tous les membres en général.

Un salon particulier sera consacré à la lecture des journaux; un autre à des jeux, tels que les échecs, les dames, le trictrac, le wist, et tous ceux dont le hasard seul ne règle pas les chances.

Des gens de service attachés à l'établissement seront aux ordres de toutes les personnes du *Cercle*.

A l'exception des membres, aucune personne habitant Paris ne pourra y être introduite sous quelque prétexte que ce soit.

Les amateurs ou artistes qui habitent ordinairement la province ou les pays étrangers, pourront être reçus pendant leur séjour à Paris, sur la demande d'un des fondateurs.

MM. les membres du *Cercle* paieront la somme de 150 francs pour un an, payables savoir : 50 francs en entrant, et le reste par quart, à la fin de chaque trimestre. Ils jouiront de leur entrée personnelle à tous les concerts.

Le *Cercle* ne sera constitué que lorsqu'on aura reçu un nombre d'adhésions suffisantes pour choisir les cent membres que les fondateurs admettront par la voie du scrutin.

Les personnes qui désireraient se faire inscrire sont priées de s'adresser à M. Brod, rue du Faubourg-Montmartre, n° 25.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE ITALIEN.

Première représentation d'*Ernani*, opéra en trois actes, livret de M. Rossi, musique de M. Gabussi.

Plaignons le prétendu poète qui n'a pas su mieux faire qu'un informe livret de la belle tragédie de M. Hugo; plaignons davantage encore le musicien qui a eu le talent de rester bien loin encore de son poète. Enfin réservons une large part de pitié pour l'Italie tombée si bas aujourd'hui, en fait d'art musical, qu'on la voie supporter sur ses théâtres une œuvre pareille à celle qu'a produite l'association de MM. Rossi et Gabussi.

Les noms des personnages ont été conservés; c'est à cela seul qu'on a pu reconnaître la prétention qu'a eue le *signor poeta* d'arranger en opéra italien le drame français; car il serait impossible de retrouver celui-ci dans l'assemblage grotesque des scènes sans liaison et sans suite qui composent le livret d'*Ernani*. Ce sont les noms seulement qui ont été conservés, car des caractères il n'en est pas question. Don Ruiz Gomez da Sylva n'est plus qu'un tyran stupide de mélodrame, Charles-Quint un matamore, Hernani un conspirateur vulgaire; la délicieuse création de dona Sol est elle-même anéantie. Il restait cependant quelques situations qui avaient échappé au naufrage; M. Gabussi n'en a point tenu compte et paraît même ne s'être pas aperçu qu'elles existassent. Malheureux dans l'invention de ses mélodies presque toujours triviales, il n'a pas même le mérite, si commun aujourd'hui, d'une instrumentation brillante; en sorte qu'une critique de chaque morceau en particulier n'est pas possible et qu'il faut envelopper dédaigneusement toutes les parties de l'ouvrage dans une même proscription. Rubini et Tamburini ont inutilement fait de courageux efforts pour tirer parti de rôles ingrats. Quant à Mlle Grisi, la musique qu'elle doit exécuter dans ce malencontreux opéra est si maladroitement écrite qu'elle se fatigue sans produire d'effet. Nous sommes peu accoutumés à rencontrer sous notre plume un blâme sévère lorsque nous avons à parler du Théâtre-Italien; il ne fallait pas moins ou pas plus que M. Gabussi pour nous y forcer.

Quelques jours avant la représentation d'*Ernani* on avait repris *Mosè*, joué par Rubini, Tamburini, Lablache et Mme Finck-Lohr. Quelle différence! dans la composition tout à louer, dans l'exécution presque tout. On sait ce que sont Rubini et Tamburini dans ce bel opéra; Mme Finck-Lohr y chante mieux que dans la *Straniera*, et Lablache, s'il est moins remarquable dans

le rôle de Mosè que dans d'autres, est toujours Lablache cependant. Pourquoi seulement, pourquoi lui, homme de goût, ajoute-t-il à cette magnifique partition un mauvais air de l'*Amazilia* de Pacini ?

Pour remplir rigoureusement notre devoir de critiques, nous devons dire que l'orchestre et les chœurs ont exécuté avec mollesse. La faute en est tout entière au chef d'orchestre qui, au lieu d'indiquer avec fermeté chaque temps de la mesure, laisse flotter son archet au hasard.

On annonce pour mardi la reprise d'*Anna Bolena*, le meilleur des opéras de l'école italienne actuelle.

Concert donné par M. Berlioz.

M. Berlioz s'est fait une réputation qu'aurait grande peine à s'expliquer quiconque, vivant en dehors de la coterie qui forme le pendant de cette camaraderie littéraire si spirituellement raillée par M. de Latouche, voudrait en trouver la base dans le mérite réel de ses compositions. La plupart des feuilles quotidiennes le traitent à tout propos d'homme de génie, de sublime auteur, citent son nom auprès de ceux de Beethoven et de Weber, et le proclament l'un des hommes du siècle. Quels sont les titres de M. Berlioz à une si haute renommée ; qu'a-t-il fait pour être ainsi élevé par quelques-uns? Nous allons rechercher et dire comment nous nous expliquons à nous-mêmes cette faveur rapide.

M. Berlioz, plus lettré que ne le sont communément les artistes musiciens, avait pris part, en qualité d'observateur, au mouvement littéraire qui date de quinze années, et s'était rangé du bord des novateurs. Il s'était aperçu, en assistant aux débats des *romantiques* et des *classiques*, qu'une immense majorité, composée de toute ou de presque toute la jeunesse, sympathisait avec les premiers et lui prêtait un appui solide. Aussi, lorsque d'étudiant en médecine il se fit compositeur de musique, son premier soin fut d'intéresser à ses succès cette majorité dont lui-même avait long-temps fait partie. Afin d'y parvenir, il parla à chacun en particulier le langage qui lui convenait; avec les littérateurs il s'entretint de *Shakespeare*, de *Goethe*, de *Dante Alighieri*, citant et applaudissant les sublimes beautés d'*Hamlet*, de *Faust* et de la *Divine comédie*. Aux peintres, il parla de van Eyck, d'Holbein et d'Albert Durer; il admira, auprès des architectes, les merveilles d'élégance et de hardiesse qui brillent dans les cathédrales et dans les hôtels des villes de la Flandre et de la Normandie. Dès lors, peintres, littérateurs et architectes l'eurent pour un des leurs et lui prêtèrent leur aide à toute occasion.

Ce ne sont là que des suppositions, mais nous les voyons justifiées, ces suppositions, par l'affectation que met M. Berlioz à donner à tous ses ouvrages des titres *romantiques*. Une ouverture de la *Tempête* témoigne de son admiration pour Shakespeare, une autre de *Waverley* est un hommage à Walter Scott; sa dernière symphonie prend le titre d'*Harold;* enfin des ballades et des Orientales de M. Hugo, choisies pour thèmes de ses inspirations, n'ont pas une signification moins claire. Aussi les admirateurs de M. Berlioz se rencontrent-ils tous dans cette triple classe d'artistes, tandis qu'on n'en trouve qu'un bien petit nombre parmi ceux de ses auditeurs, qui ont quelques connaissances dans l'art de la musique.

Une opinion qui jouit d'un crédit assez général, c'est que la musique de M. Berlioz est originale. Si l'on se reporte à la véritable signification du mot, on se convaincra aisément de son peu de justesse dans cette application. Qu'est-ce que l'originalité, sinon la qualité de la chose qui n'a point d'analogie avec ce qui existe et qui ne s'en éloigne que par des beautés d'un ordre nouveau? On appelle original l'homme qui, pour se singulariser, adopte des manières d'être entièrement différentes de celles des autres hommes; mais ce n'est qu'un maniaque. On dit qu'un tableau, un fragment littéraire, une partition, sont originaux, lorsqu'ils diffèrent seulement de ce qu'on est accoutumé de voir et d'entendre par une forme extraordinaire; ce n'est pourtant point de l'originalité, mais simplement de l'étrangeté. Il y a confusion de mots. L'étrangeté est tout juste la qualification qui nous semble convenir aux œuvres de M. Berlioz. Le caractère principal qui domine dans les symphonies de ce compositeur, c'est une recherche laborieuse de formes inusitées qui semblent lui avoir souri davantage en raison qu'elles étaient plus bizarres. Les amis de l'auteur n'ont pas de meilleur argument à opposer aux critiques de celui-ci que d'affirmer qu'il marche dans les voies frayées par Weber et par Beethoven. Il ne faut pas avoir une grande habitude des styles des différentes écoles pour s'apercevoir qu'il y a dans la musique de M. Berlioz une prétention frappante à l'imitation de la manière des deux maîtres que nous venons de citer; mais c'est cette affectation elle-même qui nous fait dire qu'on ne saurait appliquer plus mal-à-propos qu'aux ouvrages de cet artiste l'épithète d'originaux. Il n'y a donc de nouveau dans la *symphonie fantastique* et dans *Harold* que l'exagération de formes de style déjà connues.

Après avoir entendu un concert composé tout entier des œuvres de M. Berlioz, on acquiert la conviction que l'auteur d'une musique si difficile (ce serait facile selon M. Nisard) doit avoir le mépris le plus profond pour toute mélodie, car il n'a point été possible de trouver dans l'espace de deux heures une idée mélodique développée pendant une durée de vingt mesures. Le travail fatigant d'un orchestre chargé à l'excès, la recherche de combinaisons instrumentales quelquefois heureusement rencontrées, mais souvent sans effet à cause de leur obscurité complète, voilà ce qui a frappé l'auditeur.

M. Berlioz entend l'art cependant d'une manière plus large que la plupart des compositeurs de nos jours; mais un obstacle s'est opposé à lui dans la route de progrès, ou plutôt de réforme, qu'il eût parcourue peut-être s'il eût pu réaliser ce qu'il concevait. M. Berlioz n'est pas musicien. Nous voulons dire par-là que la musique n'est pas devenue sa langue naturelle, comme il en est pour les compositeurs qui ont commencé si jeunes l'étude du mécanisme de cet art qu'ils ne se souviennent pas de l'avoir appris. C'est vers l'âge de vingt ans que M. Berlioz s'est mis à étudier la musique; il était trop tard, et quelque remarquable qu'ait été sa persévérance, il n'a pu se rompre à un travail qui n'est facile, qui n'est possible que dans l'extrême jeunesse. Au lieu de penser en musique, comme nous pensons dans notre langue maternelle, il doit traduire sa pensée, qui, dans cette opération entièrement mécanique, perd toute qualité d'inspiration et d'unité. De là le décousu, le heurté qu'on remarque dans son style; de là l'absence de mélodie, car la mélodie est le développement complet d'une idée que la moindre gêne, le plus faible obstacle doivent glacer et rompre. Le travail de la composition, pour M. Berlioz, consiste dans un calcul d'effets; voilà malheureusement tout ce qu'il semble voir dans l'art de la musique. C'est un système comme un autre, nous dira-t-on; d'accord, mais c'est un système pire qu'un autre, parce qu'il fait de la composition musicale une opération de l'esprit plutôt qu'une expansion instinctive de la pensée.

On retrouve dans la nouvelle symphonie de M. Berlioz tous les défauts et toutes les qualités de ses premiers ouvrages. L'absence d'unité, de liaison dans les idées, un luxe exagéré d'instrumentation d'une part, de l'autre des effets bien combinés et heureusement réussis. Le second morceau, celui que l'auteur appelle *Marche de pélerins chantant la prière du soir*, est le plus remarquable; on peut le louer avec peu de restrictions et toute la dernière partie en est d'un bon effet. Nous aimons moins la *Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maitresse*; le motif principal a du caractère, de la vérité, mais il n'est pas assez agréable à l'oreille pour pouvoir être entendu aussi souvent que le ramène M. Berlioz; il n'y avait pas dans le sujet la matière d'un aussi long morceau. Quant à la quatrième partie, l'*Orgie de brigands*, elle ne nous semble mériter aucune sorte d'estime. Rien n'est plus facile que d'introduire le désordre dans l'orchestre, de faire frapper aux timbaliers des coups à contre-temps; or, il ne faut pas plus que cela pour peindre une *orgie de brigands* à la manière de M. Berlioz. L'idée de créer une partie principale dans l'orchestre pour toute la durée de la symphonie, et de confier cette partie à l'alto, était bonne, mais pouvait être développée d'une façon bien plus heureuse. M. Berlioz, habile à produire des effets d'instrumentation n'a pas tiré tout le parti qu'il pouvait obtenir de l'opposition d'une voix expressive comme l'est celle de l'alto à la masse de l'orchestre.

L'ouverture de *Waverley*, qui n'est pas plus l'ouverture de *Waverley* qu'elle ne pourrait être celle de *Rob-Roy*, d'*Ivanhoé* ou de l'*Antiquaire*, est un morceau sans physionomie fort originale; on ne peut le louer ni le blâmer beaucoup.

M. Berlioz réussit moins bien dans la musique de chant que dans la symphonie. Malgré l'attention la plus soutenue, il ne nous a pas été possible de comprendre ce qu'il a voulu dans son *Orientale*; nous n'y avons trouvé qu'une interminable et soporifique complainte admirablement chantée, il faut le dire, par Mlle Falcon. Puisque nous parlons de cette jeune cantatrice, exprimons hautement tout ce que nous pensons de son talent qui grandit dans une proportion étonnante, et qui la fera quelque jour, nous ne croyons pas nous laisser entraîner à de trop hautes prévisions, l'égale des plus belles cantatrices que l'on ait pu compter en France. Nous n'avons jamais été plus émus que par l'organe naturellement touchant de cette jeune cantatrice, et par l'expression profonde dont elle avait le germe dans une organisation musicale très délicate, mais que l'étude a singulièrement développée. Ce n'est pas seulement dans l'art précieux et rare d'émouvoir que Mlle Falcon a fait d'étonnans progrès; sa voix a acquis plus de rondeur, de moelleux et de souplesse. L'articulation, gênée il y a peu de temps encore, est maintenant libre et facile; les ornemens qu'elle ajoute aux mélodies sont réglés par un goût excellent, et si nous ne nous trompons pas, ce n'est point là encore que s'arrêtera Mlle Falcon.

L'orchestre, habilement dirigé par M. Girard, que le

Théâtre-Italien a eu le tort bien grave de ne pas conserver, a fait un tour de force en exécutant la musique énormément difficile de M. Berlioz, après deux répétitions, et nous ne nous sentons pas le courage de lui reprocher quelques fautes inévitables. Nous nous bornerons à observer que la *Marche des pélerins*, qu'on a redemandée, avait été mieux exécutée la première fois que la seconde. C'est d'ailleurs le sort commun des *bis*.

Édouard Fétis.

— Deux femmes d'un talent remarquable chacune, mais d'un talent de nature bien différente, se sont fait entendre dans un concert donné, il y a une semaine, au théâtre de l'Opéra-Comique. L'une, jeune et jolie, possède, outre ces deux moyens de séduction assez puissans sur un public de théâtre, celui plus important d'une belle voix bien réglée. Les oreilles encore terriblement longues des dilettanti du théâtre de la Bourse n'ont pas assez apprécié la pureté, la largeur de style qu'a déployées Mlle Lebrun dans l'air : *O quante lagrime*. Nous avons trouvé, nous, dans la manière dont elle a chanté ce morceau, un gage suffisant d'une grande supériorité sur les autres cantatrices du même théâtre. Mlle Lebrun a moins bien réussi dans le duo du *Barbier*. Inchindi ne savait pas les paroles françaises et l'a plutôt embarrassée qu'il ne l'a secondée. Nous nous sommes étonnés que la traduction ait été préférée à l'original.

L'autre femme n'est pas jeune et n'est pas jolie ; un public stupide a éclaté en rires indécens lorsqu'elle s'est présentée un violon à la main, et, nous avons regret de le dire, pas une femme ne l'a protégée d'un applaudissement, pas une parmi toutes celles qui garnissaient la salle de spectacle ! Mme Filipowicz s'est bien vengée ; elle a joué avec un rare talent un air varié de Mayseder. Le son qu'elle tire de son instrument n'est pas d'un grand volume, mais il est d'une grande justesse ; son archet est souple, élégant et varié ; les traits difficiles sont exécutés par elle avec une remarquable facilité.

Mme Filipowicz se propose d'aller se faire entendre dans les villes du nord de la France.

Nouvelles des Départemens.

Strasbourg. Je n'ai pas encore eu occasion de vous parler de musique religieuse, par une bonne raison ; c'est qu'il est rare, depuis quelques années, d'entendre dans nos églises ces belles compositions d'Haydn, de Richter et de tant d'autres, bien exécutées. C'est avec d'autant plus d'empressement que nous rendons compte de la musique religieuse exécutée le 25 septembre dernier, à l'occasion de l'ouverture de la nouvelle synagogue.

Un verset du psaume XXX, récitatif en *la* mineur, a servi d'introduction ; il a été suivi d'un *Chant solennel* composé par M. Loewé, chantre de la synagogue, avec accompagnement d'un chœur de jeunes gens, pour la réception de la *Tora* (parchemin sur lequel sont écrits les livres de Moïse). Ce morceau a produit un bel effet. Après cette réception, un *cantabile* avec chœur a précédé la procession, pendant laquelle un morceau en *sol* majeur a été admirablement chanté par M. Loewé, toujours accompagné par le chœur des jeunes garçons. Après le sermon, on a chanté un morceau en *sol* majeur, suivi d'un *alleluia* en chœur général, d'une belle facture. Ce dernier morceau, de la composition de Hessel, de Munich (les premiers sont de M. Loewé), a été instrumenté par M. Waltenfel, violon distingué de Strasbourg.

D'autres exécutions qui ont eu lieu depuis cette époque ont attiré la foule ; on ne peut se défendre d'une certaine émotion, en entendant ces chants harmonieux dans lesquels domine la voix mâle de M. Loewé, chantant avec un goût exquis et une grande facilité des motifs d'un style simple et religieux.

— Notre théâtre, désert depuis sa réouverture, qui a eu lieu le 1er août, à cause d'une maladie grave de la première chanteuse, Mme Brice, est plus suivi depuis que l'arrivée de Mme Valmont (du théâtre de Lyon), qui la remplace, permet de varier le répertoire. La faveur qui s'attachait à une partie des artistes de l'année dernière n'a nécessité le changement que de quelques sujets, qui ont été assez avantageusement remplacés. M. Lange, second ténor, a très heureusement succédé à M. René ; quoique son organe soit faible, il chante avec intelligence. M. H. Martin a succédé à M. Auguste dans l'emploi des Martins. Il est à regretter qu'en raison de son âge un peu avancé il ne puisse remplir, avec un égal succès, tous les rôles de son emploi ; sa voix est bien timbrée dans le médium, mais les cordes supérieures n'ont plus de fraîcheur. Après une absence de dix-huit ans, nous avons revu avec plaisir M. Lartique, basse-taille. Mme Thevenard a été remplacée par Mme Ferrand, qui a fait preuve jusqu'ici d'une bonne méthode ; à force de travail elle pourra faire disparaître quelques inégalités de sa voix qui est d'un assez grand volume. Enfin Mme Valmont,

qui remplace Mme Brice, a un organe d'une intensité moyenne, mais agréable; elle vocalise avec netteté, mais son trille est défectueux et les gammes chromatiques lui réussissent mal. Depuis qu'elle prend plus d'assurance, son chant acquiert plus de sûreté. Elle doit bien surveiller la pureté de ses intonations et se mettre d'accord avec l'orchestre; il lui arrive quelquefois de rester à côté du ton pendant des morceaux entiers.

En fait de nouveautés nous avons entendu jusqu'ici *Lestocq*, monté et exécuté avec beaucoup de soin, malgré quoi la salle s'est trouvée à peu près déserte à la troisième représentation. Nous trouvons que le jugement qu'en a porté la *Revue Musicale* est très fondé. Il faut toutefois convenir que la composition de M. Auber renferme des motifs heureux, auxquels on ne peut blâmer que le luxe d'accompagnement.

Une autre nouveauté, représentée le 12 novembre, était *la Vengeance italienne*, opéra-comique en deux actes, arrangé, d'après un vaudeville de M. Scribe, par M. Jupin, chef d'orchestre du théâtre de Strasbourg. Cet ouvrage n'ayant plus été représenté depuis le 12 novembre, nous ne pouvons, pour en juger, que nous renfermer, après une seule audition, dans des généralités.

L'ouverture est d'un style brillant, riche, et d'une instrumentation facile; la partie du violon est fort bien écrite dans tout l'ouvrage; les accompagnemens entre le violon et la basse offrent dans les parties intermédiaires des vides qui se font remarquer surtout lorsque les instrumens en cuivre et la musique turque se taisent. Ces instrumens sont employés outre mesure; une romance simple et gracieuse, chantée par M. Julien, est interrompue par tout le cortége de ces instrumens bruyans.

En somme, nous ne croyons pas que le sujet du vaudeville de M. Scribe comporte une musique aussi chargée; nous trouvons presque tous les morceaux d'une longueur démesurée, lorsque surtout ils sont placés de manière à donner de l'impatience au public.

Nous devons du reste féliciter M. Jupin de ce premier essai et l'encourager à ne point s'arrêter en si beau chemin.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. *Premier concert de la vingt-troisième année sociale de la Grande-Harmonie.* — Vingt-trois années d'existence pour une société musicale sont un témoignage honorable de la persévérance de ses membres et de la bonne organisation qu'ils ont su lui donner. La société de la Grande-Harmonie, composée d'amateurs distingués, s'empresse d'accueillir tous les artistes étrangers et de leur procurer les moyens de se faire entendre.

L'orchestre d'harmonie, dirigé par M. Snel, a exécuté avec beaucoup d'ensemble et de pureté l'ouverture d'*Hansheiling*, de Marschener. On ne peut louer également le morceau de piano joué par M. Deham; cet exécutant attaque la note avec rudesse, et rarement il l'attaque juste. Mlle Deroy, élève du Conservatoire de musique de Bruxelles, a bien chanté l'air de la *Gazza: Di piacer mi balza il cor;* on a fort applaudi aux progrès sensibles qu'a faits cette jeune cantatrice. On ne saurait mettre plus d'art et de goût dans l'arrangement de morceaux de musique pour une composition d'orchestre donnée que n'en déploie M. Snel, chef d'orchestre de la société. Cet habile artiste sait composer un ensemble remarquable de fragmens médiocres; son pot-pourri des motifs de *Lestocq* est du meilleur effet. L'*Écho*, morceau composé par M. Fétis pour les fêtes données lors de l'anniversaire des journées de septembre, a ouvert la seconde partie. L'orchestre d'Écho n'était point assez nombreux et plusieurs parties de l'exécution ont manqué d'ensemble. Le talent de M. Servais grandit tous les jours; les deux morceaux qu'il a exécutés ont excité l'enthousiasme. L'ouverture de la *Flûte enchantée* a terminé cette séance.

Rome. La censure théâtrale, sœur de l'*index*, et non moins sotte que lui, est à Rome d'une susceptibilité dont il est difficile de se faire l'idée. Ainsi l'on retranche du *libretto* de *Sémiramis* le superbe trait de l'entrée de la reine: *Eccomi alfin in Babilonia.* Sentirait-on encore à Rome la brûlante flétrissure que Pétrarque imprima jadis, avec le nom de Babylone, au front de la ville sacrée?

