F 2173
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
B13

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.
2173.
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

REVUE MUSICALE,

IX^me 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 la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, n° 5.

PARIS, DIMANCHE 4 JANVIER 1835.

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 personnes dont l'abonnement est expiré le premier janvier devront le faire renouveler avant le 15 du même mois, afin que l'envoi de leurs numéros ne soit pas suspendu.

Les administrations des Messageries royales et celles des Messageries Laffitte et Caillard se chargent, *sans aucun frais de commission*, de faire parvenir au bureau du Journal les demandes d'abonnements et de renouvellements.

Les envois d'argent ou de mandats sur la poste, les demandes d'abonnements, de renouvellements, les réclamations, devront être adressés au bureau du Journal rue des Filles-Saint-Thomas, n° 5, place de la Bourse, au DÉPÔT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE.

Nous donnerons, avec notre numéro du 11 janvier, le titre et la table des matières du XIV^e volume,

---

LETTRE

A M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

Sur l'utilité d'une chaire de philosophie et d'histoire de la musique dans le haut enseignement de la France.

Bruxelles, 25 décembre 1834.

Monsieur,

Les travaux relatifs à l'organisation de l'enseignement, auxquels vous vous êtes livré depuis votre entrée au ministère de l'instruction publique, ont démontré que vous en comprenez bien l'importance. Il y a trop de lumières, trop de philosophie dans votre esprit pour que tout ce qui peut étendre la portée de l'intelligence et du savoir humain n'ait pas auprès de vous des droits égaux à la protection du gouvernement. Qu'il me soit donc permis d'appeler votre attention sur la musique, qui, enseignée d'une manière purement pratique dans le Conservatoire royal de musique et dans quelques autres écoles, n'a pas trouvé de place jusqu'ici dans l'enseignement philosophique, quoique nulle science peut-être n'ait autant besoin du secours de la philosophie, pour atteindre à sa haute destination.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que la nécessité d'asseoir la science de la musique sur des bases rationnelles se fait apercevoir; on sait en quelle estime a été cette science, toute imparfaite qu'elle fût, auprès des sages de la Chine, de l'Inde et de la Grèce. Pythagore, Aristote en avaient fait un des principaux objets de leur enseignement; presque tous les philosophes de l'antiquité s'en sont occupés; dans le moyen-âge les plus illustres Pères de l'église, Augustin, Ambroise, Jérôme, Grégoire, ont écrit sur cette science ou ont travaillé au développement de ses progrès; dans le moyen-âge, depuis Abailard, il n'est guère d'homme célèbre qui n'ait mis la musique au nombre des objets d'études les plus nécessaires et qui ne l'ait enseignée; Jean de Muris, le savant Gerson, Lefebvre d'Étaples, en ont donné des leçons dans l'université de Paris; Ramus fondait de ses deniers une nouvelle chaire de musique dans cette université, au temps même où il compromettait son repos par ses attaques contre la philosophie scolastique; enfin Luther considérait cette science comme une des plus utiles à l'humanité.

Voilà bien des autorités, sans doute, mais auprès de vous il n'est pas besoin que j'en invoque d'autre que celle de la raison et du savoir, et pour faire naître en votre esprit la conviction de l'utilité d'une chaire de philosophie et d'histoire de la musique, il me suffira d'exposer aussi succinctement qu'il me sera possible les principes de cette philosophie telle que je les conçois.

Les divers modes de production et de propagation du son, les phénomènes qui se manifestent dans la résonnance des corps élastiques, et les conséquences qui peuvent en être déduites pour la théorie de la construction des instruments, composent cette branche de la physique qu'on désigne sous le nom d'*acoustique*. M. Savart, homme distingué en cette science, a été chargé de l'enseigner au collége de France, depuis peu d'années, et ses travaux ainsi que ses leçons ont déjà produit d'heureux résultats. La philosophie de la musique est étrangère à l'acoustique expérimentale dont il s'agit, car l'acoustique ne concerne que le son isolé, et la musique ne résulte que de la combinaison des sons.

Dans l'analyse des phénomènes produits par la résonnance des cordes, les géomètres ont remarqué que la gravité et l'élévation des sons sont proportionnelles aux longueurs de ces cordes comme aux forces qui les tendent. Le calcul de ces forces et de ces longueurs les a conduits à formuler les proportions des sons qui entrent dans la formation de la gamme et à conclure que cette gamme, base de la musique européenne, est la seule qui soit admissible, parce que les proportions des intervalles de ses sons sont les seules qui s'expriment par des rapports simples de nombres comme 1 : 2 pour l'octave, 2 : 3 pour la quinte, 3 : 4 pour la quarte, 4 : 5 pour la tierce majeure, 5 : pour la tierce mineure; et ainsi des autres intervalles, de telle sorte que les positions des sons désignés par les noms *ut, ré, mi, fa, sol, la, si,* se trouvent naturellement déterminées.

Ici les géomètres avaient quitté le domaine de l'acoustique pour entrer dans celui de la musique. Ne tenant point compte des affinités métaphysiques des sons sur lesquelles cet art repose, ils se trouvèrent dans l'impossibilité de résoudre les difficultés qui se présentaient pour l'application de leur théorie, quels que fussent d'ailleurs leur savoir et leur génie. En vain Leibnitz écrivait-il : *Musica est exercituine arithmeticæ occultum nescientes se numerare animi ;* il restait évident qu'il y avait autre chose dans les perceptions de la musique que ce calcul secret des proportions.

Il est d'ailleurs très remarquable que les règles de ce calcul conduisent à des résultats opposés à ce que la sensibilité de l'oreille indique aux musiciens. Par exemple, suivant la simplicité des rapports dont j'ai parlé précédemment, la distance du son *ut* au son *ré*, appelée *seconde majeure*, est comme 8 : 9; celle du son *ré* au son *mi*, désignée sous le nom de *seconde mineure*, est comme 9 : 10; le rapport du demi-ton majeur (de *mi* à *fa*) est comme 15 : 16; celui du demi-ton mineur (de *mi* à *mi* ♯) est comme 24 : 25, et la différence entre ces deux demi-tons comme 125 : 128, en sorte que *mi* ♯ serait plus bas que *fa*. Or, dans les instruments à sons fixes, comme le piano ou l'orgue, la même touche sert à faire entendre ces deux notes, qui par-là ne diffèrent que de nom. L'expérience de l'oreille démontre comme le calcul que la justesse de ces instruments n'est qu'approximative, mais le calcul et l'oreille sont en opposition directe, car celle-ci considère tout *son* représenté par une note affectée d'un dièse comme plus élevé que son homophone, parce qu'il a une affinité ascendante, et le calcul conduit àun résultat contraire, comme je l'ai fait voir précédemment.

Ce n'est pas tout. La distance qui se trouve entre les sons *mi* et *fa* et entre *si* et *ut* de la gamme européenne est moins grande de moitié que celle qui sépare les autres sons de la même gamme. La première est un *demi-ton*; la seconde un *ton*. Si l'on en croit absolument les géomètres, les rapports des divisions d'une corde sonore démontrent qu'il ne peut y avoir d'autre disposition satisfaisante des sons de la gamme; cependant, les Grecs, dont on ne peut révoquer en doute la sensibilité pour les arts, avaient trois gammes différentes, l'une appelée *diatonique*, dont la disposition des demi-tons variait selon trois modes nommés *dorien, éolien* et *phrygien*; la seconde, appelée *chromatique*, dans laquelle se faisait un mélange de trois modes, et la troisième, dans laquelle on trouvait des quarts de tons (intervalles devenus incommensurables à notre oreille), était désignée sous le nom d'*enharmonique*. Chez les Chinois, le demi-ton, placé dans notre gamme entre le troisième et le quatrième son, se trouve entre le quatrième et le cinquième. Une gamme semblable existe dans l'Inde; on la retrouve aussi dans quelques anciennes mélodies de l'Écosse.

L'ancienne gamme mineure des Irlandais n'est pas moins remarquable par sa forme; elle n'est composée que de six sons, mais comme la gamme du moyen-âge, appelée gamme du plain-chant; mais au lieu d'avoir comme celle-ci le deuxième demi-ton placé entre le cinquième et le sixième son, elle offre un *ton* de distance entre l'un et l'autre de ces sons.

Plus singulière encore est pour nous la division de l'échelle musicale des Turcs, des Persans et des Arabes, car cette échelle ne renferme que des tiers de tons entre chaque son; intervalles qu'on essaierait en vain de nous représenter par des signes et que nous ne pourrions concevoir faute d'exercice et d'habitude contractée dans l'enfance.

Les mélodies basées sur de semblables gammes ont un effet étrange à notre oreille, mais elles charment

les peuples chez qui elles ont pris naissance. Ces peuples ne sont pas moins sensibles que nous, bien qu'ils aient un autre système de civilisation ; il faut donc qu'il y ait dans les éléments de leur mélodie des affinités qui remplissent à leur égard les conditions du plaisir musical ; si cela est, quelle est la loi des affinités des sons, dans une gamme quelconque.

Ici, monsieur, commence la philosophie de la musique, philosophie qui explique tous les faits et qui seule peut les expliquer, car l'impuissance de la géométrie à cet égard se démontre par cela seul que depuis les travaux de Ptolomée de Porphyre et des autres mathématiciens de l'école d'Alexandrie, la question n'a pas avancé d'un pas. En vain des hommes de génie tels que Galilée, Képler, Leibnitz, Newton, les deux Bernouilli, Euler, d'Alembert et Lagrange, se sont-ils livrés à des recherches sérieuses sur cette question ; ils n'ont trouvé que des méthodes de calcul plus ou moins ingénieuses, mais le résultat a toujours été le même, parce qu'en opérant sur des longueurs de cordes, sur des forces tendantes, sur des nombres de vibrations, il était impossible que le produit des recherches ne fût pas toujours semblable. Newton seulement crut ajouter à la théorie des nombres une preuve irréfragable en faveur de la division de la gamme européenne, et cette preuve il crut la trouver dans l'analogie de l'ordre des sons de cette gamme avec la disposition des couleurs dans le spectre solaire ; mais il se trompe parce qu'il n'était pas musicien. La décomposition de la lumière par le prisme ne donne point une disposition des couleurs dans l'ordre des sons de la gamme ordinaire, mais dans celui de l'ancienne gamme des Irlandais.

L'illustre Lagrange, après avoir écrit plusieurs mémoires sur l'acoustique canonique, avait compris son insuffisance pour en faire la base de la science de la musique ; lorsque les premières notions de la loi de l'affinité des sons se présentèrent à moi, je lui en parlai ; il en comprit aussitôt la portée et me dit : « Mon cher enfant, je n'espérais pas qu'on fît jamais rien de bon sur la théorie de la musique ; mais suivez votre idée ; j'ai maintenant la conviction que, si l'on réussit, ce sera par-là. »

Toute la philosophie de la musique repose sur deux lois : l'une régit *l'affinité des sons*, l'autre *l'affinité des rhythmes*. Ces lois, d'accord avec tous les faits de l'histoire de l'art, fournissent une explication parfaitement satisfaisante de toutes les variations et des révolutions de cet art et de ces divers systèmes. Ainsi, par la première on démontre que la petitesse des intervalles de la musique des Turcs, des Persans et des Arabes a pour origine l'organisation molle et efféminée de ces peuples, et que par ces intervalles seulement on pouvait produire ces chants où la voix semble glisser sans cesse d'un son à l'autre sans en articuler aucun. Par cette loi on découvre pourquoi ces peuples ne connaissent point l'harmonie : les intervalles des sons de leur échelle sont inharmoniques, et ne peuvent former aucune combinaison de sons simultanés.

Par la loi d'affinité des sons, on découvre un sens très raisonnable au passage de la République de Platon, où ce philosophe veut que l'on n'admette dans la musique que la sévérité des modes éolien et dorien et qu'on en bannisse le genre enharmonique à cause de sa douceur efféminée. Ce passage et plusieurs autres avaient été considérés comme des rêveries systématiques ; cependant on voit par la loi d'affinité des sons que les modes éolien et dorien contenant peu de demi-tons, avaient une certaine rudesse à l'oreille à peu près semblable à la tonalité du plain-chant et convenaient aux mœurs sévères que Platon voulait pour sa cité, tandis que les petits intervalles du genre enharmonique avaient le caractère langoureux de la musique des peuples orientaux.

Les questions relatives à la connaissance que les Grecs ont pu avoir de l'harmonie, c'est-à-dire de l'emploi simultané des sons, questions si longuement et si inutilement agitées, sont également résolues par la loi d'affinité qui démontre que des successions d'accords ont dû se faire sur certaines notes de l'échelle musicale de ce peuple, et que d'autres notes excluaient ces successions par leurs tendances irrésolutives. Par-là se trouvent expliqués différents passages de Platon, de Plutarque, d'Aristoxène, quelques problèmes d'Aristote qui ont donné la torture aux commentateurs, les inscriptions des comédies de Térence sur les flûtes des anciens, enfin tout ce qui a quelque rapport avec l'ancienne tonalité, la forme et l'emploi des instruments de l'antiquité.

C'est surtout à l'égard des révolutions de l'art musical depuis le onzième siècle que la puissance et la fécondité de la loi d'affinité des sons se manifeste. La gamme du plain-chant, telle qu'elle avait été fixée vers le milieu du onzième siècle, ne renfermait que six sons : *ut, ré, mi, fa, sol, la.* Lorsqu'on était contraint à faire usage du septième son, que nous nommons *si*, on supposait qu'il y avait un changement de ton, et l'on changeait aussi le nom du son en donnant celui d'*ut* à *sol*, celui de *ré* à *la*, celui de *mi* à *si*, et ainsi des autres. Il résultait de là qu'il ne pouvait y avoir qu'une seule formule de gamme, et que ce que nous appelons la diversité des tons, c'est-à-dire les gammes commençant par

ré, par *mi*, par *fa*, ne pouvaient exister; que les changements de gammes appelés *modulations* dans la musique moderne étaient impossibles, qu'il n'y avait qu'un ton comme il n'y en a encore qu'un dans le plain-chant de l'église, et conséquemment que toute la musique qui ressortait de ce système était unitonique.

Par la construction de la gamme du plain-chant, l'harmonie permanente devait naître, car tous les intervalles de tierce, de quarte, de quinte et de sixte qui s'y trouvent sont en relations harmonieuses. Mais cette harmonie ne pouvait être que de l'espèce appelée *consonnante*, c'est-à-dire qui offre toujours à l'oreille, quelles qu'en soient les combinaisons, le sentiment de repos; car le principe de l'harmonie *dissonante*, c'est-à-dire de l'harmonie qui a besoin d'une résolution sur une harmonie de repos, ce principe, dis-je, n'existe que dans le rapport du septième son de la gamme avec le quatrième. Or, la gamme du plain-chant fut la seule dont les compositeurs firent usage jusqu'à la fin du seizième siècle; de là vient que tous leurs ouvrages ne renferment que de l'harmonie consonnante. On s'étonnait qu'ayant montré beaucoup d'habileté dans le maniement de cette harmonie, ils ne s'étaient pas élevés jusqu'à l'harmonie de la dissonance mais ils ne pouvaient faire usage de celle-ci, puisqu'ils n'en avaient pas l'élément.

Une autre considération non moins importante est celle-ci; l'accent passionné, l'accent dramatique de la musique moderne réside tout entier dans l'affinité résolutive du septième son de la gamme avec le huitième; or, ce septième son n'existant pas dans la gamme du plain-chant, cet élément d'expression ne se trouvait point à la portée des musiciens; de là vient que toute musique appartient jusqu'à la fin du seizième siècle, ou au style grave et sévère de l'église, ou au genre calme et doux de la musique du concert.

Enfin, n'ayant pour varier la musique ni les ressources de la modulation, ni l'intérêt d'expression, les compositeurs furent obligés d'avoir recours aux moyens artificiels des combinaisons d'harmonie, afin d'occuper l'esprit dans l'impuissance de toucher le cœur. C'est, en effet, au temps des compositions basées sur la gamme du plain-chant qu'appartiennent toutes les subtilités harmoniques qu'on appelle *imitations*, *canons*, *fugues*, les énigmes où une partie des musiciens exécutaient la musique à reculons pendant que les autres la rendaient comme elle était écrite, et mille autres choses semblables. Tout cela devait être à peu près oublié après la découverte de la gamme moderne, et tout cela le fut; il n'en resta que ce qui est utile à l'effet de l'harmonie.

En 1588, un musicien audacieux, un homme de génie, nommé Claude Monteverde, imagina d'employer l'harmonie dissonante en mettant dans plusieurs accords le quatrième son de la gamme en rapport avec le septième qu'il ajoutait par instinct à l'ancienne gamme de six sons. Dès lors tout fut changé dans la forme de la gamme, dans l'affinité tonale des sons, dans l'harmonie et dans la destination générale de l'art. L'affinité ascendante du septième son vers l'octave du premier était devenue si impérieuse qu'on lui donna le nom de *note sensible*; l'affinité descendante du quatrième son vers le troisième ne fut pas moins puissante, et la réunion de ces deux affinités détermina le caractère de la gamme.

Or, ce rapport résulte de la distance de *trois sons justes et complets*, distance qui ne peut se rencontrer qu'entre ces deux sons; mais au moyen du dièse qui, en haussant toute note d'un demi-ton peut en faire un septième son, et du bémol qui, en baissant une autre de la même quantité peut en faire une quatrième, il est toujours possible de mettre deux notes quelconques à la distance de trois tons, et de multiplier les gammes au point d'avoir la gamme d'*ut*, de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *la* et de *si*, tandis qu'il n'y avait autrefois qu'une seule gamme. Il fut donc toujours possible de passer d'une gamme dans une autre au moyen d'un rapport de trois tons établi entre deux sons; dès lors la *modulation* fut créée, l'ancien ordre *unitonique* cessa d'exister, et l'on entra dans l'ordre *transitonique*.

Ce n'est pas tout. L'accent passionné qui réside dans la note sensible ayant été trouvé, et cet accent se multipliant par les transitions sans cesse renaissantes d'une gamme à une autre, la musique dramatique devait naître; elle naquit en effet à la même époque que la découverte de la gamme moderne, car le premier opéra fut représenté à Florence en 1590. Or, dès que la musique put faire naître des émotions, les subtilités harmoniques, les énigmes cessèrent d'occuper les esprits, le style de l'église perdit de sa gravité, dégénéra, et toute musique participa du caractère expressif.

La révolution si remarquable qui venait de s'opérer avait enrichi l'art d'une multitude de ressources nouvelles, ou plutôt l'avait entièrement changé; mais elle fut l'origine du désordre qui bientôt se manifesta dans la théorie de cet art, désordre qui s'est perpétué jusqu'à nos jours et qui est tel que cette théorie n'inspire que du dégoût aux hommes sensés qui se livrent à son étude. Croirait-on, par exemple, que les musiciens ne s'aperçurent point que le système de tonalité avait changé par la découverte de Monteverde, et que plus de cent

vingt ans après on disputait encore en France et en Allemagne pour décider s'il convenait de conserver la gamme de six sons, ou s'il fallait en adopter une de sept, quoi qu'on ne fît plus usage que de celle-là. Bien plus, dans les conservatoires d'Italie on s'obstina à nommer les sons comme dans la gamme du plain-chant, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, quoique cette gamme n'existât plus depuis deux cents ans.

La même incertitude régna et règne encore dans l'harmonie; personne ne sut reconnaître l'origine des accords qui entrent dans sa composition, et l'on agita mille questions oiseuses sur les règles de leurs résolutions, comme si ces résolutions n'étaient pas déterminées par la nature même de la gamme et par les affinités de ses sons.

Toute la théorie de la musique est à refaire; la philosophie de la musique peut seule en fournir les moyens.

Un fait nouveau, non moins important que la découverte de Monteverde, modifia vers 1775 le système tonal de la musique, sous le rapport harmonique et mélodique. Ce fut Mozart qui découvrit ce fait. En remarquant sur le clavier de son piano que la même touche représente à la fois deux sons, par exemple *ré* dièse et *mi* bémol, il comprit par instinct que cette touche peut donner lieu à deux résolutions, l'une ascendante vers *mi*, si on la considère comme *ré* dièse, c'est-à-dire comme une *note sensible*, l'autre descendante vers *ré*, si la même touche est considérée comme *mi* bémol, c'est-à-dire comme quatrième son d'une autre gamme. Il ne fallait pour cela que choisir l'une ou l'autre des formules harmoniques convenables à cette double affinité. Par cela fut créé un nouvel ordre d'idées musicales et un nouveau système de tonalité que j'appelle *pluritonique*, parce que chaque son a des tendances vers différentes gammes. Par cela enfin furent ajoutés aux émotions de la musique l'incertitude des résolutions et le plaisir inattendu qu'elles causent quelquefois.

Les musiciens donnèrent le nom d'*enharmonie* à ce nouveau système d'affinités mélodiques et harmoniques, mot vide de sens qui n'a fait qu'ajouter à l'obscurité des théories.

Ici, monsieur, se trouve la résolution de cette difficulté contre laquelle tous les géomètres sont venus échouer. J'ai dit que par cette proportion qu'ils établissent entre *ré* dièse et *mi* bémol, 125 : 128, ils font *ré* dièse plus bas que *mi* bémol, et que les musiciens, dirigés par l'affinité de la note sensible avec le huitième son de la gamme, font *ré* dièse plus élevé que *mi* bémol. La raison de cette différence consiste dans l'abstraction faite par les géomètres du rapport harmonique de ces deux notes. Si, au lieu de les considérer isolément, ils avaient eu égard aux affinités ascendante et descendante déterminées par le rapport du quatrième son de la gamme avec le septième, ils auraient vu que la proportion est alternativement 125 : 128 et 128 : 125; par-là ils auraient établi *a priori* les lois des systèmes *transitonique* et *pluritonique* que Monteverde et Mozart ont trouvé par la seule puissance de leur instinct musical, et la théorie *physico-mathématique* des sons aurait concouru avec la métaphysique à la création de la véritable philosophie de la musique. Ce que les mathématiciens n'ont pas vu, c'est que la justesse absolue de chaque son est un fait isolé et que de chacun de ces faits ne saurait résulter une gamme; celle-ci, essentiellement variable dans ses rapports, ne saurait avoir d'autre principe que des affinités ascendantes et descendantes.

Mozart n'avait fondé son ordre pluritonique d'affinités que sur les rapports les plus simples et les plus évidents; trois hommes de génie, Beethoven, Weber et Rossini ont considérablement étendu cet ordre en combinant ses éléments avec un grand nombre de formules de l'emploi des dissonances. Rossini surtout a trouvé sous ce rapport des choses du plus grand effet dans ses deux opéras le *Comte Ory* et *Guillaume Tell*. Mais ces grands artistes, guidés seulement par leur instinct, n'ont trouvé et n'ont dû trouver que des cas particuliers, en raison des besoins qu'ils éprouvaient pour leurs productions. L'examen approfondi que j'ai fait des conséquences de la loi d'affinité des sons m'a conduit beaucoup plus loin, car j'ai trouvé *à priori* la résolution de ce grand problème : *Une note étant donnée, trouver des formules harmoniques telles, qu'elle puisse se résoudre dans une gamme quelconque.*

Telle est la puissance de cette loi qu'on arrive par la résolution du problème énoncé ci-dessus au dernier terme de l'art; car si une note donnée peut se résoudre dans toutes les gammes, les formes particulières de ces gammes sont anéanties, la pensée des compositeurs n'a plus de bornes; et, ce qu'il y a d'admirable, c'est que la loi d'affinité dont il s'agit a dans ses applications toute la généralité du théorème de Taylor et de celui de Lagrange, résumés d'une manière si profonde dans la loi fondamentale de la philosophie des mathématiques découverte par M. Hoéné-Wronsky :

$$Fx = A_0\Omega_0 + A_1\Omega_1 + A_2\Omega_2 + A_3\Omega_3, \text{ etc.}$$

Voilà pour la loi d'affinité des sons.

La loi d'affinité de rhythmes n'est ni moins puissante ni moins féconde; et ce qui prouve qu'elles seules régissent la musique, c'est qu'elles sont parfaitement

liées entre elles. Par exemple, lorsque la gamme est construite de telle sorte que les intervalles des sons excluent l'harmonie, toute la puissance d'affinité réside dans la mélodie, comme dans la musique des Arabes et des Persans; alors la nécessité d'une mesure musicale se fait moins sentir, parce que la mélodie isolée est toujours soumise à l'accent prosodique et au rhythme poétique. Si la constitution de la gamme est telle que certains intervalles admettent l'harmonie tandis que d'autres la rejettent, le rhythme est une combinaison de l'accent prosodique et de la mesure musicale. Si enfin la gamme est formée de telle sorte que l'harmonie en découle naturellement, le rhythme musical absorbe l'accent prosodique et devient absolu. On voit en effet qu'immédiatement après la formation de la gamme du plain-chant l'harmonie devient une nécessité, et un système régulier de durée musicale, de mesure et de rhythme s'établit. Tout cela se démontre par les monuments de l'histoire de l'art.

A l'égard de la notation, ses variétés découlent des mêmes principes. Là où la gamme est construite de manière que les intervalles sont excessivement petits, les mouvements de la voix sont excessivement rapides, et ce sont moins des signes de sons qui deviennent nécessaires, à cause de leur multiplicité, que des signes de phrases entières. C'est en effet ce système qu'on voit dominer chez les Arméniens, les Grecs orientaux et les Éthiopiens. Si l'harmonie n'est point une conséquence nécessaire de la forme de la gamme, comme chez les Chinois et les Hindoux, les sons se représentent par des signes simples de mélodie, qu'on accouple seulement dans des cas assez rares; mais si l'harmonie résulte nécessairement de la conformation de la gamme, comme dans le plain-chant et la musique moderne, alors la notation doit être telle qu'on puisse représenter plusieurs sons à la fois, et la portée composée de différents degrés d'élévation devient nécessaire. C'est en effet au onzième siècle que ce genre de notation a pris naissance. Une multitude de faits curieux et de considérations intéressantes se rattachent à cette théorie.

La coïncidence des faits de l'histoire de la musique avec le développement de ses principes naturels est de nature à donner le plus grand intérêt à l'exposé historique et philosophique de cette science; la philosophie serait aussi nécessaire à l'histoire que celle-ci à la philosophie, et toutes deux devraient marcher de concert dans les leçons de l'homme qui serait chargé d'enseigner l'une et l'autre. Je forme des vœux, monsieur, pour que cet homme se rencontre et pour que vous veuillez lui confier une mission que je considère comme une des plus belles qu'on soit appelé à remplir dans l'ordre intellectuel.