Dans ce pays de la musique, on voit à l'un des principaux théâtres de Rome, au théâtre *Valle*, un orchestre qui se compose d'espèces d'amateurs, exerçant un métier le matin (la basse était un rempailleur de chaises), et payés à 3 paoli (33 sous) par soirée. C'est avec un tel orchestre qu'on exécute les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres. Mais ce peuple est doué de l'instinct musical; et, dans les arts, qu'est-ce que le métier auprès de l'instinct?

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 49.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, rue Louis-le-Grand, no 27.

PARIS, DIMANCHE 7 DÉCEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Préface inédite

DE LA BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS.

(Le premier volume paraîtra irrévocablement le 10 janvier.)

L'usage de rendre compte, dans une préface, des soins qu'on s'est donnés pour faire un livre est maintenant bien suranné, et l'on ne fait guère plus de préfaces aujourd'hui qu'on ne fait de livres qui valent la peine de dire comment ils ont été faits. Toutefois, nonobstant l'usage ou la mode, je me persuade qu'un ouvrage de l'espèce de celui-ci m'autorise, m'oblige même à parler et de son objet et des moyens que j'ai eus à ma disposition pour l'exécuter; je crois devoir parler aussi des idées prédominantes sous l'influence desquelles il a été écrit.

Les esprits philosophiques ont en général de l'éloignement pour les livres disposés par ordre alphabétique, parce que cet ordre n'a rien de rationnel, et parce qu'il brise l'enchaînement des faits et des idées pour faciliter des recherches partielles. De là vient que la commission à qui l'examen de mon ouvrage fut confié, lorsque je demandai son impression gratuite au gouvernement français, tout en accordant des éloges flatteurs à l'auteur et à son travail, exprima le regret qu'il ne lui eût pas donné la forme d'une histoire de la musique au lieu de celle d'un dictionnaire biographique et bibliographique.

Je l'avoue, malgré la sincère estime dont je suis pénétré pour le mérite des hommes distingués qui font partie de cette commission, je n'ai pu partager leurs idées à cet égard, par la raison très simple que je travaille depuis long-temps à une histoire de la musique qui est absolument différente de la *Biographie universelle des Musiciens*, soit par son ensemble, soit par ses détails. L'histoire de la musique n'est autre que celle des faits considérés en eux-mêmes, de leur enchaînement et de leur influence réciproque, directe ou indirecte, abstraction faite de la vie et des travaux individuels des artistes qui ont pris part à la production de ces faits ou aux développemens de leurs conséquences. Cette histoire est si riche que la biographie et la bibliographie ne sauraient y trouver place sans la surcharger de détails fastidieux. C'est pour n'avoir point eu égard à cette distinction fondamentale que Martini, Forkel, Burney et Hawkins ont écrit de volumineux ouvrages qui peuvent être consultés avec fruit, à cause de l'esprit de recherche et de la sagacité qui ont présidé à leur rédaction, mais qu'on ne saurait lire, rebuté que l'on est par des hors-d'œuvre qui font incessamment perdre de vue l'enchaînement des objets principaux.

D'un autre côté, il y a tant d'enseignement à recueillir dans la vie des hommes qui ont fait l'art et la science, dans l'analyse de leur génie et de leurs travaux, qu'on ne saurait qu'imparfaitement l'histoire de la musique si cette autre histoire curieuse n'en était le corollaire. Or, celle-ci ne pourrait jamais satisfaire à ses plus utiles conditions si elle n'était disposée dans l'ordre alphabétique. La forme logique, l'enchaînement chronologique des faits ont seuls droit de nous plaire dès qu'il s'agit de l'art en lui-même; mais à l'égard des hommes, c'est autre chose; on ne peut les connaître qu'en les considérant isolément. La biographie générale ne sera donc jamais traitée avec succès que sous la forme d'un dictionnaire, parce que le besoin se présente sans cesse de recueillir des renseignemens sur un savant ou sur un artiste, abstraction faite de ce qui a précédé ou suivi son existence; avec l'ordre alphabétique, ces renseignemens peuvent être mis immédiatement à notre disposition, sans que notre esprit soit détourné de son objet par des détails ou des considérations qui y seraient étrangers.

Dailleurs, rien ne montre mieux l'utilité de ce genre

de livre que le bon accueil qui leur est fait en général. Tel est à cet égard l'empressement des lecteurs à se les procurer, que les plus mauvaises compilations, les plus informes recueils, faits à la hâte et sans conscience comme sans savoir, obtiennent presque toujours une sorte de succès. S'ils ne répondent pas à ce qu'on espère, c'est à l'auteur qu'il faut s'en prendre ; la faute est dans l'exécution de l'ouvrage, non dans son plan.

Qu'il me soit permis de démontrer qu'à l'égard de la musique, mille choses remplies d'intérêt doivent trouver place dans un dictionnaire biographique et ne pourraient convenir à une histoire de l'art. Prenons pour exemple la facture des instrumens. Depuis la première invention du *clavecin à maillets*, par un artiste français, dans les premières années du dix-huitième siècle, le piano, qui trouve son origine dans cet instrument, a subi environ *huit cent cinquante* métamorphoses avant d'arriver à l'état perfectionné où nous le voyons aujourd'hui dans ses trois types principaux du *piano à queue* ou *grand piano*, du *piano carré*, et du *piano vertical*. Or, chaque essai, chaque transformation a été l'objet d'une étude particulière qui a dirigé son auteur dans une voie de théorie spéciale qu'il est bon d'examiner dans ses détails, si l'on veut arriver à une connaissance exacte de la théorie générale des instrumens à cordes et à claviers. Des faits si variés et si multipliés ne pourraient être introduits dans une histoire générale de la musique sans en rendre la lecture ennuyeuse et fatigante ; dans un dictionnaire biographique, ils sont tous à leur place, et les lecteurs n'en prennent que ce qui est à leur usage; car un livre de ce genre est destiné à être consulté, non à être lu.

Ce que je viens de dire du piano, je pourrais le répéter pour tous les instrumens.

S'agit-il de l'histoire littéraire de l'art, les difficultés se multiplient à l'infini, si l'on essaie de la traiter selon l'ordre logique au lieu d'adopter la disposition alphabétique. Le moyen de surcharger un livre destiné à la lecture de tous ces détails d'éditions, de dates, de noms de lieux, d'indications de traductions ou de réimpressions? Cependant toutes ces choses ont aussi leur utilité dans l'objet de certaines recherches et de certains travaux. Il faut, si l'on en éprouve le besoin, pouvoir les trouver quelque part, et ce n'est que dans un dictionnaire qu'elles peuvent être bien placées.

Il résulte de tout cela que le but vers lequel je me suis dirigé n'a pu être atteint que par le plan que j'ai adopté ; quelle que soit ma déférence pour l'opinion des savans qui ont été consultés par le ministère français sur la question de l'impression de mon livre, je n'en reste pas moins persuadé que cet ouvrage a dû être fait dans la forme où je le publie, et qu'une histoire de la musique, telle que je la conçois, n'aurait pas satisfait aux conditions de mon travail.

Après avoir rendu compte des motifs qui m'ont fait persister dans mon opinion qu'un bon dictionnaire biographique des musiciens doit être non-seulement un livre utile, mais un livre nécessaire, et qu'il a par sa nature une destination toute différente de celle d'une histoire de la musique, je dois parler des moyens que j'ai eus à ma disposition pour exécuter celui-ci et des soins que j'ai pris pour le rendre aussi bon qu'il m'était permis de le faire.

La biographie et la bibliographie de la musique ont été l'objet des travaux de beaucoup d'écrivains. Déjà dans l'antiquité l'on s'en était occupé, car Athénée nous a conservé les noms de quelques auteurs qui avaient écrit la vie des cytharèdes et des joueurs de flûte de la Grèce. Ces ouvrages ne sont pas venus jusqu'à nous. Le moyen-âge ne nous fournit rien en ce genre ; mais à l'époque appelée *la renaissance*, des biographies et des bibliographies générales commencèrent à renfermer des notices où nous puisons encore aujourd'hui de précieux renseignemens sur les artistes et les productions musicales de ces temps de création. Un peu plus tard parurent la bibliothèque universelle de Gessner, les bibliothèques françaises de La Croix du Maine et de Duverdier, et beaucoup d'autres ouvrages du même genre qui renferment des documens intéressans pour l'histoire littéraire de la musique. La multiplicité toujours croissante des artistes et des écrivains fit bientôt naître la biographie spéciale : chaque pays, chaque ville, chaque profession eut la sienne, et dans toutes il se trouvait des musiciens. Enfin les musiciens et la musique eurent aussi des biographes et des bibliographes particuliers. J'ai lu tout ce qu'ils ont écrit; j'en ai tiré tout ce que leurs ouvrages m'ont paru renfermer d'utile et j'ai essayé de suppléer à leurs omissions et de corriger leurs erreurs.

Le premier essai d'une biographie spéciale des musiciens est dû à Sébastien de Brossard. A la suite de son Dictionnaire de musique, dont la première édition parut à Paris, en 1703, il donna un *Catalogue des auteurs qui ont écrit en toutes sortes de langues, de temps, de pays, soit de la musique en général, soit en particulier de la musique théorique, pratique, vocale, instrumentale, ancienne, moderne*, etc. Pour former ce catalogue, qui ne renferme que les noms de neuf cents écrivains sur la musique ou compositeurs, avec quelques observations générales,

Brossard avait employé dix ans à faire des recherches; il avait lu presque tous les ouvrages des auteurs qu'il cite, et avait copié ou parcouru plus de quatre mille partitions de tout genre. Lui-même possédait une belle bibliothèque de musique. Un tel résultat pour de pareils travaux et de semblables documens paraît sans doute bien peu satisfaisant; mais l'essai publié par Brossard n'était en réalité que le programme de l'ouvrage qu'il voulait exécuter; pour comprendre ce que ce livre aurait été, il faut lire les notes manuscrites qu'il a laissées, rangées par ordre alphabétique dans des portefeuilles qui sont à la Bibliothèque royale de Paris. On y trouve beaucoup d'exactitude, parce que l'auteur de ces notes ne parlait que de ce qu'il avait vu, et il examinait avec soin, qualité qui a manqué à beaucoup de bibliographes. J'ai fait mon profit de ce travail; il m'a servi souvent à rectifier des erreurs trop répandues, ou à me confirmer dans mes opinions.

En 1732, Jean-Théophile Walther, organiste de la cour de Weimar, publia un dictionnaire de musique qui était à la fois technique et biographique, sous le titre de *Bibliothèque musicale, ancienne et moderne* [1]; cet ouvrage est en allemand. Quelle que soit l'opinion qu'on se forme du plan que Walther avait adopté, on ne peut nier qu'il y a dans son livre une connaissance approfondie de l'art, des artistes, de leurs ouvrages, et une érudition peu commune. A l'époque où ce livre parut, il n'existait que peu de ressources pour le former. Walther ne pouvait pas être compilateur; il ne pouvait parler que de ce qu'il avait vu, consulté, analysé; car les catalogues de Draudius étaient à peu près les seuls ouvrages où l'on pouvait trouver alors des titres de livres ou d'œuvres de musique et des noms d'auteurs. Il est fort remarquable qu'un simple organiste d'une petite ville d'Allemagne ait pu, sans le secours d'une grande bibliothèque, remplir la tâche difficile qu'il s'était imposée, lorsqu'il entreprit un semblable travail. Bien des omissions et des erreurs, inséparables des ouvrages de ce genre, y peuvent être sans doute signalées, et l'immense nomenclature de noms qu'il y faudrait ajouter pour remplir les vides qu'y a laissés un siècle écoulé depuis sa publication le rend maintenant insuffisant; mais tel qu'il est, ce livre m'a été souvent utile; les compilateurs qui l'ont mis à contribution n'ont pas toujours imité son exactitude.

Un autre savant homme de l'Allemagne, Mattheson, dont le goût n'était malheureusement pas aussi pur que les connaissances étaient étendues, fut le second écrivain qui traita la biographie et la bibliographie de la musique d'une manière spéciale. Sa *Base d'un arc triomphal pour les maîtres de chapelle, compositeurs*, etc. [2], ne contient que cent quarante-huit notices dont les sujets auraient pu être quelquefois mieux choisis; mais la plupart de ces notices sont faites de main de maître, bien que le style du biographe eût pu être plus élégant. J'y ai puisé des renseignemens que j'aurais cherchés vainement ailleurs.

Une volumineuse compilation, amas informe de matériaux confusément rassemblés, mis en œuvre à la hâte et quelquefois sans discernement, fut publiée sous le titre d'*Essai sur la musique*, en 1780, par Benjamin de Laborde, banquier de la cour, valet de chambre de Louis XV et compositeur de quelques opéras médiocres. Il y a de tout dans ce livre, mais la biographie y tient surtout une place considérable. Toute cette partie de l'ouvrage est remplie de fautes, d'omissions et d'inexactitudes; toutefois, malgré ces défauts, des renseignemens utiles sur les musiciens français s'y trouvent, et des compilations plus récentes ne dispensent pas de consulter celle-là. J'ai collationné tous ses articles avec ceux que j'ai trouvés dans des sources plus pures.

Dix ans après la publication du livre de Laborde parut le premier dictionnaire des musiciens d'Ernest-Louis Gerber [3], organiste de la très petite cour de Sondershausen; ce musicien n'était pas environné de ressources assez étendues pour un travail de ce genre; j'ajouterai que l'instruction nécessaire dans l'histoire et la théorie de l'art lui manquait. Walther, l'historien anglais de la musique Hawkins, et Laborde avaient été ses guides dans ses recherches, et il ne les avait pas toujours copiés avec exactitude. De là l'immense quantité de méprises sur des noms d'homme ou de lieu, sur des titres d'ouvrages, et les omissions ou contradictions de tout genre qu'on trouve dans son livre. Néanmoins, en dépit de toutes ses imperfections, cet ouvrage était fort utile à l'époque où il parut. Placé dans la sphère d'activité musicale de l'Allemagne, Gerber avait établi une correspondance avec les artistes de son pays, et cette correspondance lui avait procuré beaucoup de notices intéressantes sur ses contemporains, avantage considérable qui lui a fourni les moyens de donner de l'intérêt à cette partie de son travail.

(1) Alte und neue musikalische Bibliothek, oder musikalisches Lexikon, darinnen die Musici, so sich bey verschiedenen Nationen durch Theorie und Praxin hervor gethan, etc *Leipsick*, 1732, in-8.

(2) Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, etc., erscheinen sollen. *Hambourg*, 1740, in-4.

(3) Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, etc. *Leipsick*, 1790-1792, 2 vol. in-8.

Une patience à toute épreuve, beaucoup de bonne foi, et l'amour pur de son art rachetaient en Gerber le défaut de savoir, et, si on ose le dire, d'intelligence et de sagacité, si nécessaires dans les travaux semblables à ceux auxquels il se livrait. A peine son Dictionnaire des Musiciens eut-il paru que, se soumettant aux critiques qu'on en avait faites et aux conseils qui lui avaient été donnés, il se remit au travail avec une louable persévérance pour faire, non comme on l'a dit, une deuxième édition de son livre, mais un volumineux supplément à la première. Celle-ci n'était composée que de deux volumes in-8°; le supplément en eut quatre. Ce supplément parut en 1812[1], c'est-à-dire vingt-deux ans après la première publication. Dans cet intervalle, Gerber s'était entouré de documens, de livres indispensables pour des travaux tels que les siens, et Forkel, avec son immense savoir, était venu lui offrir un puissant secours dans sa *Littérature générale de la Musique*[2]. Il est juste de dire qu'il mit à profit toutes ses ressources, et que son nouveau livre corrigea une multitude d'erreurs et suppléa à de nombreuses omissions dans son premier essai. Ces deux ouvrages sont inséparables et n'en forment qu'un. Toutefois bien des erreurs gâtent encore cette seconde partie d'un livre qui semble avoir été destiné à rester toujours défectueux, et ce n'est qu'avec beaucoup de circonspection qu'on peut en faire usage.

Je viens de parler de Forkel : celui-là fut un de ces hommes rares qui mettent à tout ce qu'ils font un cachet d'une perfection relative. Le premier volume de son Histoire de la Musique avait révélé l'existence d'un musicien érudit, dont le mérite était supérieur a tout ce que l'Allemagne possédait. La *Littérature générale* de cet art vint mettre le comble à sa gloire ; non qu'il n'y eût à reprendre dans les deux ouvrages que je viens de citer ; mais il est si difficile d'arriver directement au but dans les choses nouvelles, qu'on ne peut refuser de l'indulgence à quelques défauts rachetés par des qualités réelles. La rédaction de la Littérature de la Musique offrait de grandes difficultés, parce qu'il fallait rassembler des matériaux disséminés dont aucune main habile n'avait essayé jusque là de faire une collection plus ou moins incomplète; car on ne peut guère compter pour quelque chose le mince volume de Gruber, qui porte un titre à peu près semblable à celui du livre de Forkel[3].

Celui-ci a mis au jour une immense quantité de faits inconnus jusqu'à lui. Il avait examiné beaucoup de livres dont il parle, et le plus grand nombre de ses notices ont le mérite de l'exactitude. Sans doute parmi ces notices il en est qui sont incomplètes et quelquefois fautives, mais il était impossible qu'elles ne le fussent pas. Lichtenthal, qui a publié une sorte de traduction italienne de l'ouvrage de Forkel[4], a comblé quelques lacunes et a continué l'analyse des livres sur la musique jusqu'en 1826; mais il a laissé subsister la plupart des erreurs de Forkel et y en a ajouté quelques-unes.

Au moment où Gerber allait mettre au jour son nouveau Dictionnaire historique et biographique des Musiciens, supplément nécessaire à son premier ouvrage, MM. Choron et Fayolle publièrent à Paris une espèce de traduction de celui-ci, à laquelle ils ajoutèrent quelques articles de leur façon, et des observations critiques sur le livre qui avait servi de base à leur travail. Bien que le nom de M. Choron se trouve au frontispice du *Dictionnaire historique des Musiciens, Artistes et Amateurs, morts ou vivans* (Paris, 1810-1811, 2 vol. in-8°), ce savant a pris peu de part à sa rédaction. Une maladie assez grave était venue le surprendre au milieu de ses dispositions et l'avait obligé d'abandonner le soin de sa part de travail à son collaborateur. Un seul morceau lui appartient dans cet ouvrage ; c'est le sommaire de l'Histoire de la Musique qui lui sert d'introduction. Déjà ce résumé bien fait avait paru à la fin du troisième volume des *Principes de compositions des écoles d'Italie*, qui avaient été publiés quelques années auparavant.

A la sévérité des jugemens portés par M. Fayolle sur les auteurs dont les recherches lui avaient profité pour la composition de son livre, particulièrement sur Gerber, on serait en droit d'attendre de lui beaucoup d'exactitude ; pourtant, il faut bien le dire, aux fautes multipliées qu'on rencontre à chaque pas dans le Dictionnaire historique des Musiciens, il est facile de voir que cet ouvrage a été fait avec une précipitation qui ne peut s'accorder avec de pareils travaux. Ce sont ces fautes et ces omissions qui font regretter, d'une part, que M. Choron n'ait pu prendre une part plus active à sa rédaction, de l'autre, que la publication de ce livre n'ait pas été suspendue jusqu'à ce que le grand supplément de Gerber eût paru.

Long-temps négligées, les sciences biographique et bibliographique de la musique devinrent tout à coup, à l'époque où je suis arrivé dans cette revue, l'objet des

(1) Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, etc. *Leipsick*, 1812-1814, 4 vol. in-8.

(2) Allgemeine Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher, etc. *Leipsick*, 1792, in-8.

(3) Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss der vorzüglichen musikalischen Bücher. *Nuremberg*, 1783, 56 pages in-8.

(4) Dizionario e Bibliografia della Musica. *Milan*, 1826, 4 vol. in-8.

recherches et des travaux d'un assez grand nombre de musiciens, et la nature des livres qui furent publiés dans la suite devint de plus en plus spéciale. Après les biographies générales des musiciens vinrent les biographies particulières de nations, de provinces et d'époques. On alla même juqu'à faire un livre sur les musiciens aveugles[1], et un autre sur les médecins qui ont traité de la musique[2]. Les monographies se multiplièrent, et, de simples notices qu'elles avaient été, elles devinrent de gros livres. Il n'est aucun de ces ouvrages que je n'aie lu et dont je n'aie tiré tous les renseignemens qui m'ont paru utiles. Ainsi, pour compléter la collection de mes documens sur les musiciens de l'Allemagne, j'ai eu recours au *Dictionnaire de Musique de la Bavière* de Lipouski[3], ouvrage fait avec soin, surtout en ce qui concerne les artistes des temps modernes. Le P. Dlabacz m'a fourni des renseignemens précieux sur un pays où tout est musique, dans son *Grand Dictionnaire historique des Artistes de la Bohême*[4]. Les musiciens de la Silésie ont eu aussi depuis peu d'années leur historiographe, et M. Charles-Jules-Adolphe Hoffmann leur a consacré un gros volume[5] rempli de faits curieux et d'analyses bien faites. J'ai lu toutes les notices répandues dans les gazettes musicales de Leipsick, de Berlin et de Vienne. Dans tout cela il y a bien des redites, bien des erreurs où les biographes se sont copiés sans examen, et si les matériaux s'offrent en abondance pour certains artistes, il y a quelquefois pénurie pour d'autres; mais ces notices ne m'ont pas été peu profitables, parce que la plupart concernent des artistes contemporains qui ont été connus de leurs biographes. Enfin, il n'est guère de monographie ou de notice particulière que je n'aie consultées avec plus ou moins de fruit, et j'ai vu tout ce qui a été écrit sur J.-S. Bach, Haendel, les deux Haydn, Mozart, Beethoven, Naumann, Ch.-M. de Weber, l'abbé Vogler, Fasch, et beaucoup d'autres grands artistes dont la liste serait trop étendue pour que je la donne ici.

La biographie et la bibliographie de la musique, long-temps négligées en Italie, n'avaient pas produit, avant 1812, un seul livre où cette partie de la littérature de l'art fût traitée d'une manière générale. L'ouvrage le plus ancien où l'on pouvait trouver des notices étendues sur quelques compositeurs et chanteurs de la chapelle pontificale était celui qui avait été publié par Adami de Bolsena, concernant la discipline du chœur de cette chapelle[6]. La matière était neuve et ne pouvait être traitée avec quelque succès que par un musicien attaché à la musique du pape. Adami en était un des maîtres, et sa position lui offrait les moyens de faire un bon livre; toutefois le sien ne satisfait pas aux conditions de son sujet. Il est devenu inutile, ou à peu près, depuis que l'abbé Baini a donné des notices du même genre, mais plus étendues et mieux faites dans ses *Mémoires sur la vie et les œuvres de Palestrina*[7], ouvrage qu'on pourrait dire excellent, si par son luxe d'érudition surabondante l'auteur ne s'était jeté un peu trop souvent en dehors de son sujet. Comme source de renseignemens, le livre de l'abbé Baini est précieux pour l'histoire des musiciens de l'école romaine, et, en général, des compositeurs italiens, ou même des musiciens de l'école gallo-belge.