J'ai l'honneur d'être, monsieur, votre très humble serviteur.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

QUATRIÈME CONCERT DE M. BERLIOZ.

Lorsqu'une pièce de théâtre n'a point eu de succès, le directeur, pour peu qu'il soit homme habile, fait publier partout qu'il ne saurait admettre l'affluence dont il est menacé, suspend les entrées, refuse même quelques pièces de 5 francs à la porte, et remplit la salle d'une foule d'officieux spectateurs; le tout afin de faire croire à une grande réussite. Il nous a semblé être témoin d'un fait semblable en lisant l'annonce du quatrième concert de M. Hector Berlioz. Certainement la place n'a pas manqué dans la salle du Conservatoire aux trois premières séances qu'il a données; il y avait donc tout lieu de croire que la portion du public qui a fait la sourde oreille à trois appels de M. Berlioz, ne se rendrait pas plus volontiers à une quatrième sommation, tandis que ceux qui avaient assisté à l'une ou à plusieurs des matinées données par ce compositeur ne devaient pas être fort curieux d'entendre les mêmes morceaux. On écoute religieusement une symphonie de Beethoven, la douzième comme la première fois, mais il n'en est pas de même pour une symphonie de M. Berlioz.

Harold et la *Vie d'un artiste*, ont encore fait les frais du concert de dimanche dernier. Aussi avons-nous fort peu à nous étendre sur une cérémonie qui, de même que les précédentes, s'est faite en famille, et ne pouvons-nous rien faire autre chose, que de nous reporter à ce que nous avons écrit dans un article récent sur le talent et sur les ouvrages de M. Berlioz. Les louanges exagérées distribuées largement et brusquement par une fraction du public aux symphonies de cet auteur, nous ont rappelé cette allocution d'un ami de M. de Jouy à la suite d'un repas auquel assistait l'auteur de *Sylla* : « Messieurs, s'écria le convive, si l'on ne doit pas dire que M. de Jouy a surpassé Voltaire, au moins peut-on, sans craindre de blesser sa modestie, déclarer que notre illustre ami s'est placé juste à côté de l'historiographe de Louis XIV. »

— La commission de la souscription du monument de Boieldieu informe le public que plusieurs établissements, tant de Paris que des départements, ont annoncé

des représentations au bénéfice de la souscription dudit monument sans qu'aucune communication ni aucun versement aient été faits à ce sujet. Il importe de mettre le public en garde contre une spéculation qu'on ne saurait qualifier. Les noms des administrateurs qui ont usé de ce coupable moyen doivent être mis au jour; c'est le parti que prendra la commission. Les fonds doivent être déposés chez M. Vavin, notaire, rue de Grammont, 7.

— Une indisposition de M. Auber a suspendu les répétitions de son opéra *le Cheval de bronze*, qui devait être représenté dans le courant de janvier. Les directeurs de l'Opéra-Comique, qui n'avaient aucun ouvrage prêt à remplacer celui-là, ont songé à donner des représentations de *Robin des Bois*, qu'ils monteraient avec le luxe de mise en scène que comportent les dimensions de leur théâtre. M. Castil-Blaze a été chargé de retoucher à sa traduction et les rôles ont été distribués ainsi: Mme Casimir chantera le rôle d'*Agathe*, Mlle Lebrun celui d'*Anna ; Tony* sera joué par Jansenne et *Richard* par Boullard. Nous ne savons pas jusqu'à quel point la maladie de M. Auber, en retardant la représentation du *Cheval de bronze*, prenait les directeurs de l'Opéra-Comique au dépourvu de toute autre ressource; ainsi, il nous est impossible d'apprécier la nécessité qu'il pouvait y avoir pour eux d'avoir recours au premier moyen venu de se tirer d'embarras ; mais comme nous n'avons jamais à traiter les questions d'intérêts et de finances, habitués que nous sommes à n'envisager les choses que du point de vue de l'art, nous devons dire que nous n'approuvons pas cette idée d'une reprise de *Robin des Bois* à l'Opéra-Comique. Nous voudrions de tout notre cœur qu'il y eût un théâtre consacré à l'exécution des chefs-d'œuvres étrangers, afin que le public, ayant sous les yeux des points de comparaison excellents, fût plus exigeant à l'égard des compositeurs nationaux, et que ceux-ci, excités par une concurrence difficile, fissent eux-mêmes plus d'efforts. Mais dans l'état actuel des choses, les auteurs français ne pouvant être exécutés que sur un seul théâtre, il serait funeste pour notre musique nationale que ce théâtre unique leur fût fermé, et il le leur serait bientôt si une grande faveur accueillait des traductions d'opéras étrangers. En effet, il faut des débouchés à l'art comme il en faut à l'industrie, faute de quoi tous deux périssent, et ce débouché nécessaire manquerait bientôt à nos compositeurs dans l'hypothèse que nous venons de dire, car les droits à payer pour un *arrangement* sont bien moins élevés que ceux accordés aux œuvres originales, et l'intérêt des directeurs, souvent engagés de leur fortune, les fera toujours préférer ceux-ci à celles-là, toutes chances de succès étant égales. On assure que le théâtre de l'Opéra-Comique a seul le privilége de représenter les traductions; c'est précisément le seul où cette faculté devrait être interdite. Au reste, c'est ici le cas de répéter la devise que nous avons prise en matière de spectacles : *Pas de monopole, pas de priviléges.*

— C'est aujourd'hui, dimanche, qu'a lieu dans la salle Chantereine, à deux heures précises, le premier concert de la société fondée par MM. Alard, Bertini, Bordogni, Brod, Cuvillon, Franchomme, Gallay, Geraldy, H. Herz, Th. Labarre, Lafont et Urhan. Les morceaux exécutés dans cette première séance seront ceux-ci :

1° *Sextuor* de M. Bertini pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, exécuté par MM. Bertini, Cuvillon, Alard, Urhan, Franchomme et Duriez.

2° Duo italien de Meyerber, chanté par Mme Raimbaux et M. Geraldi.

3° Fantaisie de hautbois sur des airs suisses, composée et exécutée pour la première fois par M. Brod.

4° Le *Moine*, scène dramatique de Meyerber, chantée par M. Geraldi.

5° Fantaisie sur des airs de *Robert-le-Diable*, pour la harpe, composée et exécutée par M. Labarre.

6° Air de Rossini, chanté par Mme Raimbaux.

7° Romances chantées par M. Rondonneau.

Le piano sera tenu par M. Fessy.

Prix des places : Loges de rez-de-chaussée et stalles, 5 francs; parterre, 3 francs.

Le dernier numéro de la *Gazette musicale de Paris*, journal dont M. Berlioz est un des principaux rédacteurs, contient dans son dernier numéro un article anonyme dans lequel on répond en termes stupides et grossiers aux critiques faites dans la *Revue musicale* des dernières productions de M. Berlioz. Le rédacteur de la *Revue* engagerait volontiers une polémique honnête et honorable sur une question d'art; mais pour répondre à l'anonyme, il lui faudrait apprendre une nouvelle langue dont il ne sait où trouver la grammaire. Il pourrait bien lui demander, à l'anonyme, d'où lui vient cette insolente prétention de juger de l'aptitude d'un écrivain à formuler une critique, mais le profond dégoût que lui inspirent de si plates injures lui interdit toute réplique. Pour arriver, d'ailleurs, sur le terrain où s'est placé l'anonyme, il devrait descendre plus bas qu'il ne s'en trouve l'humilité. Il ne peut que se renfermer dans un silence méprisant.

NOUVELLES PUBLICATIONS

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, une valse et un galop, pour piano avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*), sur les motifs de *la Tempête*. 1er quadrille et valse.	2 25
2e quadrille et galop.	2 25
T. LABARRE. Fantaisie pour la harpe sur les motifs de *Lestocq*.	3

SOUS PRESSE.

RÉCRÉATIONS MUSICALES,

Collection de vingt-quatre rondos, airs variés et fantaisies sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs favoris des compositeurs célèbres, composés pour le piano par H. HERZ, arrangés pour la harpe par THÉODORE LABARRE; 4 suites. Chaque: 3 fr. 75 c.

	Prix net.
LABARRE. Duo pour harpe et piano sur les motifs de l'*Aspirant de marine* de Th. Labarre, arrangé par l'auteur; op. 69.	7 50
— Fantaisie pour la harpe sur les motifs de l'*Aspirant de marine* de Th. Labarre, arrangés par l'auteur; op. 69.	6
— Trois duos pour harpe et piano sur les motifs de la *Révolte au Sèrail* de Th. Labarre: N. 1. L'Alhambra, 2. Le Bain, 3. Le Camp; op. 97. Chaque:	7 50
MUSARD. Un quadrille de contredanses sur les motifs de *la Révolte au Sérail*, composé pour le piano avec accompagnement de violon, flageolet et cornet à pistons (*ad libitum*).	4 50
— Quadrille de contredanses sur les motifs de l'*Aspirant de marine*, composé pour le piano avec accompagnement de violon, flageolet et cornet à pistons (*ad libitum*).	4 50
F. HUNTEN. Premier quadrille de contredanses variées, suivi d'un galop pour le piano-forté; op. 63.	7 50
— Six valses pour le piano; op. 68.	5

A Paris, chez J. DELAHANTE, successeur de Mlles ERARD, éditeur de musique, rue du Mail, 13.

Etrennes musicales.

ALBUM LYRIQUE

de TH. LABARRE.

Collection de douze romances, chansonnettes et nocturnes, orné de douze lithographies par M. JULES DAVID, richement relié. Prix net, avec accompagnement de piano, 12 fr.; avec accompagnement de guitare, 9 fr.

	Prix net.
F. BERR. Ouverture de *Lestocq*, arrangée pour deux clarinettes.	1 50

ROMANCES.

L. CLAPISSON. La Siera Morena.	1 —
— L'Orpheline.	1

ALBUM LYRIQUE

de A. PANSERON.

professeur de chant au Conservatoire.

Collection de douze romances, chansonnettes et nocturnes, orné de douze lithographies par M. A. MENUT; richement relié. Prix net, avec accompagnement de piano, 12 fr.; avec accompagnement de guitare, 9 fr.

Au DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE.

ALBUM DRAMATIQUE

de Mlle LOÏSA PUGET et M. ROMAGNESI.

Contenant huit romances ornées de jolies lithographies, un quadrille de contredanses; élégamment relié et doré. Prix net, avec piano, 10 fr.; avec guitare, 6 fr.

KEEPSAKE LYRIQUE,

Composé de trente morceaux inédits, français et italiens, avec accompagnement de piano, par MM. Rossini, Meyerbeer, Paër, Niedermeyer, Adam, Boulanger, Masini, Plantade, L'huillier, Andrade, Lagoanere, Marliani, Geraldi, Donizetti, Tadolini, Martin, Donizetti, Pacini et Costa. Les morceaux sont ornés de jolies lithographies par MM. DEVERIA, A. MENUT, JAIME et autres. Prix net, 12 fr.

Chez PACINI, boulevard des Italiens, 11.

ALBUM LYRIQUE

de Mme PAULINE DUCHAMBGE.

Composé de douze romances ornées de lithographies, richement relié, avec accompagnement de piano, 12 fr.

Chez MEISSONNIER, rue Dauphine.

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

REVUE MUSICALE,

IXme 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 la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, n° 5.

PARIS, DIMANCHE 11 JANVIER 1835.

Division des matières.

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

LE FONDATEUR DE LA REVUE MUSICALE

A SES ABONNÉS.

Neuf années d'existence pour un journal d'art qui n'a jamais varié dans sa spécialité ; qui, toujours dirigé par le même écrivain, a conservé l'unité de sa doctrine et s'est avancé sans déviation vers un but de science, d'histoire et de philosophie ; qui a dédaigné de payer le tribut à la mode par des formes conventionnelles de style trop souvent mises en œuvre pour cacher la nullité du fonds, neuf années d'un travail de conscience, tel que la rédaction de la *Revue Musicale*, présentent un phénomène peut-être unique dans les fastes des arts et de la littérature, phénomène d'autant plus remarquable en France qu'aucun journal de musique n'avait pu s'y établir et qu'une révolution politique y a mis au néant une multitude d'écrits périodiques dont l'intérêt était bien plus général. Pour avoir pu se soutenir et parcourir une si longue carrière, il faut donc que la *Revue Musicale* ait trouvé de la sympathie parmi les artistes et les amateurs éclairés, et qu'il y ait eu de la conviction en faveur de ses théories. Il nous semble que la publication de ce fait est la meilleure garantie du mérite et de l'utilité de ce journal.

La *Gazette musicale* de Leipsig est parvenue à sa trente-septième année. D'excellents articles s'y trouvent dans un grand nombre de volumes ; mais que de mains ont travaillé à cet ouvrage ? Que d'opinions contradictoires y sont répandues ! que de fois les mêmes questions y ont été traitées dans des principes opposés ! Combien d'hommes y ont été jugés de manière différente, suivant les époques et les penchants des rédacteurs. Effet inévitable d'une coopération trop étendue et de l'absence d'une doctrine générale. Dans la *Revue musicale*, une seule pensée, une seule doctrine ont dominé jusqu'à ce jour, bien que la variété des matières qui y ont été traitées soit telle qu'on eût pu quelquefois être conduit sans le savoir à des conclusions contradictoires. Si, à de certaines distances, des articles différents ont été publiés sur les mêmes questions, c'était pour ajouter de nouvelles lumières à celles précédemment acquises, presque jamais pour redresser des erreurs.

Il est une justice qu'on s'est plu à rendre à la *Revue musicale;* c'est qu'elle n'a jamais été l'écho d'une mauvaise passion et que, lorsque la critique a été rigoureuse pour les ouvrages, la personne des auteurs a été respectée. Ces critiques, si sévères qu'elles fussent, n'ont d'ailleurs jamais été dictées par d'autre motif et n'ont jamais eu d'autre but que celui des progrès de l'art. Aucun intérêt commercial ou autre ne portait le rédacteur à dénigrer tel homme pour élever tel autre. C'est à cette grande indépendance de position qu'il faut attribuer l'équité de ses jugements. Il a pu blesser souvent l'amour-propre, car l'amour-propre est moins avide de justice que d'éloges ; mais il a toujours eu la satisfaction de voir ses opinions devenir celles du public. Est-il besoin d'ajouter que ces opinions, fondées sur des études positives et sur une longue expérience, n'ont point usurpé la confiance qu'elles ont inspirée ? Il n'est personne qui ne soit convaincu que le rédacteur de la *Revue musicale* a étudié dès long-temps les faits et les questions qu'il analyse. C'est là tout le secret de la longue existence de ce journal et de l'estime dont il jouit.

La *Revue musicale* avait à peine atteint la moitié du nombre d'années d'existence qu'elle compte aujourd'hui, lorsqu'on s'avisa de demander à son fondateur s'il ne croyait pas avoir épuisé toutes les matières qu'il avait entrepris de traiter et s'il ne prévoyait pas le moment où le manque de sujets à développer le réduirait forcément au silence. La seule réponse qu'il ait faite à ces hommes à vues étroites, qui aperçoivent des bornes aux

découvertes qu'il est donné au travail intelligent et assidu de faire dans la mine féconde du plus riche des arts, a été la persévérance dans son œuvre et la publication de documents non moins précieux que ceux qu'il avait déjà mis au jour. A mesure qu'il s'est avancé, le champ qu'il moissonnait s'est agrandi, et les bornes qu'il pouvait entrevoir à son début, il les a vues fuir devant lui. Plus que jamais aujourd'hui il apprécie l'immense espace qui le sépare du but que peut-être il n'atteindra jamais, car ce but est l'éclaircissement de tous les points difficiles de l'histoire de l'art, et la constitution d'une doctrine unitaire. Que de questions obscures restent encore à éclaircir ! combien de principes féconds attendent d'être développés ! De mille faits historiques on doute ou l'on est ignorant. Sur ces faits il faut jeter de nouvelles lumières; ces principes il faut en donner des applications; ces questions demandent à être simplifiées et placées sur le véritable terrain de leur discussion. Telle est la tâche du fondateur de la *Revue musicale ;* il en connaît toute l'étendue, toute l'importance; mais il se sent le pouvoir et la force de l'accomplir. Il a pour cela, d'ailleurs, une immense quantité de matériaux prêts à être mis en œuvre, et des idées neuves qu'il éprouve le besoin de communiquer.

La *Revue musicale* aura ses matières divisées dans cet ordre observé par le passé.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Examen et discussion de tous les points difficiles de l'histoire de l'art; nouvelles lumières sur des faits peu connus; redressement de ceux erronés.

PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE.

Développement d'un principe nettement posé par M. Fétis dans l'un des derniers articles qu'il a publiés dans la *Revue musicale*, principe duquel découlent, comme des conséquences nécessaires, toutes les phases des différentes révolutions de la musique, jusqu'ici sans explication rationnelle.

CURIOSITÉS MUSICALES.

Notices sur des manuscrits intéressants; découverte de pièces inédites ou peu connues; publication de documents curieux.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Sous ce titre sont placés les articles sur l'art musical qui ne rentrent dans aucune des spécialités indiquées ici ; les considérations générales sur la littérature musicale des différents peuples et des diverses époques.

CRITIQUE.

Les différentes publications, soit de musique pratique, soit de littérature musicale, soit d'ouvrages théoriques, sont analysées avec soin, et les critiques sont accompagnées d'exemples notés.

ENSEIGNEMENT.

Considérations sur l'utilité des méthodes offertes au public comme facilitant l'étude de la musique dans ses diverses spécialités. Comparaison des anciennes avec les nouvelles.

INSTRUMENTS.

Examen des perfectionnements introduits dans la facture des instruments ; détails historiques sur l'origine et les progrès de ceux-ci.

CORRESPONDANCE ET POLÉMIQUE.

Toutes les lettres adressées au rédacteur de la *Revue musicale* sont insérées lorsqu'elles traitent de matières d'un certain intérêt et lorsqu'elles renferment des vues neuves et utiles. Le rédacteur les accompagne de notes et entre volontiers dans une polémique avec leurs auteurs.

BIOGRAPHIE ET NÉCROLOGIE.

Détails curieux et inconnus sur des musiciens célèbres des siècles passés et de celui où nous vivons. Articles nécrologiques des artistes enlevés à l'art musical.

VARIÉTÉS.

Articles qui se rattachent directement ou indirectement à l'art musical et qui ne se classent dans aucune des autres divisions.

NOUVELLES DE PARIS.

Comptes rendus raisonnés des représentations des théâtres lyriques, des concerts publics. Publication de tous les faits qui intéressent l'art musical, comme l'annonce des prochaines représentations théâtrales, des débuts d'acteurs, des concerts, de l'arrivée ou du départ des artistes célèbres, etc.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENTS.

Notices sur les théâtres de la province, sur les premières représentations, les concerts, les mouvements de troupes lyriques, etc.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Comptes rendus sur les représentations des opéras nouveaux, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Belgique, et dans les autres pays étrangers. Notices sur les fêtes musicales. Annonce de tous les faits intéressants pour l'art musical qui se passent hors de France.

MUSIQUE ET PORTRAITS.

Il sera donné, à des intervalles rapprochés, des morceaux de musique originaux et des portraits d'artistes célèbres.

BULLETIN D'ANNONCES.

Annonces chaque semaine de toute la musique nouvelle, avec les indications de prix et d'éditeurs.

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.

Troisième article.

La vie de Jean Gabrieli était peu connue avant que M. de Winterfeld en fît l'objet d'une monographie. Cette vie, tout artistique, offre peu d'événements qui ne soient intimément liés aux travaux importants de ce grand musicien; de là l'obligation où le biographe s'est trouvé de diviser ses notices personnelles d'après les genres de ces travaux. Je crois qu'on ne verra pas sans intérêt un aperçu de ces notices dans l'analyse du livre de M. de Winterfeld.

Les recherches de ce savant n'ont pu lui faire découvrir l'époque précise de la naissance de Gabrieli; il la fixe vers le milieu du seizième siècle; ce qui est vraisemblable, mais peu satisfaisant dans une monographie. Tout ce qu'on sait de son origine, c'est qu'il paraît avoir appartenu à la famille noble des Gabrieli, auparavant *Cavabelli*, de Venise, et qu'il vit le jour dans cette ville. Son oncle, André Gabrieli, organiste du second orgue de Saint-Marc, fut son maître dans l'art de jouer de cet instrument et dans celui de la composition. Cet André Gabrieli, dont il y a beaucoup de pièces insérées dans les recueils du temps, fut un habile musicien. Nommé organiste de Saint-Marc vers 1556, il était long-temps auparavant employé comme musicien dans le chœur de cette église, car il y servit pendant trente ans et il ne remplit les fonctions d'organiste que jusqu'en 1560. Il avait succédé en cette qualité à Annibale de Padoue, après le départ de celui-ci. Dans les deux dernières années il fut le collègue de son neveu; précédemment il avait rempli son emploi avec Paraboscо et Claude Merulo. Pendant qu'il était en fonction, Adrien Willaert, son élève, Cyprien de Rore et Zarlino furent successivement directeurs du chœur de Saint-Marc. Les deux élèves les plus célèbres d'André Gabrieli sont son neveu et Jean-Léon Hassler, de Nuremberg. André mourut à Venise en 1586.

Les liaisons de Jean Gabrieli avec Hassler et avec les membres de la famille Fugger, d'Ausbourg, ainsi que la protection que lui accordait Albert V, électeur de Bavière, a fait penser à M. de Winterfeld qu'il a pu voyager en Allemagne; mais il avoue qu'il n'a trouvé aucun document qui lui ait donné la certitude de ce voyage; il cite même une épître dédicatoire qui indique que Gabrieli ne s'était pas rendu à une invitation des Fugger. Pour ma part, je dois dire que des communications intimes entre Gabrieli et quelques grands artistes de l'Allemagne me paraissent nécessaires pour expliquer la direction particulière de son talent. Je reviendrai sur ce sujet.

Jean Gabrieli, dont les études musicales avaient été sévères, et qui, comme on le verra plus loin, mérite d'être considéré comme un des plus grands maîtres de son temps, fut nommé organiste du premier orgue de Saint-Marc de Venise le 7 novembre 1584. Il paraît qu'à cette époque il était âgé d'environ trente ans; ses collègues du second orgue, après André Gabrieli, furent Vincent Bell, Haver, ou Bell' Avere, Joseph Guami et Paul Giusto, qui se succédèrent dans l'espace de cinq années.

C'est à ce peu de renseignements positifs que se borne tout ce qu'on trouve sur la vie de Jean Gabrieli dans le troisième chapitre du livre de M. de Winterfeld, bien que ce chapitre fort étendu soit principalement destiné à ce sujet. J'ai dit que les chapitres 4 et 5 sont entièrement consacrés à l'examen de la tonalité et de la constitution du chant ecclésiastique, que le sixième n'a de rapport qu'aux élèves et successeurs d'Adrien Willaert, Cyprien de Rore, Zarlino, Claude Merulo et André Gabrieli, et que le septième est consacré tout entier à la métrique ou mesure de l'ancienne musique. Ce n'est donc plus que dans le huitième chapitre de la première partie que nous retrouvons Jean Gabrieli comme sujet principal des recherches de son savant biographe. Là, M. de Winterfeld examine quels ont été les rapports de talent entre ce maître, Palestrina et Roland de Lassus. Tout ce chapitre est une analyse æsthétique des productions de l'artiste, qui ont vu le jour jusqu'au commencement du dix-septième siècle. On y trouve quelques dates de ces publications, mais rien de relatif à la personne de l'auteur, c'est-à-dire aux événements de sa vie. Toutefois ce chapitre, malgré quelque obscurité dans les vues et dans le style, est très digne

d'attention par l'appréciation juste qu'on y trouve du génie de Jean Gabrieli et de la direction de ses idées. Dans tout ce que m'offre ensuite cet ouvrage, il ne me reste plus qu'une date à ajouter au peu qui a été dit sur Jean Gabrieli; c'est celle de sa mort, qui arriva en 1616.

L'élève le plus remarquable de ce grand artiste paraît avoir été Henri Schütz, qu'on a appelé *le père de la musique allemande*, bien que ce titre eût pu être revendiqué par ses prédécesseurs, Adam Gumpelzhaimer et Léon Hassler.

Il me faudrait employer trop d'espace si je voulais donner ici une analyse des vues de M. de Winterfeld sur le talent de Jean Gabrieli et sur l'influence qu'il a exercée dans les progrès de son art. Les discussions très étendues auxquelles le critique se livre à cet égard sont d'une telle nature qu'elles échappent à un simple résumé. Tout ce qu'il m'est permis de dire, c'est que le savant auteur de l'ouvrage dont il s'agit considère le héros de son livre comme l'inventeur d'une multitude de choses qui ont été attribuées à d'autres musiciens, ou qu'on a cru avoir été imaginées dans des temps postérieurs. Il appuie son opinion d'un grand nombre de morceaux qu'il a extraits des œuvres de Gabrieli et qu'il a mis en partition. Cette partie du travail de M. de Winterfeld serait digne seule des plus grands éloges, lors même qu'il n'y aurait pas dans le reste tant de choses estimables. Les morceaux compris dans le recueil d'exemples ajoutés au texte de l'ouvrage se composent: 1° d'un motet à sept voix publié en 1587; 2° d'un motet à deux chœurs et à dix voix, de la même année; 3° d'un motet à huit voix et à deux chœurs, et d'un autre à dix voix et à deux chœurs, publiés en 1597; 4° un *Magnificat* du premier ton à deux chœurs et à huit voix, ainsi que plusieurs autres motets à six, huit et douze voix du même auteur, mis en comparaison avec des motets de Palestrina et de Roland de Lassus; 3° une toccate pour l'orgue, de Claude Merulo, publiée dans son recueil de 1604, mise en comparaison avec une canzona de Gabrieli, à quatre parties, pour le même instrument; 6° un morceau très original et très neuf du même auteur (*Surrexit Christus*) pour différentes voix, chœur et orchestre, composé de deux parties de cornet, deux violes et quatre trombones; 7° un superbe motet du même, composé d'un chœur à l'unisson, d'un chœur en harmonie, et d'un orchestre de cornets, de violes et de trombones; 8° quelques fragments de compositions de Henri Schütz, toutes remplies d'intérêt, suivis de plusieurs morceaux de Gabrieli dont un à quatre chœurs et à seize voix; 9° quelques fragments des compositions dramatiques de Claude Monteverde, d'un *Dixit Dominus* du même, avec des ritournelles d'orchestre; d'un fragment de psaume à huit voix de Lucas Marenzio, et d'autres fragments de madrigaux du prince de Venouse; 10° des fragments de compositions de tout genre de Gabrieli, entre autres d'un motet à trois chœurs de cinq parties chacun.