FÉTIS.

(*La suite à un numéro prochain.*)

(1) Die blinden Tonkünstler, von J. Ch. Wilhelm Kühnau. *Berlin*, 1810, 1 vol. in-12.

(2) Dissertazione di Biographia musicale, da Benedetto Frizzi. *Trieste*, 1805, in-8 de 106 pages.

(3) Bayerisches Musik-Lexikon. *Munich*, 1811, 1 vol. in-8.

(4) Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Bœhmen. *Prague*, 1815, 3 vol. in-4.

(5) Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrœg zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. *Breslau*, 1830, 1 vol. in-8 de 491 pages.

(6) Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie. *Roma*, 1711, in-4.

(7) Memorio storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, e quivi compositore della pontificia, etc., Da Giuseppe Baini. *Roma*, 1828, 2 vol. in-4 gr.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION

DE LA SENTINELLE PERDUE,

Opéra-comique en un acte de M. DE SAINT-GEORGES, musique de M. RIFAUT.

André, soldat de la jeune-garde, a été oublié dans une retraite de l'armée française en Allemagne, au poste avancé où il avait été placé en faction. Fidèle observateur de la consigne, il n'a point abandonné ce poste alors même qu'il a su le départ de ses camarades, et ce n'est que frappé d'une balle ennemie qu'on parvient à l'en arracher. André, recueilli par une bonne et respectable famille aux mœurs simples et patriarcales, une de ces familles hospitalières dont l'Allemagne est peuplée, s'est épris de la fille du brave Herman, son hôte, auquel il a sauvé la vie à son tour. La jeune Laura n'est pas restée insensible aux doux propos du séduisant

voltigeur, car André a l'avantage d'être voltigeur, et l'on sait quel puissant ascendant le voltigeur a toujours exercé sur un sexe faible et sensible. Laura, donc, vaincue par l'éloquence persuasive du trop aimable André, s'est rendue aux bonnes raisons que celui-ci a fait valoir en faveur du mariage, et comme les parens de jeune fille se sont heureusement rencontrés du même avis, les apprêts de la noce se font au lever du rideau comme dans toutes les noces d'opéras-comiques; les villageois et les villageoises tressent des couronnes de fleurs, entourent de feuillages la maison des époux, et se livrent à tous les actes d'une vive allégresse. Cependant les fleurs se flétriront avant que cette noce si prochaine en apparence se puisse célébrer, et les chants d'allégresse se changeront en hymnes guerrières, et les pleurs succéderont aux rires. Voilà certainement un tableau qui paraîtra sombre à quiconque sait la marche habituelle des opéras-comiques et surtout des opéras-comiques en un acte. Rien n'est plus vrai cependant; venons au fait. Tandis que le futur, André, la *Sentinelle perdue*, en un mot, s'en est allé quérir le notaire qui loge au faubourg voisin, l'armée française envahit le pays, et la division même qui s'y trouvait trois mois avant occupe de nouveau le lieu où se passe la scène. Le vieux sergent Marengo, celui qui a placé André au poste où il fut oublié dans une retraite précipitée, prend sur celui-ci des renseignemens d'autant plus précis que l'ayant élevé, il s'intéresse vivement à lui. Les réponses que lui fait une sorte de niais lui donnent la conviction qu'André n'a point rejoint son corps, parce qu'il a déserté. Désespéré, le vieux sergent ne veut pas voir son élève coupable et lui écrit pour lui conseiller de se faire tuer à l'engagement qui doit avoir lieu sur un point qu'il indique. André, auquel son séjour dans le pays a appris l'importance du poste qui lui avait été confié trois mois auparavant, se place de lui-même en faction sur un pont dont la tête est visible au spectateur et dont il défend l'entrée à son beau-père et à sa future elle-même, malgré les moyens de séduction qu'emploie celle-ci qui a mission de communiquer avec le général autrichien. Sur ces entrefaites arrive un détachement commandé par le vieux Marengo; une trève de six mois a été conclue, André est relevé de sa faction de quatre-vingt-dix jours; tout s'explique, et l'on s'embrasse.

Plusieurs morceaux de la partition composée par M. Rifaut sur la fable que nous venons d'analyser sont fort agréables. Un chœur d'hommes, un duo fort gracieux et de jolis couplets parfaitement chantés par Thénard méritent particulièrement d'être cités. Sous le rapport littéraire comme sous celui de la musique, ce n'est qu'une bluette, mais c'est une fort jolie bluette. Thénard, qui devient chaque jour meilleur comédien, a joué avec un comique parfait le rôle d'André *la Sentinelle*. Les autres personnages ont été fort convenablement représentés.

— M. Henry Herz est de retour du voyage qu'il a fait en Angleterre.

— En attendant les débuts de la troupe allemande, les directeurs du Théâtre Nautique ont ajouté à leurs représentations ordinaires un concert composé de différens chœurs allemands.

— M. Baillot se propose de donner trois séances de quatuors et quintettis les samedis 13, 20 et 27 décembre, à huit heures du soir, dans le local de M. Alerme, rue Taitbout, n° 15. On trouve des billets chez M. Duport, facteur de pianos, rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 83; M. Prilipp, au magasin de musique, boulevard Montmartre, n° 18; M. Frey, place des Victoires; Gand, luthier, rue Croix-des-Petits-Chaups.

En annonçant qu'un artiste de mérite doit jouer en public, nous ajoutons ordinairement quelques mots d'éloge, de recommandation. Lorsqu'il s'agit de M. Baillot, il suffit de dire que tel jour, à telle heure, on pourra jouir du bonheur de l'entendre. M. Baillot est un de ces hommes dont le nom seul a une haute signification.

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Le directeur du Conservatoire de musique de cette ville vient de fonder dans cet établissement une institution qui servira grandement à sa prospérité en même temps qu'elle contribuera aux progrès du goût de la musique dans la société riche. Des cours payans ont été ouverts, tenus par des professeurs du Conservatoire, et leur produit sera versé dans la caisse de l'établissement pour être employé par la commission administrative dans l'intérêt de son accroissement et de sa prospérité, après le prélèvement d'un traitement spécial attribué aux professeurs. Les premiers cours ouverts seront ceux-ci :

Cours de piano d'ensemble pour les dames, selon les méthodes de MM. Kalkbrenner et Laugier.

Cours de piano pour les dames.

Cours de solfége et de préparation au chant pour les dames.

Cours de solfége et de préparation au chant pour les hommes.

Cours de chant d'ensemble d'après la méthode de Nægeli.

Cours de solfége et de chant d'ensemble pour les jeunes gens qui fréquentent les écoles.

Cours de flûte.

Cours de clarinette.

Des cours pour les autres classes d'instrumens s'ouvriront par la suite et compléteront un système entier d'instruction musicale, mis à la portée des personnes de la société. Les amateurs qui languissent dans une honnête médiocrité, faute d'occasions d'être excités par une heureuse émulation et de pouvoir faire de la musique d'ensemble, trouveront à exercer leurs facultés, à développer leurs dispositions naturelles, et jouiront d'une éducation commune. Plus d'embarras dans le choix d'un professeur; la même instruction que celle qui fait des élèves du Conservatoire d'habiles artistes appartiendra également aux amateurs qui n'arriveront pas au même degré de talent à cause du peu de temps que d'autres occupations leur permettent de donner à l'étude de la musique, mais qui seront certains, au moins, que ce temps sera bien employé, et qu'une bonne direction sera donnée à leurs études.

Milan, théâtre de la Scala. —*La jeunesse d'Henri V*, mélodrame en quatre parties, de F. Romani, musique de Mercadante. —Cet opéra a été composé en très peu de temps, étudié en peu de temps, et n'est destiné à vivre que peu de temps sur la scène. Nous serons donc très peu prolixes nous-mêmes, et nous dirons en peu de mots que ce dernier libretto n'a pas augmenté la réputation de Romani, et que la composition musicale n'ajoutera rien à la renommée de Mercadante. Le libretto est rempli d'invraisemblances, et la poésie de Romani, ordinairement si heureuse, laisse cette fois beaucoup à désirer. La musique n'est pas riche en nouveaux motifs; quelques-uns rappellent, même considérablement, des motifs déjà entendus; l'instrumentation seule est excellente. L'ouvrage n'a été applaudi qu'au troisième acte, après lequel le compositeur a été, suivant l'usage, rappelé sur la scène. Les principaux rôles étaient remplis par Mlle Manzocchi; Reina, Cartagenova, Galli et Marini.

Prospectus.

GYMNASE MUSICAL.

Jamais l'art musical n'a fait autant de progrès en France que de nos jours; jamais les délices qu'il procure n'ont été recherchées avec un si vif empressement, ni autant appréciées. Il est bien constaté aujourd'hui que c'est là un des besoins, une des sympathies les plus marquées de notre époque. C'est sous l'inspiration de ce besoin, pour fortifier cette sympathie, et hâter de plus en plus les progrès de cet art, que nous avons conçu le projet de la formation d'un Gymnase Musical.

Notre établissement sera fondé sur des bases nouvelles, à l'aide de moyens qui n'ont pas encore été mis en pratique; il n'aura aucune analogie avec les concerts créés jusqu'à ce jour.

Nous voulons, par le soin et le zèle que nous apporterons dans la direction, par le goût éclairé qui présidera au choix des productions et des artistes que nous offrirons au public, par l'élégance et la commodité de la salle, ainsi que par sa situation dans un des plus beaux quartiers de la capitale, en faire le rendez-vous journalier du monde fashionable.

Notre salle sera susceptible de recevoir de onze à douze cents personnes; toutes les places seront numérotées et divisées en stalles, et il sera loisible au public de les louer par représentation, en tel nombre que ce soit, ou de souscrire, pour l'année musicale, des abonnemens dont nous émettrons sous peu le tarif.

Quoique mûris par une longue expérience, nous avons préludé à la formation d'un jury musical, composé de notabilités anciennes et nouvelles; toutes les productions que nous soumettrons au public (pour gage des soins que nous voulons apporter à lui plaire et à ne lui présenter que des compositions capitales) devront, au préalable, avoir reçu sa sanction. C'est sous ce patronage illustre, et guidés par ses lumières, que nous marcherons incessamment vers le but que nous nous sommes prescrit.

Le jury musical sera composé de MM. Adam, Berton, Boieldieu, Blangini, Caraffa, Castil-Blaze, Halevy, Meyerbeer, Paër, etc., etc., qui ont bien voulu nous faire l'honneur d'accepter d'en faire partie, et de nous aider de leurs travaux et de leurs conseils.

Nous aurons un orchestre nombreux et choisi, dirigé par un compositeur distingué qui a fait ses preuves depuis long-temps.

Des engagemens déjà souscrits nous mettront à même, dans chaque concert, de faire entendre les instrumentistes les plus célèbres. Des chœurs, dirigés par un maître habile, contribueront aux charmes de nos concerts, par un ensemble et une précision qui laisseront peu à désirer.

Des virtuoses distingués, tant français qu'italiens et d'autres pays, feront, nous en avons l'espoir, apprécier la partie vocale de nos concerts, et nous mériteront de nombreux et légitimes suffrages.

Indépendamment de la musique de nos plus grands

maîtres, nous soumettrons au public des partitions d'opéras étrangers et inédits qui n'auront jamais été entendues à Paris.

Nous fouillerons les archives de notre musique ancienne et celles de tous les peuples, pour faire revivre de l'oubli les compositions les plus saillantes et les plus originales; les concerts historiques, la musique sacrée, la musique militaire et les chants typiques des différentes nations, nous paieront aussi d'amples tribus. Nous ferons entendre les romances de nos plus agréables compositeurs en ce genre, ainsi que des romances nouvelles, scènes lyriques, chœurs et ouvertures composés spécialement pour nos concerts. L'accès des théâtres, si difficile aux jeunes talens de tous les genres, leur sera frayé par la création du Gymnase Musical où l'on accueillera et fera exécuter tous les œuvres en qui brillera une étincelle de ce feu sacré qui révèle les véritables artistes; par ce moyen ils seront mis en évidence et pourront mériter les applaudissemens du public, et par suite arriver jusqu'à nos premières scènes lyriques.

Il en sera de même pour les chanteurs et cantatrices qui se feront remarquer par de la méthode et une bonne vocalisation, et qui promettent de fournir une belle carrière avec le temps et de l'étude.

Enfin, pour nous résumer, notre établissement (auquel nous voulons faire prendre rang entre l'Académie royale de musique et les Bouffes) sera une arène constamment ouverte, où les talens de toute espèce, nationaux ou étrangers, seront accueillis, encouragés et où ils pourront se produire devant l'élite de la société parisienne.

Nous espérons être compris et secondés par le public artiste et dilettante; nous ferons tout ce qui dépendra de nos faibles moyens pour mériter son suffrage; c'est dans ce but que nous avons cru utile de donner cet exposé des bases sur lesquelles doit reposer la prospérité future du Gymnase Musical. Les personnes qui voudront concourir avec nous à sa fondation pourront prendre connaissance de notre acte de société, chez Me MEUNIER, notaire royal, à Paris, rue Coquillère, n° 27, où elles pourront se faire inscrire à titre d'actionnaires.

Bulletin d'Annonces.

Album (1834) dédié à Tamburini et orné de son portrait, *passatempi musicali*, contenant six chansonnettes italiennes de MM. Carlini, Carulli, Donizetti, Marliani, Masini et Tadolini. — 7 fr.

Album (1835) d'Albert Grisar, auteur de *la Folle*, contenant cinq romances et un nocturne. — 1. Adieu, beau rivage de France; 2. Esméralda; 3. La Fiancée du Guérillas; 4. Le Bandoulier; 5. Le Capette; 6. La Fête des madones, à 2 voix; — Orné de six lithographies de MM. Grenier et Alophe. Richement relié. Prix net, avec accompagnement de piano, — 7 fr.

Avec accompagnement de guitare. — 6 fr.

Romances françaises.

Bérat. Le poète mourant, chanté par Richelmi. — 2 fr.
— Ma Normandie, *id.* — 2 fr.
Carulli. Silence! nocturne à 2 voix, n. 1. — 3 fr.
— Flambeau d'amour, *id.* n. 2. — 2 fr. 50.
— Que cette mer est belle, *id.* n. 3. — 2 fr. 50.
— Brise du soir, *id.* n. 4. — 2 fr. 50.
— Si le sommeil, *id.* n. 5. — 2 fr. 50.
— Bonsoir! *id.* n. 6. — 2 fr. 50.
Clapisson. La Berceuse, romance chantée par Mme Gras-Dorus. — 2 fr.
Dessauer. L'Étoile, romance. — 2 fr.
Ellové. Le Charme, chanson maritimo-diabolique. — 2 fr.
Grisar. Hélène, boléro. — 2 fr.
— Tragala, chant. — 2 fr.
Jansenne. Je l'aime, romance. — 2 fr.
Masini. La Sultane, rêverie orientale. — 2 fr.
— Le Don, rêverie. — 2 fr.
Masset. Le Chasseur de chamois. — 2 fr.
— Une Soirée d'automne, nocturne à 2 voix. — 2 fr.
Monfort. Le Soupir, chanté par Richelmi. — 2 fr.
— Dernière pensée d'amour, *id.* — 2 fr.
— Le Retour de la pêche, nocturne à 2 voix. — 2 fr.
— Le Sereno, chanté par Richelmi. — 2 fr.
Plantade. Giuditta, chansonnette. — 2 fr.
— Le jeune homme sacrifié, chanson. — 2 fr.
Thénard (Etienne). Elle, chansonnette. — 2 fr.
— Le Scheick et l'Ange bleu, romance. — 2 fr.
Vimeux. Madrid, chanson. — 2 fr.
— Paquita, romance. — 2 fr.
Jansenne. L'Espagnol, chanté par Richelmi. — 2 fr.

Romances italiennes.

Bennati. Irène, contralto. — 3 fr.
Bordese. Ah! se nemico fato! arietta, tenore. — 2 fr.
— Giovine Gondoliera, barcarola, soprano. — 2 fr.
Concone. Il Trovatore, arietta, contralto. — 2 fr.
Costa. La Bocca, arietta, contralto. — 2 fr.
— Vien di qu'est elci, arietta, soprano. — 3 fr.
Donizetti. Il segreto per esser felice, ballata, contralto. — 2 fr. 50.
— Ecco di Guido, contralto. — 2 fr.
— Sul margine d'un fonte, contralto. — 2 fr.
Masini. Il Bacio, arietta, contralto. — 2 fr.
Niedermeyer. Ah! che il destino! arietta, contralto. — 2 fr.
Strepponi. Caro accento dell' amor, romanza, contralto. — 2 fr.
Tadolini. La Farfalla, arietta, soprano. — 2 fr.
— La Tomba, *id.*, contralto. — 2 fr.
— La Desolazione, soprano. — 2 fr.
— Tic e toc, canzonetta popolare, contralto. — 2 fr.
Vaccaj. Il Figlio, arietta, contralto. — 2 fr.

Chez Bernard-Latte, boulevard Italien, 2, passage de l'Opéra.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 50.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, n° 5.

PARIS, DIMANCHE 14 DÉCEMBRE 1834.

Division des matières :

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

Avis.

A dater de ce jour, les demandes d'abonnemens et les réclamations concernant le service administratif seront reçues au bureau du Journal, place de la Bourse, n° 5, au DÉPÔT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE.

Tout ce qui concerne la rédaction devra être adressé à M. Edouard FÉTIS, rue Louis-le-Grand, n° 27.

Préface inédite

DE LA BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS.

(Le premier volume paraîtra irrévocablement le 10 janvier.)

SECOND ARTICLE.

A ces deux ouvrages spéciaux sur les musiciens de l'Italie viennent se joindre l'Histoire de la musique du P. Martini[1] et l'Essai fondamental sur le Contrepoint fugué, du même auteur[2], dont les notes abondantes renferment une grande quantité de documens intéressans pour l'histoire littéraire de la musique italienne. J'ai trouvé dans ces notes une exactitude remarquable dont Gerber et les auteurs du Dictionnaire historique des Musiciens n'ont point profité. Les Mémoires sur Martini, du P. Della Valle[3], et sur Zarlino par Ravagnan[4], fournissent aussi quelques renseignemens utiles sur les maîtres de chapelle de Bologne et de Venise ; je ne les ai pas négligés.

Enfin, dans ces derniers temps, quatre ouvrages assez importans, malgré leurs défauts, qui sont considérables, sont venus augmenter la somme des renseignemens qu'on a pu rassembler jusqu'ici sur les musiciens de l'Italie. Le premier parut en 1812, sous le titre de *Nouvelle Théorie de la Musique*[5] ; Gervasoni en est l'auteur. On y trouve un recueil de notices sur les compositeurs, les instrumentistes et les chanteurs qui se sont distingués en Italie depuis le commencement du dix-huitième siècle jusqu'au moment où l'auteur écrivait. Ces notices, qui forment près de 250 pages in-8°, sont souvent inexactes ; mais on chercherait vainement ailleurs beaucoup de faits intéressans qui s'y trouvent. Le second ouvrage a été publié par l'abbé Bertini à Palerme, en 1814 ; il a pour titre : *Dictionnaire historico-critique des Écrivains de Musique et des Artistes les plus célèbres*[6]. Ce n'est guère qu'une traduction du Dictionnaire des Musiciens de MM. Choron et Fayolle ; mais le compilateur y a ajouté quelques notices assez complètes sur plusieurs artistes célèbres de l'Italie. La *Biographie des Maîtres de Chapelle, Chanteurs et Cantatrices du royaume de Naples*[7] est d'une plus haute importance, parce que c'est un ouvrage original dont le fonds a été puisé dans des notices inédites. Les parties utiles de ce livre font excuser ses imperfections. Le dernier livre

(1) Storia della musica, etc., da F. Giamb. Martini, in Bologna, 1757-1781, 3 vol. in-4.

(2) Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo, da F. G. Martini, in Bologna, 1774, 2 vol. in-4.

(3) Memorie storiche del P. M. Giov. Battista Martini, min. conv. Napoli, per il Simoni, 1785, in-8.

(4) Elogio di Giuseppe Zarlino di Chioggia, celebre restauratore della musica nel secolo XVI. *Venise*, 1819, in-12.

(5) Nuova teoria di musica ricavata dall' odierna pratica, ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica, a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali. *Parme*, 1812, in-8.

(6) Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni si antiche che moderne, dall' Ab. Giuseppe Bertini. *Palerme*, 1814, 4 vol. in-4.

(7) Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata del loro rispettivi ritratti, volume che contiene gli elogi dei maestri di cappella, cantori et cantanti più celebri, in Napoli, 1819, in-4.

de ce genre qu'il me reste à citer pour l'Italie, et le plus imparfait de tous, est le *Dictionnaire de Musique* de l'abbé Gianelli[1]; celui-là est à la fois technique et biographique. Ses maigres articles, dont le moindre défaut est l'insuffisance, m'ont pourtant été quelquefois utiles. Lorsque je consultais tous ces ouvrages, je me résignais d'avance à tous leurs défauts en faveur du peu que j'y pouvais apprendre ; je pense que cette disposition d'esprit est nécessaire à qui veut travailler avec fruit à l'histoire littéraire, et qu'il n'est pas de livre si mauvais qu'on doive absolument le dédaigner.

L'Angleterre a eu aussi sa biographie et sa bibliographie de la musique ; elle est même assez riche en ce genre de littérature. Les Histoires de la Musique de Burney[2], de Hawkins[3] et de Busby[4] renferment une multitude de faits dont j'ai profité après en avoir reconnu l'exactitude. Le livre d'Édouard Jones sur les bardes du pays de Galles[5] et celui de Joseph Walker sur les bardes irlandais[6] ne m'ont pas été moins utiles. Pour la biographie spéciale des musiciens anglais, j'ai consulté avec fruit deux ouvrages qui ont été publiés sans nom d'auteur et qui, bien que fort défectueux, contiennent cependant des articles assez curieux. L'un est la *Biographie musicale, ou Mémoires sur la vie et les ouvrages des Compositeurs et des Ecrivains les plus remarquables qui ont vécu dans les trois derniers siècles*[7]. Ce n'est guère qu'une compilation des écrits de Burney et de Hawkins ; cependant j'y ai trouvé des additions assez considérables à ce que ces deux historiens de la musique ont écrit sur les musiciens anglais. L'autre, qui a pour titre : *Dictionnaire des Musiciens depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle*[8], n'est aussi qu'une compilation à l'égard des artistes étrangers à l'Angleterre ou qui avaient cessé de vivre avant que le livre fût imprimé ; ce n'est qu'une sorte d'abrégé du Dictionnaire des musiciens de MM. Choron et Fayolle; mais son utilité n'est pas moins réelle, car les auteurs de ce livre ont obtenu des artistes vivans de l'Angleterre des renseignemens qui leur ont permis de donner sur ces musiciens des notices complètes et bien faites. Je pourrais citer aussi les recueils d'anecdotes publiés par Burgh et par Busby, car je les ai lus dans l'espoir d'y trouver des choses nouvelles; mais ce ne sont que des livres faits par spéculation, remplis de redites et qui fourmillent d'erreurs ou de négligences.

Les Pays-Bas, d'où sont sortis les plus célèbres musiciens aux quinzième et seizième siècles, n'ont pas été si bien partagés que les autres pays de l'Europe en biographes et bibliographes de la musique. Quelques renseignemens épars fournis par les bibliothécaires généraux ou professionnaux, et les titres ou préfaces des ouvrages de ces artistes, étaient à peu près les seules ressources qui existassent pour écrire leur histoire, lorsque la quatrième classe de l'Institut des sciences et des arts des Pays-Bas mit au concours la solution de cette question : « *Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles ; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après en Italie ?* » M. R. G. Kiesewetter, de Vienne, et moi, nous occupâmes de cette question et fournîmes des mémoires[9] qui ont été réunis en un seul volume, et publiés aux frais de l'Institut des Pays-Bas[10]. Je crois avoir traité alors quelques-uns des objets principaux de la biographie et de la bibliographie des musiciens

(1) Dizionario della musica sacra e profana che contiene la spiegazione delle voci, e quanto di teorie, di erudizione, etc., è spettante alla musica, con alcune notizie degli stromenti antichi e moderni, e delle persone che si distinsero in Italia e ne' paesi stranieri in questa arte. *Venise*, 1801, 2 vol. in-8.

(2) A General History of Music, from the earliest ages to the present period ; to which is prefixed a dissertation on the music of the ancients. *Londres*, 1776-1789, 4 vol. in-4.

(3) A General History of the science and practice of music, *Londres*, 1776, 5 vol. in-4.

(4) A General History of music from the earliest times to the present, comprising the lives of eminent composers and musical writters. *Londres*, 1819, 2 vol. in-8.

(5) Musical and poetical relicks of the welsh bards : preserved by tradition, and authentic manuscripts, etc., 1784, in-fol.—The Bardic Museum, etc., forming the second volume of the musical, poetical and historical relicks of the welsh bards and druids, etc. *Londres*, 1802. in-fol.

(6) Historical Memoirs of the Irish Bards, interspersed with anecdots of, and occasional observations on the music of Ireland, etc. *Londres*, 1786, in-4.

(7) Musical Biography ; or memoirs of the lives and writings of the most eminent musical composers and writters who have flourished in the different countries of Europe during the last three centuries. *Londres*, 1814, 2 vol. in-8.

(8) A Dictionary of Musicians, from the earliest ages to the present time, etc. *Londres*, 1824, 2 vol. in-8.

(9) Le mémoire de M. Kiesewetter a obtenu le prix mis au concours.

(10) Le volume où ces deux ouvrages ont été réunis a pour titre : « Verhandeling en over de vraag : welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e oeuw in het vak der toonskunst verworven, etc., door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis, bekroond en uitgegeven door de vierde klasse van het koninklijk-nederlandsche institut van Wetenschappen, Letterkunde en schoone Kunsten. » *Amsterdam*, 1829 in-4.

belges et de leurs ouvrages avec quelque soin[1]; pour tout ce qui avait pu échapper à mes recherches, j'ai profité des travaux de mon savant compétiteur.

Il est une source de bons renseignemens où j'ai puisé d'abondans matériaux pour ce Dictionnaire biographique; ce sont les journaux de musique publiés en Angleterre, en France et en Italie. Les articles biographiques et bibliographiques répandus dans ces recueils offrent d'autant plus d'intérêt qu'ils ont en général pour objet des artistes contemporains, et que les détails qu'on y trouve ont été fournis par ces artistes eux-mêmes ou par leur famille. Ainsi, les trente-cinq années de la *Gazette musicale de Leipsick*[2], les sept volumes du *Journal de Musique* publié à Vienne[3], les *Gazettes de Musique* de Spire[4], de Reichardt[5], de Spazier[6], de Koch[7], de Berlin[8], de Munich[9], de Francfort[10], l'*Harmonicon*[11], le *Quarterly musical Review*[12], la *Cæcilia*[13], l'*Eutonia*[14], le Journal italien de musique *I Theatri*, les *Bibliothèques musicales* de Mitzler, de Forkel et d'Eschstruth, le *Magasin de Musique* de Cramer, le *Musicien critique* de Scheibe, les *Essais historiques et critiques* de Marpurg, le *Musicien critique de La Sprée*, et les *Lettres critiques sur la Musique*, par le même, les notices de Hiller et beaucoup d'autres recueils du même genre ont été pour moi des trésors de faits.

Les almanachs de théâtres ne m'ont pas été moins utiles; j'ai consulté avec soin tous ceux qui ont été publiés et que j'ai pu me procurer. On a trop longtemps dédaigné ces répertoires de faits, qui sont plus exempts d'erreurs que des livres plus estimés.

Dans tout ce qui précède, je n'ai parlé que des livres imprimés qui traitent de la biographie et de la bibliographie de la musique d'une manière spéciale; mais ce n'est pas à l'étude de ces ouvrages que se sont bornées mes recherches pour la composition de celui-ci; d'autres documens m'étaient offerts par les bibliothèques publiques et particulières, et j'en ai tiré une immense quantité de faits inconnus ou d'indications plus précises que ce qu'on a publié. En première ligne de ces ressources nouvelles je dois placer l'immense travail auquel M. Beffara, ancien commissaire de police à Paris, a consacré près de soixante ans. Ce travail consiste en recherches sur l'Opéra, sur les pièces qui y ont été représentées, sur les auteurs et compositeurs qui ont travaillé pour ce spectacle depuis son origine jusqu'à l'époque actuelle, et enfin sur tous les chanteurs, danseurs et musiciens d'orchestre qui y ont été employés. A ces travaux particuliers de M. Beffara, exécutés avec une persévérance minutieuse et un rare esprit de recherche, se joint une collection de pièces peu communes ou uniques, imprimées et manuscrites, de réglemens, d'ordonnances et d'arrêts relatifs à l'Opéra ou aux artistes qui ont fait partie de son personnel; tout cela forme un ensemble de plus de vingt volumes in-fol. ou in-4°; collection précieuse qui ne peut être comparée à aucun autre monument littéraire, et qui n'a pu être formée que par un ami sincère et désintéressé des arts et des lettres. M. Beffara a bien voulu me communiquer ces richesses et me permettre d'y puiser à pleines mains, ainsi que dans dix-sept volumes in-4° des recherches du même genre qu'il a faites sur les opéras représentés en Italie, en Allemagne et en Angleterre. J'ai consulté aussi avec fruit pour l'histoire

(1) M. le baron de Reiffenberg, professeur à l'université de Louvain, a fait avec beaucoup de politesse des observations critiques sur plusieurs passages de ce mémoire dans une « Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de musique de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique, qui a été insérée dans le deuxième volume du *Recueil Encyclopédique belge* (p. 84 et suiv.). Atteint d'une grave indisposition quand ce morceau parut, je ne pus y faire la réponse que je méditais; quelques mois s'écoulèrent et je crus qu'il était trop tard pour livrer cette réponse à l'impression; M. de Reiffenberg la trouvera en détail à chaque article. Avec beaucoup d'esprit et une érudition peu commune, ce savant professeur n'a pu éviter le sort des littérateurs qui ont voulu écrire sur des choses étrangères à leurs études; il s'est trompé en presque tous les points de sa lettre; mais c'est un léger malheur dont le consoleront facilement beaucoup de succès justement obtenus.

(2) Allgemeine musikalische zeitung. *Leipsick*, Breitkopf et Hærtel, 1798–1833, 35 vol. in-4.

(3) Allgemeine musikalische zeitung, etc. *Vienne*, 1817–1823, 7 vol. in-4.

(4) Musikalische realzeitung, années 1788-1790. *Spire*, in-4.

(5) Musikalische Wochentblatt, 1791, in-4. — Musikalische monathschrift, 1792 et 1793, in-4. — Berlinische musikalische zeitung. *Berlin*, 1805, 1806, in-4.

(6) Berlinische musikalische zeitung. *Berlin*, 1793, 1794.

(7) Journal der Tonkunst. *Erfurt*, 1795, in-8.

(8) Berlinische allgemeine musikalische zeitung. *Berlin*, Schlesinger, 1824–1830, 7 vol. in-4.

(9) Münchner allgemeine Musik-zeitung, herausgegeben von Doctor F. Stœpel. *Munich*, 1827–1828, in-4.

(10) Allgemeine Musik-zeitung. *Francfort*, 1828, in-4.

(11) The Harmonicon, a journal of music, *Londres*, 1825-1833, 11 vol. in-4 divisés en 22 parties.

(12) The quarterly musical Magazine and Review. *Londres*, 1818-1827, 10 vol. in-8.

(13) Cœcilia, eine zeitschrift für die musikalische welt. *Mayence*, Schott, 1824–1833, 15 vol. in-8.

(14) Eutonia, eine hauptsœchlich pœdagogische Musik-zeitschrift herausgegeben von Joh. Gottf. Hientzsch. *Breslau*, 1829–1833, 8 vol. in-8.

des artistes de l'Opéra deux volumes manuscrits d'une belle exécution calligraphique dont l'auteur est inconnu. L'un est une *Histoire complète de l'Académie royale de Musique, vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année* 1669 *jusques et compris l'année* 1758, très grand in-folio; l'autre a pour titre: *Mémoires pour servir à l'Histoire de l'Académie royale de Musique*, un vol. in-4°. Celui-ci contient des détails très piquans sur les acteurs et surtout sur les actrices de l'Opéra. J'ai fait l'acquisition de ces deux volumes précieux à la vente de la bibliothèque de M. Boulard.

Une autre histoire inédite de l'Opéra, par les frères Parfait, dont le manuscrit existe à la Bibliothèque du roi, à Paris, m'a été aussi de quelque utilité.

Les registres du Conservatoire de musique de Paris, ainsi que beaucoup de pièces particulières qui m'ont été communiquées par un ancien employé dont la fin a été malheureuse, m'ont fourni des documens fort exacts sur les professeurs et les élèves de cette école.

M. de Boisgelou, qui pendant plus de trente ans fut chargé de l'arrangement de la partie musicale de la Bibliothèque du roi, a rédigé un catalogue critique de cette musique. Parmi beaucoup d'erreurs, de redites et d'inutilités, on trouve dans ce catalogue des choses utiles dont j'ai profité, particulièrement sur les musiciens français du dix-huitième siècle que M. de Boisgelou avait connus.

L'histoire de la musique de Dom Caffiaux, dont l'existence a été long-temps problématique, et dont j'ai heureusement retrouvé et signalé le manuscrit (*V.* la *Revue musicale* de 1831), cette histoire, dis-je, le meilleur ouvrage de ce genre qui ait été écrit en France, m'a fourni de très bons matériaux sur les auteurs qui ont traité de la musique.

Plus de vingt ans employés à l'examen de tous les manuscrits relatifs à l'art musical, qui existent dans les grandes bibliothèques de Paris, m'ont fourni un recueil très considérable d'observations de tous genres que j'aurais cherchées en vain dans les livres. Ces manuscrits sont très nombreux; néanmoins, il n'en est aucun sur lequel je n'aie pris des notes, et j'en ai usé de même à l'égard des manuscrits de la bibliothèque du Musée britannique.

Il est une autre mine de découvertes qui jusqu'ici n'a point été exploitée, et qui, seule, pouvait nous éclairer sur les musiciens des temps antérieurs, depuis le moyen-âge jusqu'au dix-huitième siècle; je veux parler des dépôts d'archives où se trouvent les comptes et les ordonnances des cours des rois, princes, seigneurs, églises, chapitres et abbayes. Le premier j'ai eu le courage d'entreprendre le dépouillement de ces titres originaux pour en tirer des faits relatifs à la musique; ce courage a reçu sa récompense dans la multitude de choses curieuses et intéressantes que j'ai rencontrées; on a pu se former une idée de l'importance de ces découvertes par quelques articles que j'ai donnés en 1832 dans la *Revue musicale* sur la musique des rois de France. Cependant une partie seulement de mon travail était terminée lorsque les engagemens que j'avais contractés, comme maître de chapelle de S. M. le roi des Belges et comme directeur du Conservatoire de Bruxelles, m'obligèrent à quitter Paris; heureusement M. Danjou, jeune musicien d'un mérite distingué et d'une instruction peu commune, s'est avancé courageusement dans la route épineuse où je l'avais précédé; il a entrepris l'exploration de tout ce qui concerne la musique dans les archives du royaume et dans celles du palais; c'est un service important qu'il rend à l'histoire de l'art. Il veut bien me communiquer les résultats de ses travaux; je le prie de recevoir ici les remercîmens sincères que je lui fais pour son obligeance.

Arrivé à Bruxelles et privé du secours des dépôts immenses que renferme la capitale de la France, j'ai dû songer à tirer du moins parti de ma nouvelle situation; les manuscrits de l'ancienne bibliothèque des ducs de Bourgogne et les archives du royaume de la Belgique sont donc devenus le centre de mes recherches. Je n'ai qu'à me féliciter d'y avoir porté mes investigations, car déjà bien des faits inconnus jusqu'ici sont venus se joindre à ceux dont j'avais déjà fait une ample moisson. Par exemple, j'y ai retrouvé toute la composition de la chapelle royale des princes gouverneurs des Pays-Bas, depuis son origine jusqu'à la révolution brabançonne, c'est-à-dire dans un espace de près de deux siècles.

Malheureusement, ce que j'ai pu faire pour la France et la Belgique, je ne puis l'étendre aux autres pays, parce que ce n'est que sur les lieux que de pareilles recherches peuvent être faites. Que de choses ignorées jusqu'ici sur les artistes musiciens qui, dans les quinzième et seizième siècles, furent attachés comme compositeurs, comme chanteurs ou comme instrumentistes à la cour des empereurs, des princes souverains de l'Allemagne et de l'Italie, aux chapelles des églises cathédrales et collégiales, des chapitres et des abbayes de ces deux contrées, des rois d'Angleterre, d'Espagne et de Portugal! Les musiciens espagnols, par exemple, qui ont été certainement des hommes de grand mérite dans les derniers siècles, ne sont pas connus, même de leurs compatriotes. Leurs ouvrages, qu'on trouve en

grande abondance dans toutes les églises et dans les couvens, attestent des talens de premier ordre et un génie original; mais on manque presque absolument de renseignemens sur leurs auteurs, et ces renseignemens, on ne peut les trouver que dans les comptes, les registres et les pièces originales qui sont déposées aux archives du pays. Trop long-temps on s'est borné, dans les livres de l'espèce de ce dictionnaire, à copier d'autres livres sans discuter la valeur de ce qu'on y prenait; de là ces erreurs qui se perpétuent et qui finissent par s'établir si bien qu'il devient fort difficile de les corriger et de leur substituer la vérité. Il est temps de puiser à des sources plus pures et de s'entourer, autant qu'il est possible, de témoignages contemporains; ce besoin, si vivement senti de nos jours pour la réforme de l'histoire politique, n'est pas moins impérieux pour l'histoire littéraire.

Si je m'étais borné à consulter les auteurs qui ont écrit d'une manière spéciale sur l'histoire générale et particulière de la musique, pour la composition de mon dictionnaire biographique, je n'aurais atteint qu'imparfaitement le but. Dans une multitude de livres qui n'ont qu'un rapport fort indirect avec cet art, ou qui même semblent y être absolument étrangers, on rencontre quelquefois des faits ou des renseignemens qu'on ne trouverait pas dans les ouvrages où ils sembleraient devoir être. Convaincu de cette vérité par l'expérience, il n'est pas de bibliographes généraux, nationaux ou professionnaux, d'historiens de la littérature ancienne et moderne, d'historiographes de pays et de villes, de catalogues de bibliothèques, que je n'aie consultés, quand j'ai pu me les procurer. J'ai fait plus; car c'est dans la lecture même des traités de musique, dans les préfaces, les épîtres dédicatoires ou dans l'examen des compositions, que j'ai cherché des lumières que je ne trouvais point ailleurs. Les bibliothèques de Paris, si riches en ouvrages relatifs à la musique, m'offraient d'immenses ressources pour ces recherches; je ne crois pas exagérer si je dis que près de quarante mille volumes de tous genres ont été mis à contribution par moi pour éviter l'imperfection dans mon travail, autant que cela était en mon pouvoir. Possédant moi-même une bibliothèque musicale de plus de trois mille volumes, je n'ai jamais pu me décider à parler d'un traité de musique ou d'une composition de quelque importance sans l'avoir lu et sans m'être formé une opinion raisonnée de son mérite. Le nombre d'anciens morceaux de musique que j'ai mis en partition pour arriver au même but est très considérable.

(*La suite à un numéro prochain.*)

Sur les Théâtres de Paris

A DIFFÉRENTES ÉPOQUES.

Il n'est pas sans intérêt de rechercher quel a été le nombre des théâtres à Paris depuis qu'ils prirent une forme régulière et permanente. La loi qui affranchissait les citoyens de la nécessité des priviléges pour ouvrir des théâtres fut rendue le 17 janvier; mais ce ne ut que quelque temps après qu'on profita du bénéfice qu'elle accordait. Antérieurement à la promulgation de cette loi, il n'y avait à Paris que sept théâtres, savoir: l'Opéra, la Comédie Française, la Comédie Italienne, le Théâtre de Monsieur, Nicolet, Audinot et les Beaujolais. Après le 17 janvier, dans le courant de l'année 1791, il s'en établit quatre nouveaux; ce furent le Théâtre Montansier, le Théâtre Français comique et lyrique, le Théâtre des Associés et les Délassemens comiques. On avait en outre le Cirque National, le Cirque d'Astley; cinq théâtres de société, savoir: ceux de Doyen, rue de Nazareth, de la rue du Renard-Saint-Méry, du Mont-Parnasse, de la rue Transnonnain et de la rue des Martyrs; enfin on jouait et chantait l'opéra dans trois cafés du boulevard du Temple connus sous les noms de *Café des Arts*, *Café Yon* et *Café Godet*. Pendant l'année 1792, il s'établit cinq nouveaux théâtres, et le nombre s'en accrut encore dans une proportion remarquable. Nous en donnerons le tableau après avoir parlé des premiers théâtres ayant forme d'établissement qui furent créés à Paris.

Ce fut sur le théâtre construit près du Palais-Royal par le cardinal de Richelieu pour la représentation de ses propres ouvrages ou de ceux qui portent son nom que furent joués les premiers chefs-d'œuvre de Corneille. C'est cette même salle que Louis XIV donna à Molière et à sa troupe, qui la conserva jusqu'à la mort de l'illustre comique arrivée en 1673, époque où la salle du Palais-Royal fut consacrée à l'opéra, dont Lulli avait obtenu le privilége. L'opéra y fut chanté jusqu'en 1781.

La troupe de Molière avait pour rivaux le théâtre du Marais et celui de l'hôtel de Bourgogne. Il y avait alors trois théâtres où l'on jouait la tragédie et la comédie; lorsque la salle du Palais-Royal fut consacré à l'opéra, la troupe qui l'occupait, et à qui le mérite de son répertoire et de ses acteurs donnait la prééminence sur les autres, s'établit d'abord dans la rue Guénégaud, puis, en 1688, dans la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés presque vis-à-vis du lieu où est encore aujourd'hui le café Procope. Les deux autres

troupes s'y réunirent, et c'est là que demeura jusqu'en 1770 la Comédie Française.

Des comédiens espagnols, venus en France avec la reine Marie-Thérèse d'Autriche lors du mariage de Louis XIV, avaient été forcés en 1672 de retourner dans leur pays à cause de l'abandon où ils languissaient. Une troupe italienne occupait le théâtre de l'hôtel de Bourgogne demeuré vacant. Suspendus en 1697, les Italiens furent rappelés par le régent. Il n'y eut donc à Paris, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, que trois théâtres. La Comédie Française, l'Opéra et les Italiens, outre les théâtres de la foire Saint-Germain et de la foire Saint-Laurent dont sortit l'Opéra-Comique, réuni, vers 1760, à la Comédie Italienne.

Dans les années qui précédèrent la révolution de 1789 s'établit, sous le nom de *Théâtre de Monsieur*, un autre théâtre lyrique où l'on jouait des opéras français et des opéras italiens. Il y avait alors, de plus, quelques petits spectacles tels que ceux des *Beaujolais*, *des Grands danseurs du roi*, d'Audinot, etc., tous soumis à des entraves plus ou moins sévères au profit des grands théâtres. En 1791, ainsi que nous l'avons dit, la liberté complète des théâtres fut proclamée; il s'en établit jusqu'en 1795 un nombre prodigieux. En voici la liste.

1. Concert spirituel et Théâtre de Monsieur, rue Feydeau.
2. Théâtre de l'Opéra, boulevard à côté de la Porte-Saint-Martin. C'est la même salle qui est occupée aujourd'hui par le théâtre de la Porte-Saint-Martin.
3. Théâtre Italien, entre les rues Favart et de Marivaux.
4. Théâtre de Louvois, rue de Louvois.
5. Théâtre lyrique, rue de Bondy.
6. Théâtre Montansier, au Palais-Royal.
7. Théâtre de la Nation, faubourg Saint-Germain, sur l'emplacement de l'Odéon.
8. Théâtre des Variétés, rue Richelieu (aujourd'hui Théâtre-Français).
9. Théâtre du Marais, rue Culture-Sainte-Catherine.
10. Théâtre de Molière, rue Saint-Martin.
11. Théâtre d'Émulation, rue Notre-Dame-de-Nazareth.
12. Théâtre de la Concorde, rue du Renard-Saint-Méry.
13. Théâtre des Muses ou de l'Estrapade, près du Panthéon.
14. Théâtre du Mont-Parnasse, sur le Boulevard-Neuf.
15. Théâtre du Vaudeville, rue de Chartres. (Alors en construction.)
16. Théâtre de Henri IV, vis-à-vis le Palais. (Depuis le théâtre de la Cité.)
17. Théâtre d'Audinot, ou Ambigu-Comique, boulevard du Temple.
18. Théâtre des Délassemens-Comiques, boulevard du Temple.
19. Théâtre patriotique, boulevard du Temple.
20. Théâtre des Élèves de Thalie, boulevard du Temple.
21. Théâtre de Nicolet, boulevard du Temple.
22. Théâtre des Petits-Comédiens-Français, boulevard du Temple.
23. Théâtre du Lycée-Dramatique, boulevard du Temple.
24. Théâtre du Wauxhall, boulevard Saint-Martin.
25. Théâtre du café Yon, boulevard du Temple.
26. Théâtre de la Liberté, à la foire Saint-Germain.
27. Théâtre du Cirque, au Palais-Royal.
28. Théâtre des Variétés comiques et lyriques, à la foire Saint-Germain.
29. Théâtre des Ombres chinoises, au Palais-Royal.
30. Théâtre du sieur Moreau, au Palais-Royal.
31. Théâtre de Thalie ou théâtre Mareux, rue Saint-Antoine.
32 et 33. Deux théâtres en bois, place Louis XV.
34. Théâtre du café Guillaume.
35. Théâtre du café Godet.
36. Théâtre de la rue des Martyrs.
37. Cirque d'Astley.
38. Théâtre des Amis de la Patrie.
39. Théâtre de la Gaîté.
40. Théâtre de la Cité.
41. Théâtre du Lycée des Arts.
42. Théâtre des Sans-Culottes.
43. Théâtre de la rue Antoine.
44. Théâtre Mareux.
45. Théâtre des Jeunes Artistes.
46. Théâtre des Jeunes Élèves.
47. Théâtre de la rue du Bac.
48. Théâtre des Troubadours et des Victoires nationales.
49. Théâtre de Doyen.
50. Théâtre de la rue Nazareth.
51. Théâtre de la rue Renard-Saint-Méry.