Dans un dernier article j'analyserai ces compositions, qui brillent toutes par une originalité très remarquable.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE-ITALIEN.

Première représentation de la reprise d'*Otello*.

Est-il possible de concevoir, lorsqu'on vient d'assister à une représentation d'*Otello*, qu'il se trouve des hommes assez peu doués du sentiment de ce qui est beau, de ce qui est grand en musique, pour venir prétendre qu'il n'est pas dans la nature du talent de Rossini d'entrer dans le dramatique d'une situation, et de traduire avec énergie, avec vérité, la fougue d'orageuses passions. Ces hommes, qui pensent mieux sentir parce qu'ils ne sentent que d'une certaine manière et dont l'esprit systématique n'entrevoit qu'une face de ce qui est varié à l'infini, il faut les déclarer incomplets. Semblables à ces élèves d'une certaine école qui abaissent leurs regards à terre lorsqu'ils passent, au Louvre, dans la salle où sont étalés les chefs-d'œuvre de Rubens et de Van-Dyck, nous les voyons se faire gloire de demeurer froids et insensibles en présence d'autres beautés que celles pour lesquelles ils se sont fait une loi de conserver leur administration. Hors Beethoven, hors Weber, pour eux point de salut; ils maudissent hautement Rossini et sont bien près de ne point pardonner à Meyerbeer d'avoir modifié, par l'emploi de formes italiennes, l'âpreté de certains traits du caractère de la musique allemande. Ils sont à plaindre ces hommes à vues étroites, parce qu'ils ne sentent pas la musique; ils la calculent.

Il y avait long-temps que nous n'avions entendu cette magnifique partition d'*Otello;* nous avons été émus, comme d'une sensation toute nouvelle, des sublimes beautés qu'elle renferme. Il n'est pas un morceau que nous ne sachions, du début à la dernière mesure, et cependant chacun d'eux a eu pour nous encore toute la fraîcheur d'une première impression. Nous avons été surpris par mille traits admirables que nous

nous étonnions de n'avoir point retenus. C'est que cette musique d'*Otello* est le fruit de l'inspiration et non celui de froides combinaisons; c'est qu'il n'existe rien sur la scène de plus dramatique et de plus vrai que les deux derniers actes d'*Otello*. Rossini, qui peut-être n'avait pas lu Shakspeare lorsqu'il écrivit sa partition, a deviné, avec une merveilleuse délicatesse d'instinct, toute la profondeur de la création du poète anglais et s'est placé à son niveau. Certes, sa haute intelligence ne s'est pas renfermée dans les bornes d'un libretto; elle s'est étendue au-delà, et, comme nous l'avons dit, il a deviné Shakspeare. Peut-on nier qu'il existe une corrélation intime entre les caractères que le poète et le musicien ont créés pour *Desdemona*, pour *Otello* et pour *Iago?* Est-ce le fruit du hasard, une rencontre fortuite, ou bien est-ce le génie?

De grands souvenirs ont été laissés par les cantatrices qui ont rempli le rôle de *Desdemona* à notre théâtre italien. Mme Pasta et Mme Malibran l'ont conçu de manière différente, mais y ont déployé toutes deux une haute supériorité. La première, douée d'un talent élevé de tragédienne, avait empreint le caractère de *Desdemona* d'une délicieuse teinte de mélancolie; elle le nuançait avec un art infini; peut-être même y avait-il quelque chose de trop bien étudié, de trop réfléchi dans l'ensemble de la physionomie qu'elle lui donnait; mais, quoi qu'il en soit, elle y était fort belle. Tour à tour naïve, passionnée, mélancolique et vive, Mme Malibran avait, selon notre sentiment, mieux compris la *Desdemona* de Shakspeare et de Rossini. La salle des Italiens est encore toute vibrante des accents dramatiques qui s'échappaient de son ame. Nous n'avons pas de souvenirs d'artistes plus chauds et qui nous soient plus précieux que ceux qu'elle nous a laissés dans ce rôle.

Ayant de tels précédents à combattre, car il faut convenir que malgré soi-même on ne peut oublier ce qu'on a vu, ce qu'on a entendu, Mlle Grisi avait une tâche difficile à remplir, et si elle n'a pas triomphé de tous ces rudes obstacles, c'est moins la faute de son talent élégant et pur que celle de ces souvenirs trop puissants contre lesquels bien d'autres efforts viendront peut-être se briser. Cette jeune cantatrice a eu de bonnes inspirations, dont un organe étendu sonore et flexible lui a fait tirer parti; mais nous avons trouvé qu'elle manquait de mouvements énergiques dans de certains moments, comme par exemple dans le finale du second acte, à cette phrase si pathétique. *Se il padre m'abandonna, da chi sperar pieta.* Puis, dans la scène du troisième acte, elle n'a point tiré assez profit de ces mots. *Ingrato, sono innocente,* et d'autres encore que le public attend et qui seraient sur lui d'un effet certain. Abstraction faite de toute circonstance, Mlle Grisi est une *Desdemona* très distinguée, mais nous la préférons dans d'autres rôles.

Si nous trouvons dans le passé des souvenirs qui font que nous ne pouvons être entièrement satisfaits de la manière dont est rempli le principal rôle de femme, il n'en est pas de même pour ce qui est des trois personnages qui, sous les traits de Rubini, de Tamburini et de Lablache, forment l'ensemble le plus admirable qu'il soit donné de concevoir. Certes, Rossini lui-même, lorsqu'il écrivit sa partition, n'eut pas l'espoir, ne songea même pas que jamais les trois parties d'*Otello*, d'*Iago* et du *doge* seraient exécutées avec une telle supériorité. Et comment l'eût-il pu prévoir? Dans les théâtres de l'Italie on ne trouve qu'un talent élevé entouré de plates médiocrités; à Paris seul il appartient d'avoir ce concours miraculeux des plus hautes capacités chantantes de l'époque. Or, Rossini ne pensait guère à Paris lorsqu'il composait *Otello*. Rubini, chanteur inimitable partout, ne se montre dans aucun rôle acteur aussi chaleureux que dans celui du sombre africain. Lablache est plein de noblesse et de pathétique; nous entendons encore vibrer à notre oreille cet accent terrible et déchirant: *Ti maledico*, qui a produit dans toute la salle un mouvement spontané d'admiration. La partie d'*Iago* n'est point écrite dans les conditions favorables de la voix de Tamburini; mais il se tire avec une grande habileté de ce qui serait pour tout autre que lui un fort mauvais pas, et déguise avec beaucoup d'adresse les petites supercheries par lesquelles il arrive à chanter un rôle de ténor. Quant à Ivanoff, non-seulement il ne fait point de progrès, mais il semble même avancer dans une voie rétrograde.

Que de reproches aussi ne faut-il pas adresser aux chœurs et à l'orchestre, qui apportent une impardonnable négligence dans un service qui n'est cependant point de nature à leur causer de grandes fatigues, puisqu'il se borne à trois soirées d'attention et de soins dans une semaine. Une observation encore: quel est le motif de la substitution d'une forêt au salon fermé du second acte? On a perdu par-là tout l'effet que produisait l'entrée du père, lorsqu'il apparaissait tout à coup à la porte du fond au moment où *Desdemona* pensait courir au-devant d'*Otello*.

La foule se porte à ces représentations intéressantes qui forment, en vérité, un beau spectacle.

Société musicale.

Concert du 4 janvier.

La société musicale dont nous avons annoncé la formation dans un numéro très récent vient déjà de se dissoudre pour se reconstituer, dit-on, sur de nouvelles bases. Nous ne prendrons pas la peine de rechercher les causes de cette rupture subite, parce qu'il importe fort peu de les connaître ; mais nous avertirons les artistes qu'une telle instabilité dans des projets pour le succès desquels ils ont si grand besoin de l'assistance du public sont d'un fort mauvais effet sur celui-ci, qui pourrait finir par ne plus ajouter foi à aucune promesse.

M. Bertini est un de ces hommes rares qui prennent leur art au sérieux et le traitent en conscience. Le sextuor qu'il a exécuté dans le concert du 4 janvier est bien dessiné, habilement conduit et plein d'heureuses idées. Les différentes parties ne sont point sacrifiées à celle du piano, ainsi qu'il arrive souvent dans la musique moderne ; chacune d'elles a l'importance qu'il convient. M. Bertini a joué la partie de piano avec une délicatesse extrême, et en homme convaincu qui, exécutant son propre ouvrage, veut faire passer sa conviction dans l'esprit de ses auditeurs. Nous n'avons laissé perdre aucune occasion de témoigner à M. Brod la haute estime que nous professons pour son talent, mais nous devons à la justice de déclarer qu'il s'est trompé cette fois. Le morceau qu'il a exécuté manque de la simplicité dont ne doit point se départir le hautbois. Il nous a paru, d'ailleurs, écrit avec trop de rapidité, car il renferme des négligences faciles à faire disparaître. A des hommes tels que M. Brod, auxquels il ne faut que l'occasion pour prendre une éclatante revanche, on peut parler franchement et sans arrière-pensée ; nous avons la conviction qu'il nous saura gré d'avoir ainsi fait.

M. Labarre a exécuté, avec cette perfection qu'on se croit en quelque sorte le droit d'attendre de lui quand on le voit à sa harpe, l'un des plus beaux morceaux qui aient été composés pour cet instrument. La fantaisie sur des motifs de *Robert-le-Diable* n'est pas un de ces arrangements vulgaires dans lesquels leurs auteurs se bornent à reduire des thèmes d'opéras qu'ils ne changent que pour les gâter. C'est une véritable composition où M. Labarre a mis autant du sien qu'il en a pris à Meyerbeer. Il faut, au reste, l'avoir entendu pour concevoir la variété d'effets que peut produire la harpe, instrument jusqu'à lui regardé comme borné, effets qu'il a le premier trouvé le secret d'en obtenir. Ceux même qui ont le plus l'habitude de l'entendre n'ont pas pu s'empêcher d'être surpris par l'étonnante souplesse de talent qu'il a déployée.

L'organe de Mme Raimbaux nous paraît avoir souffert depuis ses débuts au Théâtre-Italien; nous ne lui avons trouvé ni autant de pureté, ni autant de sûreté. Au reste, à l'âge de Mme Raimbaux ce ne peut être qu'une affection passagère. M. Geraldi possède une voix de bariton d'une belle qualité ; il a chanté avec un effet bien senti *le Moine*, belle production de Meyerbeer, à laquelle nous consacrerons un article spécial.

Nous croyons pouvoir nous dispenser de parler des romans de M. Rondonneau.

— On annonce pour les premiers jours de la semaine dans laquelle nous entrons la première représentation de *Robin des Bois* au théâtre de l'Opéra-Comique. Nous savons que les directeurs de ce spectacle sont gens actifs et habiles, mais quelque bonne opinion que nous ayons de leur activité et de leur habileté, nous ne pouvons croire qu'ils soient parvenus à monter convenablement, en aussi peu de temps, un opéra d'une exécution très difficile et pour lequel il eût fallu faire un nombre de répétitions décuple de celui qu'on est accoutumé d'accorder, à l'Opéra-Comique, aux auteurs de partitions qui ne sont qu'un jeu en comparaison de celles du *Freyschütz*. Pour exécuter ce magnifique ouvrage, nous ne dirons pas comme il faudrait qu'il le fût, car les chanteurs allemands ont seuls le secret de cette musique originale ; mais comme il est possible encore qu'il le soit à l'Opéra-Comique, trois mois d'études suivies de la part des chanteurs, des chœurs et de l'orchestre eussent à peine suffi. Nous ne voulons rien préjuger parce qu'il est toujours assez tôt de dire le mal, et nous désirons que *Robin des Bois* (si son apparition devant le public du théâtre de l'Opéra-Comique est résolue, chose que nous désapprouvons) soit rendu le plus convenablement possible. Nous croyons aussi mieux servir en cela les intérêts des directeurs du théâtre, que ne le font des amis maladroits ; car en cas de non-succès nous aurons prédit d'avance les obstacles, tandis que nous serons les premiers à convenir que nos prévisions étaient mal fondées si, en effet, nous nous sommes trompés.

— Nous avons une bonne nouvelle à annoncer aux amateurs de musique ; les magnifiques séances de la société des concerts vont commencer le dimanche 18 de ce mois.

Les personnes qui ont retenu des loges et des places sont priées de faire retirer leurs coupons, au bureau de location établi au Conservatoire, jusqu'au mercredi 14 inclusivement; passé cette époque on en disposera.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA

— M. Ghys, jeune et habile violoniste qui s'est fait entendre l'hiver dernier avec un très grand succès dans les salons de Paris, est de retour d'un voyage qu'il a fait dans nos départements. On annonce qu'il se propose de donner des concerts auxquels, sans doute, la foule ne manquera pas.

Étrennes musicales.

On trouvera sans doute que c'est venir un peu tard pour parler d'étrennes; car, bien qu'une semaine seulement se soit écoulée depuis le jour où il eût été fort opportun d'aborder un tel sujet, nous vivons tant en si peu d'heures que le premier janvier est déjà loin de nous. Différentes causes nous ont fait retarder jusqu'ici l'examen des albums desquels il va être parlé. D'abord, il faut avouer que jamais les éditeurs de musique n'ont mis tant d'ardeur à faire participer la musique aux fêtes du jour de l'an; c'est à peine si une couple de timides albums se hasardaient, il y a très peu d'années, à mettre la tête à la fenêtre; cette année nous en comptons la douzaine. Or, il a fallu parler de chacun à son tour, et comme nos articles ont des bornes que nous ne pouvons pas transgresser, nous avons été conduits bien malgré nous à dépasser, dans nos comptes-rendus, la fin de l'année. L'étendue du premier article de notre dernier numéro ne nous ayant pas permis d'insérer celui-ci, après ce préambule qui nous a paru nécessaire, nous venons au fait.

ALBUM LYRIQUE composé de douze romances, chansonnettes et nocturnes, paroles d'*Eugène Hanappier*, mis en musique avec accompagnement de piano par *F. Masini*, orné de douze lithographies de MM. *Ad. Adam*, *Bouchot* et *Ramelet*. — Chez J. Delahante, 13, rue du Mail.

M. Masini est auteur d'une foule de jolies romances qui ont un cachet particulier et dans lesquelles on trouve, comme dans celles de M. Labarre, un mérite de composition qui manque à la plupart des morceaux du même genre, et qu'on apprécie fort aujourd'hui, car on demande aux auteurs de romances plus qu'une mélodie heureuse, on veut aussi une harmonie quelque peu correcte et des accompagnements assez chargés. En parcourant l'album de Masini, nous nous sommes arrêtés au *Chant du Pirate*, ronde dont la mélodie a beaucoup de franchise et dont l'accompagnement ne manque pas de pittoresque. Nous avons remarqué aussi *Ischia*, rêverie napolitaine, morceau d'un caractère tout différent et qui plaît par une certaine langueur; *les Adieux à la campagne*, joli nocturne à deux voix; *la Religieuse* et *la Marée*, épisode de l'Antiquaire, deux romances d'un effet dramatique.

KEEPSAKE LYRIQUE, trente romances, chansonnettes et nocturnes, par MM. Meyerbeer, Rossini, Paër, Donizetti, Niedermeyer, Martin, Boulanger-Kunzé, Masini, Plantade, Adolphe Adam, Tadolini, Costa, Marliani, Geraldi, Prosper de Ginestet, E. Ellové, Alary, Andrale, Barrault, Lagoanere, Lhuillier, Pacini, Emilien Pacini, de Langalerie, Mmes Boulanger Kunzé, de Seigneux. — A Paris, chez Pacini, boulevard des Italiens, 11.

Le *Keepsake* de M. Pacini se distingue des autres publications du même genre par la réunion d'un grand nombre de noms célèbres, tandis que chacun des albums publiés cette année ne renferme que des romances d'un seul auteur. Le *Keepsake lyrique* se compose, d'ailleurs, de trente morceaux au lieu du nombre douze qui est celui adopté; le choix de ces morceaux est bien fait, varié et de bon goût. Celui qui a le droit incontestable d'être cité avant les autres est *Rachel à Nephtali*, de M. Meyerbeer; c'est là plus qu'une romance, c'est une scène dramatique pensée et rendue d'une manière élevée. Ce morceau et *le Moine*, du même auteur, sont de véritables innovations dans le genre de la romance. *Vois l'aurore*, de M. Niedermeyer, est une délicieuse tyrolienne. M. Masini a composé, sous le titre de la *Fête des Gondoles*, une fort jolie barcarolle à deux voix. Nous aimons beaucoup aussi le boléro de M. Emilien Pacini, *à Grenade;* nous en aimons les paroles et la musique. La *Course d'Omnibus*, de M. Plantade, est une excellente plaisanterie. Nous voudrions citer tous les jolis morceaux qui composent ce recueil; mais cela nous conduirait trop loin.

KEEPSAKE MUSICAL, album de douze romances, chansonnettes, ballades, tyroliennes et nocturnes, mis en musique, avec accompagnement de piano, par A. de Beauplan. — Chez Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, 123.

M. de Beauplan est auteur de plusieurs romances qui ont eu des succès de vogue; on n'oubliera pas de longtemps celle qui a pour titre *le Bonheur de se revoir*, si délicieusement chantée par Mme Malibran. Son *Keepsake* de cette année renferme des morceaux qui rappellent les meilleurs qu'il ait écrits. *Laissez-vous adorer* est une gracieuse chansonnette; *le Couvent du grand Clocher* une jolie romance, et *le Retour du Bandit* une barcarolle très agréable.

Nous en avons fini avec les étrennes musicales. Peut-être trouvera-t-on que nous nous sommes montré trop indulgents, trop peu avares de formules louangeuses;

pourquoi, cependant, aurions-nous jugé avec sévérité des œuvres légères, fugitives et qui ne font point étalage de science? Elles ne demandent qu'à vivre une année; n'eût-il pas été cruel de leur refuser une si mince faveur? Si quelquefois nous avons été faciles, souvent aussi nous n'avons été que justes; les romances de Meyerbeer, celles de Labarre, de Niedermeyer et d'autres compositeurs encore ne méritent-elles pas au moins autant d'éloges que nous avons pu leur en distribuer et ne sont-elles pas destinées à vivre plus longtemps qu'elles n'ont la modestie de l'annoncer.

Une chose nous a frappés dans tous les albums de cette année; c'est la prodigieuse stupidité des paroles. Jamais la poésie des couplets de romances n'a passé pour bien poétique, mais jamais aussi nous ne l'avons trouvée aussi dépourvue de simple bon sens que dans les albums de 1835.

NOUVELLES PUBLICATIONS

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
— Deux quadrilles de contredanses, une valse et un galop, pour piano avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*), sur les motifs de *la Tempête*. 1er quadrille et valse.	2 25
2e quadrille et galop.	2 25
T. LABARRE. Fantaisie pour la harpe sur les motifs de *Lestocq*.	3
F. BERR. Ouverture de *Lestocq*, arrangée pour deux clarinettes.	1 50
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. 94. 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
L. CLAPISSON. La Siera Morena.	1
— L'Orpheline.	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

RÉCRÉATIONS MUSICALES.

Collection de vingt-quatre rondos, airs variés et fantaisies sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs favoris des compositeurs célèbres, composés pour le piano par H. HERZ, arrangés pour la harpe par THÉODORE LABARRE; 4 suites. Chaque: 3 75

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

REVUE MUSICALE,

IXme ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 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 la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, n° 5.

PARIS, DIMANCHE 18 JANVIER 1835.

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 NOUVEAUX PERFECTIONNEMENTS de l'Orgue.

Les recherches d'un grand nombre de savants n'ont rien fait découvrir de satisfaisant sur l'origine de l'orgue. Les uns ont cru en trouver les premières traces dans la flûte de Pan; d'autres, avec plus de raison, ont pensé que la cornemuse, connue dans l'antiquité sous le nom de *tibia utricularis*, a donné la première idée de cette machine immense qu'on désigne sous le nom d'orgue. Le mot *organum* a été employé par un grand nombre d'auteurs anciens; mais tout porte à croire qu'il était générique et signifiait un instrument quelconque. Nous avons même à cet égard le témoignage de saint Augustin, qui dit (*in psalm.* 56, n° 16): *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum.* Toutefois il paraît certain, par la suite même du passage qui vient d'être cité, qu'il existait au temps d'Augustin, c'est-à-dire au quatrième siècle, des orgues véritables. Mais quel était leur principe de construction? C'est ce que l'on ne sait point. Il est vraisemblable que les orgues dont il est fait mention dans une épigramme grecque de l'empereur Julien, dans saint Augustin, dans Isidore de Séville et dans Cassiodore, sont les orgues hydrauliques dont Ctésibius ou Hiéron d'Alexandrie furent les inventeurs, et non l'orgue pneumatique dont on a fait usage depuis le huitième siècle. Celui-ci était aussi vraisemblablement d'origine orientale. En 757, l'empereur Constantin Copronyme en envoya un à Pepin, père de Charlemagne; ce fut le premier qui parut en France. On le plaça dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne. Cet orgue était excessivement petit et portatif, comme celui qui fut construit ensuite par un Arabe nommé Giafor, et que le calife de Bagdad envoya à Charlemagne.

Un prêtre vénitien, nommé Grégoire, paraît avoir été le premier qui ait essayé de fabriquer des orgues en Europe. En 826 il fut chargé par Louis-le-Pieux d'en faire un pour l'église d'Aix-la-Chapelle. Walafrid Strabon fait un éloge pompeux de cet instrument, qui, selon lui, jetait en extase tous ceux qui l'entendaient. Les monuments et les vignettes des manuscrits font présumer cependant que la construction de l'orgue ne fit pas beaucoup de progrès jusqu'au douzième ou treizième siècle, car cet instrument n'y est représenté que comme un petit appareil propre à être tenu sur les genoux ou mis sur une table, et auquel on fournissait le vent par un soufflet semblable à ceux de nos cuisines. Il est vrai que Wolstan, moine bénédictin de Winchester, a fait la description d'un orgue beaucoup plus considérable dans un poème adressé à un évêque nommé Elseg. Selon lui, cet évêque l'aurait fait construire pour l'église de Winchester, en 951. Il avait, dit-il, quatre cents tuyaux de cuivre, auxquels le vent était fourni par vingt-six soufflets qui ne pouvaient être mis en mouvement que par soixante-dix hommes robustes, et cet instrument rendait des sons si forts qu'ils ressemblaient au bruit du tonnerre et qu'ils causaient une frayeur inexprimable aux femmes. Il résulte de ce fait, et de la petite dimension des tuyaux qu'on remarque dans toutes les figures d'orgues qui nous ont été transmises par les monuments et les manuscrits, que dans les premiers instruments de cette espèce ce ne furent point des flûtes, c'est-à-dire des tuyaux dans lesquels la colonne d'air est le corps sonore, qui fournirent le son, mais des jeux d'anche. Je m'explique.

Les instruments à vent sont de deux espèces: dans ceux de la première, composés de tuyaux droits ou courbes, l'air mis en vibration suivant le sens de leur longueur, par divers procédés, communique ces vibrations à l'air extérieur et y produit un son qui devient appréciable lorsque ces vibrations sont assez rapides. Pour ébranler la colonne d'air renfermée dans un tuyau, le

moyen le plus simple consiste à souffler dans ce tuyau, de manière à ce qu'une lame mince d'air vienne se briser sur le tranchant de ses bords. Dans l'orgue, les *tuyaux à bouche*, ou jeux de flûte, sont construits d'après ce principe; chaque tuyau représente un son, comme dans les instruments à claviers chaque corde ne rend qu'une intonation. De là la multiplicité des tuyaux pour obtenir toutes les intonations de la musique. La différence des intonations résulte, dans cette espèce de jeux, de la longueur des tuyaux, comme dans les instruments à claviers ou à archet les sons plus ou moins aigus ou plus ou moins graves sont en raison des longueurs des cordes. La seconde espèce d'instruments à vent est celle dans laquelle les vibrations se communiquent à l'air par les battements d'une languette métallique ou autre, laquelle est fixée par un point et laissée libre et flexible. L'air insufflé contre les parois de cette languette la pousse en avant; la résistance de l'air extérieur la force à revenir sur elle-même, et une alternative de mouvements semblables s'établit aussi longtemps qu'on souffle sur cette languette, qu'on appelle une *anche*. De ces mouvements alternatifs qui communiquent les vibrations à l'air résulte le son. L'intonation de celui-ci n'est point en raison de la longueur de la colonne d'air, comme dans les *tuyaux à bouche*, mais en rapport avec la rapidité des vibrations de l'*anche*; et celles-ci sont d'autant plus rapides que la languette est plus petite et plus mince, et conséquemment d'autant plus graves qu'elle est plus longue et plus forte. On conçoit, d'après cette explication, pourquoi la longueur du tuyau n'a point d'influence sur l'intonation des *jeux d'anche*; ces tuyaux seraient même inutiles s'ils ne servaient à donner plus de volume au son.

Il y a donc deux sortes de jeux d'orgue, l'une composée de *tuyaux à bouche* qui produisent des sons doux, l'autre formée de *tuyaux à anches* qui donnent des sons forts, et souvent durs. Le peu de longueur des tuyaux des orgues primitives démontre qu'ils ne contenaient que des jeux de cette dernière espèce. Plus tard on imagina de réunir ces deux espèces de tuyaux dans le même instrument, afin d'en obtenir de la variété. Au moyen d'un mécanisme ingénieux, qu'on nomma registre et qu'on mit à la portée de la main de l'organiste, on lui fournit les moyens de jouer ces jeux séparément ou de les réunir à volonté. D'abord on se contenta d'avoir des jeux *à l'unisson*, c'est-à-dire, dans lesquels chaque note du clavier donnait à l'unisson le son du jeu de flûte ou à bouche, et le son du jeu d'anches; mais bientôt on remarqua qu'on pouvait placer sur la même note des tuyaux à bouche de longueurs doubles, triples et quadruples, qui produisaient à la fois autant de sons à l'octave l'un de l'autre; car un tuyau de quatre pieds donne exactement l'octave grave d'un tuyau de deux pieds; un tuyau de huit pieds donne l'octave grave du tuyau de quatre; le tuyau de seize, l'octave du tuyau de huit; enfin l'on eut jusqu'à des tuyaux de trente-deux pieds. Passé ce point le son cesse d'être perceptible, parce que les vibrations sont trop lentes. Ce qu'on avait fait pour les *jeux à bouche*, on le fit pour les jeux d'anches en doublant les longueurs des languettes.