Tel est l'abrégé de l'établissement des théâtres, après la loi de 1791 et avant que Napoléon en eût fixé le nombre à sept pour la ville de Paris.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE-ITALIEN.

Reprise d'*Anna Bolena* et de *Semiramide*. — Débuts de Mlle Brambilla.

De tous les opéras de l'école italienne actuelle, *Anna Bolena* est celui qui a trouvé la plus vive sympathie chez le public du Théâtre-Italien. Et cela parce que le style en est semblable à celui des ouvrages du maître qui règne depuis douze ans sur une scène dont il peut à juste titre se dire propriétaire. Un novateur eût peut-être rencontré moins de crédit. Ainsi nous sommes, ainsi nous serons certainement long-temps, ainsi sans doute nous devons toujours être. Nous sommes d'avis, après tout, que la musique d'*Anna Bolena* est fort agréable, et qu'à l'originalité près c'est un fort bon opéra.

Lablache a repris le rôle d'Henri VIII, qu'il jouait quand l'ouvrage fut exécuté pour la première fois. Aucun autre acteur ne saurait donner à ce personnage cette physionomie si caractéristique et si conforme à ce que nous apprend l'histoire. Tout ce qu'on a lu de la physionomie, du costume, des habitudes de corps d'Henri VIII, on le retrouve dans Lablache. Un rôle ainsi conçu est une étude historique. Le personnage d'*Anna* est représenté d'une manière très distinguée par Mlle Grisi, qui se montre belle actrice et cantatrice habile dans les différentes parties de la pièce. Nous sommes chaque jour plus persuadés que Mlle Grisi sent mieux la tragédie que la comédie; elle nous avait causé peu de plaisir quelques jours auparavant dans la *Prova d'un opera seria*, mais nous l'avons sincèrement applaudie dans *Anna Bolena*. Ivanoff n'a pas rempli les espérances que son premier début avait fait concevoir; il n'avait alors qu'une fort jolie voix, mais on croyait que des études bien dirigées feraient de lui un chanteur. Il a sa jolie voix encore, et n'a pas davantage. Le rôle de Percy étant le seul dans lequel il ait réussi, il l'a rempli à la reprise d'*Anna* pour soulager, sans doute pendant quelques jours, Rubini d'un répertoire fatigant.

Mlle Brambilla, qui vient de débuter dans *Arsace*, possède un contralto de peu d'étendue, qui monte difficilement aux registres élevés, et manque de mordant dans les cordes graves; mais elle phrase avec assez de goût, elle chante avec soin et ne hasarde pas davantage qu'elle ne peut exécuter. Nous doutons qu'elle attire jamais l'attention, mais elle ne déparera pas l'ensemble dans les opéras que sa présence permettra de monter. Après les malheureux débuts de contralti qui ont eu lieu au Théâtre-Italien depuis le départ de Mme Malibran; c'est un résultat dont il faut encore s'applaudir. Mlle Grisi doit affectionner le rôle de *Sémiramide*, c'est celui dans lequel elle a obtenu ses premiers succès et l'un de ceux où elle paraît avec le plus d'avantages. Tamburini, au costume près, est un *Assur* admirable. Dans son duo avec *Arsace*, dans celui qu'il chante avec Sémiramide et dans l'air de la fin, il a excité des transports unanimes.

On a remarqué au premier acte une fort belle décoration de M. Ferri. Cet artiste surpasse évidemment la plupart de ceux qui décorent nos théâtres, et il fait plus vite qu'aucun autre.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Débuts de Mlle Lebrun dans *le Concert à la Cour* et dans *les Voitures versées*.

Si la troupe lyrique et dramatipue du théâtre de la place de la Bourse ne devient pas aussi complète, aussi satisfaisante qu'il est possible qu'elle soit, ce n'est pas aux directeurs qu'il s'en faudra prendre, car les débuts de basse-tailles, de ténors et de soprani se sont succédés avec une étonnante rapidité depuis la réouverture du théâtre de l'Opéra-Comique, et voici venir un contralto, cette espèce de voix qu'on avait regardée comme introuvable en France jusqu'à ce qu'on eut appris à ne pas la briser par de mauvaises études, quand on l'avait rencontrée sans s'en douter. Si l'on eût dit aux bons vieux amateurs qui venaient, il y a dix ans, s'asseoir tous les soirs, chacun à sa place marquée, dans la salle Feydeau, qu'un jour on admettrait un contralto sur une scène si peu accessible alors aux innovations, ces bonnes gens, après s'être fait expliquer ce que c'était qu'un contralto, ce qu'ils ignoraient absolument, eux qui disaient encore un clavecin en parlant d'un piano et un Elleviou pour désigner un ténor, ces bonnes gens, dis-je, se seraient écriés que c'en était fait de l'Opéra-Comique puisqu'il se donnait des airs de grand opéra et qu'un contralto sur un théâtre français serait une monstruosité dont ils sauraient bien faire justice. Il n'en est plus de même aujourd'hui. D'abord, les vieux amateurs dont je parle ne sont plus de ce monde, ou ne sont plus, au moins, du monde de l'Opéra-Comique, car ils ne paraissent plus à ce théâtre; ensuite, l'esprit d'innovation a pénétré partout et a fait irruption à l'Opéra-Comique comme ailleurs.

J'ai déjà dit ce que je pense du talent de Mlle Lebrun en parlant de l'effet qu'elle avait produit dans un concert. Cette jeune cantatrice, qui possède un organe pur

sonore et flexible, est dans l'âge heureux où l'on a beaucoup à attendre encore du travail et de la persévérance; au jeune talent qui la distingue, elle peut joindre encore tout ce que donnent l'expérience et de bonnes études. On ne peut la juger qu'imparfaitement dans des rôles si peu dans les conditions de son organe que ceux qu'elle a remplis; mais par ce qu'elle a fait, on a pu juger qu'elle fera beaucoup mieux encore lorsqu'elle chantera une musique écrite pour elle. Il faut la blâmer cependant d'avoir choisi les variations de Rode pour morceau de concert : Mlle Sontag seule, à cause de la merveilleuse agilité de son organe, pouvait faire trouver du charme à ce tour de force.

Bulletin d'Annonces.

Petite Bibliothèque de musique. Douze petites fantaisies sur des thèmes choisis dans les opéras de Bellini, Carafa, Donizetti, Mercadante, Meyerbeer, Paccini, Rossini, etc., arrangées pour le piano par J.-B. Duvernoy. — 1. Cavatine du *Pirate;* 2. Petit rondeau; 3. Air tyrolien varié; 4. Air d'*Anna Bolena;* 5. Tyrolienne variée; 6. Cavatine de la *Cenerentola;* 7. Valse du duc de Reischtadt; 8. Cavatine de la *Niobé;* 9. Cavatine du *Crociato;* 10. Cavatine de *Nittocri;* 11. Air de la *Dona del Lago;* 12. Cavatine d'*Otello.*

Ces douze petits morceaux, divisés en trois livres et réunis dans un étui élégant, forment une collection des plus agréables. Tous les soins ont été apportés à cette publication pour la rendre digne d'être offerte non-seulement comme but d'utilité puisqu'elle doit servir à l'étude musicale, mais aussi comme un des cadeaux les plus gracieux qui puissent se donner à l'époque du nouvel an.

Prix : 10 francs net, sans remise.

J. Ghys. Op. 19. Premier divertissement pour piano et violon. — 5 fr.

— Op. 20. Deuxième *id.* — 5 fr.

— Op. 21. Troisième *id.* — 5 fr.

— Op. 22. Trois grandes études. — 7 fr. 50.

A. Ropicquet. Fantaisie pour violon et piano sur *la Brise du matin.* — 7 fr. 50.

Camus. Valse du duc de Reischtadt, variée pour la flûte avec piano ou quatuor. — 7 fr. 50.

Leplus. Variations brillantes sur la romance de Grizar, *la Folle*, avec accompagnement d'orchestre ou de piano. — 7 fr. 50.

— Six fantaisies pour flûte seule, 1er livre. — 5 fr.

— *Id.* *id.* 2e livre. — 5 fr.

Kocken. Fantaisie pour basson et piano sur une cavatine de Mercadante. — 6 fr.

Bouffil. Deuxième grand duo pour deux clarinettes. — 7 fr. 25.

J. Gard. Valse du duc de Reichstadt, variée pour flageolet. — 2 fr.

— Air suisse varié. — 2 fr.

Ramain. Six thèmes extraits des opéras de Rossini, Bellini, pour deux cornets. — 4 fr. 50.

— Les mêmes, pour cornet et piano. — 5 fr.

Buhl. Quadrille chevaleresque pour deux cornets à pistons. — 3 fr.

Baissières-Faber. Méthode pour le cornet à pistons. — 9 fr.

Chez Alex. Petit, rue Vivienne, 6, au coin du passage.

Album lyrique pour 1835, douze romances et chansonnettes mises en musique avec accompagnement de piano par Mme Pauline Duchambge; orné de douze lithographies par Menut Alophe.

Le même, avec accompagnement de guitare, par Meissonnier jeune.

N. 1. La Maison de Marie; 2. Notre-Dame de Tudèle; 3. L'air du Pays; 4. Il m'aimait tant; 5. La Fiancée du Chasseur; 6. Baissez-vous, montagnes; 7. Notre madone; 8. L'Hirondelle. 9. Celle qui voudrait m'aimer; 10. Nina-la-Belle; 11. Partez! 12. La Sultane. — Prix net : 10 fr. avec accompagnement de piano; 7 fr. avec accompagnement de guitare.

Zampa, partition réduite pour le piano. — 20 fr.

Le Fils du Prince, opéra-comique en deux actes, paroles de M. E. Scribe, musique d'Alph. de Feltre. Partition, — 125 fr.

Parties séparées, — 125 fr.

Morceaux détachés.

N. 1. *Duo.* Ni les grandeurs, 5 fr. piano — 3 fr. guitare.

2. *Air.* Dans ses penchans, 3 fr. 75. — 1 fr. 50.

3. *Couplets.* Pour braver l'orage, 2 fr. 50. — 1 fr.

4. Chœur de chasseurs, 3 fr. — » fr.

5. *Couplets.* D'un bal vif et bruyant, 2 fr. 50. — 1 fr. 50.

6. *Air.* Laissez-moi, 4 fr. 50. — 2 fr. 25.

7. *Chœur et cavat.* Après trois mois, 3 fr. 75. — « fr.

7 bis. *Cavatine.* Merci, mes bons amis, 2 fr. 50. — 1 fr. 50.

8. *Romance.* Palais pompeux, 2 fr. — 1 fr.

9. *Trio.* Venez, rassurez-vous, 6 fr. — » fr.

Romances.

Mme Duchambge. Aimez, 2 fr. piano. — 1 fr. guitare.

— L'Inconnue, 2 fr. — 1 fr.

— La Jalousie du More, 2 fr. — 1 fr.

— Le Muletier, 2 fr. — 1 fr.

— L'Oreiller d'une petite fille, 2 fr. — 1 fr.

— Que m'importe! 2 fr. — 1 fr.

— Sois confiante, 2 fr. — 1 fr.

— La Valse et l'Aumône, 2 fr. — 1 fr.

— La Voyageuse, 2 fr. — 1 fr.

Mlle L. Lecomte. La Prière du page, 2 fr. — 1 fr.

Mlle Loisa Puget. La Coquette de cinquante ans, 2 fr. — 1 fr.

— La Fille d'Ève, 2 fr. — 1 fr.

— Le Juif errant, 2 fr. — 1 fr.

H. Monpou. Les Colombes de Saint-Marc, 2 fr. — 1 fr.

— Les deux Archers, 2 fr. — 1 fr.

— Enfant, dis-moi ta romance, 2 fr. — 1 fr.

— La Juive, 2 fr. — 1 fr.

— Le Noir, 2 fr. — 1 fr.

— Simple amour, 2 fr. — 1 fr.

— Le Vœu sur mer, 2 fr. — 1 fr.

Chez J. Meissonnier, éditeur de musique, rue Dauphine, 22.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIII^me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 51.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, n° 5.

PARIS, DIMANCHE 21 DÉCEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

Les bureaux d'abonnemens et d'insertions de la *Revue musicale* sont transférés rue des Filles-Saint-Thomas, n° 5, place de la Bourse, au DÉPÔT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE; c'est là que devront être adressées toutes les demandes d'abonnemens, d'annonces et toutes les réclamations. L'ordre le plus parfait et la plus grande régularité seront apportés désormais dans le service de la distribution. Ceux des abonnés de Paris qui ne recevraient pas leur journal le dimanche avant midi, ceux des départemens auxquels il ne parviendrait pas dans le délai rigoureusement nécessaire pour le transport, sont priés d'adresser leurs plaintes au bureau de distribution.

Tout ce qui concerne la rédaction devra être adressé à M. Édouard FÉTIS, rédacteur en chef du journal.

Il sera rendu compte des ouvrages dont il aura été déposé deux exemplaires.

Préface inédite

DE LA BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS.

(Le premier volume paraîtra irrévocablement le 10 janvier.)

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.

Il me reste à dire un mot aux érudits qui, peut-être, chercheront dans mon livre ce qu'ils n'y trouveront pas: je m'explique. Tant d'erreurs se glissent dans les ouvrages relatifs à l'histoire des arts et de la littérature que les hommes du métier n'accordent guère leur confiance qu'aux écrivains dont les indications scrupuleuses font connaître leurs autorités. En vain montrerez-vous par cent endroits que vous avez toujours eu recours aux meilleurs sources et que votre exactitude est à l'abri de tout reproche; si les livres qui vous ont guidé dans vos recherches ne sont donnés en garantie des soins que vous avez pris; si le *peritus citandi* ne perce de toutes parts dans votre ouvrage, ce n'est qu'à grand' peine que vos assertions se mettront en crédit. Je sais cela; mais quoi? A mon livre déjà si volumineux, s'il eût fallu que j'ajoutasse partout les titres de l'immense quantité de livres dont j'ai remué la poudre, et que chaque article eût été accompagné de son cortége d'érudition, j'aurais ajouté un nombre de volumes presque aussi considérable que celui dont il est composé. D'ailleurs, je n'aurais satisfait quelques biographes qu'en prodiguant l'ennui au plus grand nombre de mes lecteurs, et j'ai voulu éviter ce défaut dans un ouvrage qui vraisemblablement en a beaucoup d'autres. Il faudra donc que mes savans confrères en biographie et en bibliographie se contentent de quelques bribes de citations que j'ai mises çà et là, quand j'ai cru qu'elles étaient indispensables. Pour le reste, je les renvoie par avance à tout ce que j'ai consulté d'auteurs respectables, et je leur souhaite à les lire le courage dont j'ai fait preuve pendant bien des années.

Tant de soins donnés à un livre qui n'est qu'une faible partie de mes ouvrages sur la musique, et qui cependant n'aurait pu être achevé si depuis long-temps je n'avais pris l'habitude de consacrer au travail seize ou dix-huit heures chaque jour; tant de soins, dis-je, pourraient me faire croire que j'ai atteint mon but, qui était d'abord celui de la plus grande exactitude possible; mais je suis si persuadé de l'impossibilité d'arriver à cette exactitude absolue, objet de tous mes vœux, que je ne crois à la bonté de mon ouvrage que relativement et par comparaison. Tel qu'il est, je pense

qu'il est le plus complet et le moins fautif de tous ceux qu'on a faits sur le même sujet, ce qui n'empêche pas qu'il ne soit fort imparfait et que la critique ne puisse y relever sans doute bien des erreurs et des omissions. Cette conviction est si bien imprimée dans mon esprit que, fatigué de ces soins minutieux et de mon travail de manœuvre pour corriger des erreurs, vérifier des dates et m'assurer de la réalité de certains faits, j'ai été tenté cent fois d'anéantir la cause de l'ennui que j'éprouvais. Il y a tant à faire pour l'art ! me disais-je; tant de nobles objets de méditations et de recherches s'offrent à moi de toutes parts, et je consume ma vie à me faire le Mathanasius de la musique ! Loin de ranimer mon courage, les découvertes que je faisais venaient incessamment augmenter mes dégoûts. A chaque chose nouvelle que le hasard me faisait trouver, je me représentais l'énorme quantité de celles que j'étais destiné à ignorer, et cette pensée me faisait accueillir avec plus de chagrin que de plaisir mes pauvres trouvailles littéraires et scientifiques.

Telle était la disposition d'esprit où je me trouvais lorsque je crus entrevoir les vrais fondemens de l'art et de la science de la musique; en un mot, de cette *philosophie musicale* dont la nécessité était reconnue depuis long-temps, mais dont les principes semblaient un mystère impénétrable. Saisissant avec passion les premières notions de cette philosophie qui vinrent m'éclairer, je quittai tout pour me livrer en liberté aux méditations qu'un tel objet réclamait, et je ne pus prendre quelque repos qu'après que j'eus en moi la conviction que j'avais eu le bonheur de découvrir la base éternelle non-seulement de la musique qui est à notre usage, mais de toute musique possible. Alors seulement je compris les lois de tous les systèmes de musique qui ont tour à tour imprimé des directions diverses à l'art. Les points de contact de ces systèmes, les causes de leurs divergences, celles des transformations successives, la nécessité d'un certain ordre dans la manière dont ces tranformations s'opéraient, tout cela m'apparut sous l'aspect véritable où on doit les considérer. Les qualités et les défauts de toutes les théories, de toutes les méthodes me furent révélés, et l'histoire de toutes les révolutions de la musique ne me parut plus être que le résultat nécessaire de quelques principes féconds agissant incessamment à l'insu de ceux mêmes qui s'en servaient.

Je publierai bientôt, j'espère, le livre où j'ai essayé de poser les principes de cette science nouvelle que j'appelle *la philosophie de la musique*, et je ferai bien mieux comprendre alors en quoi consiste cette science que je ne peux le faire ici. Si j'ai cru devoir en dire quelques mots dans cette préface, c'est afin d'expliquer pourquoi, au lieu de s'accroître, le dégoût que m'inspirait la *Biographie des musiciens* a tout à coup disparu. Pendant bien des années l'exactitude m'avait paru être la qualité la plus nécessaire d'un livre semblable, et mes efforts constans avaient eu cette exactitude pour objet; toutefois, rien ne me satisfaisait dans ce travail mécanique de fureteur de paperasses, beaucoup plus facile qu'on ne croit, pourvu qu'on soit doué de patience et d'attention. Je me demandais souvent quel bien pouvait être le fruit de mes minutieuses recherches; car de trouver à point nommé les dates de la naissance et de la mort des artistes, les titres de leurs ouvrages et l'indication précise des éditions qu'on en a faites, cela est sans doute nécessaire, mais il n'y a guère qu'une curiosité de bibliophile qui puisse y goûter une complète satisfaction. Il faut quelque chose de plus pour des lecteurs d'un esprit élevé, et l'échafaudage d'une érudition de bibliothécaire serait assez peu estimé de ceux-ci, si elle n'était soutenue par une appréciation raisonnée du mérite des artistes et de la valeur de leurs ouvrages.

Mais d'autre part, qui ne sait combien d'incertitude il y a dans les jugemens qu'on porte sur les produits des arts ? Les thèses contraires ont été soutenues avec un égal succès sur presque toutes les questions qui sont du ressort de la musique. Si impartial que veuille paraître le critique, son opinion ne peut jamais avoir plus de poids que n'en a en général ce qu'on appelle *une opinion*. En vain aura-t-il lu, avec toute l'attention dont il était capable, les ouvrages dont il analysera le mérite; il n'aura pas dans ses jugemens beaucoup d'avantage sur ceux qui en parlent sans les connaître.

Si les principes réels de l'art étaient découverts; si tout ce qui a été fait dans cet art depuis les temps les plus anciens jusqu'à ce jour pouvait être ramené à un certain nombre d'idées radicales; si, dans l'examen des productions d'un artiste, d'un théoricien, d'un méthodologue ou d'un historien de la musique, il était possible de discerner celui de ces ordres d'idées auquel appartiennent leurs travaux, et de tenir compte des circonstances où ils étaient placés au moment de la production, alors l'appréciation de ces travaux et de ces productions ne serait plus le résultat de certaines impressions sentimentales, mais bien l'expression de la vérité absolue. Or, telles sont précisément les conséquences immédiates de cette science nouvelle que j'ai essayé de fonder et à laquelle j'ai donné le nom de *philosophie de la musique*. Une fois entré dans les voies de cette philosophie,

je me suis senti tout à coup dépouillé de passion dans mes jugemens et débarrassé de mes préjugés d'école. Alors, j'ai reconnu que j'avais acquis l'aptitude nécessaire pour apprécier chaque chose à sa juste et réelle valeur ; alors l'histoire générale et particulière de la musique, de ses révolutions, ou plutôt de ses transformations, cette histoire, dis-je, s'est offerte à moi sous un jour tout nouveau. L'incertitude qui régnait dans mon esprit à l'égard des produits de cet art s'est évanouie, et j'ai osé me dire avec une entière conviction de ne pas me tromper : ceci est bon, ceci ne l'est pas; ceci est une conséquence nécessaire de tel ordre d'idées ou de telles circonstances, ceci est une anomalie des causes productrices.

Ce que je me disais après que le flambeau de la philosophie m'eut éclairé, j'ai cru qu'il ne m'était pas permis de le taire, et que des jugemens émanés d'une science positive d'appréciation ne pouvaient mieux trouver leur place que dans une *biographie universelle des musiciens*. Frappé de cette idée, j'ai repris avec plaisir un travail qui, jusque là, n'avait été pour moi qu'une source de fatigues et d'ennuis. D'une immense quantité d'articles sans liaison j'avais aperçu le moyen de faire le développement d'une théorie féconde; c'en fut assez pour me rendre tout le courage dont j'avais besoin; non que je voulusse donner l'analyse de tout ce qui serait mentionné dans mon livre. D'abord, cela n'était pas en mon pouvoir; car si j'ai lu beaucoup de traités et d'histoires de la musique, si j'ai étudié une quantité considérable de partitions et de compositions de tout genre, il en est aussi beaucoup que je n'ai jamais vues. Mais eussé-je pu tout lire, tout étudier, il est des multitudes de productions dont je n'aurais voulu donner qu'une indication sommaire et matérielle, comme je l'ai fait; car à quoi bon analyser ce qui n'a exercé aucune influence sur les progrès ou les transformations de l'art? Peut-être dira-t-on que j'aurais pu me dispenser de parler de ces choses-là; je ne suis pas de cet avis. Il peut se présenter tel objet de recherche où les renseignemens les plus indifférens en apparence deviennent utiles; ce n'était pas à moi de juger du mérite de cette utilité éventuelle; j'ai donc dû citer tout ce que j'ai connu, réservant mes analyses pour ce qui a eu du retentissement dans l'histoire de l'art.