On ne s'arrêta point là, car on conçut l'idée bizarre d'accorder, avec les jeux à l'octave, d'autres jeux à la quinte, à la quarte et à la tierce; et bien qu'une cacophonie insupportable semblât devoir résulter de pareilles réunions de sons, l'effet en fut très satisfaisant, parce que tous ces sons, si discordants en apparence, étaient absorbés par les grandes masses d'octave. On donna à ce mélange le nom de *plein-jeu*, parce qu'il servait à accompagner le *plain-chant*. Mille inventions furent successivement ajoutées aux premières. Pour varier les sonorités, on fit des tuyaux carrés en bois, d'autres cylindriques en étain, d'autres en forme de cône, ou de deux cônes renversés et superposés, ou surmontés d'un autre petit tuyau, en forme de cheminée; chaque série de tuyaux prit un nom différent.

Il paraît que ce fut vers le quatorzième siècle que l'orgue commença à se perfectionner. François Landino, de Florence, surnommé *Francesco degli organi*, à cause de son habileté sur cet instrument, y fit beaucoup d'améliorations vers 1350. En 1470, un Allemand, nommé Bernard, organiste à Venise, inventa le clavier des pédales, qui sert à jouer la basse avec les pieds, pendant que les mains restent libres pour multiplier les parties. Ce fut aussi dans le quinzième siècle qu'on ajouta au seul jeu d'anches qui existait dans l'orgue, et qu'on nommait *régale*, ceux de cromhorn, de voix humaines, de trompettes et de flûtes ouvertes ou bouchées, de 16, de 8 et de 4 pieds.

Dans le siècle suivant, Bartholomeo Antequati et son fils Graziado enrichirent l'Italie de cent quarante orgues beaucoup plus parfaites que ce qu'on avait vu jusque là. Erard Smidt, Frédéric Krebs, Nicolas Mullner, Rodolphe Agricola, se distinguèrent en Allemagne par la construction de ces instrumens. L'invention de la *balance pneumatique* par Chrétien Fœrner, organiste à Wittin, dans le dix-septième siècle, fournit les moyens de régler la force du vent nécessaire à chaque tuyau, et de donner aux différens registres leur véritable harmonie.

Enfin, dans le cours du dix-huitième siècle, l'art de

la facture d'orgue parut atteindre la perfection entre les mains de Azzolino della Ciaja, de Sienne, de la famille Tronci, de Pistoie, d'Eugène Biroldi, de Jean-Baptiste Romai, et des Sérassi, de Bergame. Nanchini, prêtre dalmate, et son élève Callido, sont considérés comme les chefs de l'école vénitienne. Ce dernier avait construit, en 1795, trois cent dix-huit orgues, dont plusieurs étaient de la plus grande dimension. En France, les Dallery et Clicquot; en Allemagne, Jean Scheibe, Godefroi Silbermann, Jean-Jacques et Michel Wagner, Chrétien-Amédée Schroetker, Ernest Marc, Gabler de Ravensbourg, J.-G. Tauscher et l'abbé Vogler, ont successivement amélioré le mécanisme et l'harmonie de l'orgue. Ce dernier s'est surtout distingué par l'invention de son *système de simplification*, que les bornes de cet article ne me permettent pas de détailler.

Malgré tant d'améliorations successives, qui avaient fait de l'orgue l'instrument le plus majestueux et le plus puissant qui existât, un défaut, défaut essentiel, lui restait; car il était dépourvu de la faculté d'expression, qui ne peut résulter que de la possibilité d'enfler et de diminuer la force du son. Dès 1760 on avait construit en Angleterre des orgues où l'on obtenait quelques effets de *crescendo* ou de *diminuendo*; mais ne pouvant les produire qu'au moyen de trappes et de portes qu'on ouvrait ou qu'on fermait avec des pédales, cela ressemblait plutôt à des bâillements qu'à une expression véritable. Enfin cette précieuse faculté a été découverte par un procédé aussi simple qu'ingénieux, et tout annonce que la facture de l'orgue doit en recevoir des modifications qui en changeront complètement le système. Mais déjà de vives discussions s'établissent pour la priorité d'invention entre l'Allemagne et la France. J'expliquerai, dans un prochain article, en quoi consiste le principe des orgues nouvelles, et l'état de la question qui s'agite en ce moment entre les mécaniciens français et allemands.

Variétés.

EFFETS DE LA MUSIQUE SUR UNE IDIOTE.

Une femme de 60 ans environ, entrée depuis son jeune âge dans la division des aliénées de la Salpêtrière, et actuellement placée dans le service de M. Mitivié, n'a jamais eu qu'une intelligence excessivement bornée. Quelques instincts, celui de manger et de boire, d'aller au-devant de la nourriture quand elle la voit arriver, de cacher sa poitrine, moins par pudeur que pour se garantir du froid, de tendre la main dans le but d'avoir un sou, avec lequel elle sait acheter des fruits, c'est à peu près tout ce qu'elle peut faire. Elle a toujours été incapable d'apprendre à s'habiller, à travailler ou même à parler. Quand elle veut exprimer quelque chose, elle fait entendre une sorte de grognement ou un cri rauque qu'elle répète jusqu'à ce qu'on l'ait comprise. Néanmoins elle est musicienne, et sa capacité pour la musique est même portée à un très haut degré. La première circonstance qui s'offrit à nous de lui reconnaître cette capacité était bien propre à fixer notre attention. Une jeune femme, figurante ou actrice dans un des petits théâtres de Paris, était entrée depuis peu à l'hospice pour y être traitée d'une manie aiguë, pendant laquelle, ses habitudes de théâtre revenant par intervalles, elle chantait, déclamait, gesticulait et dansait, suivant les rôles qu'elle croyait remplir. Un jour elle tenait les deux mains de la vieille idiote et chantait une chanson dont elle marquait la mesure en sautant. L'idiote suivait la chanson, non de la parole, puisqu'elle ne parle pas, mais de la voix, sautait aussi en mesure et paraissait y prendre un grand plaisir. On nous prevint alors qu'elle chanterait tout ce que nous voudrions. Sa danse finie, on la pria de chanter *Malbrough*, *Vive Henri IV*, la *Marseillaise*, le *De Profundis*, etc., etc. Elle chanta tant que nous sûmes lui dire ce qu'il fallait chanter, et notre répertoire de chansons était épuisé avant le sien. Il lui suffisait, nous dit-on, d'avoir entendu un air pour le retenir, et elle le répétait chaque fois qu'on l'en priait. Nous en fîmes aussitôt l'expérience. M. Guerry, qui était présent, improvisa un air; l'idiote le suivit, et, sur notre demande, elle le répéta. M. Guerry improvisa le commencement d'un autre air, elle le suivit encore; mais, au lieu de s'arrêter comme M. Guerry, elle acheva l'air commencé, et la fin, toute de sa composition, répondait au commencement.

Quel effet ferait sur elle un instrument de musique? On joua de la flûte; elle était tout yeux et tout oreilles et répétait les airs qu'on jouait. Une exellente musique ferait-elle plus? M. Listz vint et toucha du piano. Je ne puis pas rendre ce que l'idiote éprouva. Immobile et les yeux fixés sur les doigts de M. Listz, ou bien se contractant en mille sens divers, se mordant les poings, elle était dans un état impossible à décrire. On eût dit qu'elle vibrait avec chacune des cordes de l'instrument, qu'elle sentait tout ce qu'il y avait d'impressions dans l'ame du musicien.

Elle ne répétait plus ce qu'elle entendait; est-ce qu'elle était trop vivement saisie? Est-ce qu'elle craignait, par le moindre bruit, de se priver d'une par-

tie du plaisir dont elle jouissait ? je ne le saurais dire.

Le passage subit des sons graves aux sons aigus agit sur elle avec une force prodigieuse ; il occasionna une commotion semblable à celle que produit une décharge électrique ; plus de vingt fois ce passage fut exécuté, et toujours il produisit la même commotion.

Elle aime et recherche les fruits; nous voulûmes savoir si elle les préférerait à la musique. Je l'entraînai dans un coin de la salle; je la plaçai assise en face de moi, le dos tourné à l'instrument, et je mis devant elle, sur mes genoux, beaucoup d'abricots. Et pour qu'elle fût aux abricots aussi entièrement que possible, je lui en donnai seulement un et je lui montrai les autres. La tentation était forte, la musique le fut davantage. M. Listz ayant recommencé, elle tourna la tête vers lui, et tant qu'il joua elle ne regarda que lui. Pour les abricots, elle y revint seulement quand elle cessa d'entendre la musique.

LEURET, D.-M.-P.

DIFFÉRENCES DES TIMBRES DE VOIX.

M. Dureau de la Malle, dans une note lue à l'Académie des Sciences, sur son voyage de Gênes à Carrare, communique les observations suivantes :

« J'ai été fort surpris, dit-il, de trouver au merle noir sauvage un chant très mélodieux, tout différent de celui de cet oiseau dans nos contrées; je me suis caché, j'ai vu chanter l'oiseau à vingt pas de moi, et le mâle surtout, au bec jaune, aux pieds noirs, au plumage noir sans tache, ne nous a laissé nul doute sur l'identité de l'espèce. Le climat, les eaux, l'air, les montagnes, ont-ils une influence sur les voix? Les réfugiés italiens, en venant en France, ont éprouvé la même surprise d'une manière toute inverse. D'ailleurs, M. de Humboldt avait déjà remarqué cette même différence dans le chant des serins et des pinsons. »

M. Dureau de la Malle a été étonné également de la beauté des voix chez les habitants de Bergame, qui sont affectés de goîtres.

Les savants italiens lui ont assuré que le nombre des goîtres et des belles voix est très considérable et hors de proportion avec les pays environnants. Le même phénomène avait été d'ailleurs observé à Zama, en Numidie, par Vitruve et Pline, témoins oculaires.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de *Robin des Bois*, musique de WEBER.

La traduction du *Freyschütz* eut à Paris le sort de tout ce qui apporte quelque perturbation dans nos habitudes, c'est-à-dire qu'un premier mouvement repoussa l'œuvre du génie. C'était au moment où le public venait de faire un grand effort en adoptant Rossini dont la musique, bien que plus chargée, plus compliquée dans ses combinaisons que celle qu'il était accoutumé d'entendre, ne lui parut cependant point trop impossible à comprendre ; parce que, au milieu des détails d'une harmonie riche et neuve, d'un orchestre brillant, et de formes mélodiques inusitées, il trouvait une lucidité de pensée, une suite dans les idées qui la rendaient pour lui d'une intelligence assez facile. Mais faire une nouvelle violence à ses habitudes d'engourdissement et de paresse, voir une révolution naître à côté d'un orage naissant et marcher de front avec lui, ce fut trop pour le pauvre esprit de cet être à vues étroites qu'on nomme le public : *Robin des Bois* fut sifflé. Mais il se trouve toujours au milieu d'une masse moutonnière quelques intelligences plus avancées, prêtes à saisir les innovations qui portent le cachet du génie et à proclamer haut leur mérite. C'est ce qui arriva pour *Robin des Bois;* de jeunes enthousiastes firent une rude guerre aux siffleurs qu'ils réduisirent au silence, et l'œuvre de Weber eut une suite de représentations qu'il faut compter par centaines.

On a beaucoup reproché à M. Castil-Blaze deux choses : la première d'avoir traduit *Freyschütz* ; la seconde de l'avoir mal traduit. Il y a peu de réflexion dans le fait de cette double querelle faite au spirituel écrivain des *Chroniques musicales.* Si M. Castil-Blaze n'avait point traduit l'opéra de Weber, peut-être le nom de ce grand compositeur, aujourd'hui presque populaire en France, ne serait-il connu que des artistes ou des amateurs sérieux de l'art musical; sans lui, peut-être, la troupe allemande qui nous a procuré de si vives jouissances par l'exécution des chefs-d'œuvre de Weber et de Beethoven, n'aurait point tenté l'entreprise de représentations suivies sur un théâtre de Paris, car il lui aurait fallu subir les premières épreuves par lesquelles avait passé l'Odéon, tandis qu'elle a trouvé les voies toutes frayées. M. Castil-Blaze a vendu un nombre incalculable de partitions, d'airs et de morceaux d'ensemble de *Robin des Bois*, qui se sont répandus dans

Paris et dans la province. Ce sont autant de prosélytes qui ont été acquis à Weber. Il nous semble que M. Castil-Blaze n'a pas tant mérité l'anathème que lui lancent les fanatiques de l'école allemande. Peut-être eussions-nous mieux aimé qu'il n'eût pas fait quelques-unes des rares coupures qu'on lui impute à crime, mais nous l'approuvons fort d'avoir supprimé toute la fin du troisième acte, parfaitement stupide sous le rapport du livret, et presque nulle quant à la musique.

L'immense succès qu'avait eu aux premières représentations du théâtre allemand l'admirable finale du second acte de *Fidelio* détermina le comité de la société des Concerts du Conservatoire à l'exécuter dans une de ses belles séances. Des chanteurs habiles furent chargés des parties récitantes, des chœurs nombreux furent tenus long-temps à l'étude, et tout le soin qu'on puisse exiger fut apporté à l'exécution. L'effet fut nul, et l'on reconnut à peine le morceau qui avait produit une si grande sensation lorsqu'il était rendu par des chanteurs dont aucun ne possédait un talent individuel quelque peu remarquable, mais qui tous avaient un sentiment parfait de la musique qu'ils exécutaient. On peut, sur ce nouvel exemple, acquérir la conviction qu'il faut des exécutants allemands pour interprétes de la musique allemande, comme il faut des chanteurs italiens pour rendre convenablement la musique de Rossini.

On comprend que les artistes du Conservatoire ayant échoué dans l'exécution de cette musique, on devait être indulgent pour ceux de l'Opéra-Comique placés dans les mêmes conditions. Certes nous avons été loin d'être satisfaits, car, nous venons de le dire, il était impossible que nous le fussions; mais nous nous attendions à une exécution plus faible, surtout après un aussi petit nombre de répétitions que celui qui a été fait. Jansenne, doué d'un sentiment musical très délicat, a chanté avec une grande simplicité et avec une intelligence parfaite de son vrai caractère la musique si difficile de Weber. Aucun des ténors de l'Opéra-Comique n'était capable de se tirer aussi bien d'un rôle difficile. Boulard a de bonnes intentions dramatiques et comprend la physionomie rude de la partie de Richard; mais son organe est souvent insuffisant. Mme Casimir a eu le tort d'avoir ajouté à la musique de Weber des fioritures d'un fort mauvais caractère; mieux conseillée elle s'en abstiendra sans doute par la suite, et sa belle voix produira de beaux effets.

L'orchestre avait été augmenté d'un nombre assez considérable de nouveaux artistes; le manque de répétitions a sans doute empêché qu'il eût la précision et l'ensemble nécessaires lors de la première représentation; nous dirons s'il s'améliore. Les chœurs, composés en partie des choristes allemands qui avaient été engagés au Théâtre-Nautique, ont été supérieurs à ce qu'ils sont habituellement, quoiqu'ils n'aient pas assez observé les nuances auxquelles nous leur conseillons de donner plus d'attention.

La mise en scène de *Robin des Bois* est bien entendue et d'un effet convenable.

— La retraite de Mme Damoreau, de l'*Académie royale de Musique*, paraît n'être plus aujourd'hui une chose douteuse; cette cantatrice célèbre se dispose à quitter l'Opéra au mois d'avril prochain. C'est une perte grave que fait ce théâtre, et en même temps on peut affirmer que nulle part ailleurs le talent de l'artiste ne sera aussi convenablement placé. Mme Damoreau n'a jamais mieux chanté qu'elle ne le fait aujourd'hui; elle jouit de l'entière plénitude de ses moyens, elle a toute la faveur du public. D'où peut lui être venu le projet d'abandonner sa carrière au moment où elle lui était plus douce que jamais à parcourir? car on ne dit pas seulement que Mme Damoreau quitte l'Opéra, on affirme aussi qu'elle se retire du théâtre. Jusqu'à ce que ce dernier fait soit mieux prouvé, nous nous abstiendrons de le croire réel; il nous coûterait beaucoup de devoir renoncer pour toujours aux charmes du talent de Mme Damoreau.

Serda, ancien élève du Conservatoire qui s'en est allé former son talent en Italie après avoir débuté avec succès à l'Opéra, il y a huit ans, et qui est aujourd'hui attaché au théâtre royal de Bruxelles, doit rentrer ou plutôt redébuter à l'Opéra au mois d'avril de cette année. Une superbe voix de basse-taille, une excellente manière de chanter et une rare intelligence musicale, sont les qualités que nous avons observées chez ce chanteur lorsque nous l'avons entendu sur le théâtre de Bruxelles. Il réussira, nous en sommes convaincus, devant le public de l'Opéra.

— Nous apprenons avec un vif sentiment de plaisir que M. Baillot se propose de donner, les samedis 24 et 31 janvier, deux séances de musique dont le but spécial est de faire entendre les sonates, duos, trios, quatuors et quintettes de Boccherini, Haydn, Bach, Mozart et Beethoven, composés pour piano, violon, alto et basse. M. Ferdinand Hiller exécutera la partie de piano.

C'est la première fois qu'on entendra cette musique admirable exécutée par des artistes du talent de MM. Baillot et Hiller. M. Baillot s'était borné jusqu'ici à faire connaître la musique d'ensemble écrite pour instruments à archets; les deux séances que nous annonçons doivent donc être pour lui l'occasion de révéler à ses admirateurs une source de beautés toutes nouvelles.

Les amis de M. Ferdinand Hiller, ceux qui ont été admis à l'entendre dans l'intimité, savaient seuls combien il apporte de talent pur et élevé dans l'exécution des chefs-d'œuvre de Haydn, de Mozart et de Bach surtout, ce grand musicien si peu connu en France et cependant si digne de l'être, pour lequel il professe une religieuse vénération. En écoutant M. Hiller, le public, qui ne connaît ce jeune artiste que par sa réputation, apprendra ce que sont les compositions de Haydn et de Bach lorsqu'elles sont exécutées dans leur vrai caractère et avec un esprit parfait de leur style.

—M. Donizetti, qui n'est connu à Paris que par son opéra d'*Anna Bolena*, mais qui compte en Italie plus d'un grand succès, vient d'arriver pour assister aux répétitions de sa partition de *Marino Faliero*, qui sera exécutée après *Gli Puritani* de M. Bellini.

—Une justice tardive a enfin été rendue aux pensionnaires de l'Opéra-Comique. On se souvient que le gouvernement de Charles X ayant proposé aux acteurs qui, réunis en société, administraient en commun ce théâtre, de faire l'abandon de leur privilége au profit d'un directeur nommé par la maison du roi, ceux-ci consentirent, à la condition que les pensions des acteurs retraités et celles auxquelles leur donnaient droit leurs parts de sociétaires seraient inscrites au grand-livre. On sait aussi que le gouvernement actuel refusa longtemps de remplir un engagement sacré, qui n'était que l'acquit du prix d'une propriété cédée à cette seule condition. Bien des procès ont été plaidés, bien des mémoires ont été écrits pour obtenir que justice fût rendue, et pendant ce temps, qui leur a semblé cruellement long, plusieurs de ces malheureux artistes ont souffert des atteintes du malheur. Les gouvernements ont une morale facile, et commettent sans effort des actions qui déshonoreraient des particuliers. L'ordonnance qui prescrit l'inscription de ces pensions au livre ordinaire des pensions à la charge du Trésor public vient de paraître enfin dans le Bulletin des lois. Elles sont réglées comme il suit :

MM.	Elleviou, âgé de 64 ans,	6,300 fr.
	Lepoitevin, dit Resicourt,	2,600
	Gavaudan,	5,000
	Léonard, dit Lesage,	6,000
	Batiste,	4,000
	Dutreih, dit Paul,	4,000
	Martin, âgé de 65 ans,	7,400
	Darancourt,	5,050
	Ponchard,	3,200
	Féréol,	2,035
	Lemonnier,	2,250
	Chollet,	465 fr.
	Rifaut,	965
	Firmin,	1,000
	Belnie,	1,000
	Tilly,	1,000
	Faribault, dit Valère,	1,115
	Vizentini,	2,400
	Lafeuillade,	1,165
	Leclerc,	1,000
	Guilbert de Pixérécourt,	1,500
Mmes	Schoder, ve d'Herbez-Saint-Aubin,	4,900
	Léonard, dite Lesage, ve Huet,	4,000
	D'Herbez, femme Duret,	3,000
	Ducamel, femme Gavaudan,	5,000
	Leclerc, baronne de La Ferté,	1,800
	Bauret, dite Belmont,	5,000
	Lemonnier,	4,000
	Michu, femme Dutreih, dite Paul,	4,200
	Desbrosses,	7,800
	Boulanger,	3,480
	Cretu, ve Moreau,	4,000
	Ponchard,	2,050
	Pradher,	2,400
	Prevost,	1,050
	Rigaut,	2,560
	Dejean, Leroy, Colon,	1,265

Il y a, en outre des pensionnaires que nous venons de nommer, cent deux autres titulaires qui n'étaient attachés au théâtre Feydeau qu'en qualité d'employés subalternes. Le total des pensionnaires se monte au nombre de 159.

La plus considérable des pensions d'acteurs est celle de Martin qui reçoit 7,400 fr.; Chollet a la plus faible, car il n'est porté que pour 465 fr.

Parmi les femmes, Mlle Desbrosses est celle qui reçoit la plus forte pension, 7,800 fr.; Mlle Prevost n'a droit qu'à la plus faible, 1,050 fr.

—Nous avons entendu Mlle Grisi aux dernières représentations d'*Otello*, et nous devons à la justice de dire que nous avons été plus satisfaits de la manière dont elle chante *Desdemona*. Moins intimidée, sans doute, mieux maîtresse d'elle-même, elle a rencontré de plus heureuses inspirations qu'elle a rendues avec effet. Au finale du premier acte, et dans le courant du troisième, nous avons trouvé plus d'une occasion de l'applaudir. Nous avons observé encore qu'elle manquait d'énergie dans le trio et dans le finale du second acte. Rubini, Lablache et Tamburini composent toujours un bel ensemble; le dernier n'a cependant pas bien conçu le rôle d'*Iago*; nous avons souvent désiré

qu'il eût plus d'élégance et de tenue sérieuse au lieu des manières évaporées qu'il prend. Ordinairement bon acteur, il s'est trompé cette fois.

— L'administration du Théâtre-Nautique renonce aux représentations d'opéras allemands qu'elle avait annoncées; l'état peu prospère de ses affaires ne lui permet pas de prendre de nouvelles charges et d'entreprendre d'autres spéculations. M. Strunz, compositeur très distingué auquel on doit un grand nombre d'excellents morceaux d'instruments à vent, avait été chargé de recruter en Allemagne une troupe de chanteurs et de choristes, et c'est au moment où il venait de conclure un assez grand nombre d'engagements qu'il apprit la nouvelle résolution des directeurs du Théâtre-Nautique et l'inutilité des efforts qu'il avait faits pour rassembler un personnel convenable. M. Strunz est de retour depuis fort peu de jours, après une absence de quelques mois.

— C'est aujourd'hui dimanche, à deux heures précises, qu'a lieu l'ouverture des admirables séances de la *Société des Concerts*. Depuis plusieurs jours déjà tous les billets sont distribués, et bien fin serait celui qui trouverait une place disponible à l'heure où nous écrivons. La faveur constante qui s'attache depuis huit années à cette belle institution n'est pas celle qu'on accorde aux choses à la mode, mais cette faveur solide et durable que s'attire par la seule force de sa supériorité un monument d'art d'un grand et noble caractère. Il y a le même empressement aujourd'hui que l'an passé et que le précédent pour assister aux concerts du Conservatoire, parce qu'on est assuré d'avance d'y éprouver un plaisir aussi vif. Les morceaux dont la désignation suit seront exécutés dans cette première séance :

1° *Credo* de la dernière messe solennelle de Beethoven. Les solos seront chantés par MM. Vartel, Dérivis; Mmes Dorus-Gras et Falcon;

2° Polonaise pour l'alto, exécutée par M. Urhan;

3° *La Religieuse*, ballade de Schubert, chantée par Ad. Nourrit;

4° Symphonie *héroïque* de Beethoven;

5° *Laudi Spirituali*, chœurs sans accompagnement, composés au seizième siècle;

6° Ouverture de *la flûte enchantée*, de Mozart.

— Les bals de l'Opéra, remis à la mode par la bonne direction que leur a donnée M. Myra, ont ouvert samedi dernier. Un excellent orchestre, habilement conduit par M. Musard, dans lequel figure l'indispensable Dufresne et d'autres bons artistes, a exécuté les plus jolies contredanses, valses et galops du répertoire de son directeur. Au nombre des quatorze lots dont se composera la riche loterie qui sera tirée au dernier bal de la mi-carême, on admire au foyer un superbe piano de Pleyel, en bois de palissandre incrusté de cuivre. Ce sera un précieux cadeau que fera le sort à la personne qui se le verra adjuger. La belle décoration peinte par M. Ferri a été beaucoup remarquée.

— Le théâtre de l'Opéra-Comique annonce pour mardi prochain, 20 janvier, une *fête de nuit* ou bal masqué à la manière de ceux de Venise. Si l'on suit à la lettre le beau programme que nous avons sous les yeux, et en tête duquel est placée une jolie gravure exécutée d'après les dessins de M. Célestin Nanteuil, qui a représenté l'aspect de la salle et du théâtre pendant la fête de nuit, ce sera un riche spectacle. Un pont suspendu sera jeté entre les avant-scènes; le public circulera sous l'arche, tandis que soixante musiciens en costume de caractère et conduits par M. Musard exécuteront des quadrilles composés exprès pour la fête. M. Dufresne exécutera des solos de cornet à pistons, et quarante choristes accompagneront de la voix les motifs des quadrilles. Les portes seront ouvertes à 9 heures.

— M. Hippolyte Monpou donnera mardi 20 janvier un grand concert dans lequel il fera entendre des morceaux de sa composition, parmi lesquels plusieurs sont écrits avec accompagnement d'orchestre, et auxquels il a donné les titres suivants: *Othello*, *le Juif errant*, *les Cris de Paris*, *Lenore*, *la Femme changée en pierre*, *les Résurrectionnistes*, *les Deux Archers*, *la Madone*, *Simple Amour*, *le Noir*. L'orchestre sera conduit par M. Mohr. On se procure des billets au local du concert, rue Lafitte, hôtel Lafitte.

— Chollet et Mlle Prévost, qui sont engagés au théâtre de l'Opéra-Comique où nous les verrons au mois d'avril prochain, sont en ce moment à Paris et sur le point d'entreprendre un voyage en Hollande, où ils ont promis de se faire entendre encore avant de se fixer définitivement à Paris.