Une difficulté s'est présentée cependant; il s'agissait du parti que j'avais à prendre à l'égard des contemporains. Devais-je louer ou blâmer les productions d'artistes dont la sensibilité est rarement satisfaite de l'éloge et s'irrite toujours de la critique? Les biographes prennent en général pour devise cette maxime de Voltaire : *On doit des égards aux vivans; on ne doit aux morts que la vérité.* Pour moi, qui pense qu'on doit la vérité à tout le monde, quand on croit la savoir, j'ai dit ce que l'étude et l'analyse m'ont enseigné sur chaque chose, sans m'informer du temps où vivaient ceux qui les ont produites. Tout artiste, tout écrivain qui manifeste son existence par la publication de ses œuvres cesse de s'appartenir; il court les chances de la critique comme celles de l'éloge. D'ailleurs, il ne s'agit point de sa personne, mais de ce qu'il a fait; ce qu'on examine, ce qu'on a toujours le droit de considérer, c'est l'influence bonne ou mauvaise qu'il a exercée sur l'art ou sur la science. Je sais qu'on objecte le danger des passions contemporaines dans les jugemens qui ne sont pas prononcés par la postérité; mais j'ai déjà dit que ce danger ne peut exister que lorsque l'on n'a d'autres règles d'analyse qu'un sentiment vague du beau ou de certaines doctrines empiriques; il disparaît devant les règles absolues de la philosophie de la musique.

A l'égard des talens d'exécution, qui malheureusement ne laissent après eux que des traces fugitives dans la mémoire de ceux qui en ont jugé *de auditu*, et qui sont à peu près comme s'ils n'eussent point existé pour ceux qui ne les ont pas entendus, j'ai eu soin de comparer tout ce qui en a été dit, et laissant à part les critiques de l'ignorance ou de l'esprit de parti, qu'on retrouve à toutes les époques, j'ai toujours considéré comme un artiste remarquable celui qui a réuni en sa faveur la majorité des suffrages, et qui a excité de son temps ces transports universels d'admiration qui ne peuvent jamais être le résultat d'une erreur.

En général, on trouvera dans l'énoncé de mes opinions une sorte d'éclectisme qui ne sera pas du goût de tous les lecteurs de la *Biographie universelle des musiciens;* je dois à ce sujet quelques explications.

La musique est soumise à des transformations qui, dans leur nouveauté, après avoir été l'objet de quelques dissidences d'opinions, finissent par s'établir si bien que chacune d'elles, à son tour, obtient une sorte de culte exclusif et devient la musique à la mode, c'est-à-dire la musique en dehors de laquelle il n'y a rien d'admissible. Mais comme on se lasse enfin de toute chose dont on fait un usage constant, d'autres formes succèdent à celle-là et obtiennent aussi des préférences générales et absolues. A chacune de ces périodes de l'art, soit dans le genre de la musique, soit dans le mode d'exécution, s'attache une idée de progrès qui n'est qu'une erreur et qu'une courte vue de l'esprit. L'invention ne saurait être en progrès dans les arts; seulement l'ordre d'idées d'après lequel on invente peut varier;

en sorte que ce qu'on appelle en général *progrès* n'est que *transformation*. A la vérité, chaque ordre nouveau d'idées a introduit dans l'art des richesses plus grandes sous le rapport de la variété des effets; mais il n'en est point résulté qu'on se soit approché plus près du but de l'art, qui est l'émotion; car l'émotion n'est pas aujourd'hui plus vive qu'elle n'était alors que la base de la musique avait une forme différente de celle qu'on lui voit maintenant.

D'ailleurs, remarquez que la variété, seul résultat progressif qui aurait pu être obtenu par la tranformation de l'art, est précisément ce dont personne ne s'est occupé. A chaque changement de forme, les formes antécédentes ont été onbliées de telle sorte qu'on a eu des effets d'espèce différente sans en augmenter le nombre. Les formes anciennes ont été successivement délaissées, et malgré les inventions nouvelles on ne s'est jamais trouvé plus riche d'émotions. Or, c'est précisément en cela que je me trouve différent de ceux de mes lecteurs qui pourront sourire de pitié en lisant les éloges que je donne à des choses dont ils ne soupçonnent pas même le mérite. A ceux-là qui dans la vogue de la musique de Rossini ne croyaient pas qu'on pût en entendre d'autre; à ceux qui, après avoir admiré Paganini n'admettent pas qu'il y ait des violonistes d'un autre nom; à ceux qui tour à tour enthousiastes d'un talent, puis d'un autre, brisent sur l'autel de l'idole du jour la statue érigée par eux la veille, je ne ferai jamais comprendre ce que sont les beautés de tous les genres et de tous les temps; mais des esprits moins prévenus et d'une plus haute portée comprendront peut-être avec moi, après avoir lu mon *Aperçu philosophique de l'histoire de la musique*, que l'art est immense, et que dans chacune de ses transformations l'artiste est toujours près du but s'il s'élève autant que le permettent l'organisation intellectuelle et la sensibilité de l'homme. Peu importent la forme de la pensée et les moyens d'émotion, pourvu que l'esprit soit frappé et que le cœur soit ému.

Un ouvrage de la nature de celui-ci n'est jamais réellement achevé quand on en commence l'impression; il y reste toujours quelque lacune qui ne se peut remplir que pendant le tirage, et que parfois on y laisse à défaut de renseignemens. Ces lacunes proviennent en général de la difficulté qu'on éprouve à obtenir des artistes qu'ils fournissent sur leur personne et leurs travaux des notices exactes. Peut-être la publication du premier volume de la Biographie universelle des musiciens décidera-t-elle ceux qui m'ont laissé jusqu'ici manquer de matériaux pour les articles qui les concernent à me les fournir sans délai. Je les sollicite, à cet égard, dans leur intérêt comme dans celui de mon livre. Les renseignemens devront être envoyés pour la France à Paris, au bureau de la *Revue musicale;* pour l'Allemagne, chez MM. Schott, éditeurs de musique, à Mayence; pour l'Italie, à M. Riccordi, à Milan; pour la Belgique, à M. Leroux, libraire à Bruxelles.

Quels que soient les soins donnés à l'impression d'un dictionnaire biographique, il est à peu près impossible qu'il ne s'y glisse pas quelque désordre et que l'auteur n'aperçoive la nécessité de corrections et d'additions à ses articles, même pendant le tirage de ceux-ci. De là cette nécessité de supplémens qui se fait presque toujours sentir avant que l'ouvrage soit achevé. Il y aura donc vraisemblablement un supplément à la *Biographie universelle des musiciens;* il paraîtra avec le dernier volume. Pour le rendre aussi utile, aussi complet qu'il sera possible, je prie les personnes qui remarqueront des fautes ou des omissions dans les volumes qui paraîtront successivement de vouloir bien me les signaler. En publiant ces corrections, je ferai connaître les noms de ceux qui me les auront fournies.

Une dernière observation, et je finis cette trop longue préface; il s'agit de l'orthographe des noms. Dans les quinzième et seizième siècles, ceux des musiciens ont été presque tous altérés de telle sorte qu'il est excessivement difficile de discerner, dans la multitude de manières de les écrire, celle qui doit être préférée. Des préfaces, des épîtres dédicatoires, signées par leurs auteurs, ont été quelquefois pour moi des traits de lumière à cet égard; quand je n'ai pas rencontré ce secours, j'ai tâché de m'éclairer par diverses circonstances particulières, ou bien je me suis conformé à l'orthographe la plus généralement adoptée. Cette sorte d'incertitude cesse pour les noms qui appartiennent à des temps postérieurs au commencement du dix-septième siècle. Il en est un pourtant qu'on écrit autrement qu'il ne doit l'être; c'est celui de Handel qui, suivant l'usage allemand, est orthographié *Hændel.* J'avais suivi à cet égard l'exemple de tous les auteurs, lorsqu'en 1829 j'eus l'avantage de faire à Londres un sérieux examen des manuscrits autographes de tous les ouvrages de ce grand musicien dans la bibliothèque musicale du roi d'Angleterre. Tous ces manuscrits sont datés et signés, et partout le nom du grand artiste est écrit *Handel.* C'est donc cette orthographe qu'il convient d'adopter, et c'est celle que j'ai suivie; cependant les premières feuilles de la *Biographie universelle des musiciens* renferment quelques citations où l'on trouvera *Hændel* au lieu de *Handel;* dans la suite j'ai rectifié l'erreur.

FÉTIS.

Biographies.

Anselme de Parme (Georges), écrivain sur la musique, ne fut connu jusqu'à ce moment que par ce que Gaforio en a dit en plusieurs endroits de ses ouvrages. Forkel parle d'Anselme dans sa *Littérature musicale* (p. 487), mais d'une manière vague, et seulement d'après les indications de Gaforio. Le père Affò, bibliothécaire de Parme, fait l'éloge d'Anselme dans ses *memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, et déplore amèrement la perte d'un dialogue sur la musique qu'il avait écrit. E. Gerbert (*neues Lexik.* der Tonk.) croit que cet Anselme est le même qu'Anselme Flamand, musicien du duc de Bavière que Zacconi (*Prattica di musica*, part. II, ch. 10) considère comme le premier auteur de l'addition de la septième syllabe de solmisation aux six premières de l'hexacorde de Gui d'Arezzo. Gerbert ne s'était point souvenu qu'Anselme de Parme ayant vécu antérieurement à Gaforio, c'est-à-dire vers le milieu du quinzième siècle, n'a pu être l'Anselme dont parle Zacconi, puisque celui-ci vécut dans le même temps que Hubert Waelrant, c'est-à-dire vers le milieu du seizième siècle. Tous les doutes qui s'élevaient sur cet écrivain sont maintenant dissipés par la découverte que l'abbé Pierre Mazzuchelli, bibliothécaire de la bibliothèque ambroisienne, a faite, en 1824, du manuscrit de son ouvrage *De harmonia dialogi*. Les circonstances qui donnèrent lieu à cette découverte sont assez curieuses. Un des amis du savant bibliothécaire, étant entré dans la boutique d'un épicier, remarqua que le marchand, pour envelopper ce qu'il venait d'acheter déchirait une page d'un livre in-folio dont la couverture était déjà arrachée; imaginant que ce volume pouvait mériter un meilleur sort, il en fit l'acquisition et le montra à l'abbé Mazzuchelli qui en reconnut aussitôt la valeur et qui le déposa à la bibliothèque ambroisienne où il existe actuellement. Cette copie des dialogues d'Anselme paraît avoir appartenu à Gaforio, car on trouve à la fin ces mots d'une autre main que le reste du manuscrit : « Liber franchini Gafori laudensis musicæ professoris mediolani phonaci. » Le père Affò (Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani, tome II, n° LXXVII, p. 155 et suiv.) appelle Anselme *Giorgio Anselmi seniore*, en fait un professeur de mathématiques, né à Parme, et assure qu'il était mort avant 1443. Tout cela est conforme au titre de l'ouvrage dont il vient d'être parlé, car il commence ainsi : « Præstantissimi ac clarissimi musici, artium medicinæque ac astrologiæ consumatissimi Anselmi Giorgii Parmensis, de musica prima balneorum. » Comme on le voit par ce titre, Anselme était à la fois musicien habile, médecin et astronome, ou, comme on disait alors, astrologue. Dans le catalogue des œuvres de ce savant qui se sont perdues, le père Affò cite : *De harmonia dialogi*. Ces dialogues, dit-il, se font entre l'auteur et une personne illustre de la maison de Rossi. Dans le fait, on voit dans le manuscrit dont il est ici question que cette personne porte le nom de *Pietro de Rubari*, qui est la traduction latine de Rossi. Une courte dédicace, qui suit le titre de l'ouvrage, démontre que ce Pierre de Rossi avait été le protecteur et le maître d'Anselme ; la voici : « Magnifico militi domino et benefactori meo optimo domino Petro Rubeo, Georgius « Anselmus salutem et recommendationem. Disputationem nostram de harmonia cœlesti quam Corsenæ septembri proximo in balneis habuimus redactam tuo « jussu his in scriptis ad te mitto. Quantum tamen recolere valui : quatenus quod erratum aut neglectum « fuerit pro arbitrio emendens, Vale, integerrime heros. » *Ex Parma, idiis aprilis* 1434. Ainsi, ce fut dans les premiers mois de l'année 1434 que cet ouvrage fut terminé. C'est une des époques les plus intéressantes de l'histoire de la musique. L'abbé *Mazzuchelli* croit que les bains de Corsena, dont il est parlé dans cette dédicace, ne sont autres que ceux de Lucques. Le manuscrit d'Anselme est composé de 87 feuillets in-fol. Il est divisé en trois dissertations ou dialogues dont voici les titres : 1° *de harmonia cœlesti*, 2° *de harmonia instrumentali*, 3° *de harmonia cantabili*. Nul doute que les deux derniers dialogues n'offrent beaucoup d'intérêt à cause de l'époque où ils ont été écrits; malheureusement, presque tous les exemples de musique manquent, et les portées qui avaient été préparées sont vides.

Anselme de Flandre ou *Flamand*, qu'on a mal à propos confondu avec le précédent, fut attaché, comme musicien, au service du duc de Bavière, vers le milieu du seizième siècle. Zancconi, dans sa *Pratica di Musica* (part. II, lib. I, c. 10), dont la seconde partie a été imprimée en 1622, assure que ce musicien entreprit de compléter la gamme, nommant *si* la septième note bécarre, et *bo* la même note affectée d'un bémol. D'un autre côté, Mersenne (Quest. in genes., p. 1623), cite Pierre Maillart, lequel affirme qu'un Flamand anonyme avait proposé l'addition de pareilles syllabes vers 1547. Il est impossible de décider maintenant s'il s'agit d'Anselme ou d'Hubert Waelrant, auquel on attribue aussi cette invention. Au reste, il est bon de remarquer que plusieurs auteurs ont proposé de semblables additions sous d'autres noms. *Voy.* Waelrant (Hubert), de Putte

(Henri), Calwitz, Urena (Pierre de), Caramuel de Lobkowitz, Hitzler (Daniel), et Lemaire (Jean). On peut aussi voir les articles Gibel ou Gibelins (Othon), et Buttsted (Jean-Henri). On trouve un passage relatif à Anselme Flamand dans les notions sur les écrivains de Bologne, par Fantuzzi, t. V, p. 344, n° 5. Il s'agit d'une lettre qui fut écrite en 1743, par François Provedi, de Sienne, à un maître de chapelle de Rome, son ami, pour avoir son avis sur le meilleur système de solmisation, savoir, de celui de Gui d'Arezzo ou de celui d'Anselme Flamand. Il dit que le P. Fausto Fritelli, maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, avait introduit ce dernier système dans son école publique, mais que tous les professeurs de la ville le blâmaient et rejetaient ce système de solmisation. Cette question avait soulevé des discussions dans tout le pays; c'est à propos de ces discussions, où lui-même était intéressé par un écrit qu'il avait publié sur cette matière, que Provedi écrivit sa lettre. Il s'était prononcé contre la nouvelle méthode de solmisation, et tout rempli des préjugés de sa nation il avait conclu en faveur de la solmisation ancienne, condamnée par la nature même de la tonalité moderne. Voici le texte du passage dont il s'agit : « Atteso che il Rev. Sig. D. Fausto Fritelli, « novella maëstro di capella di questa metropolitana, in- « trodusse nella sua publica scuola l'uso di solfeggiare « secundo il metodo d'Anselmo; uno cavaliere d'alto « lignaggio, che ha molto interesse in questo partico- « lare, sentendo, che questa innovazione veniva riget- « tata unanimamente da tutti i professori di questa città « mi face l'onore commendarmi di mettere in carta il « mio sentimento. A contemplazione poi de varj miei « padroni ed amici, la pubblicai colle stampe, e dai « madesimi ne sono state mandate delle copie in di- « verse città per sentire le opinioni dei più periti nell' « arte. Intando che eglino stanno attendendo le riposte, « io per mia parte ricorro all' oracolo del P. V. M. R. « per sapere quale debbe essere il mio destino. Per tanto « mi son preso l'ardire d'inviargliene una copia, assieme « con una del mio competitore, accòi ella possa con « tutto suo comodo esaminarle amendue, assicurandola « che della sua graziosissimia riposta dipendera se do- « vrò continuare o nò nel serioso impegno ove mi trovo. « Perciò prego vivamente la P. V. volersi compiacere « dirmi con tutta ingenuità il suo parere, acciò passa « dalle virtuosissime autorevoli sue istruzioni ricevere « quelli avvertimenti che stimerò più confacevoli ai « miei presenti interessi, risolutissimo dipendere dalle « medesime, etc. »

Nouvelles de Paris.

L'Académie royale des Beaux-Arts dans sa dernière séance a nommé associé étranger M. Meyerber, qui était, depuis plusieurs années, membre correspondant de cette classe de l'Institut de France. Le résultat du scrutin a été 30 voix contre 3. Aucun artiste étranger ne méritait davantage une aussi honorable distinction que le célèbre auteur de *Marguerite d'Anjou*, *du Crociato* et de *Robert-le-Diable*. C'est un juste hommage rendu au grand talent du compositeur et au noble caractère de l'homme. Si l'Académie des Beaux-Arts n'avait que de tels votes, elle rencontrerait moins de détracteurs.

— Sur les trois soirées promises par M. Baillot à la foule de ses admirateurs, deux ont été données déjà; la première il y a une semaine, et la seconde hier samedi. Nous attendrons d'avoir assisté à la dernière, qui doit avoir lieu samedi prochain, avant de rendre compte des nouvelles impressions que nous a causées le talent toujours plus jeune et plus passionné de ce grand artiste. Nous espérons, avec tous ceux qui ont été assez heureux pour l'entendre dans cette première série de soirées, qu'il ne bornera pas à trois le nombre de celles qu'il compte accorder aux appréciateurs de son haut mérite, et qu'une nouvelle suite de séances seront bientôt annoncées par lui.

— On s'occupe beaucoup à l'Opéra-Comique de la mise en scène du *Cheval de Bronze*, opéra bouffe en trois actes, de MM. Scribe et Auber. Cet ouvrage est, dit-on, conçu d'après une donnée très originale et toute nouvelle. La musique en serait, dit-on encore, beaucoup plus remarquable que celle des précédens opéras de M. Auber; nous ajouterons foi, jusqu'à preuve du contraire, à cette dernière version, car le talent de ce compositeur est plutôt comique que grave, et toutes les fois qu'il a rencontré des situations franchement bouffes, il en a tiré un excellent parti. Le Cheval de Bronze sera joué dans les derniers jours du mois de janvier, et l'on ne dit pas qu'aucun autre ouvrage doive être représenté auparavant. Le théâtre de l'Opéra-Comique est, au reste, fort suivi cet hiver : la bonne société qui s'en était éloignée depuis plusieurs années lui a rendu une partie de la faveur qu'elle lui accordait jadis.

— Le premier opéra qui sera représenté au Théâtre-Italien a pour titre : *gli Puritani*. Le sujet est, comme on le pense bien, tiré du roman de Walter Scott. Il sera joué, dit-on, avant la fin du mois.

— Zingarelli, l'auteur de *Romeo e Giuletta*, vient de mourir à Naples, dans un âge avancé. Nous consacre-

rons à cet artiste célèbre une notice biographique dans l'un de nos prochains numéros.

— L'Odéon va r'ouvrir sous la direction de Perlet; on ne sait point encore si le privilége de représenter les traductions d'opéras étrangers lui a été accordé. Nous désirons que cela soit, car il est bien que le public français puisse entendre les productions étrangères, et le théâtre de l'Opéra-Comique doit être, suivant nous, réservé exclusivement aux compositeurs nationaux.

Inventions.

PHONOMINE.

C'est le nom qu'on vient de donner à un instrument tout-à-fait nouveau, non par la forme, mais par la singulière propriété de ses sons et l'effet qu'ils produisent; et, à ce titre, c'est peut-être une des inventions les plus remarquables qu'on ait signalée depuis long-temps dans le monde musical.

Cet instrument, inventé par un mécanicien de Vienne, a l'apparence d'un piano-orgue. Le clavier n'a guère plus d'étendue que celui de nos anciens clavicordes, et l'on obtient les sons à l'aide de tuyaux; mais grace à un mécanisme dont l'inventeur seul paraît posséder le secret, ces sons ont une analogie frappante avec la voix de l'homme. C'est un effet qu'on n'avait pu encore obtenir jusqu'à ce jour.

Le Phonomine a quatre registres : la basse-taille, le baryton, le tenor et le soprano, ou plutôt le fausset, car l'inventeur a trouvé le moyen d'éviter toute combinaison instrumentale qui reproduisît les sons de la flûte ou de la voix féminine.

Tout accord exécuté par le Phonomine donne un résultat semblable à l'harmonie produite par des masses de voix mâles et sonores, de sorte que l'auditeur croit entendre un chœur d'hommes. Ce résultat est bien plus sensible encore lorsqu'on exécute un morceau de chant sur plusieurs Phonomines réunis. Trois de ces instrumens ont été essayés à la fois chez une dilettante de Vienne. Les exécutans eurent soin de se placer dans une pièce voisine du salon dans lequel la société se trouvait réunie. L'illusion fut complète; les assistans crurent à la présence d'une troupe d'excellens choristes, et chacun se récria sur la précision du chant et la beauté des voix.

(*Courrier de la Drôme.*)

Étrennes musicales.

Au moment où un usage fort ancien et toujours très observé, quoiqu'on ait depuis longtemps proclamé sa désuétude, vient donner une nouvelle activité à tous les genres d'industries, celles qui se rattachent à la musique font des efforts pour participer au bienfait de ce mouvement commercial. Des *Keepsake*, des *Album* sont offerts au choix bien dirigé des donneurs d'étrennes; il n'est pas jusqu'à des instrumens, ouvrages bien plus durables d'ailleurs, qui ne soient présentés comme cadeaux du premier jour de l'an. La musique a plus de droits qu'aucun autre art au premier rôle dans cette fête d'un jour, car elle est entrée dans les mœurs du salon où elle règne tout-à-fait despotiquement. Aucun présent ne saurait donc être de meilleur goût qu'un présent musical : nous allons donner sur les publications que la circonstance a fait naître des renseignemens qui serviront à guider les personnes de la société dans leurs choix.

Album lyrique composé de douze romances, chansonnettes et nocturnes, par Théodore Labarre. — Au dépôt central de la musique et de la librairie.

Le nom de M. Labarre, compositeur distingué qui a donné plus d'une preuve de talent dans d'autres genres, est devenu populaire pour la romance; il n'est presque pas une de celles qu'il a écrites jusqu'ici qui n'ait eu un succès de vogue. La raison de cette popularité, car il y a une raison à tout, c'est qu'on trouve dans les pièces légères de cet auteur une mélodie souvent originale et toujours parfaitement dans l'esprit des paroles, jointe à un accompagnement élégant et pittoresque. Parmi les douze romances, dont se compose l'album de M. Labarre, nous avons remarqué principalement *Saint Marc*, *le Matador*, *la Fuite du Harem*, *la Pupille*, *les Rives de l'Ébre*, nocturne à deux voix, et *la Tartane;* nous disons que ce sont là celles que nous préférons, ce qui ne signifie pas que nous n'aimons pas les autres, car elles sont toutes fort jolies.