— Plusieurs journaux annoncent que parmi les pièces en répétition au théâtre de l'Opéra-Comique figure celle dont M. Meyerbeer a composé la musique. Rien n'est moins vrai, car M. Meyerbeer est actuellement à Baden, et certes il ne laisserait point faire de répétitions en son absence, lui, le plus soigneux des compositeurs, celui qui attache le plus de prix à une bonne exécution. M. Meyerbeer ne reviendra pas à Paris avant le mois de mai prochain, et ne donnera pas auparavant communication de sa partition.

— M. A. Batta, jeune violoniste belge qui a remporté le premier prix au Conservatoire de Bruxelles, se propose de donner un concert le 18 janvier prochain,

dans les salons de M. Duport, facteur de piano, chez qui se trouvent les billets.

Nouvelles des Départemens.

Apt. Une Messe de M. Jouve a été exécutée le premier jour de l'an dans l'église de cette ville devant une foule considérable.

Le *Kyrie*, heureuse et brillante étude de contrepoint, a produit un grand effet; peut-être cela tient-il à ce que c'est, de tous les morceaux, celui dont l'exécution a été la plus franche et la plus hardiment enlevée. Nous devons citer, après, le début vif du *Gloria* et la phrase musicale qui traduit avec une verve animée, gracieuse et religieuse tout à la fois, le texte : *Et in terrâ pax hominibus*, etc.; dans l'*Andante*, le sens du *Miserere nobis* est bien rendu par un chant de plaintive prière, simple en lui-même, et que l'ame saisit vite.

Le *Credo* est le morceau favori de l'auteur; c'est celui qu'il a le plus travaillé, celui qu'il préfère, et qu'il caresse, entre tous, de son affection. —Nous avons assez de confiance dans ces appréciations de l'artiste sur son œuvre, car il en possède tout le secret; et sur la foi de M. Jouve, nous croyons que le *Credo* est le meilleur morceau de sa Messe; cependant nous devons dire qu'il a moins impressionné la foule que le *Gloria*. —Et d'abord, matériellement, c'est le morceau le plus difficile, d'où il résulte que, pour être parfaitement saisi, il réclame, plus que tout autre, une exécution rigoureusement parfaite, et plus complète, peut-être, que ne peuvent la fournir les ressources musicales d'Apt. Mais ajoutons, pour être vrais et exacts, que l'*Andante*, grave, sévère, digne, comme le mystère auguste dont il est la traduction, a encore été assez bien senti, pour exciter une profonde et sympathique admiration. L'hymne *O salutaris hostia*, joué pendant l'offertoire, est un morceau excellent de musique religieuse, un morceau qui fait prier; voilà, je crois, le plus bel éloge qu'on en puisse faire. Le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, sont encore d'heureuses expressions des prières qu'elles rendent; l'*Andante* du *Sanctus*, encore un chant simple, aidé d'une gracieuse instrumentation, a surtout produit un assez grand effet.

Strasbourg. La direction de notre théâtre vient de monter encore une nouveauté pour nous, *Marguerite d'Anjou* de Meyerbeer. Cet ouvrage composé, il y a quatorze ans pour la scène italienne, trahit déjà le grand maître; la fraîcheur des motifs, une instrumentation riche et originale, et des morceaux d'ensemble d'une grande beauté, ont enlevé les suffrages du public. L'introduction et le final du premier acte sont des chefs-d'œuvre; l'effet du premier morceau eût été bien plus grand, si l'on n'y avait pas mesquinement supprimé le second orchestre sur le théâtre. La musique du toast que le chœur porte à la reine se répète trois fois avec une instrumentation différente, et la quatrième fois à l'unisson; la *Stretta* dans laquelle le compositeur fait entendre de loin une musique militaire présente deux orchestres, dont l'un est sur la scène et produit avec celui inférieur un effet surprenant dans les *crescendo*. Du reste, lors de la deuxième représentation, l'exécution a été généralement satisfaisante.

M. Artot, qui se qualifie de premier violon du roi des Belges, s'est fait entendre dans un premier concert au grand foyer du théâtre, dans un second au théâtre même, avant la représentation de *Marguerite d'Anjou*, enfin une troisième fois dans les entr'actes de *Robert-le Diable*. Il a exécuté chaque fois trois ou quatre airs variés soit de Beriot, de Paganini, soit de lui-même; il est dès lors difficile de juger son véritable talent. Sa manière de conduire l'archet peut être citée pour modèle; à en juger par l'exécution des thèmes, son genre paraît être le genre sentimental qui consiste à traîner les notes qui ne se suivent pas immédiatement dans la gamme, pour les rattacher les unes aux autres; son *staccato* en montant et en descendant est parfait et ses doubles touches très pures. Il est à regretter qu'il s'attache à l'exécution de tours de force, pour produire de l'effet; alors dans la chaleur de l'exécution il ne songe plus à la mesure, les passages s'embrouillent au point qu'on ne distingue plus les sons. Ce défaut s'est surtout fait sentir dans les variations de Paganini sur l'air *nel cor*.

Bulletin d'Annonces.

LA MUSIQUE

MISE A 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 étudiée; 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; un beau volume in-18. Prix : 4 f. 50 c.

A Paris, chez Paulin, rue de Seine, 6; à la librairie musicale de E. Duverger, rue Rameau, 6.

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

REVUE MUSICALE,

IXme ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 4.

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 la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, n° 5.

PARIS, DIMANCHE 25 JANVIER 1835.

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.

MM. les abonnés des départements qui n'auraient point renouvelé leur souscription jusqu'à ce jour, doivent le faire avant le 31 janvier, délai passé lequel l'envoi du journal leur serait suspendu. Les directeurs des Messageries et de bureaux de poste se chargent de faire parvenir sans frais, à Paris, les demandes et les envois d'argent.

Bien que persuadée qu'il n'existe plus aucune irrégularité dans l'envoi du journal, l'administration désire être prévenue au plus tôt de celles que pourrait causer une erreur d'adresse.

Au prochain numéro de la *Revue* seront joints un morceau de piano composé pour le journal par M. Osborne, et la table des matières du dernier volume.

Société des concerts du Conservatoire.

PREMIER CONCERT ANNUEL.

Beethoven. — Mozart. — Schubert. — Les chanteurs. L'orchestre. — M. Urhan, — M. Nourrit.

Quel plaisir pour moi de me retrouver un instant au milieu de cette atmosphère de sublime musique, de savourer les délices d'une exécution si belle qu'en aucun lieu du monde on ne peut entendre rien de comparable! Moins heureux que l'auditoire nombreux qui assistait à la première séance de la Société des Concerts, j'étais obligé de faire en une seule matinée provision de jouissances pour tout une année; mais par cela même que je sentais que mon bonheur ne se renouvellerait pas, j'en ai goûté le charme avec plus d'intensité peut-être qu'aucun de ceux qui m'entouraient.

Un vif intérêt m'appelait d'ailleurs au concert du 18 janvier, car on y devait entendre pour la première fois le *Credo* de la dernière messe de Beethoven, production qui appartient aux derniers temps de sa vie et qui signale la tendance qui le dirigea dans ses derniers ouvrages. Depuis long-temps je connaissais la partition de cette messe; je l'avais étudiée bien avant même qu'elle eût été gravée, car une copie faite par les ordres de Beethoven avait été envoyée par lui au roi de France, Louis XVIII, et avait été placée dans la bibliothèque du Conservatoire. A l'époque où Beethoven écrivit cet ouvrage, il était déjà préoccupé d'inquiétude sur son avenir et de soins pour échapper à l'indigence qu'il redoutait. Sous l'influence de ces tristes idées, il fit faire un certain nombre de copies de sa messe et les adressa à quelques souverains dont il reçut des cadeaux. Il y avait beaucoup d'exagération dans les inquiétudes de Beethoven; toutefois ce sera un éternel sujet de honte pour le gouvernement autrichien d'avoir laissé languir ce grand homme dans l'isolement et l'abandon, ne lui ayant jamais demandé une ligne de sa musique et le réduisant à la nécessité de donner des concerts pour exister.

L'étude sérieuse que j'avais faite de la partition de la messe dont le *Credo* a été exécuté dimanche dernier m'avait persuadé que son effet ne répondrait ni à la renommée de son auteur, ni à l'opinion que Beethoven s'était vraisemblablement formée de son ouvrage; l'événement a justifié mes prévisions. Le mérite d'une exécution vocale et instrumentale très remarquable n'a pu procurer à l'œuvre du grand artiste que de faibles applaudissements, témoignages de vénération pour la mémoire du maître, mais non d'admiration pour son ouvrage.

La composition de cette messe a précédé celle de la neuvième symphonie (avec chœurs) et des deux derniers quatuors ; les idées du compositeur sont peut-être moins vagues que celles qu'on trouve dans ces dernières productions, mais il est facile de voir que déjà la pensée qui présidait à la création de l'ouvrage était celle de la nécessité de formes nouvelles, moins arrêtées, moins formulées que celles de la musique écrite précédemment par lui-même. Quelques amis, dit-on, l'entretenaient sans cesse de la gloire qu'il y aurait pour lui à changer radicalement, s'il était possible, les conditions de l'art qu'avaient faites ses prédécesseurs. Déjà, avant que cette idée se fût établie d'une manière systématique dans sa tête, lui-même avait trouvé prodigieusement de choses nouvelles par une inspiration spontanée, résultat de son organisation et de ses études. Celles-là ont le cachet de facilité et de liberté qui n'existe plus dans ce qui est devenu ensuite le produit du système et de la recherche. Dans ses derniers temps, on voit que Beethoven, en cherchant des routes nouvelles, flotte dans l'incertitude et que sa pensée manque de netteté. De vifs éclairs de son génie naturel brillent encore, mais ils sont plus rares, et la bizarrerie combinée en prend souvent la place.

Toutefois, par une singularité fort remarquable, dans la messe où le nouveau système du compositeur tient déjà une place importante, Beethoven, placé sous l'influence de ses premières études et de son respect pour les vieux maîtres, a cru devoir conserver les formes fuguées de la musique d'église et entreprendre leur alliance avec ses idées nouvelles. Or, remarquez que ces formes scientifiques, pour lesquelles il montre toujours quelque prédilection, ne lui furent jamais familières au point de se jouer de leurs difficultés. Il en avait commencé l'étude trop tard ; son génie était déjà dans son effervescence, et la fièvre de son imagination ne lui avait pas laissé la liberté nécessaire pour convertir en habitude-pratique l'art de se servir de ces formes conditionnelles. Aussi est-il remarquable que le génie de Beethoven a presque toujours sommeillé quand il a voulu faire de la science en musique ; cela est particulièrement sensible dans l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers*. Ici l'inconvénient de la difficulté qu'il éprouvait à manier ces formes scolastiques est plus considérable encore, car elles sont en opposition constante avec la pensée de liberté illimitée dont l'esprit du compositeur était préoccupé. De la fâcheuse alliance de choses si disparates résulte d'une part une sorte de sécheresse répandue sur tout l'ouvrage ; de l'autre un vague indéfinissable où flotte l'esprit sur l'objet que se proposait l'artiste. Ajoutez à cela ce penchant aux développements sans bornes auquel Beethoven se laissait entraîner dans ses derniers temps, développements dans lesquels l'idée principale s'anéantit presque toujours, et vous aurez le secret du peu d'effet qu'a produit le *Credo* de la dernière messe, malgré le mérite d'une exécution souvent sublime, et presque toujours irréprochable.

Une observation m'a frappé pendant qu'on exécutait ce morceau ; c'est que Beethoven, si passionné pour la partie poétique de son art, n'ait pas remarqué le peu d'analogie qu'il y a entre les cris et les élans de voix des masses employées par lui, et le calme du symbole de la foi catholique. Depuis l'époque où les formes dramatiques ont été introduites dans la musique d'église, ce défaut s'est rendu plus ou moins sensible dans les compositions des plus grands maîtres ; mais jamais il ne m'a paru plus remarquable que dans l'ouvrage dont il est question. Certains passages ont plutôt le caractère de la fureur que celui de la prière.

La symphonie *sur la mort d'un héros*, improprement appelée *héroïque*, est un ouvrage composé dans la force du talent de Beethoven. L'impropriété du titre sous lequel cette symphonie est connue en France a donné lieu autrefois à quelques observations sur le peu d'analogie de l'ouvrage avec l'objet indiqué. Ces observations tombent d'elles-mêmes, car le titre véritable prouve que cet objet n'est pas celui qu'on suppose. Peut-être ce bel ouvrage n'est-il pas celui où l'illustre compositeur a donné la plus libre carrière à son imagination. Le finale de la symphonie en *ut* mineur, et toute la symphonie en *la*, paraissent être le fruit d'une fantaisie plus hardie, plus saisissante ; mais la perfection des détails ne laisse rien à désirer ici. Jamais, peut-être, le talent connu de Beethoven pour l'heureux emploi des sonorités ne s'est montré avec autant d'éclat que dans cet ouvrage ; jamais il n'a fait un plus bel emploi des oppositions de ces sonorités. Quant au plan, bien qu'on puisse en général y trouver des développements trop considérables, comme dans toutes les productions qui ont marqué la seconde époque de la vie de Beethoven, on ne peut que lui donner des éloges. Toutes les idées y sont admirablement disposées pour que l'effet en soit aussi vif, aussi piquant que possible. Une délicieuse mélancolie règne dans le motif principal de la marche funèbre. Le *scherzo* est une des productions les plus originales du génie de l'auteur, et le finale est remarquable par une multitude d'idées qui se succèdent et se lient avec un rare bonheur.

L'ouverture de la *Flûte enchantée* est une de ces rares productions d'art qui résistent aux destructions du temps

et qui conserveront toujours un caractère ineffaçable de perfection. Tout est beau dans ce morceau, car on y trouve l'unité de pensée jointe à la variété des effets, ce qui est une des qualités les plus rares de la musique de tous les temps. La mélodie est d'une rare suavité, la facture admirable, et l'instrumentation puissante. Quoique bien vieille déjà, cette ouverture n'a rien perdu de son charme ; rendue avec chaleur et précision, elle a produit une vive sensation sur l'auditoire.

Aux trois grandes compositions dont je viens de parler étaient ajoutés, pour complément du concert, trois autres morceaux d'une moindre importance, mais qui méritent pourtant quelque attention. L'un est ce chant religieux, l'un de ces *Laudi spirituali* que certaines confréries chantaient en chœur, dès le treizième siècle, dans quelques villes d'Italie. Celui-là, tiré d'un manuscrit de la famille Magliabecchi, de Florence, est un des plus mélodieux ; je l'ai fait entendre pour la première fois dans mon concert historique du seizième siècle ; depuis lors il a été entendu plusieurs fois dans les concerts du Conservatoire, et son succès a toujours été tel qu'on le faisait recommencer. Il a été fort bien rendu à la dernière séance, et la justesse a été en général remarquable. Je ferai seulement observer aux dames qui chantaient le premier-dessus, qu'à toutes les reprises de la seconde partie, le premier *ut* de la mélodie a été incertain et trop bas d'intonation.

Une romance dramatique de Schubert, intitulée *la Religieuse*, a été chantée par Nourrit avec beaucoup de sentiment et d'expression. Ce morceau a produit une assez vive sensation sur l'auditoire ; il n'est certes pas sans mérite ; cependant il me semble que la mélodie en est le côté faible. Toute l'attention du compositeur s'est portée sur la peinture de l'orage par l'orchestre, et la voix n'y paraît guère que dans une sorte de récitatif de peu d'effet. Une phrase de chant qui termine chaque couplet de la romance est à peu près la seule qu'on y trouve, encore est-elle plus remarquable par son accent expressif que par la nouveauté de la forme.

Le dernier morceau, que je dois signaler à l'attention de mes lecteurs est la *Polonaise* de Mayseder, exécutée sur la viole à cinq cordes par M. Urhan. Je dis que cette *Polonaise* est de Mayseder, parce que le motif et quelques traits existent en effet dans un morceau gravé de cet auteur ; mais M. Urhan a remanié tout ce morceau et l'a rendu beaucoup plus piquant d'originalité. Il a débuté par une introduction à double corde sans orchestre, où l'on a applaudi avec enthousiasme une justesse très remarquable d'intonation, rendue fort difficile par les combinaisons de l'harmonie. Quant à la *Polonaise*, morceau qui se distingue par beaucoup d'originalité, bien qu'il s'y trouve peut-être quelques longueurs et un peu trop de redites, M. Urhan s'y est montré artiste d'un rare mérite. La précision de son archet et de ses doigts dans des traits fort difficiles, et sa manière expressive de chanter, lui ont valu un triomphe complet. Trois salves d'applaudissements ont témoigné du plaisir qu'il avait fait à l'auditoire.

Parlons de l'exécution des masses vocales et instrumentales. Je l'avoue volontiers, j'ai trouvé un progrès sensible dans les chœurs. Il y a de l'énergie dans les attaques qui en demandent, de l'ensemble, de la justesse et quelquefois des intentions fines et bien rendues que j'ai réclamées autrefois en vain. La disparate enfin qui existait entre l'exécution vocale et l'instrumentale a disparu en partie ; il est sans doute possible d'aller plus loin vers la perfection ; mais c'est quelque chose que le progrès, et celui que j'ai remarqué est de telle nature qu'on peut espérer maintenant de voir, d'ici à peu d'années, les masses vocales du Conservatoire rivaliser avec l'orchestre et atteindre à l'animation qui distingue les chœurs de toutes les écoles de chant d'ensemble et de toutes les associations de l'Allemagne.

L'exécution de l'orchestre du Conservatoire ne peut être comparée à celle d'aucune autre réunion de symphonistes ; c'est un aveu qui échappe à l'admiration de tous les étrangers qui assistent aux séances de la Société des Concerts. C'est de la poésie que la manière de rendre la musique de cet orchestre incomparable ; chaque intention des compositeurs y est exprimée avec tant de perfection que l'effet va presque toujours au-delà de ce que ces compositeurs eux-mêmes avaient pu imaginer. Une jeunesse, une verve inouïe, distinguent surtout l'exécution de l'orchestre du Conservatoire et lui donnent une puissance d'énergie qu'on ne croirait pas pouvoir être le résultat du nombre d'artistes qui le composent, et cette puissance est d'autant plus remarquable qu'à côté des effets les plus vigoureux les choses les plus délicates et les plus fines viennent faire de délicieuses oppositions. Le sentiment, je ne dirai pas seulement de la mesure, mais de la plus exacte valeur des temps, se fait sentir dans les moindres détails des symphonies exécutées par cet excellent orchestre. Ainsi le *staccato* qui, dans les grandes réunions de musiciens, est toujours rendu avec plus ou moins de mollesse, est au Conservatoire d'un effet prodigieux par sa netteté, sa précision et son *brio*. Dans le *scherzo* de la symphonie héroïque, par exemple, on a pu remarquer que ces qualités ont été portées au plus haut degré possible de perfection. J'en excepte toutefois le début

de ce morceau, qui, pendant vingt mesures environ, a laissé apercevoir une légère fluctuation de mouvement, comme il y en avait eu au commencement du premier morceau. Ces légères taches qui, vraisemblablement, n'ont été remarquées que par un petit nombre de musiciens, seraient facilement évitées par une plus sérieuse attention des plus jeunes exécutants à la manière précise et ferme de M. Habeneck dans l'indication des mouvements.

Les symphonies de Beethoven offrent souvent des modifications de vitesse et de lenteur qui entrent comme moyen d'expression dans la musique. Les artistes habiles tirent souvent d'heureux effets de cet artifice, mais ce genre d'expression fut long-temps borné aux solos, parce qu'on n'imaginait pas la possibilité de l'appliquer avec ensemble à des orchestres complets. Beethoven seul a osé aborder cette difficulté; mais il y a lieu de croire que ses intentions n'ont jamais été rendues à son oreille comme elles l'ont été depuis quelques années par l'orchestre du Conservatoire; car il y a dans ces modifications de lenteur et de vitesse un tel ensemble dans cet orchestre, une telle attraction entre tous les exécutants pour arriver à l'unité d'intention, qu'il semble qu'un fluide électrique se communique de l'un à l'autre. Ce n'est pas seulement dans le mouvement que cette attraction se fait remarquer, c'est aussi dans la dégradation du son, dans l'accent; l'orchestre tout entier n'est alors qu'un grand artiste.

Admirables dans les obscures combinaisons du *Credo* de Beethoven, admirables dans toute la symphonie de ce grand homme, les artistes du Conservatoire ne l'ont pas moins été dans l'ouverture de la *Flûte enchanteé*. Ce chef-d'œuvre renferme de grandes difficultés de précision pour les rentrées des divers instruments, particulièrement des instruments à vent; mais toutes ces difficultés ne semblent que des jeux d'enfant pour les virtuoses dont se compose l'orchestre. Hommage à leur talent et à leur amour pour l'art qu'ils professent avec tant de distinction! Hommage au digne chef d'une telle réunion d'artistes; riche du sentiment le plus perfectionné, le plus vif, il sait communiquer à tout ce qui l'entoure la chaleur dont il est animé!

FETIS.

Question de propriété littéraire.

Un procès intenté par M. Musard, directeur des concerts de la rue Saint-Honoré à M. Masson de Puitneuf, fondateur de ceux des Champs-Elysées, a soulevé des questions de propriété littéraire qu'a résolues le tribunal de commerce devant qui la cause était portée. Nous empruntons à la *Gazette des Tribunaux* le compte rendu piquant qu'elle a fait de la séance.

M. Masson, entrepreneur de ces concerts aériens des Champs-Elysées, qui ont eu tant de vogue, avait confié la direction de son orchestre à M. Musard, qui s'était engagé, en outre, à arranger les partitions musicales le plus à la mode, pour en faire des valses, contredanses et symphonies. M. Musard avait également promis de composer des airs nouveaux pour M. Masson de Puitneuf. La bonne intelligence ne régna pas long-temps entre le chef d'orchestre et le directeur des concerts. Une rupture eut lieu en 1834, deux ans après la fondation de l'entreprise nouvelle. Quoique les parties eussent résilié d'un commun accord leurs conventions, elles n'en sont pas moins venues à un démêlé judiciaire. M. Musard a prétendu que M. Masson de Puitneuf lui retenait indûment ses manuscrits; qu'il se permettait de faire exécuter publiquement la plupart des quadrilles et symphonies contenus dans ces manuscrits, et non encore gravés; qu'il faisait aussi jouer la musique gravée de M. Musard, en l'attribuant dans ses affiches à d'autres compositeurs vivants ou pseudonymes. L'ancien chef d'orchestre des Champs-Elysées a cité M. Masson de Puitneuf devant la justice commerciale à raison de ces faits, qu'il a considérés comme autant de violations de ses droits d'auteur, et il a conclu, contre l'entrepreneur des concerts aériens, à 3000 francs de dommages et intérêts pour le passé, avec défense de récidiver à l'avenir, sous peine de 200 francs par chaque contravention.

Me Amédée Lefebvre a développé ces conclusions. « M. Musard, a dit l'agréé, a créé, en France, un art nouveau, l'arrangement des partitions musicales. Il prend, soit dans le même opéra, soit dans des opéras différents, plusieurs airs ou morceaux détachés, il les groupe ensemble, les unit par d'habiles transitions, les orne de variations brillantes et parvient ainsi à composer, avec des motifs connus, des valses, contredanses et symphonies délicieuses. Cet arrangement, qui exige de la part de l'artiste une entente parfaite de la musique et un goût exquis, constitue, au profit de l'arrangeur, une propriété réelle; car c'est une invention, dans toute la force du terme. Si le fond de la musique arrangée n'appartient pas à l'arrangeur, les ornements accessoires, la riche broderie dont il embellit le fond usé, en font une production nouvelle, qui étonne le compositeur même de la musique primitive. Sans doute un arrangeur ne doit pas être mis sur la même ligne que l'auteur d'un opéra, et je ne vais pas jusqu'à dire

que M. Musard soit l'égal de Rossini. Mais, dans un genre inférieur, M. Musard a conquis la première place. Qui ne connaît *la Tyrolienne*, *les Echos*, *la Brise du Matin*, *le Quadrille espagnol*, *la Fête des Bonshommes*, *le Quadrille de Naples*, etc. ? Ces ingénieuses broderies de nos meilleurs opéras ont fait et font encore tous les jours le charme de nos salons. Si M. Musard a pris un rang distingué parmi les artistes dont s'honore la capitale, c'est une preuve évidente que la nature l'a doué d'un génie créateur. Du moment où il est prouvé que les arrangements composés par le demandeur sont une propriété particulière, l'arrangeur a droit, comme tout autre auteur, à la protection de la loi. Le tribunal réprimera donc l'atteinte que M. Masson de Puitneuf a portée à la propriété de M. Musard.

« Dans le traité que l'entrepreneur des concerts aériens avait fait avec son ancien chef d'orchestre, celui-ci s'était engagé à arranger et composer des valses, contredanses, symphonies, harmonies, etc. ; mais il s'était réservé, par une clause formelle, la propriété exclusive de ses manuscrits. La conséquence directe de cette stipulation était que M. Masson de Puitneuf n'aurait plus le droit de jouir des airs arrangés, contenus dans ces manuscrits, après la retraite de M. Musard, parce qu'alors ce dernier rentrerait dans la plénitude de ses droits d'auteur. Contrairement à la lettre du contrat, au mépris de la loi qui déclare les inventions de l'esprit la première et la plus sacrée des propriétés, M. Masson de Puitneuf a fait jouer, dans ses concerts des Champs-Elysées, les airs inédits de M. Musard, avec lequel il venait de rompre, à une époque où, d'après les conventions, il avait complètement perdu tout droit de jouissance sur ces mêmes airs. Et pour mieux assurer la réussite de son usurpation, l'entrepreneur des concerts s'est emparé des manuscrits du compositeur, et il les a obstinément retenus entre ses mains jusqu'à ce jour, malgré toutes les réclamations qui ont pu lui être adressées. Jamais violation de la propriété fut-elle plus flagrante, plus odieuse ? Qu'ai-je besoin d'insister davantage pour obtenir une condamnation que je lis dans la pensée des magistrats consulaires ?