Album lyrique composé de douze romances, chansonnettes et nocturnes, par Auguste Panseron, *orné de douze lithographies*. — Au dépôt central de la musique et de la librairie.

M. Panseron est aussi bien connu des amateurs de romances; sa renommée a succédé à la grande vogue de Romagnesi; long-temps il a été le seul compositeur en crédit pour ce genre de pièces, et maintenant encore, quoiqu'il ait à partager la faveur dont il jouissait jadis d'une manière absolue, il ne demeure pas moins un des auteurs à la mode. L'album qu'il vient de publier renferme des romances fort agréables. Nous citerons de préférence *le Délire*, *Esmeralda*, *les Gondoliers de Constantinople*, barcarole à deux voix égales, le *Rasgado*, boléro.

Album d'Albert Grisar, dédié à sa sœur, Mme Juliette Falcon. *Cinq romances et un nocturne; lithographies de MM. Grenier et Alophe.* — Chez Bernard Latte, boulevard des Italiens, 2.

M. Grisar était entièrement inconnu lorsqu'on publia sa romance *la Folle;* aujourd'hui il n'est pas de mince amateur qui n'ait chanté *la Folle* et qui ne sache le nom de M. Albert Grisar; on fait vite son chemin à Paris. Depuis *la Folle*, M. Grisar a composé plusieurs romances qui ont eu des succès, et celles qu'il a réunies dans son album nous paraissent destinées à être beaucoup chantées. Elles sont en général d'une forme assez originale et ne sont pas jetées dans le moule vulgaire. Nous aimons beaucoup celle qui a pour titre : *Adieu, beau rivage de France;* nous avons remarqué aussi *la Fête des Madones*, nocturne à deux voix, et *Esmeralda*. La plupart des album contiennent douze romances; celui de M. Grisar n'en renferme que six. Ce n'est point un reproche, car nous ne pensons pas qu'il y ait des nombres voulus pour la composition des recueils de romances. C'est un fait que nous constatons.

Bulletin d'Annonces.

Le prix des Annonces est de *cinquante centimes* par ligne. On traitera de gré à gré pour celles qui dépasseraient cinquante lignes.

Publications nouvelles du Dépôt central de la Musique et de la Librairie, *rue des Filles-Saint-Thomas, n. 5, place de la Bourse.*

Lafont. Grande fantaisie pour le violon sur les motifs de *la Muette de Portici*, avec accompagnement d'orchestre.—6 fr., prix net.

Id., avec accompagnement de piano. — 3 fr. 75.

Mazas. Op. 41. Grande fantaisie pour piano et violon, sur les motifs de *Lestocq*. — 3 fr. 75.

Czerny. Op. 309. Introduction et variations concertantes pour piano, violon et violoncelle, sur le chœur du Pré aux Clercs: *Nargue de la Folie.* — 3 fr. 75.

Berr et Fessy. Quatorzième fantaisie pour clarinette et piano sur *Lestocq*. — 3 fr. 75.

Ancot. Op. 46. Rondo pour piano, sur un motif de *Lestocq*.— 3 fr.

Labarre. Op. 71. Duo pour harpe et piano, sur les motifs de *Lestocq*. — 4 fr. 50.

Carcassi. Op. 50. Récréations musicales : Collection de 24 airs variés et fantaisies pour la guitare sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs favoris des compositeurs célèbres; 4 suites. — Chaque : 2 fr. 25.

— Op. 54. Fantaisie pour la guitare, sur *Lestocq*. — 2 fr. 25.

Tulou. Op. 68. Jadis, plaisanterie musicale pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. — 3 fr. 75.

Complet. — 4 fr. 50.

Album lyrique. Collection de douze romances, chansonnettes et nocturnes mis en musique par Théodore Labarre, orné de douze lithographies par M. Jules David; richement relié. Prix net, avec accompagnement de piano, 12 fr.; avec accompagnement de guitare, 9 fr.

Album lyrique. Collection de douze romances, chansonnettes et nocturnes mis en musique par A. Panseron, professeur de chant au Conservatoire; orné de douze lithographies par M. A. Menut. Richement relié. Prix net, avec accompagnement de piano, 12 fr.; avec accompagnement de guitare, 9 fr.

Le même éditeur possède encore quelques exemplaires de l'Album de 1831, composé par MM. Rossini, Auber, Hérold et Labarre; et celui de 1834, de M. Labarre, qu'il vend aux prix réduits de 6 fr. net avec accompagnement de piano. — 4 fr. 50 c. avec accompagnement de guitare.

Pas styrien, valse favorite dansée par Mlles Essler à l'Opéra, dans *Gustave*, arrangé pour le piano avec accompagnement de violon (*ad libitum*), dédié à Mlle Fanny Essler par A. Ropiquet; op. 14. — Prix : 4 fr. 50.

Chez Launer, boulevard Montmartre, 14.

La *Dichiarzaione*, duettino de Gabussi. — 3 fr.

Savart. Op. 31. Valses et galops sur les motifs du *Bravo*, pour piano. — 4 fr. 50.

Mocker. Souvenirs du *Bravo*, fantaisie pour piano. — 6 fr.

Costa. *La Gita in Gondola*, ariette. — 3 fr.

— *Di ostilli tende*, aria nell' *Assedio di Corinto*. — 4 fr. 50.

Gabussi. *Accusa i tuoi bei rai*, duettino. — 3 fr.

Cordella. *Sospiro amorosa*, duetto. — 3 fr.

Chez Pacini, boulevard des Italiens, 11.

Album dramatique, contenant huit romances ornées de jolies lithographies, un quadrille de contredanses et un galop composés par Mlle Loisa Puget et M. A. Romagnesi. Savoir :—1. La Somnambule; 2. La Confession d'un brigand napolitain; 3. Le Voleur idiot; 4. La Femme sans cœur, par Mlle Loisa Puget; 5. La Jeune Orpheline; 6. L'Adieu de l'Etranger; 7. Le Grain de mer; 8. La Veuve du fiancé, par A. Romagnesi.

Les contredanses et le galop sont de Mlle Loïsa Puget.

Prix, élégamment relié et doré, 10 fr. net avec piano, — 6 fr. net avec guitare.

Nota. Les personnes qui n'habitent pas Paris recevront cet Album franc de port par la poste, mais seulement broché. Elles le paieront 1 fr. de moins par exemplaire.

Chez Romagnesi, rue Richelieu.

Buondelmonte, del maestro Donizetti. *Ah! tu ben sei qu'est anima*, duetto per soprano e basso. — 6 fr.

Mio ben deh! vieni, cavatina, soprano. — 3 fr. 75.

Se credi ch' empia sorte, duetto soprano e tenore. — 5 fr.

Deh! vieni mio bene, cavatina, soprano. — 4 fr. 50.

Air ajouté par Lablache dans *Mosé*. — 3 fr. 75.

Chez Bernard Latte, boulevard Italien et passage de l'Opéra, 2.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE MUSICALE,

VIIIme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 52.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
8 fr.	15 fr.	30 fr.

On paiera en sus 2 fr. 50 c. d'affranchissement pour les départemens, et 5 fr. pour l'étranger.

La REVUE MUSICALE paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, n° 5.

PARIS, DIMANCHE 28 DÉCEMBRE 1834.

Division des matières:

Littérature, Histoire, Poétique de la musique, Théâtres lyriques, Concerts, Biographie, Nécrologie, Inventions nouvelles, Analyse, Bulletin des Publications de la semaine.

AVIS IMPORTANT.

Les bureaux d'abonnemens et d'insertions de la *Revue musicale* sont transférés rue des Filles-Saint-Thomas, n° 5, place de la Bourse, au DÉPÔT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE; c'est là que devront être adressées toutes les demandes d'abonnemens, d'annonces et toutes les réclamations. L'ordre le plus parfait et la plus grande régularité seront apportés désormais dans le service de la distribution. Ceux des abonnés de Paris qui ne recevraient pas leur journal le dimanche avant midi, ceux des départemens auxquels il ne parviendrait pas dans le délai rigoureusement nécessaire pour le transport, sont priés d'adresser leurs plaintes au bureau de distribution.

Tout ce qui concerne la rédaction devra être adressé à M. Édouard FÉTIS, rédacteur en chef du journal.

Il sera rendu compte des ouvrages dont il aura été déposé deux exemplaires.

Philosophie de la musique.

Moins il y a d'idées positives dans un art, plus il se prête à la transformation. N'étant pas destiné à reproduire par l'imitation certaines sensations déjà connues, il est dans les conditions les plus avantageuses s'il n'a point de modèle sur quoi il doive se régler et à qui on puisse le comparer. Pour se former une opinion de ses produits, on ne peut trouver qu'en lui-même la règle des jugemens qu'on en porte, et c'est le méconnaître que d'en chercher ailleurs.

Telle est la musique. Bien différente de la peinture qui, dans son essor le plus élevé, donne pour limite à l'imagination de l'artiste l'obligation d'imiter la nature, dont les fantaisies les plus audacieuses ne peuvent être intelligibles qu'autant qu'elles ont de l'analogie avec de certaines idées générales, qu'autant qu'elles rappellent de certains faits, de certaines sensations éprouvées, la musique ne fait jamais d'impression plus profonde que lorsqu'elle ne ressemble absolument à rien de ce qu'on a entendu, lorsqu'elle crée à la fois et l'idée principale et les moyens accessoires qui servent à développer celle-ci.

A vrai dire, la musique est un art d'émotion plutôt que de pensée; c'est en cela qu'elle diffère des autres arts, qui ne remuent le cœur qu'après avoir frappé l'esprit. Or, les émotions peuvent se modifier de tant de manières, elles sont si dissemblables selon les temps, les circonstances, les peuples et les individus, qu'on ne saurait assigner de bornes à l'art qui les éveille, et que non-seulement les formes de cet art peuvent varier à l'infini, mais que le principe même sur lequel il repose peut se présenter sous des aspects très différens à des époques et chez des nations diverses.

De là vient que la poésie, la peinture et l'art statuaire ont reproduit, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, un certain nombre d'idées principales, moins considérable qu'on ne serait tenté de le croire, et sous des formes plus ou moins analogues. La musique, au contraire, a varié plus de vingt fois radicalement dans sa constitution comme dans ses effets; elle a été soumise à des multitudes de transformations qui semblaient en faire autant d'arts différens.

Les poèmes d'Homère, d'Hésiode, de Théocrite, de Pindare et d'Anacréon, ont enfanté toute la poésie de l'antiquité latine, du moyen-âge et des temps modernes; on en trouve quelque chose dans les productions du génie le plus indépendant. Homère et Virgile

vivent encore même le poème du Dante; les idées créatrices de celui-ci ont développé les idées de Milton. La tragédie d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle se retrouve en partie dans la tragédie moderne; Shakspeare lui-même, nonobstant l'originalité de ses conceptions, y a puisé des formes et des idées. Les fables de l'Inde et de la Grèce ont inspiré nos fabulistes. Nos bas-reliefs et nos statues ne diffèrent des produits du ciseau de Phidias et de Praxitelle que par la supériorité de ceux-ci; et même, à l'art des peintres grecs, les peintres modernes n'ont guère ajouté que la perspective et le perfectionnement du coloris, c'est-à-dire les modifications de la forme.

Mais quels rapports entre la musique des Grecs, celle des Hindous, des Chinois, des Arabes, la spalmodie harmonique du moyen-âge, le contre-point des maîtres du seizième siècle, et l'art de Beethoven, de Weber et de Rossini? Chez tous ces peuples, à toutes ces époques, l'art semble n'avoir ni le même principe ni la même destination; l'échelle même des sons, ce qu'en un mot nous appelons *la gamme*, a été tour à tour constitué de vingt manières diverses. L'effet de chacune de ces gammes a été de donner à la musique une puissance particulière et de lui faire produire des impressions qui n'auraient pu être le résultat d'aucune autre gamme. Avec l'une, l'harmonie est non-seulement possible, elle est une nécessité; avec l'autre, il ne peut avoir que de la mélodie, et cette mélodie ne peut être que d'une certaine espèce. L'une engendre nécessairement la musique calme et religieuse, l'autre donne naissance aux mélodies expressives et passionnées. L'une place les sons à des distances égales, d'une facile perception par leur étendue; dans l'autre, ces distances sont irrationnelles et excessivement rapprochées. Enfin, l'une est essentiellement monotone, c'est-à-dire *d'un seul ton*; dans l'autre, le passage d'un ton à un autre s'établit facilement, et la modulation y est inhérente. Chez de certains peuples, le rhythme musical est le produit de la langue; chez d'autres il est le fruit de la constitution de la musique.

De ce qui vient d'être dit, il faut conclure que c'est mal connaître l'essence de la musique que d'en faire un art d'imitation, suivant l'opinion de certains écrivains, ou de vouloir assigner des limites à ses transformations, erreur commune à beaucoup de musiciens, ou enfin de lui chercher en dehors d'elle-même des règles pour en juger.

De vives discussions se sont élevées, à différentes époques, sur la prééminence des anciens et des modernes dans la musique, sur la connaissance que les Grecs et les Latins ont pu avoir de l'harmonie, surles préférences à accorder aux produits des écoles musicales de l'Allemagne, de la France et de l'Italie, et sur les avantages ou les défauts de certains systèmes. Dans ces disputes, d'assez mauvais raisonnemens ont été faits en faveur des diverses opinions, parce qu'on a voulu comparer des choses qui n'ont point d'analogie, et parce qu'on n'a pas vu que ce qu'on attaquait ou défendait de part et d'autre était produit nécessairement par un principe. Or, c'est ce principe qu'il fallait découvrir, ou dans la constitution primitive de la gamme, ou dans les modifications qui y ont été successivement introduites et qui ont fini par en changer la nature. Avant tout, il fallait chercher quelles doivent être les conséquences de telle ou telle autre échelle mélodique, quelles sont les affinités des sons qui les composent; enfin, à quelles limites les combinaisons de ces sons s'arrêtent. Alors seulement on aurait pu se faire une idée nette et de l'art particulier appartenant à chacune de ces échelles, et des circonstances qui ont dirigé les artistes dans leurs travaux; mais personne n'y a songé. De là vient qu'en général on n'a que des notions fausses de la musique et de son histoire.

Rien de plus difficile que de se former des notions justes d'une musique dont les élémens sont absolument différens de ceux qui servent de base à celle qu'on a toujours entendue. Les musiciens les plus instruits ont beaucoup de peine à se défendre en pareil cas des préjugés de leur oreille. Un exemple prouvera cela.

M. Villoteau, ancien artiste de l'Opéra, était du nombre des savans qui suivirent le général Bonaparte dans l'expédition d'Egypte. Sa destination était de recueillir des renseignemens sur la musique des divers peuples de l'Orient qui habitent cette contrée. Ses travaux, insérés dans la *Description de l'Egypte*, prouvent qu'il s'est dignement acquitté de sa mission. Dès son arrivée au Caire, il prit un maître de musique arabe qui, suivant la coutume du pays, faisait consister ses leçons à chanter des airs que son élève devait fixer dans sa mémoire; car, dans tout l'Orient, l'artiste le plus habile est celui qui sait de routine le plus grand nombre de ces airs.

M. Villoteau, qui se proposait de rassembler beaucoup de mélodies originales du pays où il se trouvait, se mit à écrire sous la dictée de son maître, et remarquant, pendant qu'il notait sa musique, que l'instituteur détonnait de temps en temps, il eut soin de corriger toutes les fautes qui lui semblaient être faites par celui-ci. Son travail terminé, il voulut chanter l'air qu'on venait de lui enseigner, mais l'Arabe l'arrêta dès les premières phrases, en lui disant qu'il chantait faux. Là-dessus, grande discussion entre le disciple et le maître, chacun assurant que ses intonations sont inattaquables,

et ne pouvant entendre l'autre sans se boucher les oreilles. A la fin, M. Villoteau imagina qu'il pouvait y avoir dans cette dispute quelque cause singulière qui méritait d'être examinée; il se fit apporter un *eoud*, espèce de luth dont le manche est divisé suivant les règles de l'échelle musicale des Arabes; l'inspection de cet instrument lui fit découvrir, à sa grande surprise, que les élémens de la musique qu'il savait et de celle qu'il voulait apprendre étaient absolument différens. Les intervalles des sons ne se ressemblaient pas, et l'éducation du musicien français le rendait aussi inhabile à saisir ceux des chants de l'Arabie qu'à les exécuter. Le temps, une patience à toute épreuve et des exercices multipliés finirent par modifier les dispositions de son organe musical, et par le rendre apte à comprendre ces gammes étranges qui avaient d'abord blessé son oreille.

Les différences de systèmes ne sont pas toujours aussi radicales qu'elles l'étaient en cette circonstance; mais on peut affirmer d'avance que, lorsque notre oreille est affectée de quelque nouveauté importante dans la musique, celle-ci est le produit d'une modification quelconque d'un des principes constitutifs de l'art, et que la nouveauté qui nous frappe est une conséquence inévitable de cette modification. Les causes réelles de semblables nouveautés sont presque toujours inaperçues; de là vient que la plupart des hommes sont inhabiles à juger au premier abord de leurs qualités ou de leurs défauts, inhabiles même à en être émus, jusqu'à ce qu'une nouvelle éducation de l'oreille soit faite.

Ici se présente une apparente contradiction avec ce que j'ai dit d'abord, savoir: que la source des impressions de la musique est d'autant moins épuisable que la nature de ces impressions est essentiellement vague, et que l'art agit avec d'autant plus de force que son action est plus inattendue. Mais il faut remarquer que les émotions produites par la musique sont toujours complexes. D'une part, le sens musical perçoit les sons; de l'autre, il en compare les rapports. Lorsqu'il y a transformation de l'une des parties constitutives de la musique, les élémens de la comparaisou ne sont pas toujours saisis à la première audition. Alors il y a bien conscience d'un état de choses inaccoutumé, d'une production de nouveauté, mais il y a incapacité d'en apprécier le charme ou d'en constater les défauts.

La réflexion devient nécessaire pour saisir, au moins par instinct, la loi fondamentale de la nouveauté; mais une fois cette loi comprise, toutes les conséquences, bien qu'inattendues, arrivent sans peine aux sens de perception et d'analyse, et si le principe de la transformation est bon, il n'y a plus que jouissance pour lui. C'est ainsi qu'on voit souvent un homme de génie déplaire dans la première audition de ses ouvrages et faire naître ensuite une admiration poussée jusqu'au fanatisme. L'inattendu est donc une source de jouissances, mais autant qu'il est logique; s'il ne l'est point, il y a perception sans plaisir, parce qu'il n'y a pas de conscience de rapports, et cet état de choses dure jusqu'à ce que le nouveau principe soit compris.

Dans un autre article, je dirai où m'a conduit cette théorie, et comment j'en ai développé les conséquences dans un ouvrage que je ferai paraître sous peu de jours.

FÉTIS.

Esquisse biographique.

AUBERLEN (Samuel Gottlob), directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm, naquit le 23 novembre 1758, à Felbach, près de Stuttgard, où son père était instituteur. Bien que la vie des artistes soit souvent agitée, il est peu d'entre eux qui aient connu le malheur comme Auberlen, et qui aient langui dans un état misérable aussi long-temps que lui. Sa vie, écrite par lui-même, offre un tableau touchant des tribulations auxquelles il fut en butte et du courage qu'il mit à combattre la mauvaise fortune. Cet ouvrage a été publié à Ulm, en 1824, sous ce titre: *Samuel Gottlob Auberlen's musikdirektor und organisten am Munster in Ulm, etc., leben meinungen und schiksale, von ihm selbst beschreiben* (Vie, opinions et aventures de Samuel Gottlob Auberlen, etc., 1 vol. in-8° de 248 pag.). On y trouve presque l'intérêt du roman; l'auteur s'y montre artiste et il y a de la poésie dans son style. J'ai tiré de son livre tout ce qui, dans cet article, concerne sa personne et ses ouvrages.

Le père d'Auberlen lui enseigna les premiers élémens de la musique à l'âge de 8 ans; il se mit à apprendre seul à jouer du violon, du piano et du violoncelle; mais ses parens le destinaient à être instituteur et organiste, et tout ce qui pouvait le détourner de ces professions lui était interdit. Lorsqu'il eut atteint sa quatorzième année il dut aider son père dans ses leçons, mais son penchant décidé pour la musique lui inspirait du dégoût pour l'état auquel on le destinait. Vers ce même temps le violoniste Kentz le prit en amitié et lui donna des leçons de son instrument; ces leçons et les représentations de l'Opéra de Stuttgard, où on lui avait permis de se rendre quelquefois, développèrent ses heureuses dispositions pour l'art musical. Les amateurs de musique de Cronstatd lui fournirent l'occasion d'en-

tendre de bonne musique et de former son goût, car il y faisait sa partie dans les symphonies et les autres belles productions d'Haydn et des grands maîtres de cette époque. Cette circonstance lui procura la connaissance d'Enslen, virtuose de la chambre du duc de Stuttgard, qui lui donna des leçons de violon. A l'âge de vingt ans il se rendit à Murrhardt, comme précepteur dans une maison particulière. Ce fut là qu'il écrivit son premier air. Il le fit exécuter à l'église par un de ses élèves.

Après deux années de séjour dans cet endroit, il retourna chez son père; mais il y demeura peu de temps parce qu'il obtint la permission d'aller à Zurich pour y terminer ses études musicales. Il partit pour cette ville en 1782, et il y trouva le violoniste Henri Rittner, qui lui donna des leçons. Une maladie qui conduisit son père au tombeau le rappela à Felbach, où on espérait le fixer comme instituteur; mais il résista à toutes les instances qui lui furent faites à ce sujet, et le 1er juillet 1784 il retourna à Zurich. Il avait alors vingt-six ans.

Dans la même année, il épousa une jeune fille qui, ainsi que lui, ne possédait rien. Il crut pouvoir subvenir aux dépenses occasionnées par sa nouvelle position au moyen de concerts; il se mit à voyager et visita Saint-Gall, Constance, Ravensbourg, Lindau et quelques autres villes. Une maladie de sa femme ne lui permit pas d'aller jusqu'à Augsbourg et Munich, comme il en avait le projet. Il retourna à Zurich, dont le séjour ne lui fut pas favorable, car il y trouva peu d'élèves et bientôt il eut des dettes qui l'obligèrent à solliciter une place dans la chapelle de Stuttgard. On ne lui offrit que celle de surnuméraire; il l'accepta dans l'espoir d'un prochain avancement; mais l'avantage le plus réel qu'il retira de sa translation dans cette ville fut d'y recevoir des leçons de composition de Soli, maître de chapelle du duc. Malheureusement il n'en profita pas long-temps, car ne touchant aucun traitement et n'ayant qu'un petit nombre d'élèves, il ne put subvenir aux besoins de sa famille. Bientôt il eut des dettes, et sa situation fut telle qu'il se vit obligé d'abandonner à ses créanciers le peu qu'il possédait, et de quitter Stuttgard à pied, sans vêtements, sans linge, sans argent, emmenant avec lui sa femme et son fils qui tous deux étaient malades. Auberlen peint d'un style pathétique les scènes de désespoir qu'il y eut entre lui, sa femme et son enfant après ce départ précipité.