« Ce tort si grave n'est pas le seul dont M. Masson de Puitneuf se soit rendu coupable envers mon client. L'entrepreneur des concerts aériens s'est permis d'annoncer, dans ses affiches, que les airs gravés qu'il faisait jouer aux Champs-Elysées étaient de la composition de divers auteurs, dont quelques-uns n'ont même jamais existé, tandis que ces airs avaient été arrangés par M. Musard. Que M. Masson de Puitneuf ait le droit de faire exécuter dans ses concerts les morceaux gravés de la composition du demandeur, c'est ce que je ne lui conteste pas ; mais ce que je lui conteste, c'est le droit de ravir à M. Musard la gloire qui appartient à ce dernier et d'attribuer cette gloire à un autre. La première récompense d'un homme de talent, c'est de voir son nom attaché à ses œuvres, c'est la satisfaction de recueillir les éloges donnés à ses travaux. Son vœu le plus ardent est que l'on connaisse le nom de l'auteur dont les ouvrages sont devenus l'objet de l'admiration publique.

« Le directeur de spectacles qui n'indique pas le nom de l'auteur, ou qui indique un nom supposé dans ses affiches, commet un véritable larcin ; il dérobe à l'auteur la partie la plus précieuse de sa propriété. La justice flétrira d'un blâme sévère et atteindra d'une répression efficace cette spoliation de nouvelle espèce, qui ne peut être que le résultat d'une basse envie ou d'une misérable rancune. »

Me Beauvois a combattu la demande de M. Masson de Puitneuf. Suivant le défenseur, la conduite de l'ancien chef d'orchestre des concerts aériens a été extrêmement répréhensible. Employé au service de M. Masson de Puitneuf et recevant de lui des appointements considérables, il a livré à des entreprises rivales les airs et quadrilles qu'il avait composés ou arrangés pour l'entreprise des Champs-Elysées, et dont il ne devait avoir la disposition que trois mois après l'expiration de son engagement. Il a demandé au préfet de police l'autorisation de donner aussi des concerts dans les Champs-Elysées, sans considérer que M. Masson de Puitneuf, dont il était l'employé, dont il possédait toute la confiance, avait fait plus de 40,000 francs de frais de premier établissement. La police, plus juste que M. Musard, rejeta ces sollicitations, qui accusaient une profonde ingratitude.

« L'ancien chef d'orchestre, contraint par sa propre faute à rompre son engagement, ne se fit aucun scrupule d'entraver l'entreprise de M. Masson de Puitneuf ; il ne craignit même pas d'essayer de détruire les concerts aériens. Il enleva les trente-deux cahiers des musiciens de l'orchestre. Pendant dix ou douze jours, l'orchestre aérien fut obligé de jouer de mémoire, jusqu'à ce que de nouveaux cahiers eussent été confectionnés. Il est faux que M. Masson de Puitneuf ait mis la main sur les manuscrits de M. Musard ou les retienne en sa possession. Il ne se sert pas non plus des airs et quadrilles de cet arrangeur. L'entreprise de M. Masson de Puitneuf n'a pas besoin du talent de M. Musard pour être dans un état prospère. Tout ce qu'il y a de vrai dans ce qu'on a dit, c'est qu'on a joué aux Champs-Elysées quelques-uns

des airs gravés ou manuscrits du demandeur, cinq ou six semaines après la rupture du contrat.

« Quant aux airs gravés, on ne conteste pas à la partie défenderesse le droit de les faire exécuter publiquement; restent donc seulement les airs manuscrits et inédits. Mais M. Masson de Puitneuf a bien sans doute le droit de jouir de ces airs, qu'ils soient gravés ou non, puisqu'il a payé 6000 francs par an à M. Musard pour qu'il les composât ou arrangeât. Car il ne faut pas perdre de vue que M. Musard avait un traitement de 6000 francs comme chef d'orchestre, ce qui est égal au traitement de chef d'orchestre de l'Opéra, et qu'il touchait en outre 6000 francs comme arrangeur.

« Il est juste que M. Masson de Puitneuf jouisse de ce qu'il a payé. Que M. Musard fasse graver et vendre ses airs et quadrilles, personne ne s'y oppose; mais que, du moins, il ne fasse pas obstacle à la jouissance pour laquelle le défenseur l'a si largement rétribué. Ce serait prendre un soin superflu que de démontrer que M. Masson de Puitneuf n'a pas attribué, dans ses affiches, les airs de M. Musard à d'autres compositeurs. L'allégation contraire qu'on s'est permise est trop dénuée de vraisemblance pour avoir besoin d'une réfutation sérieuse. M. Masson de Puitneuf a, il est vrai, annoncé comme étant de Rossini *la Tyrolienne* dont M. Musard se prétend l'auteur; mais cette prétention de M. Musard est mal fondée; *la Tyrolienne* est tout entière de l'auteur de *Guillaume Tell*. A cet égard, les affiches de M. Masson de Puitneuf ont été l'expression de l'exacte vérité. Il résulte de là que la demande de M. Musard ne saurait être accueillie et qu'il y a lieu, au contraire, d'adjuger au défendeur des dommages-intérêts pour les trente-deux cahiers dont il a été indûment privé.

Le tribunal,

Attendu que, par conventions verbales intervenues entre Masson de Puitneuf et Musard, ce dernier s'est engagé à composer et arranger toute musique nouvelle ou ancienne pour varier son répertoire de symphonies, de valses, contredanses, à la condition que les manuscrits resteraient la propriété de Musard;

Attendu que, si ces conventions ont été résiliées par autres conventions, aussi verbales, du 11 juillet 1834, il n'a cependant été apporté aucun changement aux droits que Musard s'était primitivement réservés;

Attendu néanmoins qu'il est suffisamment établi que Masson de Puitneuf, méconnaissant ces conventions, s'est permis, depuis la résiliation des premières, non-seulement de faire exécuter les airs composés et arrangés par Musard, mais encore de les présenter au public sous des noms supposés, et que cette infraction des conventions porte atteinte aux droits de l'auteur et à sa réputation;

Attendu, sur le second chef de demande de Musard, qu'il n'apporte aucune preuve suffisante que Masson de Puitneuf soit détenteur des manuscrits qu'il réclame;

Par ces motifs, fait défense à Masson de Puitneuf d'exécuter à l'avenir, dans ses concerts, les airs manuscrits, valses et quadrilles composés et arrangés par Musard, sinon le condamne par toutes voies de droit, et même par corps, à 200 francs par chaque contravention; fait également défense audit Masson de Puitneuf d'annoncer les airs gravés de la composition de Musard sous un autre nom que celui de l'auteur, et lui ordonne d'indiquer, dans ses annonces et affiches, le nom de Musard comme en étant l'auteur, sous peine, par les mêmes voies que dessus, lorsque la somme toutefois dépassera celle de 200 francs, à 100 francs aussi par chaque contravention; déclare Musard non-recevable en sa demande en restitution de manuscrits; déclare aussi Masson de Puitneuf non-recevable dans sa demande réconventionnelle en dommages-intérêts; et, faisant droit sur celle directe de Musard, condamne Masson de Puitneuf à 200 francs pour les contraventions depuis la résiliation des contraventions; condamne en outre Masson de Puitneuf aux dépens.

Nouvelles de Paris.

Le troisième concert de la *Société musicale* a lieu aujourd'hui dimanche, dans la salle du Conservatoire, à une heure précise de l'après-midi. Nous n'avons point parlé de la seconde séance dans laquelle M. Herz s'est fait entendre avec un grand succès, par la raison qu'aucune annonce ou carte d'entrée ne nous ayant été envoyée d'avance, nous avions ignoré qu'elle eût lieu. Nous avons le projet de suivre régulièrement ces concerts où figurent des talents d'un ordre élevé.

Première partie: 1° Sextuor (redemandé) pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, exécuté par MM. Bertini, Cuvillon, Alard, Lutgen, Chevillard, A. Duriez, de Bertini; 1. Allegro, 2. Scherzo, 3. Andante, 4. Finale; 2° Air italien du *Philtre*, chanté par M. Panel, de Donizetti; 3° Fragment de sonate pour la harpe, exécuté et composé par M. Labarre; 4° Duo du *Barbier de Séville*, chanté par MM. Bordogni et Géraldi, de Rossini; 5° Fantaisie pour le cor, exécutée et composée par M. Gallay; 6° Duo de *Tancrède*, chanté par M. Bordogni et Mlle Lambert, de Rossini.

Deuxième partie: 1° Solo de violon, exécuté par

M. Alard, de Bériot; 2° Air (*Se m'abandoni*), chanté par Mlle Lambert, avec accompagnement de cor par M. Gallay, de Mercadante; 3° Souvenirs irlandais, fantaisie pour la harpe sur des airs populaires irlandais, exécutée et composée par M. Labarre; 4° Trio (*Papatacci*) chanté par MM. Bordogni, Géraldi et Panel, de Rossini. 5° Romances: *la Pauvre Négresse, la Pupille*, chantées par Mlle Lambert, de Labarre.

Le piano sera tenu par M. Fessy.

— M. Hyppolite Monpou a donné mardi dernier dans la salle de concerts rue Lafitte une soirée dans laquelle il a fait exécuter plusieurs morceaux de sa composition. M. Monpou a bien évidemment la volonté de faire de la musique originale. Quelquefois il réussit, mais le plus souvent il pousse l'originalité au-delà des bornes qu'il s'imposerait lui même s'il se jugeait bien. Un petit nombre des morceaux qu'il a chantés est assez original, en effet, de rhythme et de mélodie; le reste n'est guère intelligible. La déclinaison du pronom *hic, hoc, hac* qu'il a souvent entendue exécuter et exécutée lui même dans l'école de Choron lui aura donné l'idée de son morceau des cris de Paris, mais celui de Carissimi est beaucoup plus comique que le sien; un mérite qu'il ne faut pas oublier de reconnaître à M. Monpou, c'est d'avoir choisi des poésies de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny et de Musset, pour composer sa musique au lieu de s'être adressé aux fabricants de couplets qui nous assiégent journellement de leurs produits indigestes.

La salle construite par M. Masson de Puitneuf, dans les jardins de l'hôtel Lafitte pour ses concerts d'hiver est élégante et bien décorée, mais l'architecte ne paraît pas avoir songé un seul instant qu'il construisait une salle de concerts, car il a négligé de remplir toutes les conditions nécessaires à cet égard; on n'entend dans aucune de ses parties. C'est ainsi, du reste, que les choses se pratiquent presque toujours en France.

— Un bruit étrange, à la source duquel les plus actives recherches ne nous ont pas fait remonter, s'est répandu dans Paris et a trouvé un crédit assez général. Mme Malibran aurait été assassinée à Gênes par une rivale jalouse, les uns disent de son talent, d'autres prétendent de sa beauté. Une dame d'ancienne et noble famille, une Doria, blessée des soins que prodiguait son mari à la grande cantatrice se serait, affirment ceux-ci, précipitée sur elle au sortir d'une représentation, et lui aurait porté à la gorge un coup violent de stylet. Cette fable se dément par le silence que gardent les lettres et les journaux les plus récents sur un fait qui eût retenti dans toute l'Italie avec un bruit extraordinaire. La fausseté de cette prétendue nouvelle une fois démontrée, il restait à rechercher où elle a pu prendre naissance; ici nous devons avouer que nos efforts ont été sans résultats; ainsi qu'il arrive toujours en pareil cas, chacun tient le bruit d'un récit à lui fait, et le véritable éditeur a disparu. Ce sont des plaisanteries fort sottes dont personne ne se soucie de prendre la responsabilité: ne publia-t-on pas plusieurs fois faussement la mort de M. Litz, et les choses ne furent-elles pas poussées à l'égard de M. Duponchel au point que ses amis reçurent l'invitation de se rendre à ses obsèques. Il faut comprendre toutes les passions, tous les goûts les plus bizarres, mais qu'un homme estime assez par son temps pour l'employer à un usage aussi peu estimable, voilà ce que nous ne concevons pas. Nous sommes heureux d'être les premiers à apprendre aux nombreux amis de Mme Malibran et aux admirateurs plus nombreux encore de son magnifique talent que la nouvelle affligeante répandue en forme de divertissement, par de mauvais plaisants, ne repose sur aucun fondement; si un fait de cette nature s'était confirmé, tout ce qui porte un cœur d'artiste se serait voilé de deuil, car la plus grande cantatrice de notre époque aurait vécu.

— La direction du Théâtre-Italien de Londres, fatale à tous les entrepreneurs qui l'ont prise à leur compte, est encore disputée, pour la prochaine saison, par deux concurrents qui savent cependant ce qu'il en coûte pour amuser messieurs les Anglais. M. Laporte, ancien acteur du Vaudeville et père du spéculateur qui s'est ruiné dans l'entreprise du *King's Theatre* après plusieurs années d'heureux succès, se présente comme porteur d'un bail à lui fait par les propriétaires de la salle où s'exploite le spectacle. D'une autre part, M. Mason, qui a perdu il y a deux ans des sommes considérables dans la direction du même théâtre et qui veut probablement courir après son argent, affirme que les acteurs ne consentiront pas à traiter avec son antagoniste dont ils sont presque tous créanciers. Les deux adversaires sont en présence à Paris et font de mutuels efforts pour obtenir des directeurs de notre Théâtre-Italien la cession des chanteurs qu'ils ont engagés pour l'année, et qui ne veulent traiter avec les entrepreneurs de Londres que moyennant la garantie de MM. Robert et Severini. Or, comme MM. Robert et Severini n'ont point une confiance illimitée dans le succès d'une affaire qu'ils ont eux-mêmes jugée trop onéreuse pour pouvoir s'en charger, ils exigent pour donner cette garantie aux chanteurs qu'un dépôt de *deux cent mille francs* soit fait en espèces chez un notaire de Paris. Il reste donc à savoir maintenant lequel des deux, de M. Laporte ou de M. Mason, trouvera moyen de distraire

préalablement cette somme de deux cent mille francs du capital qu'il destine à l'exploitation de son entreprise. C'est un singulier spectacle que celui de deux hommes qui se disputent à qui aura le triste privilége de se ruiner, car évidemment la direction du Théâtre-Italien de Londres, avec ses charges actuelles, doit être une cause de ruine pour quiconque fera la folie de la prendre à son compte. Il faudrait que les frais fussent réduits d'un quart pour qu'on pût n'y pas perdre.

— MM. Tilman frères se proposent de donner une suite de matinées musicales dans lesquelles ils exécuteront, aidés d'artistes habiles, des quatuors et quintettis, tant des maîtres anciens que des compositeurs modernes. La première de ces séances a lieu aujourd'hui dimanche, à deux heures, dans les salons de M. Pape, facteur de pianos. Les autres auront lieu de huit en huit jours. MM. Tilman sont d'excellents musiciens qui ont le sentiment de cette musique d'ensemble et qui l'exécutent avec un talent véritable. Il n'est pas qu'on ne se souvienne des agréables matinées qu'ils ont données l'hiver dernier.

— Une blessure que s'est faite à la main M. Baillot oblige ce grand artiste à reculer d'une semaine la première des deux belles séances qu'il doit donner avec M. Hiller. C'est donc samedi prochain, 31 janvier, que les amis du talent de ces deux hommes habiles seront appelés à les entendre et à les applaudir.

— Nous nous faisons un devoir d'annoncer la publication d'un recueil de trois romances favorites de Boieldieu, suivies d'une notice sur sa vie par M. J. Janin. Les exemplaires déposés chez tous les marchands de musique se vendent au profit de la souscription ouverte pour le monument projeté à la mémoire du célèbre compositeur. La musique des trois romances est imprimée par les procédés typographiques de M. E. Duverger.

Nouvelles étrangères.

Milan. *Théâtre de la Scala.* Le 26 décembre on a joué à ce théâtre la première représentation de *Gemma di Vergy*, drame lyrique en deux actes de Bidera, musique de Donizetti. Gemma est répudiée par son mari pour cause de stérilité. Il ne pourra certes pas en arriver autant à M. Donizetti de la part du public, car il est père d'une nombreuse génération, et tous ses fils, jusqu'au dernier qui vient d'être reçu avec faveur, ont fait plus ou moins fortune dans le monde; il est aussi vrai de dire qu'on trouve entre eux tous un certain air de famille. Les morceaux qui ont été le plus remarqués dans *Gemma di Vergy* sont l'ouverture, l'introduction, la sortie de la prima donna et le finale du premier acte. Au second on a applaudi un terzetto entre Gemma, Ida et le comte de Vergy (Mme Ronzi de Begnis, Mme Bayllou et Cartagenova), le duo entre celui-ci et Tamos (Reina), et la prière de la prima donna. Mme Ronzi, dont le talent est nouveau pour notre scène, a chanté dans tous les morceaux et a donné des preuves de la méthode la plus pure; les applaudissements du public en masse l'ont accompagnée pendant tout le cours de l'ouvrage et l'ont rappelée encore après la représentation.

Emma d'Antiochia, libretto de Romani, musique de Mercadante, n'a obtenu qu'un médiocre succès au même théâtre. On y a cependant distingué quelques beaux morceaux, entre autres un *quartetto* au premier acte et le finale; mais en somme cet ouvrage a paru manquer de chaleur et d'inspiration. Mme Pasta soutiendra cependant l'ouvrage par son talent, bien que ses intonations soient assez souvent douteuses. La manière dont elle a conçu le rôle principal est dramatique; malheureusement elle n'est que bien faiblement secondée par les autres acteurs. Cartagenova et Mme Bottrigari ne se distinguent ni par la beauté de leur voix, ni par les qualités de l'art; cependant Cartagenova a été redemandé deux fois. Poggi a bien chanté un duo avec Mme Pasta.

Francfort. Les amateurs de musique qui composent la société *Cæciliana* nous ont procuré, le 12 décembre, les plus vives jouissances en exécutant les morceaux remarquables d'*Idomeneo*, de Mozart, et d'*Ianisha*, de Chérubini. *Idomeneo*, autant par la richesse des mélodies que par sa belle instrumentation, ne le cède à aucun des autres ouvrages de son illustre auteur. Les chœurs sont d'un effet merveilleux et les récitatifs d'une vérité qui transporte. L'exécution a été admirable, et le directeur de la société, M. Schelble, mérite une grande reconnaissance pour le soin qu'il a apporté dans la digne reproduction de ces beaux monuments de la musique. Le chœur a particulièrement droit à des éloges, et quelques voix récitantes ont été aussi remarquées.

— Le compositeur hollandais C. F. Muller, qui était fixé depuis long-temps à Berlin, vient d'être nommé maître de chapelle de la cour de l'empereur du Brésil.

— M. James Wilson, de Londres, vient de publier un nouveau dictionnaire de musique sous le titre de *The musical Cyclopedia*. Londres, 1834, un vol. grand in-8°.

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

Les Regrets.

Par
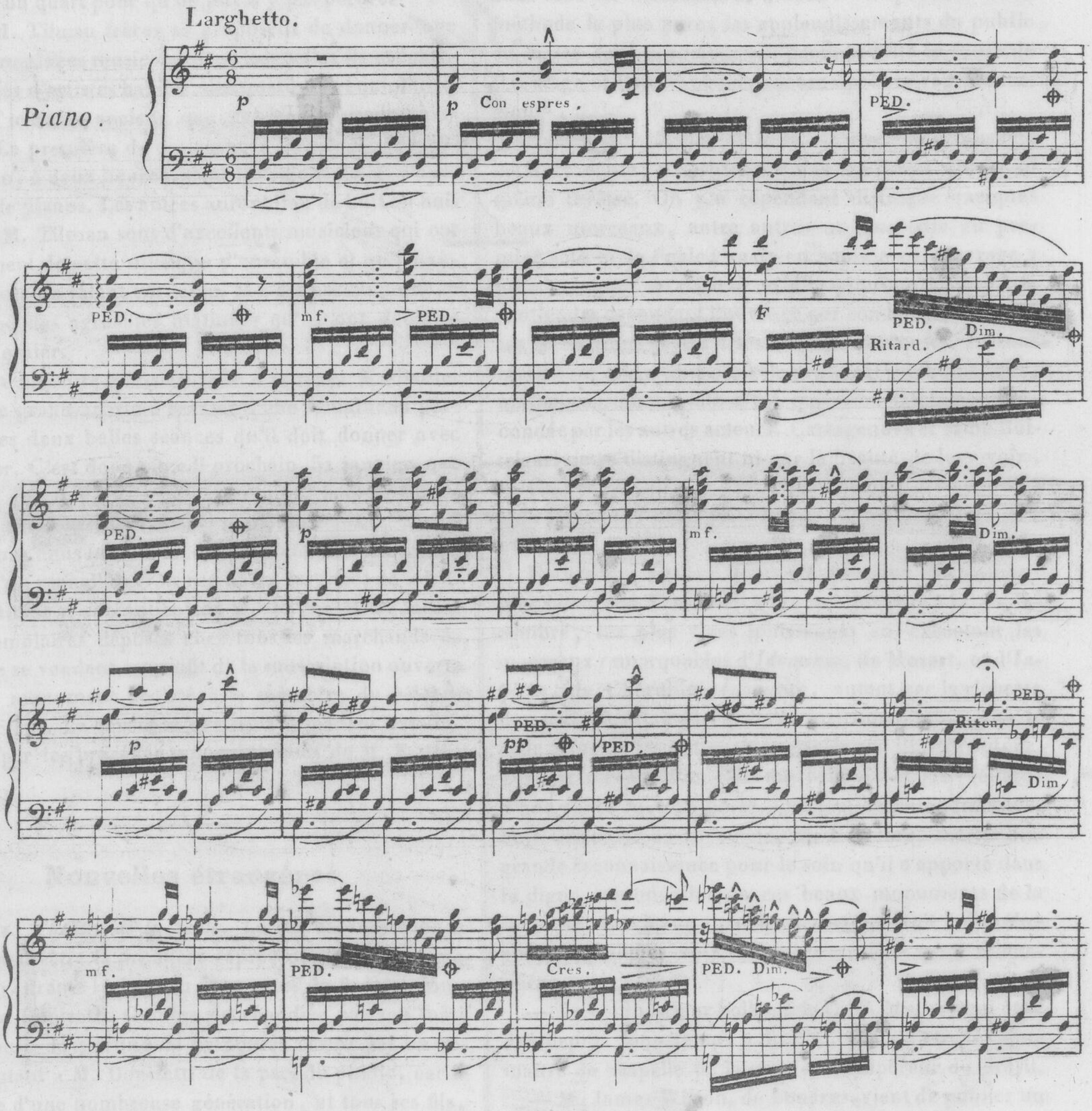
Osborne.

LES REGRETS

Par *G. A. Osborne.*

Larghetto.

Piano.



PED. PED. Cres. PED. Rallent. e dim.
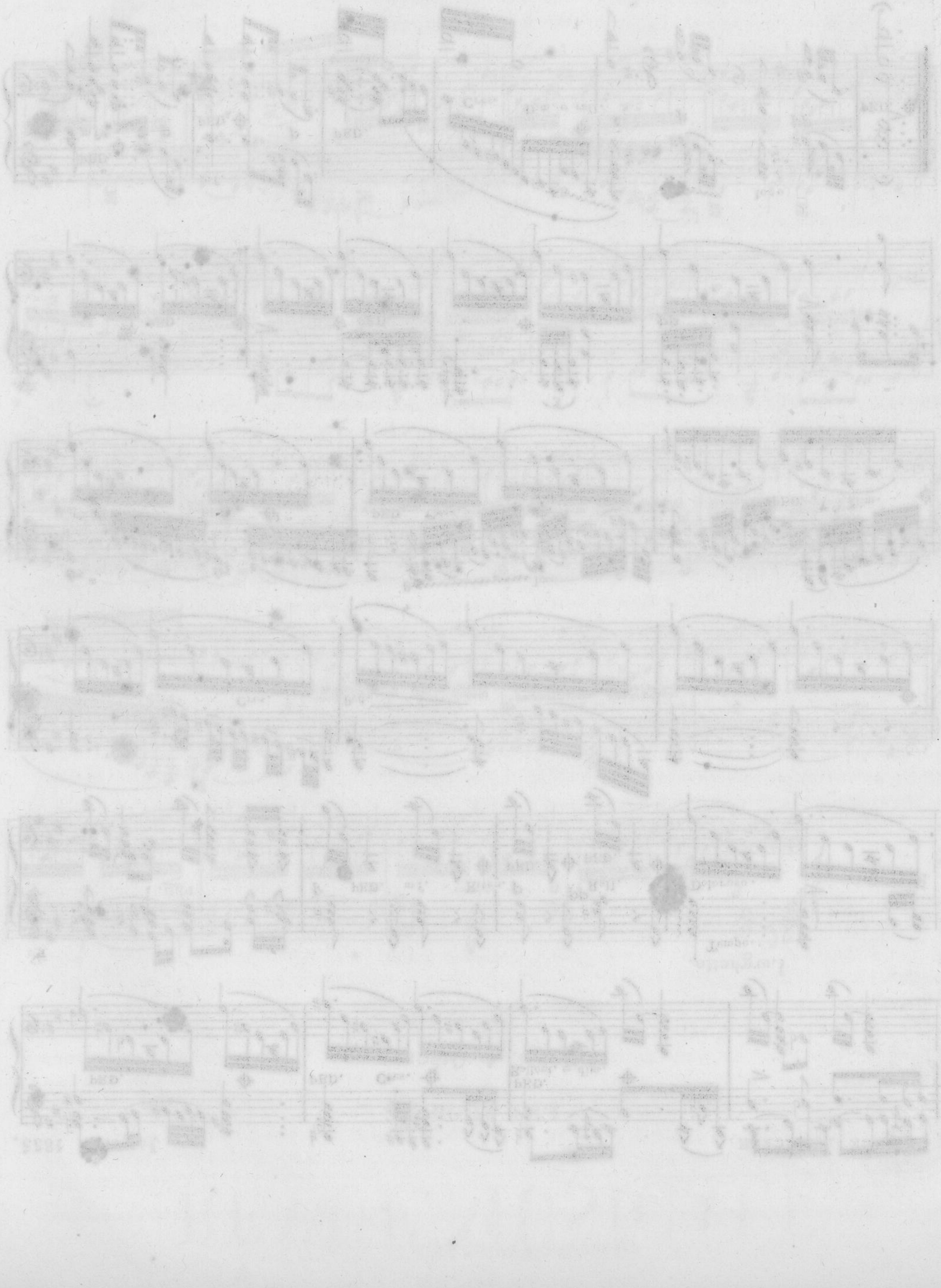
f PED. mf. Riten. p pp Rall. p Doloroso. Tempo.

Cres. Ped.

tr tr Ped. PED. PED. Cres. loco PED. Dim.

PED. f PED. 3 pp

PED. mf. p PED. p PED. tremolo Cres. Dim. e rall. p loco pp PED.



REVUE MUSICALE,

IX^me^ 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 la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, n° 5.

PARIS, DIMANCHE 1^er^ FÉVRIER 1835.

Division des matières.

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

Analyse critique.

ÉPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE.

Grande Symphonie fantastique par HECTOR BERLIOZ.
OEuvre 4^me^; partition de piano par F. LISTZ.

Je me souviens d'un jour (il y a environ douze ans) où j'étais membre du jury d'examen pour la situation des classes de composition du Conservatoire de musique. Parmi les élèves qui apportaient des spécimen de leur savoir, il y avait un jeune homme qui paraissait fort ennuyé de la séance; il me présenta je ne sais quoi d'informe qu'il croyait être un contrepoint double : ce n'était qu'un tissu d'horreurs harmoniques. Je fis quelques corrections et j'en expliquai l'objet au jeune homme en question. Pour toute réponse il me fit entendre qu'il avait beaucoup de mépris pour toutes les études, et qu'il ne croyait point qu'elles fussent utiles à l'homme de génie. A cette profession de foi, grande fut la colère de M. le directeur du Conservatoire et de quelques-uns de mes collègues; pour moi, je le pris sur un autre ton, et je dis au jeune homme que la science n'était bonne en musique que pour ceux qui en sentaient l'utilité et qui en apercevaient le but. Quant à ceux qui la méprisaient en l'étudiant, ils ne pouvaient y faire de progrès; elle leur était inutile. Je conseillai donc au jeune détracteur du contrepoint et de la fugue de renoncer à des choses qu'il estimait si peu et de se livrer librement à son génie, s'il en avait. Il suivit mes avis, sortit du Conservatoire, et dès le même jour commença son rôle de réformateur de la musique. Ce jeune homme était M. Berlioz.

Dans le même temps il rassembla bon nombre de musiciens à l'église de Saint-Roch pour y faire entendre une messe de sa façon; chacun s'en revint de là haussant les épaules et disant que ce qu'on avait entendu n'était pas de la musique. Je sais que des jugements de cette espèce se portent souvent à la légère sur les œuvres qui indiquent des transformations de l'art, et je n'en pris pas de prévention contre M. Berlioz.

A quelque temps de là il obtint qu'on essayât dans une répétition de nouvelles productions de sa plume. Le hasard me conduisit dans la petite salle du Conservatoire, au moment où se faisait l'essai. Ce qu'on jouait était, je crois, une ouverture; l'orchestre pouffait de rire en exécutant; à chaque reprise d'un passage il manquait un instrument parce que chacun s'esquivait; à la fin il n'y eut plus moyen de comprendre ce que l'auteur avait voulu faire, et l'essai finit là. Ce que je venais d'entendre était horrible, et je m'étais aperçu que M. Berlioz ignorait certaines choses qui appartiennent plutôt au solfége qu'à la composition; mais des éclairs d'effets d'orchestre assez piquants m'avaient fait croire qu'il y avait quelque chose dans la tête de celui qui les avait imaginés; je pensai qu'il fallait ajourner le jugement qu'on en devait porter. On voit que j'étais fort patient et fort consciencieux avec M. Berlioz.

Vint enfin le jour où M. Berlioz donna un concert pour y faire entendre ses compositions; il y a, je pense, environ huit ans que ce concert eut lieu; beaucoup d'autres ont été donnés depuis lors dans les mêmes vues. Il y avait peu de monde à celui-là, et dans la salle il ne se trouvait guère que des amis ou des invités. Ce fut là qu'on entendit pour la première fois la symphonie fantastique; l'auditoire crut avoir le cauchemar pendant toute la séance; mais on remarqua la *Marche du supplice*, par la nouveauté de quelques effets, et on l'applaudit. Dès ce moment mon opinion commença à se former sur M. Berlioz; je vis que la mélodie lui était antipathique, qu'il n'avait qu'une faible notion du rhythme; que son harmonie, formée d'agrégations souvent monstrueuses de notes, était néanmoins plate

et monotone; en un mot je vis qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques, et je jugeai qu'il écrirait toujours d'une manière barbare; mais je vis qu'il avait l'instinct de l'instrumentation, et je pensai qu'il pouvait remplir une vocation utile en découvrant de certaines combinaisons que d'autres emploieraient mieux que lui.

Bien que M. Berlioz connût mon opinion sur ses ouvrages, il eut confiance et recours en moi en diverses occasions, parce qu'il avait jugé que j'étais favorable à l'encouragement et au laisser-faire; il vint donc me trouver en quelques circonstances, me priant d'aplanir les difficultés qu'il rencontrait. C'est ainsi que j'obtins pour lui de M. Lubbert qu'on exécutât le morceau sur la *Tempête* de Shakspeare, que je parvins à dissiper les préventions qui s'opposaient à son admission au concours de l'Institut, et que je fis des démarches, à sa prière, pour le faire jouir de sa pension, sans qu'il fût obligé d'aller en Italie, prévoyant que dans sa disposition d'esprit il ne retirerait aucun fruit de son voyage, ce qui s'est vérifié depuis.

Après avoir fait ainsi la part de la bienveillance pour un artiste qui s'était élevé lui-même, et qui se montrait digne de réussir dans ses desseins par sa persévérance à les accomplir, le temps est venu de changer de rôle et de prendre celui de critique dans toute la sévérité du mot, car la situation des choses est bien changée. Ce n'est plus le temps où je soutenais M. Berlioz contre les dédains de toute une école célèbre, contre le public et contre mes propres dégoûts; aujourd'hui M. Berlioz se pose comme un novateur qui aurait fait triompher des doctrines et qui aurait vaincu ses adversaires. Devenu journaliste, il insinua à ses lecteurs dans quatre feuilles quotidiennes et périodiques, de couleur politique toute opposée, je ne dirai pas sa nouvelle religion musicale, car jusqu'ici il n'a pas trop fait voir en quoi elle consiste, à moins que ce ne soit dans le barbare et l'irrationnel, mais la foi en son nom. Il a des amis, qu'il s'est bien gardé de prendre parmi des musiciens, à l'exception de deux ou trois enthousiastes de bonne ou de mauvaise foi, et ces amis, parmi lesquels se trouvent quelques hommes puissants, le vantent à outrance et auront bien du malheur s'il ne parviennent à persuader les gouvernants que M. Berlioz est le génie du siècle. Vous concevez qu'un tel homme n'a plus que faire de mon indulgence, il en serait même blessé; c'est de pied ferme qu'il attend la critique, car maintenant, au ton qu'il prend, on voit qu'il juge les juges.

Ce que j'ai toujours désiré, c'est que les œuvres de M. Berlioz fussent livrées au public, composé non d'amis et de gens endoctrinés, mais de cette portion éclairée de la société qui, d'instinct, finit par juger sainement des choses. La publication, le grand jour, me paraissaient surtout nécessaires pour faire cesser les vaines disputes et les petits triomphes de coteries; tant de réputations faites à l'avance se sont ensuite évanouies quand les titres ont été mis en lumière! Il en sera, je pense, de même à l'égard de M. Berlioz, et, pour m'en assurer, je dirais volontiers à tous les directeurs d'opéras et d'opéras-comiques: Donnez à M. Berlioz de grands, de petits opéras à composer, et faites-les représenter avec luxe, afin qu'il n'ait point à se plaindre de quelque cause étrangère à sa musique. Aux éditeurs je dirais: Achetez tous les manuscrits de M. Berlioz, publiez-les, et qu'il jouisse de toute sa gloire à la face du monde, au lieu d'être réduit à se faire louer par ses amis, ou à se louer lui-même. Peut-être aurais-je bien de la peine à persuader aux éditeurs de musique et aux directeurs de spectacle qu'il y aurait quelque bonne chance pour eux à suivre mes conseils: heureusement M. Berlioz a pris soin lui-même d'exaucer un de mes vœux, en publiant cette fameuse *Symphonie fantastique*, base fondamentale de ses succès à huis-clos. Au moyen de cette publication, chacun pourra vérifier la réalité des jugements que je porte sur le mérite de l'ouvrage. Je vais essayer de les résumer en quelques mots.

A la symphonie est jointe un programme de l'objet de chacune des cinq parties qui la composent. J'ai déjà fait remarquer plusieurs fois que de tels programmes sont puisés dans l'idée la plus rétrécie qu'on puisse se faire de la destination de la musique; car cet art n'agit avec tant de puissance sur notre sensibilité que parce qu'il est essentiellement vague et indéterminé dans ses conditions. Je n'examinerai donc pas si chaque morceau est conforme au plan que le compositeur s'est tracé dans son programme, parce que je sais que la musique ne peut pas dire ce qu'il a exigé d'elle, et parce que je vois dans cette exigence une des causes de la pauvreté des résultats obtenus.

Le premier morceau est intitulé: *Rêveries; passions.* Il y a des gens qu'on voit souvent pensifs et qui, interrogés sur l'objet de leurs méditations, ne trouvent rien au fond de leur pensée. J'ai bien peur qu'il n'en soit de même des rêveries de M. Berlioz, et qu'elles ne soient des songes-creux; car dans ce long morceau, dont la partition de piano forme vingt-deux pages de musique, il n'y a que des monstruosités d'harmonie, sans charme, sans effets qui réveillent, et pas une pensée mélodique n'est jetée au milieu de ce fouillis, à moins qu'on n'appelle *mélodie* une phrase plate, insipide, qui se repro-

duit dans le cours de la symphonie, et que le compositeur appelle son *idée fixe*.

Le second morceau (*le Bal*) est moins barbare; mais c'est tout ce qu'on peut en dire. L'objet principal est une valse dont le motif est commun; car, remarquez bien que M. Berlioz tombe dans le trivial dès qu'il devient intelligible. Ses amis les plus chauds n'osent le défendre sous le rapport de la mélodie, et avouent qu'il y en a peu dans sa musique. Mais comment en ferait-il? il ne sait ce que c'est que la phrase, à moins, comme je viens de le dire, qu'il ne fasse du commun. Examinez tous les morceaux de sa symphonie, et vous verrez qu'il manque toujours quelque chose dans l'un ou l'autre des membres de la phrase, en sorte que le rhythme périodique est constamment boiteux ou insensible. La phrase, dans toute la symphonie fantastique, n'est pas moins défectueuse sous le rapport de l'intérêt de gradation; intérêt si vif, si puissant chez les grands maîtres; M. Berlioz ne sait pas même ce que c'est. Presque jamais, enfin, la seconde partie d'une phrase n'est la réponse de la première. Le moyen d'avoir de réelle mélodie avec cela?

La *scène aux champs*, qui est le troisième morceau de la symphonie, est d'une telle obscurité de pensée, d'un vague si déplaisant, qu'on ne parviendrait peut-être pas à l'écouter jusqu'au bout, si d'heureux effets d'instrumentation n'en diminuaient l'ennui. Là, comme dans tout le reste, la pensée manque, et le contraste des effets est le seul moyen par lequel M. Berlioz parvient toujours à se sauver.

On a beaucoup vanté, parmi les admirateurs de M. Berlioz, la *Marche du supplice*, quatrième partie de la symphonie; les éloges qu'on lui a donnés me paraissent fort exagérés. Il y a sans doute plus de rhythme dans ce morceau que dans les autres, et l'on y trouve quelques effets neufs; mais les divagations y sont sans nombre, et l'harmonie en est d'autant plus mal écrite qu'il y règne une sorte de prétention. En somme, c'est cependant la partie la moins mauvaise de la symphonie fantastique.

La cinquième partie, le *Songe d'une nuit du Sabbat*, est une alliance du trivial, du grotesque et du barbare; une saturnale de l'emploi des sons et non de la musique. La plume me tombe des mains!

Dans un article récemment publié, M. Berlioz assure qu'un jour viendra où l'on ne gênera plus un artiste sur l'emploi de ses idées et sur les moyens qu'il emploiera pour rendre sa pensée. Ce jour est venu, M. Berlioz! osez tout si la nature vous a fait musicien, si vous avez le sentiment du beau, si l'imagination ne vous manque pas; mais, par cela même que vous employez d'immenses ressources, ne restez pas au-dessous de vos prétentions et ne montrez pas votre impuissance. Ayez, en un mot, ce qui vous manque essentiellement, ayez de la véritable imagination, et tout vous sera permis, et vos critiques d'aujourd'hui deviendront vos admirateurs. Jusque là, tenez-vous-le pour dit, vous aurez beau vous trémousser, il n'en résultera pas que ce que vous avez fait jusqu'ici soit digne d'être considéré comme des œuvres d'art.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE-ITALIEN.

Première représentation de *I Puritani e i Cavalieri*, opera seria en deux parties, paroles de M. PEPOLI, musique de M. BELLINI.

Les scènes se succédaient l'une à l'autre, la fin du premier acte approchait, et je m'obstinais encore à chercher dans les Puritains de M. Pepoli ceux du roman de Walter Scott. J'accusais ma mémoire de n'avoir conservé aucun trait que je pusse faire cadrer avec les développements du livret, et ne savais plus quel saint implorer pour avoir le mot d'une énigme qui me devenait de plus en plus inexplicable, lorsque je m'avisai de jeter les yeux sur la première page de ma brochure. Tout fut expliqué. *I Puritani*, disait l'affiche; il y avait abréviation. *I Puritani e i Cavalieri*, tel est le véritable titre du drame de M. Pepoli. Je ne l'eus pas plus tôt aperçu, ce second titre, qu'il me revint à l'esprit d'avoir vu il y a quelques années au vaudeville une pièce de M. Ancelot intitulée *Têtes-Rondes et Cavaliers*, dont la fable est celle qu'a choisie M. Pepoli pour la traduire en vers d'opéras. Cette découverte me fâcha, quoiqu'elle me donnât une explication que je désirais. Il me semblait que M. Pepoli eût mieux fait de prendre son sujet dans Walter Scott que de l'emprunter à M. Ancelot, et je crois que le plus grand nombre des spectateurs partageait mon sentiment, car je remarquai sur tous les visages une apparence de désappointement. Quoi qu'il en soit, il faut accepter M. Pepoli dans la position où il s'est volontairement placé, et donner une rapide analyse de son drame, tel qu'il l'a établi.

Au premier acte la scène se passe dans une forteresse voisine de Plymouth. Le soleil se lève, et les soldats de Cromwell adressent dans l'introduction leurs prières *al divin fattor*.

Lord Gaultier Walton, gouverneur de la forteresse et zélé puritain, vient d'accorder sa fille Elvire au jeune

lord Arthur Talbot, secret partisan des Stuarts. Tout se dispose pour l'union des jeunes gens et déjà le prêtre attend à l'autel, lorsqu'un accident imprévu rend inutiles les préparatifs de fête. Arthur a reconnu Henriette de France, veuve de Charles Ier, cachée sous le nom d'une dame de *Villa-Forté*, emprisonnée dans la forteresse comme soupçonnée d'attachement à la famille des Stuarts. Dès lors il forme le projet de sauver la reine au prix du bonheur qui l'attend, et la faisant passer pour Elvire sa fiancée, dont elle a pris le voile, il la conduit hors des murs de la forteresse. Cependant leur fuite est bientôt découverte, et la pauvre Elvire ne doute pas qu'elle ne soit trahie par son amant en voyant celui-ci courir les champs en compagnie d'une jeune femme qui ne peut qu'être sa rivale. Sa raison n'y résiste pas : elle devient folle.

Les développements de cette folie remplissent la seconde partie. Les paroles de son oncle sir Georges, celles d'un ami, sir Richard, sont sans effet sur elle, et sa raison ne reparaît qu'après qu'elle a vu Arthur dont la conduite est expliquée. Cependant la tête de celui-ci a été mise à prix, et les soldats de Cromwell, qui l'ont surpris aux pieds d'Elvire, se disposent à exécuter la sentence, lorsqu'un messager vient annoncer les victoires du protecteur et son pardon à ses ennemis.

On trouve de bonnes situations dans les Puritains de M. Pepoli; mais la scène de folie, qui dure tout un acte, jeterait sur l'ouvrage une teinte fâcheuse de monotonie si M. Bellini ne s'était chargé d'intéresser le public par le seul charme de sa musique.

A l'époque où M. Bellini écrivit son premier ouvrage, la musique des imitateurs de Rossini était la seule qu'on exécutât dans les théâtres de l'Italie concurremment avec les opéras du grand maître. Mercadante écrivait dans la manière de Rossini; Pacini se faisait, dans ses partitions, le copiste servile du style de Rossini; enfin Rossini se retrouvait encore dans les compositions de Carafa. Donizetti lui-même, quoique doué des plus heureuses facultés, n'avait pas échappé à cette fièvre d'imitation dont il subissait la fâcheuse influence. En homme d'esprit, M. Bellini comprit que l'abus de formes qui se présentaient uniformément sous le même aspect en épuiserait bientôt l'effet, et que, réservant son admiration au puissant génie qui les avait inventées, le public ne trouverait plus qu'une froide indifférence pour ses copistes. Il lui parut qu'une alliance des formes plus simples de la musique française, avec une instrumentation italienne modifiée, aurait des chances de succès en succédant au luxe de détails qui fatigue souvent dans les compositions des meilleurs imitateurs de Rossini. C'est dans ce système qu'ont été composées ses partitions du *Pirate*, de la *Straniera*, de la *Sonnambula* et de *Norma*, et la vive sensation que produisirent ces différents opéras dans toutes les villes de l'Italie témoigne de la justesse de ses prévisions. Cependant, poursuivant son idée dans toutes ses conséquences, M. Bellini fut conduit, malgré lui peut-être, à rétrécir les proportions de la musique dramatique, et ne réussit point à se défendre d'une certaine monotonie mélancolique dans sa mélodie; ainsi s'explique aisément le grand succès des opéras de M. Bellini dans sa patrie et la quasi-indifférence de notre public parisien pour ce compositeur dont la musique lui rappelait trop ce qu'il était accoutumé d'entendre.

Comprenant avec une grande délicatesse de tact sa nouvelle position lorsqu'il entreprit d'écrire pour le Théâtre-Italien de Paris son opéra des *Puritani*, M. Bellini chercha un style plus large et plus varié, une instrumentation plus riche, une harmonie plus élégante, et il réussit. Ce soin inusité qu'apportent à leurs ouvrages les auteurs étrangers lorsqu'ils écrivent pour la France prouve d'une manière bien évidente qu'ils sentent la nécessité de faire de plus grands efforts pour obtenir l'assentiment d'une population éclairée dans ses jugements.

L'introduction des *Puritani* renferme des longueurs qui la rendent la partie la moins estimable de l'ouvrage. Le duo chanté au premier acte par Lablache et Mlle Grisi et qui commence par ces mots :

Piangi, o filia, sul mio seno,

est un des meilleurs morceaux de M. Bellini. L'ensemble de ce duo

A quel suono al nome amato,

est plein de chaleur et habilement instrumenté.

L'air de Rubini (*Arturo*) *A te, o cara*, bien qu'empreint du caractère donné par Bellini à la plupart de ses airs de ténors, est cependant d'une mélodie plus variée; mais c'est surtout dans le quatuor *Son vergin vezzosa* que le compositeur s'est vraiment montré supérieur à ce que nous l'avons connu jusqu'ici. Ce morceau est entièrement remarquable de mélodie, de rhythme et d'accompagnement.

Le public a applaudi avec transports une phrase chantée à l'unisson par Lablache et Tamburini dans la strette du duo qui sert de finale au premier acte. Bellini avait déjà employé le même effet dans son opéra des *Capuleti*, avec cette différence qu'il s'agissait de deux voix de femme au lieu de deux basses-tailles. Des journalistes peu sa-

vants en musique, il est probable, ont trouvé que c'était rétrograder jusqu'à l'enfance de l'art que de faire chanter des voix à l'unisson. Je me contenterai de leur rappeler, ou peut-être de leur apprendre, que Rossini n'était point de cet avis lorsqu'il écrivit le finale de *Sémiramide*.

Au second acte, la scène aussi bien jouée que parfaitement chantée par mademoiselle Grisi et le duo des deux basses ont été surtout remarqués. Les morceaux les plus importants du troisième acte sont l'air de Rubini, interrompu par le chœur, et le finale. Dans cette courte analyse, je n'aurai point parlé de tous les beaux morceaux que renferme la partition de Bellini qu'on peut dire très remarquable, je me serai contenté d'appuyer sur les plus saillants.

Le succès a été grand et unanime, Bellini, rappelé à grands cris, *chiamato*, comme ils disent en Italie, a paru deux fois sur la scène. Ajoutons que l'exécution a été excellente. Mademoiselle Grisi a chanté tout son rôle long et difficile avec une grace parfaite. Lablache est superbe sous le costume exact et sévère d'un vieux puritain. Acteur et chanteur admirable, il a rendu très important un rôle d'ailleurs peu développé. Rubini a chanté le sien avec cette ame et ce profond sentiment d'artiste que nous n'avons encore rencontré qu'en lui. Et Tamburini a complété avec sa belle voix un magnifique ensemble.

Les représentations des *Puritani* compteront parmi les plus brillantes représentations du Théâtre-Italien.

Société musicale.

TROISIÈME CONCERT.

La *Société musicale* n'a pas été dissoute ainsi qu'on l'avait annnoncé; plusieurs de ses membres se sont retirés de l'association, mais d'autres artistes les ont bientôt remplacés, et sauf quelques modifications apportées au réglement, les choses ont continué de demeurer dans le même état. Cependant, le premier plan qu'avaient eu en vue les fondateurs de la *Société musicale* ne sera pas suivi, car il n'y aura point de cercle musical. Nous avions craint, du premier moment où nous eûmes connaissance de ce projet, qu'on ne pût arriver qu'au triste résultat obtenu. Il y a beaucoup d'artistes à Paris, mais on n'en trouve qu'un petit nombre qui méritent d'être appelés ainsi. La plupart ne sont que les artisans d'art qui vivent de la musique comme ils vivraient d'un commerce ou d'un métier, et ne songent qu'à la partie spéculative d'un art qu'ils n'ont jamais su considérer du point de vue moral. Quoiqu'ils aient grand besoin de perfectionner une éducation dont le principe a été souvent si négligé, on les voit rarement rechercher les moyens d'acquérir ce qui leur manque, et leur insouciance sur ce point se révèle à toute occasion. Des journaux, des livres devaient être à la disposition des sociétaires dans les salons du *Cercle musical;* mais les honnêtes industriels dont nous parlons ne lisent pas, la littérature leur paraît un luxe inutile. Quant à la conversation, elle a pour eux peu de charmes; les sujets qu'ils peuvent aborder sont d'ailleurs bientôt épuisés. De la musique, ils n'en font pas gratis, car leur temps est payé cher et ils perdraient de l'argent.

Tous les artistes ne ressemblent pas à ce portrait peu flatteur; mais ceux qui en diffèrent sont les exceptions; pour la masse il est exact. En disant ces dures vérités nous n'aurons blessé personne, car chacun se croira une des exceptions et sera tout disposé à voir son voisin dans la règle commune.

Nous devons adresser un reproche aux membres de la *Société musicale;* c'est de ne point éviter que leurs concerts aient ce point de similitude avec tous les concerts, à savoir que le programme est si impitoyablement bouleversé qu'en vérité il n'y a plus de programme. Nous ne croyons pas nous tromper en disant que l'exactitude parfaite avec laquelle l'ordre promis est observé au Conservatoire n'a pas eu peu d'influence sur la haute faveur dont jouissent les admirables concerts qui s'y donnent depuis huit années. Rien ne saurait être plus désagréable aux auditeurs d'une séance musicale que l'intervertissement des morceaux annoncés dans un certain ordre au programme. C'est un fâcheux désappointement que d'espérer un air de soprano chanté par une gracieuse et jolie bouche de femme, et de voir un gros monsieur orné de moustaches et de favoris épais se placer au piano pour chanter d'une voix lourde et rude un morceau de basse-taille. Est-il moins désolant de croire à la promesse d'un air varié de Bériot, et d'être trompé dans cette attente par l'arrivée d'un soporifique concerto de clarinette? Allons plus loin, et disons que, lors même qu'il ne serait rien changé à la composition du programme, il importe encore que l'ordre des morceaux soit celui qu'il indique, sous peine de mécontenter grandement le public qui a pris en dégoût la multitude de concerts particuliers auxquels on le convie chaque hiver, en partie à cause du manque d'ordre que nous signalons.

Le sextuor de M. Bertini, annoncé pour ouvrir la première partie, n'a été exécuté qu'à l'entrée de la se-

conde. Nous n'avons plus à parler de ce morceau estimable sur lequel nous avons exprimé notre opinion. L'exécution en a été bonne, et n'a présenté aucun autre incident remarquable que l'étonnement causé par M. Brod qu'on a vu entreprendre la partie de contrebasse en l'absence de l'artiste chargé de jouer cet instrument. On ne connaissait point ce nouveau talent à l'habile hautboïste.

Le talent de M. Labarre cause chaque jour plus de surprise et plus de charme; de surprise, parce qu'il exécute sur la harpe des difficultés inexécutables; de charme, parce que ces difficultés, loin d'être rebutantes, sont présentées sous une forme séduisante. Les *Souvenirs irlandais*, fantaisie qu'il a composée, sont pleins de piquant et de nouveauté.

Nous sommes trop les amis du talent de M. Gallay pour ne pas reprocher à cet excellent artiste le silence qu'il s'obstine à garder. La modestie jointe à un grand mérite est assurément une chose fort louable ; mais il ne faut pas que cette modestie soit poussée à un excès condamnable. Que M. Gallay ne veuille pas fatiguer les oreilles du public, ainsi que le font bien des hommes qui lui sont inférieurs, nous le concevons; mais que ce soit à peine s'il se fait entendre dans deux couples de réunions par hiver, voilà de quoi il faut le blâmer sérieusement. On ne saurait éviter avec plus d'art que ne le fait M. Gallay de laisser soupçonner au public la difficulté du mécanisme d'un instrument. Aucune contraction des muscles du visage ne donne chez lui l'idée d'un obstacle vaincu, et cependant la musique qu'il exécute en présente d'insurmontables pour tout autre que lui.

Nous n'étions point dans la salle, lorsque M. Alard a joué son solo de violon. C'est avec regret que nous nous voyons forcé de le passer sous silence.

MM. Geraldi et Bordogni ont chanté le duo du *Barbier All' ideo di quel metallo* avec esprit et verve de la part du premier, et avec les restes d'une excellente méthode de la part du second. Pourquoi faut-il que l'organe manque à M. Bordogni pour exécuter les traits élégants qu'il conçoit? Cette fâcheuse insuffisance de voix s'est manifestée dans le duo de *Tancrède*, que M. Bordogni a chanté avec mademoiselle Lambert, jeune personne douée d'une voix de contralto d'un timbre agréable, et d'heureuses dispositions pour l'art du chant. Mademoiselle Lambert s'était tirée avec bonheur des difficultés du morceau, quand le désordre qui s'est introduit dans la cadence est venu malheureusement ternir un peu son succès.