Il vécut quelque temps dans une misère profonde, sans pouvoir trouver d'emploi utile pour ses talens; enfin une place fort peu lucrative de directeur de musique à Zofingen se présenta et il en prit possession au mois de janvier 1791. A son mince traitement il joignit le produit de quelques leçons de piano et de plusieurs morceaux d'harmonie pour clarinettes, flûtes, bassons, cors et trompettes qu'il écrivit pour une société d'amateurs. Ces morceaux eurent du succès et furent cause qu'on lui demanda trois symphonies à grand orchestre pour la même société. Ces dernières compositions tiennent le premier rang parmi ses ouvrages.

Après neuf mois de séjour à Zofingen, Auberlen fut appelé comme directeur de musique à Winterthur. Là il écrivit ses cantates *Eloge de la poésie*, *Eloge de la musique*, pour l'élection d'un bourgmestre; son oratorio, la fête des chrétiens sur le Golgotha; des airs, des duos, des morceaux de musique instrumentale, et en 1796 une messe solennelle qui fut considérée comme un très bon ouvrage. L'invasion de la Suisse par les armées françaises le priva tout à coup de sa place et de ses moyens d'existence, après sept années de tranquillité.

Il partit au mois de juin 1798 pour Enlingen, et sa vie fut livrée de nouveau aux agitations d'une vie précaire. Il crut trouver un terme à ses maux lorsqu'au mois de mars de l'année 1800 il entra au service de la duchesse de Wurtemberg; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car la duchesse partit pour Vienne lors de l'entrée des Français dans le Wurtemberg. L'hiver suivant une place de professeur de musique au séminaire de Babenhausen, près de Tubinge, devint vacante; quoiqu'elle fût insuffisante pour ses besoins, Auberlen l'accepta. Ce poste lui fournit l'occasion de travailler à l'amélioration de l'état de la musique à Tubinge, et il réussit si bien que la ville manifesta l'intention de lui donner un supplément de traitement; mais il n'en eut jamais rien. Après sept ans d'une situation assez misérable dans cette ville, il partit le 4 novembre 1807 pour Schaffouse, où il venait d'être appelé comme directeur de musique. Il y trouva de bons amateurs dont il augmenta le nombre par ses élèves. Ces ressources lui suggérèrent le projet d'établir de grandes fêtes musicales dans la Suisse, et ses efforts furent couronnés par le succès. La première réunion eut lieu à Lucerne, le 17 juin 1808. On n'y comptait que quatre-vingt-huit artistes; mais tous étaient bons musiciens, et l'effet de la musique répondit aux soins qu'Auberlen avait pris pour l'organiser. La seconde fête fut indiquée pour l'année suivante, à Zurich, et la troisième à Schaffouse. Depuis, l'association des musiciens de la Suisse a été dans une prospérité toujours croissante. Pour lui donner de la consistance, Auberlen fonda, en 1816, une école de chant choral, qui a pris

ensuite une grande extension, et écrivit pour cette institution une méthode et des mélodies à quatre voix, ainsi que des odes et des chants saints de Cellert, trois cahiers de chants solennels, et plusieurs autres recueils de chants à plusieurs voix qui ont été tous imprimés à Schaffouse, en 1816 et 1817. Déjà en 1809 il avait établi un théâtre d'amateurs où ses élèves jouaient de petits opéras ; c'est pour ce théâtre qu'il écrivit *le Jour de naissance d'une mère.*

Enfin le moment du repos vint pour Auberlen; le 6 juin 1817 il fut nommé directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm, place honorable et qu'il occupait encore en 1824, époque où il écrivit les mémoires de sa vie dont il a été parlé précédemment.

Outre les ouvrages qui ont été cités, on connaît aussi de sa composition : 1° vingt-trois chansons allemandes avec accompagnement de piano, Heilbornest, 1799 ; 2° *sechs moderne karalcterische Walzer für clavier* (six valses pour le clavecin dans le style moderne), 1er, 2e et 3e recueils, œuvre 7e, Augsbourg, 1799; 3° vingt-quatre allemandes et contredanses pour le clavecin, *ibid*, 1800; 4° *Euterpens opfer am alter der Grazien* (offrandes d'Euterpe sur l'auteur des graces), 1re suite, 1781; 5° Douze allemandes pour piano-forte, op. 8, Leipsig. Auberlen avait annoncé, en 1786, la publication d'un journal de musique sous le titre de *Portefeuille musical*; il devait renfermer des pièces de chant, de clavecin, des notices biographiques, des anecdotes et des annonces; mais il n'en a rien paru.

Nouvelles de Paris.

Combien de gens parlent aujourd'hui de Grétry, de Dalairac et de Monsigny, sans avoir entendu un seul des opéras de ces compositeurs, et qui aiment mieux demeurer dans l'ignorance où ils sont que de voir représenter de loin en loin les ouvrages dont ils ne savent que les titres. Pourquoi cet éloignement pour tout ce qui n'est pas né d'hier, en musique, tandis qu'on lit et qu'on admire encore les livres et les tableaux d'il y a un siècle? Nous ne saurions trop l'expliquer; mais le fait existe, et il y avait un certain courage à imposer au public un de ces opéras qu'il ne connaît pas et qu'il ne veut point connaître. Ce courage, les directeurs de *l'Opéra-Comique* ne l'ont eu qu'à demi; car, afin de rendre la leçon moins difficile à leurs habitués, ils ont taillé, rogné *Zémire et Azor* de manière à le réduire en deux petits actes. Il est arrivé ce qui arrive toujours en pareil cas; la pièce est devenue fort peu intelligible et le dénouement est brusqué de la manière la plus désagréable. Quoi qu'il en soit, l'épreuve n'a pas été mauvaise; le public a écouté, avec plus de patience que nous ne l'aurions cru, la musique de Grétry. Il a bien souri, à la vérité, en entendant les accompagnemens maigres et nus, et si différens de ce qu'il est accoutumé d'entendre; mais il a paru comprendre que la pensée, cette partie impérissable des œuvres d'art, pouvait être aussi indépendante, aussi spirituelle, aussi pathétique du temps de Grétry qu'elle l'est de nos jours.

Ponchard a déployé une belle manière de chanteur dans la musique simple et expressive de cet opéra dont les allures conviennent parfaitement à la nature de son talent. Nous aimons moins Mme Casimir dans *Zémire.* Pour Féréol il est toujours excellent acteur et chanteur bouffe fort agréable. Contrairement à ce qui a coutume de se pratiquer dans les reprises d'anciens ouvrages, les accessoires ont été très soignés dans celui-ci.

— Les théâtres réservent aussi les étrennes à leurs abonnés. On donnera le 1er janvier à l'Opéra une représentation de *Robert-le-Diable,* dont les rôles seront remplis par les artistes qui les ont créés. Ce spectacle extraordinaire avait été composé d'abord de fragmens de différens ouvrages; nous ignorons ce qui a fait changer les premières dispositions, mais nous aimons beaucoup mieux un spectacle composé d'un seul opéra, soigneusement exécuté, que la réunion de fragmens qui n'ont ensemble aucun rapport. Il y aura sans aucun doute foule, et foule pressée.

Il se fait au même théâtre de grands préparatifs pour la mise en scène de la *Juive,* qui pourra être représentée, dit-on, sans remise, vers le milieu de janvier. Les répétitions sont satisfaisantes, et bientôt l'exécution aura atteint le degré de perfection nécessaire pour permettre la représentation. Les costumes et les décorations sont presque terminés; enfin cet ouvrage capital, pour lequel de grandes dépenses ont été faites, sera, sous un mois à peine, prêt à faire sa première apparition.

Nouvelles étrangères.

Naples. Quelques journaux ont parlé vaguement, en se copiant l'un l'autre, d'un échec qu'aurait éprouvé à Naples Mlle Caroline Ungher dans la *Parisina.* Un correspondant digne de foi nous assure que cette cantatrice n'a pas fait moins de plaisir à Naples qu'à Milan, à Florence, à Rome, à Bologne, Padoue. On a surtout applaudi, dit-il, sa belle manière de chanter, sa déclamation large et la clarté de sa prononciation. Cette cantatrice est engagée pour le prochain carnaval au théâtre *Valle*, à Rome.

—On annonce que la société qui administre les théâtres royaux doit engager Donzelli ou Rubini pour la prochaine année théâtrale.

Venise. Une lettre de cette ville annonce qu'une Mme Élisa Toccani a donné sur le théâtre *d'Apollon* une représentation de la *Sonnambula*, dans laquelle elle s'est montrée aussi remarquable comme actrice que comme cantatrice, aux grands applaudissemens de la foule qui n'a cessé de lui prodiguer des marques de satisfaction.

Bologne. L'*Anna Bolena* de Donizetti continue de jouir de toute la faveur du public. Donzelli, qui joue le rôle de *Percy* si admirablement rempli à Paris par Rubini qui l'a créé dans la nouveauté de l'ouvrage, a eu une grande part du succès de cet opéra.

Madrid. La cantatrice Elmerinda Manzocchi est engagée par la direction du théâtre royal de Madrid pour toute la saison de 1835 à 1836.

Bruxelles. *Le Châlet* a été représenté avec succès sur le théâtre royal de cette ville. Comme à Paris, la musique de M. Adam a été jugée fort agréable. Serda a chanté le rôle de *Max* avec un beau talent, mais les autres rôles ont été très faiblement remplis. On prépare au même théâtre le dernier opéra de M. Auber, *Gustave*, qui sera monté, dit-on, avec luxe, quant aux décorations, car l'exécution en sera sans doute tout aussi mauvaise qu'elle l'est habituellement.

— La distribution des prix aux élèves du Conservatoire aura lieu le 8 janvier prochain. Après la cérémonie, les élèves couronnés prendront part à un concert.

Vienne. On vient de représenter au théâtre près la porte de Carinthie un petit opéra en un acte, intitulé *le Cadet*, musique de M. Reuling. Le sujet est une femme qui s'enrôle comme cadet dans le régiment de son mari pour le suivre à la guerre, et s'expose à mille aventures qui ne conviennent guère à son sexe. La donnée n'était pas neuve, mais elle a été traitée avec adresse. La musique de M. Reuling a plus de mélodie que celle qu'il avait composée précédemment; l'ouverture et le premier trio sont les meilleurs morceaux de sa partition et ont été fort applaudis. Mlle Heinefetter a fort bien représenté le personnage du *Cadet*. Mlle Loffler joue très agréablement l'ingénue; quant aux autres rôles ils sont presque nuls.

— Le 3 décembre un opéra qui a pour titre *Fanchon la Vielleuse* a été représenté pour la première fois; la musique est du maître de chapelle du roi de Prusse, M. Himmel. Venus avec l'idée qu'ils allaient entendre un vaudeville au lieu d'un opéra, les spectateurs ont accueilli froidement la première partie de l'ouvrage; mais l'intérêt d'une action très dramatique et le mérite d'une bonne musique ont bientôt changé cette disposition en une vive satisfaction dont les preuves n'ont point été équivoques.

Étrennes musicales.

Album dramatique, recueil de huit romances composées par Mlle Loïsa Pujet et par A. Romagnesi, suivies d'un quadrille de contredanses et d'un galop, arrangés sur des motifs de Mlle Loïsa Pujet. — Chez Romagnési, rue Richelieu, 87.

Tandis que l'époque des étrennes a donné naissance à une foule d'albums et de keepsakes, M. Romagnesi, le Nestor de la romance, ce compositeur spirituel et fécond qui a long-temps tenu, comme on dit, le sceptre de la barcarolle et du nocturne ne pouvait pas demeurer muet. Sa muse, c'est encore ainsi qu'on s'exprime en pareille matière, sa muse s'est associée à celle de Mlle Pujet pour produire un fort joli recueil. Sur les huit romances dont se compose *l'Album dramatique*, quatre sont de M. Romagnesi; parmi celles-ci nous avons remarqué *le Grain de Mer* et *la Jeune Orpheline*.

Les compositions de Mlle Pujet se distinguent par une certaine indépendance de manière qui prévient bien pour elles. Il n'est pas rare de trouver à reprendre dans une romance, agréable d'ailleurs, un grand air de famille avec bien des romances parues dans le même temps; Mlle Pujet a su éviter ce défaut sans tomber dans le bizarre outré comme en fait M. Monpou. Mlle Pujet a donné dans *l'Album dramatique* quatre petites scènes qui ont pour titres : *La Somnambule, la Confession du Brigand, le Voleur idiot* et *la Femme sans Cœur*.

Collection de douze petits morceaux extraits des opéras de Meyerbeer, Bellini, Carafa, Donizetti, Mercadante, Rossini, etc., arrangés pour le piano par M. J.-B. Duvernoy, divisée en trois livraisons qui contiennent:

La 1re : Cavatine du *Pirate;* thême de Carafa; air tyrolien; air d'Anna Bolena.

La 2e : Tyrolienne favorite; cavatine de *Cenerentola;* valse du duc de Reischtadt; cavatine de *Niobe*.

La 3e : Cavatine du Crociato; cavatine de Nitocri; air de *la Donna del Lago;* cavatine d'Otello.

Chez A. Petit, rue Vivienne, n° 6.

Les morceaux qui composent ce recueil ne sont pas d'un grand mérite de composition et nous sommes convaincus que la prétention d'avoir fait une œuvre d'importance n'est point entrée dans l'esprit de leur auteur.

Ce sont tout simplement de petites pièces faciles, gracieuses dans leurs proportions exiguës, et propres à être mises dans les mains des enfants et des femmes du monde qui ne donnent que peu de temps, on ne saurait dire à l'étude, mais à l'exercice de la musique, et dont toute l'ambition est de parvenir à exécuter un morceau de Karr ou d'Adam. Ainsi considérés, les *douze petits morceaux*, élégamment brochés et enfermés dans un joli étui, peuvent être considérés comme un cadeau d'étrennes agréable.

Album musical, composé de contredanses, de valses et de galops pour le piano, par Musard, *chef d'orchestre des concerts de la rue Saint-Honoré.* — Chez Frère, passage des Panoramas, 16.

Il est des noms qui signifient par eux-mêmes tout un ordre de choses; celui de M. Musard est du nombre. On ne saurait entendre nommer cet artiste sans que des idées de contredanses et de valses ne viennent à l'esprit. C'est une preuve d'intelligence et d'habileté, au temps où nous vivons, que de se faire une spécialité dans une profession ou dans un art. Par là on se rend nécessaire, on s'impose, au lieu de dépendre du caprice de la foule. Combien d'hommes intelligens qui ont été rejetés et qu'on n'a cru propres à rien parce qu'ils se disaient propres à tout? S'ils avaient su appliquer leurs facultés à une des spécialités de leur art, fort au-dessous quelquefois de leur capacité, leur fortune eût été faite. Que sert le talent, que sert le génie? de peu de chose, je vous assure. Ayez ce qu'on appelle *une bonne idée*, vous réussirez.

M. Musard paraît avoir senti cette vérité; capable de choses d'un ordre plus relevé, il s'est fait l'homme de la contredanse et le succès a favorisé son entreprise. Avoir l'orchestre de Musard, jouer les contredanses et les galops de Musard, voilà qui passe pour une nécessité dans les salons de Paris. M. Musard eût été, peut-être, vingt ans excellent professeur sans que les mêmes gens qui le recherchent aujourd'hui se fussent inquiétés de lui. Un album de Musard nous paraît donc *une bonne idée;* celui que nous annonçons se compose d'une contredanse qui a pour titre *l'Andalouse*, de huit valses et de quatre galops qui seront, nous n'en doutons pas, beaucoup dansés, valsés et galopés cet hiver dans les salons, non-seulement de Paris, mais de la France, car la réputation de M. Musard s'est étendue loin.

Harpe-Ditale, chez M. Pfeiffer, facteur de pianos, rue Neuve-Saint-Augustin, n. 20.

La *Revue musicale* a parlé à plusieurs reprises de cet instrument gracieux et commode, qui n'a pas l'ambition de lutter avec la grande harpe, son aînée, mais seulement la prétention toute modeste de la précéder entre les mains des enfants qu'on destine à l'étude de celle-ci, d'accompagner très agréablement les romances, et d'être transportable à la campagne, en voyage, partout enfin où l'on ne saurait se faire suivre sans de grands embarras d'une harpe ordinaire. Quoique la *Harpe-Ditale* soit utile en tout autre temps qu'à l'époque du premier de l'an, ce n'est pas moins une occasion de la rappeler à nos lecteurs, car il est peu de cadeaux d'étrennes qui puissent être plus agréables aux personnes qui s'occupent de l'étude de la harpe ou qui songent à faire apprendre cet instrument par leurs enfants. La *Harpe-Ditale*, jolie de forme, riche de bois et d'ornements, meuble bien un salon de musique et convient ainsi à toutes les jeunes femmes de la société, car il n'est pas aujourd'hui de femme à la mode qui n'ait un salon de musique. Aux avantages que nous venons de signaler, la *Harpe-Ditale* joint celui de coûter peu d'argent et ce n'en est pas un peu important à une époque de luxe et de misère, d'ostentation et de lésinerie, comme celle où nous vivons.

Aérophon de Dietz, chez M. Delagrange, rue Neuve-Vivienne, 43.

Pour nous qui avons conservé quelque teinture du latin et du grec, appris durant huit longues années sur les bancs du collége, le nom d'*Aérophon* indique assez la nature de l'instrument, *son par l'air;* mais il n'en est pas de même pour les dames auxquelles nous expliquerons volontiers que l'*Aérophon* est de la famille des instrumens à vent. Il n'est personne qui n'ait entendu les enfans des rues faire résonner par le souffle des plaques de métal fixées sur une planchette percée de trous; on connaît aussi les joujoux que vendent Susse et Giroux sous le nom d'*Accordéon* desquels on obtient des suites d'accords par la pression du doigt sur des ressorts et par le mouvement d'un soufflet libre. Tel est le principe de l'*Aérophon;* mais ce principe a été bien modifié, car l'*Aérophon* est un instrument, un instrument à clavier, au lieu d'être un joujou. Quatre octaves composent son étendue; sa qualité de son est douce ou incisive selon qu'on fait mouvoir avec plus ou moins de rapidité un soufflet dirigé par le pied. On en obtient autant d'expression que du hautbois, non-seulement dans les notes isolées, mais aussi dans les accords. *L'Aérophon* est un fort joli cadeau de jour de l'an.

PUBLICATIONS NOUVELLES

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

	Prix net.
MUSARD. Deux quadrilles de contredanses, un galop et une valse, sur les motifs de *Lestocq*, arrangés pour piano à quatre mains par H. Lemoine.	
1er quadrille et galop.	2 25
2e quadrille et valse.	2 25
J.-J. MASSET. Trois fantaisies pour le violon, avec accompagnement de piano; op. 3.	
N. 1. Sur des motifs du *Pirate* de Bellini	2 50
2. Sur des motifs de la *Straniera* de Bellini.	2 50
3. Sur un thème allemand.	2 50
J. MEIFRED. Douze duos concertans pour deux cors, divisés en 2 suites. Chaque,	2 50
J. MOHR. Trois duos concertans pour deux clarinettes; 3e liv. de duos.	5
A. ADAM. Op. 91. Mélange pour piano sur les motifs de *Lestocq*.	3
— Six petits airs de *Lestocq*, arrangés pour le piano.	2 50
BURGMULLER. Op. 14. Fantaisie pour piano sur un motif favori de *Lestocq*.	3
DUVERNOY. Op. 64. Variations pour piano sur la ronde de *Lestocq*.	2 50
FESSY. Op. 46. Fantaisie pour piano sur les motifs de *Lestocq*.	3
KALKBRENNER. Op. 124. Mélange pour piano sur les plus jolis motifs de *Lestocq*.	3
KARR. Op. 248. Variations pour piano sur un thème favori de *Lestocq*.	2 50
H. HERZ. Op. 76. Variations brillantes pour le piano sur le trio favori du *Pré aux Clercs*.	3 75
— Op. 77 Variations brillantes pour le piano sur la cavatine favorite de Mathilde de Sabran: *Tu sordo a miei lamenti*.	3 75

ROMANCES.

J.-J. MASSET. Souvenir et regrets.	1
— La Fiancée du Pêcheur.	1
— N'aimons jamais.	1
— Le Départ du Tyrolien.	1
— L'Orpheline au Tombeau de son Frère.	1
— La Branche d'Amandier, nocturne à 2 voix.	1

ALBUM

Des Institutions religieuses et pensionnats de France, renfermant six morceaux de chant, fragmens tirés des *Méditations poétiques et religieuses* de Lamartine; mis en musique avec accompagnement de piano, et dédiés à monseigneur l'archevêque de Paris par A. Larmande. 5

KEEPSAKE LYRIQUE.

ALBUM. Prix: 12 fr.

Composé de trente morceaux de chants inédits, français et italiens, avec accompagnement de piano; romances, chansonnettes, cavatines, barcarolles, ariettes, nocturnes, tyroliennes, boléros, etc., etc.; par les auteurs les plus renommés, tels que Rossini, Meyerbeer, Paër, Niedermeyer, Adam, Boulanger, Masini, Plantade, L'huillier, Andrade, Lagoanere, Marliani, Geraldi, Donizetti, Tadolini, Martin, Bellini, Costa, etc., etc., et suivis d'une valse mélancolique, par M. de Langalerie. Les romances, nocturnes, etc., sont ornés de jolies lithographies par MM. Deveria, A. Menut, Jaime et autres.

Les noms des auteurs de ce recueil indiquent assez que le meilleur goût a présidé à sa composition.

D'ordinaire les albums renferment dix ou douze romances, nocturnes, du même auteur; quel que soit le mérite du compositeur, il est difficile qu'un morceau de musique ne soit pas plus faible qu'un autre, tandis que le *Keepsake* étant l'œuvre de plus de vingt auteurs, parmi lesquels se trouvent toutes les sommités musicales, chacun a pu apporter le plus grand soin à la partie pour laquelle il a contribué à ce recueil, dont la variété, le mérite et l'élégance ne laissent rien à désirer.

Le *Keepsake*, bien que composé de trente-un morceaux de musique du premier ordre, ne coûte pas plus cher que les albums ordinaires, qui n'en contiennent que douze. Le soin apporté à l'édition, l'élégance d'une reliure d'un genre nouveau, font du *Keepsake lyrique* un objet du meilleur goût et d'une grande utilité à pouvoir offrir pour étrennes.

A Paris, chez PACINI, boulevard des Italiens, 11.

ALBUM LYRIQUE

Composé de douze romances, chansonnettes et nocturnes, paroles d'EUGÈNE HANOPPIER, mis en musique avec accompagnement de piano par F. MASINI; orné de douze lithographies de MM. Adam, Bouchot et Ramelet. Prix: 10 fr.

A Paris, chez J. DELAHANTE, successeur de Mlle ERARD, éditeur de musique, rue du Mail, 13.

ALBUM MUSICAL

Composé de contredanses, valses et galops pour le piano, par MUSARD, chef d'orchestre des concerts de la rue Saint-Honoré; un cahier orné d'une lithographie, richement relié. Prix: 8 fr.

Chez FRÈRE, passage des Panoramas, 16.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, N° 4.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

BIBLIOTEKA TIFC

B/3

2172