M. Lanza s'est montré chanteur d'un assez bon comique, dans un air bouffe de l'*Elisir d'amor* de Donizetti.

Les membres de la *Société musicale* auront trouvé dans le succès de cette troisième séance de quoi les engager à persévérer; mais nous les prions en grace de se conformer à l'avenir au programme qu'ils rédigent eux-mêmes.

EDOUARD FÉTIS.

Demain lundi le Théâtre-Italien donnera une représentation au bénéfice de Santini. Le spectacle se composera de *La Prova d'un Opera seria* et du premier acte de *Don Giovanni*, chanté par MM. Rubini, Tamburini, Lablache, Mmes Grisi et Finck-Lhor.

— *La Juive*, de M. Halevy, ne sera point représentée à l'Opéra avant le milieu de février. Les répétitions se font avec soin et activité ; mais le quatrième acte ayant été presque entièrement refait, il a fallu recommencer les répétitions au quatuor pour cette partie de l'ouvrage, et c'est à cet accident qu'il faut attribuer le retard qu'éprouve son apparition.

— MM. Robberechts et Sowinski sont de retour d'un voyage qu'ils ont fait ensemble dans les départements, où ils ont obtenu d'honorables succès. Nous avons sous les yeux le compte rendu d'un concert qu'ils ont donné à Nantes, où ils ont en vérité fait sensation. Les épithètes louangeuses les plus vives leur sont prodiguées.

— On n'a pas oublié l'effet que produisit à Paris, l'hiver dernier, le jeune violoncelliste belge Servais qu se plaça de prime abord à la tête des artistes de sa spécialité. Après avoir passé près d'une année à perfectionner encore son beau talent, Servais se rend à Londres en passant par Paris où il se fera entendre incessamment. Nous l'avons entendu à Bruxelles il y a pe de temps, et nous pouvons affirmer que ceux qui l'admiraient le plus ne se doutent pas des progrès qu'il faits depuis un an.

— Une élève de Mme Damoreau, à laquelle le jur du Conservatoire a décerné cette année l'un des prix chant, vient de débuter au théâtre de l'Opéra-Comiqu Comme toutes ou presque toutes les jeunes artistes q sont plutôt cantatrices que comédiennes, Mlle Calvé choisi *le Concert à la cour* pour se montrer la premiè fois au public. Cet opéra doit la faveur dont il jouit, parcil cas, à son grand air du carnaval, et surtout à facilité qu'il offre d'introduire, au moment du conce un morceau de musique italienne dans lequel la can trice trouve bien plus le moyen de briller. Il est fac de reconnaître dès le premier moment que Mlle Calvé reçu d'excellentes leçons; sa voix, d'un timbre éclata et pur, est bien assouplie par l'étude, et les fioritur

sont réglées avec goût. Malheureusement il paraît lui manquer une qualité que son célèbre professeur n'a pas pu lui donner, quoiqu'il le possède lui-même à un si haut degré, c'est le sentiment musical. Le travail le plus opiniâtre, les études les mieux dirigées ne donnent pas cette qualité précieuse; il faut en être naturellement doué. Prise isolément, chacune des phrases que chante Mlle Calvé est d'une exécution entièrement satisfaisante; mais il manque entre ces phrases la liaison qui donne du charme à leur ensemble. Peut-être Mlle Calvé, qui montait pour la première fois sur un théâtre, était-elle dominée par la crainte et n'a-t-elle pas pu nous montrer tout ce qu'elle sait. A coup sûr l'habitude de la scène et la confiance qui naîtra de l'accueil bienveillant du public lui permettront de développer tout son talent, et c'est alors seulement que nous la pourrons juger.

— M. Beer, clarinettiste distingué, auteur de presque toute la musique militaire qui se joue dans nos régiments, et M. Valentino, chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique, viennent d'être décorés de la Légion-d'Honneur.

— Le duc d'Orléans vient d'adresser à M. Auber une coupe en vermeil ornée de pierreries, comme témoignage de l'estime que lui inspire son talent et comme marque de reconnaissance du temps que M. Auber a pris sur ses utiles travaux pour le consacrer à un voyage entrepris avec le prince.

M. Auber venait d'être décoré, peu de jours auparavant, du titre d'officier de l'ordre de la Légion-d'Honneur dont il était depuis long-temps chevalier.

— Aujourd'hui dimanche, 1er février, la société Montyon et Franklin tiendra à l'Hôtel-de-Ville sa première séance générale pour donner le prix fondé en l'honneur de Larochefoucault-Liancourt, et pour proclamer les médailles d'or qui ont été décernées par cette société, au nom des Français, à plusieurs illustres bienfaiteurs de l'humanité nationaux ou étrangers. Cette séance sera terminée par un grand concert auquel se sont empressés de concourir des artistes distingués des diverses nations auxquelles appartiennent les lauréats, français, italiens, allemands, belges, espagnols, polonais, etc. M. Ponchard est l'un des artistes qui représenteront la France.

— On répète en ce moment au théâtre de l'Opéra-Comique un opéra-bouffon en un acte qui sera représenté pendant le carnaval. La musique de cet opéra, qui a pour titre *la Léthargie*, est de M. Battan.

Pendant une indisposition de Jansenne qui a duré quelques jours, le jeune ténor Révial a chanté le rôle de Tony dans *Robin des Bois*. Nous établissons une grande différence entre ces deux chanteurs, et cette différence est tout entière à l'avantage de Jansenne qui a bien mieux compris que Révial le caractère de la musique de Weber.

— La direction du Théâtre-Italien de Londres sera définitivement, pendant la saison prochaine, à la charge de Laporte père, ancien arlequin du Vaudeville, qui a traité avec les propriétaires de la salle et qui est ici en pourparlers avec les chanteurs.

Nouvelles étrangères.

Le 1er janvier, le premier numéro d'un journal de musique a paru à Londres sous le titre de *The Musical Magazine*. Chaque numéro de ce journal sera composé de 16 pages in-8° de texte et de 8 pages in-4° de musique vocale et instrumentale. Un numéro paraîtra chaque mois. Le prix est fixé à un schelling pour chacun d'eux. L'histoire de l'art, la biographie des artistes, l'analyse des compositions nouvelles, les nouvelles des concerts et des représentations d'opéras, composeront l'ensemble du *Musical Magazine*. Suivant l'usage des journaux anglais, les noms des rédacteurs ne sont pas publiés.

On souscrit à Londres chez F. de Porquet et Cooper, Tavistock-Street, Covent-Garden.

— Une notice détaillée de la dernière fête musicale de l'Angleterre a été publiée en dernier lieu à Londres, chez Charles Knight, 22, Ludgate-Street, dans le supplément de la Bibliothèque musicale (*Musical library*), sous le titre de *A complete account of the late Festival, with the names of the performers properly classed, together with a critical Review of all the performances.*

— Deux collections remplies d'intérêt, dont nous n'avions pas eu connaissance à l'époque de leur publication, et que nous avons maintenant sous les yeux, méritent que nous les signalions à nos lecteurs. La première est un recueil de chansons populaires de la Hollande, avec un appendice musical publié par M. Henry Hoffmann, sous ce titre : *Hollandische volkslieder, Gesammett ind erlautert von Dr. Heinrich Hoffmann. Mit einer Musikbeilage.* Breslau, 1833, in-8°. Le second recueil renferme des *specimen* d'anciennes chansons hollandaises, danoises, anglaises, écossaises, italiennes, madécasses et brésiliennes. M. O. L. B. Wolf en est l'éditeur et le traducteur. Il a paru à Greiz, en 1832, in-8°, sous ce titre : *Proben Altholländischer volkslieder.*

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

	Prix net.
GRAMER. Études pour le piano en quarante deux exercices. 2e livre, nouvelle édition.	9
CHAULIEU. Op. 130. Etudes spéciales et progressives en trois parties, pour le piano.	
1re partie, 36 études.	5
2me partie, 27 études.	5
3me partie, 5 toccata doigtés.	3
Les trois parties réunies.	10
Contredanses variées pour piano seul.	
— 114. Les Thernoises.	2 50
— 118. Les Militaires.	2 25
— 116. Le Voyageur.	2 25
— 132. Les Françaises.	2 25
— 138. Les Fantastiques.	2 25
— 146. Le Labyrinthe.	3
— 140. Les Plaisirs de la pension, nos 1 à 6 réunis.	10
Chaque numéro séparé.	2 25
à 4 mains.	
— 114. Les petits Concerts de Famille, nos 1 à 10. Chaque.	2 50
Quadrilles à 4 mains.	
— Les Thernoises.	2 25
CHAULIEU. Les Militaires.	2 25
— Le Voyageur.	2 25
— Les Plaisirs de la pension, nos 1, 2, 3. Chaque.	2 25
DUVERNOY. Op. 66. Variations brillantes d'une exécution facile pour le piano sur un thème favori de Bellini.	2 50
F. HUNTEN. Op. 69. Variations pour le piano sur la ronde de *Lestocq*.	5
H. HERZ. Op. 77. Variations brillantes pour le piano sur la cavatine favorite de Mathilde de Sabran : *Tu sordo a miei lamenti*.	3 75
TULOU. *Jadis*, plaisanterie musicale pour la flûte *traversière* avec accompagnement de deux violons, alto et basse, deux petits tambours et trompette d'enfant. Complet.	4 50
Avec quatuor ou piano.	3 75
— Grand solo pour la flûte, composé pour les concours du Conservatoire.	
Avec accompagnement d'orchestre.	4 50
Avec piano.	3 75
MUSARD. Le Lac, premier quadrille de contredanses et valse pour piano sur les romances de E. Troupenas, avec accompagnement de flûte, violon, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*).	2 25

TROIS ROMANCES FAVORITES

DE BOIELDIEU,

***et Notice sur sa Vie* par M. J. JANIN.**

Se vendent au profit de la souscription de son monument chez tous les marchands de musique et à la *Librairie mnsicale*, rue Rameau, 6. — Prix: 1 fr.

La musique est imprimée selon les procédés de E. DUVERGER, typographe, à Paris.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

CHEZ TOUS LES PEUPLES.

Par M. STAFFORT; traduite de l'anglais par Mme FÉTIS, avec des notes et des additions de M. FÉTIS. Un vol. in-12. Paix: 4 fr. 50.

A Paris, chez PAULIN, rue de Seine, 6.

ALBUM d'ALBERT GRISAR, lithographies de Grenier et Menut. Prix net, avec piano,	7
Idem, avec guitare,	6
PACINI. Air composé pour Mme Malibran, ajouté dans *Tancrède*, à Naples.	3 75
MUSARD. La Musette, nouveau quadrille.	4 50
— La Fête des Madones, quadrille pour piano sur des motifs de Grisar.	4 50
MONTFORT. Le *Sereno*, pour piano.	2
BÉRAT. Ma Normandie, guitare	1
DONIZETTI. *Se in me dileguasi*, quartello del *Giuramento* nell' opera Buondelmonte, pour trois basses et un ténor.	4 50
LARIVIÈRE. La Folle, variée pour harpe seule.	4 50
CARULLI. Six sérénades à trois voix, soprano, ténor et basse.	12
— Les mêmes séparées. Chaque,	2 50

A Paris, chez BERNARD LATTE, boulevard des Italiens.

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

REVUE MUSICALE,

9me 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 la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, n° 5.

PARIS, DIMANCHE 8 FÉVRIER 1835.

Division des matières.

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

Philosophie de la musique.

Deuxième article.

Je crois avoir fait voir, dans mon premier article, que la musique est l'art d'émouvoir, que le principe de son action est essentiellement variable, et que par cela même cet art a subi des multitudes de transformations radicales auxquelles les autres arts n'ont point été soumis.

Ces transformations se présentent en général à la pensée sous l'idée de progrès; cependant il serait assez difficile d'indiquer le sens précis qu'on attache à ce mot de progrès appliqué aux variations de formes et de goûts qui s'introduisent dans la musique. Si je ne me trompe, il ne saurait y avoir de progrès dans cet art qu'autant qu'il acquerrait des éléments d'émotions plus profondes, plus variées; car ce n'est qu'ainsi qu'il approcherait davantage du but, qu'il avancerait, en un mot qu'il ferait des progrès. Mais pour affirmer que la musique acquiert à chaque transformation des qualités qui lui manquaient, il faudrait démontrer que nous éprouvons de plus vives sensations à entendre les compositions de notre époque que n'en éprouvaient nos aïeux; or, une telle démonstration ne saurait s'établir sur le seul témoignage de nos organes ni d'après leur état actuel d'éducation; car les habitudes qu'ils ont contractées leur font souvent porter des jugements précipités que la réflexion vient ensuite modifier.

Ainsi, ce serait mal démontrer la supériorité de notre musique sur celle des époques antérieures que de dire qu'il serait impossible d'entendre aujourd'hui jusqu'au bout un opéra d'Alexandre Scarlatti, tandis que des opéras six fois plus étendus des compositeurs de nos jours captivent notre attention et nous tiennent en une activité incessante d'émotions. Accoutumés comme nous le sommes aux combinaisons de sonorites de toute espèce, nous ne trouvons pas dans l'instrumentation de Scarlatti un aliment à des sensations de cette espèce. Mais avec nos moyens d'effet bien plus considérables que ceux dont Scarlatti pouvait disposer, nous ne voyons pas qu'il y ait dans notre musique une expression dramatique plus pénétrante que celle qu'il a mise dans quelques-unes de ses productions. Il n'est pas besoin d'un opéra entier pour juger de l'état de l'art au temps où vivait ce grand artiste; qu'on se rappelle l'effet produit par un de ses airs, admirablement bien chanté par Rubini et non moins bien accompagné par Baillot, dans un de mes concerts historiques, et l'on comprendra ce que je veux dire. Jamais la puissance d'expression n'a été portée plus loin; je ne crains pas d'affirmer que depuis Scarlatti l'art n'a jamais fait un seul pas.

Mais sans aller chercher mes exemples si loin, n'en ai-je pas un sous les yeux qui prouve de la manière la plus éclatante que les variations de goût et de forme ne sont nullement des indices de progrès? Tous les rapports qui nous viennent de l'Italie s'accordent à nous représenter la musique de Rossini tombée dans un profond oubli et opposent aux dégoûts des Italiens pour cette musique les triomphes des faibles successeurs du grand artiste. Cependant, quel progrès peut-on signaler dans la musique italienne depuis que Rossini a cessé d'écrire? Je pense que les partisans les plus décidés du système de perfectionnement seraient fort empêchés s'ils étaient tenus d'indiquer en quoi il consiste. Il y a eu transformation de quelqnes légers accessoires, et rien de plus.

On m'objectera peut-être que mes paroles mêmes tendent à prouver qu'il y a eu progrès dans la musique, puisque j'avoue que nous possédons aujourd'hui des combinaisons de sonorités, une science de l'instrumentation, qui n'existaient pas au temps de Scarlatti, et même long-temps après. Il est nécessaire que je m'explique à cet égard.

La variété des sonorités est certainement une source d'émotions qui doit concourir à l'objet de la musique; chacune de ces sonorités a son accent propre, et ce sont les accents des instruments comme ceux des voix qui nous touchent, qui nous émeuvent. Mais pour que ces accents produisissent en nous les impressions auxquelles ils sont destinés, il faudrait qu'ils ne fussent appliqués qu'aux sujets, aux situations, aux circonstances qui les appellent. Or, c'est ce qui n'a point lieu dans la musique. A toutes les époques, depuis plus de trois siècles, les moyens de l'art se sont formulés dans les sonorités comme dans tout le reste. Il fut un temps où l'orchestre d'un opéra était composé de violes d'espèces différentes, de luths, de théorbes, de harpes doubles, de clavecins, de cornets et de trombones. Tout cela était bien éloigné des ressources de nos orchestres. La plupart de ces instruments n'avaient qu'une sonorité sourde et de peu de portée; néanmoins une sorte d'instinct avait fait comprendre aux compositeurs des premiers opéras qu'il ne fallait pas les employer tous ensemble, et qu'il était nécessaire de ne les appliquer qu'aux situations analogues à leurs accents.

Cette sagesse ne fut point imitée par leurs successeurs immédiats. Les luths, les théorbes, la harpe, le clavecin disparurent de l'instrumentation des ouvrages dramatiques; le violon, le violoncelle et la contrebasse remplacèrent avec avantage les violes sous le rapport de l'éclat de la sonorité; mais dès ce moment l'accompagnement de la mélodie devint uniforme, et la variété d'effets, basée sur les besoins de l'ame, disparut pour faire place à des formules de convention. Depuis lors les ressources ont toujours été s'augmentant sans profit pour l'émotion, parce que le fréquent usage qu'on en a fait en affaiblissait l'impression. La variété n'existant pas, l'habitude des sensations était bientôt contractée; prévu d'avance, l'effet perdait de sa vivacité, et la satiété, inévitable résultat d'une sensation trop souvent répétée, rendait bientôt nécessaire une transformation nouvelle. Il suit de là qu'en acquérant des moyens d'effet de la plus grande puissance, l'art ne s'est pas trouvé plus riche, car on ne voit pas que l'émotion soit plus variée qu'elle ne l'était il y a deux cents ans. Elle est d'autre nature et voilà tout; il y a eu transformation, il n'y a pas eu progrès. Que si l'on en veut la preuve, il suffira de jeter les yeux sur la première partition d'opéra moderne, et de lire la nomenclature des instruments employés dans l'orchestre de tous les morceaux; partout elle sera la même, quel que soit l'objet de la scène, le caractère des personnages et les passions dont ils sont agités; partout ce seront des violons, des violes et des basses, des hautbois, des flûtes, des clarinettes, des bassons, des cors, des trompettes, des trombones, des ophicléïdes, des timbales, que sais-je?

Ce n'est pas seulement l'accouplement des instruments qui est formulé, c'est aussi la manière de les employer, car il y a formule pour tout. Ainsi, il y a certains traits qui se représentent sans cesse dans des parties de cors ou de trompettes; d'autres pour les flûtes ou les hautbois, d'autres pour les violons. Un auteur imagine quelque heureux effet; vite, cent autres saisissent son inspiration au collet et la transforment en un moyen mécanique; et quand la propriété du génie est tombée dans le domaine public, alors il est convenu que l'art a fait un pas.

Il y aurait véritablement progrès dans l'art d'émouvoir par les accents de la sonorité, si, profitant de quelques heureuses découvertes, on n'avait successivement abandonné ce qu'on possédait autrefois pour ce qu'on acquérait de nouveau; si l'on avait compris que chaque chose a sa valeur propre quand c'est l'inspiration qui en règle l'emploi; mais que cette valeur devient nulle si elle entre dans le domaine du métier. Que de choses, dans les premiers essais de l'instrumentation, dont un homme de talent aurait pu profiter; que de variétés dans les accents sonores de la musique, si l'homme dont je parle faisait, non pas systématiquement, mais d'instinct, de l'histoire en composition! Mais qui songe à cela? qui est celui qui trouve assez de force en soi pour ne pas se formuler d'après les autres ou d'après lui-même? Les mieux organisés sont sans doute ceux qui s'abandonnent d'abord à leurs propres inspirations; mais s'ils conservent cette précieuse faculté en quelques parties de leur art, il est bien rare qu'en quelques autres leur paresse ne s'accommode pas des formules qu'ils ont trouvées ou qu'ils ont prises toutes faites.

L'opinion qu'on se forme en général des progrès de la musique à l'égard de l'instrumentation existe aussi sous le rapport de la forme des pièces. Autrefois les morceaux étaient courts; insensiblement ils se sont agrandis jusqu'au point de devenir d'interminables symphonies ou d'immenses compositions vocales. Personne n'a douté que le génie des musiciens n'eût acquis une portée plus grande, puisqu'il avait étendu ainsi les développements des idées. Le moyen de croire, en effet, que l'art, qui n'allait que jusqu'à faire imaginer un air d'un seul *cantabile*, eût la même puissance que celui par lequel on fait de grands morceaux à trois ou quatre mouvements? Personne n'a songé à la formule qui était encore venue là-dedans comme dans tout le reste. On

n'a point vu que les répétitions de phrases, les idées parasites qui servent de liaisons aux modulations, sans contribuer à l'émotion, ou plutôt en lui nuisant, les cabalettes et les cadences banales, remplissent souvent les deux tiers du morceau, et que si l'on compare ces grandes compositions avec les premiers essais où le génie n'avait point encore appris à user de toutes ces ressources factices, on trouvera souvent dans ceux-ci plus de pensées radicales, plus de choses qui viennent au but et qui émeuvent. Non que je veuille réduire la musique à ses formes primitives et la renfermer dans un petit cadre, en haine des grandes proportions; ce que je veux, c'est qu'on ne se fasse pas une fausse idée des progrès de l'art, sur ce que les formes ont été changées et plus développées; c'est qu'on sache qu'il n'y a encore en cela que de la transformation. Il est nécessaire qu'il y ait quelquefois du développement dans un morceau de musique, mais il ne faut pas qu'il soit obligatoire de les faire toujours longs, parce que telle est la forme adoptée; en un mot, il ne faut pas qu'il y ait de la formule, et il y en a malheureusement beaucoup en cela comme dans toutes les parties de l'art.

Quelquefois, il est vrai, le génie abonde et se laisse aller; alors tout est au mieux, pourvu toutefois qu'ayant le sentiment juste des bornes de la pensée il ne l'étende pas au-delà de sa destination, ce qui n'est pas sans exemple. Voyez le finale de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven; la pensée en est sublime; conduite jusqu'à de certains développements, elle donnerait à la sensation de l'auditoire le maximum de son intensité; mais Beethoven n'a pas su se borner, et dans ses longs écarts il détruit comme à plaisir l'effet des premières émotions.

Les longs développements des morceaux de musique ne constituent donc pas par eux-mêmes un progrès de l'art. Dans les productions de beaucoup de grands artistes, ils sont souvent si remplis de formules de convention que la valeur en est fort mince; chez d'autres ces développements affaiblissent la pensée première, mais ils peuvent constituer en certains cas une condition de beauté qui n'est point à négliger et dont le talent peut tirer un grand parti.

Ainsi qu'on vient de le voir, le progrès n'est pas le résultat de toute transformation de la musique; il ne peut avoir lieu que dans de rares occasions et selon des conditions déterminées par la nature même de l'art. Je vais essayer de faire comprendre en quoi peut consister un véritable progrès de la musique. Les exemples que j'en donnerai seront puisés dans son histoire.

Préoccupés du soin de perfectionner les formes de l'harmonie dans la succession des accords, les musiciens des treizième et quatorzième siècles s'appliquèrent à mettre dans ces successions une analogie de tonalité qui n'existait pas auparavant. Leurs efforts furent couronnés de succès, et il y eut réellement progrès dans leurs ouvrages, en ce que l'oreille saisissait avec facilité l'enchaînement des harmonies et la connexion logique de leurs éléments. En 1390 on avait atteint à peu près les limites de l'art sous ce rapport. Mais, par une bizarre circonstance de l'histoire de la musique, ces qualités, qui distinguent les productions de quelques grands musiciens de ce temps, ne tournaient point au profit de l'inspiration, car depuis près de deux cents ans la composition de la musique se partageait en deux parties qui n'appartenaient point au même artiste. Les poètes-chansonniers, appelés *trouvères*, imaginaient les mélodies de leurs romances, et les *harmonisateurs*, qu'on désignait alors sous le nom de *déchanteurs*, arrangeaient ensuite les mélodies pour trois ou quatre voix. Le travail de ceux-ci était presque entièrement mécanique, et le sentiment musical n'y prenait part que dans le choix des accords, déterminé par l'analogie des tons. Devenus plus habiles, les harmonisateurs prenaient la mélodie d'une chanson ou le chant d'une antienne, et en composaient des messes entières, faisant passer alternativement le chant dans toutes les parties. Il s'écoula près de trois cents ans avant qu'on se persuadât que l'invention de la mélodie et de l'harmonie ne doivent être qu'un acte de la même pensée.

Après que l'harmonie eut acquis la pureté désirable pour plaire à une oreille délicate, on sentit le besoin d'innover, et ce fut encore dans les conditions mécaniques de l'art que s'exerça le génie des novateurs, circonstance heureuse, peut-être, en ce que certaines parties de cet art n'existeraient peut-être pas si l'imagination des anciens artistes avait été agitée d'inspirations passionnées. Ce fut donc vers la fin du quatorzième siècle que les imitations, les canons, le genre fugué prirent naissance. Ces inventions, dont on a depuis tiré de beaux effets, étaient un progrès réel de l'art; mais les musiciens ne comprirent plus l'existence de leur art que dans les conditions de ces choses; ils en firent des formules qui se reproduisaient sans cesse et dans toute espèce de musique; chansons, madrigaux, motets, musique instrumentale, tout était en imitations, en canons, en style fugué. Quant à l'invention du chant, à l'expression du sens des paroles, on s'en occupait à peine.

Vers 1550 Pierluigi de Palestrina, chapelain chanteur de la chapelle Sixtine, animé d'un sentiment religieux, pur et vif, comprit la nécessité de donner à la musique

d'église un caractère calme, solennel et conforme à la nature des textes sacrés, et cette heureuse idée le conduisit à la production d'admirables compositions que beaucoup d'artistes ont imitées, mais sans atteindre à la perfection de leur modèle.

Le progrès que l'art avait fait entre les mains de Palestrina fixa l'attention de quelques hommes d'un mérite supérieur; Jean Bardi, Jacques Perti, Emilio del Cavaliere, Jules Caccini, Vincent Galilei, Claude Monteverde, concevaient la possibilité d'obtenir par la musique une expression plus forte pour le drame qu'on ne pouvait l'obtenir par la poésie seule; mais l'accent de cette expression leur manquait, car cet accent ne peut avoir d'origine que dans le rapport harmonique de la septième note de la gamme avec la quatrième; or, ce rapport n'avait point encore été introduit dans la musique; sa nécessité pour l'objet auquel il était destiné le fit naître. Un Allemand, Adam Gumpelzhaimer, en fit le premier essai dans quelques morceaux de fantaisie, et bientôt après Claude Monteverde osa employer sans préparation toutes les harmonies qui naissent de ce rapport de la septième note avec la quatrième et la cinquième. Dès lors les éléments de l'expression dramatique furent à la disposition des musiciens, et l'opéra naquit.

Jamais progrès n'a eu plus d'importance que celui-là. Le caractère de *note sensible*, que le septième degré de la gamme avait acquis par le rapport dont je viens de parler, avait changé la nature de la tonalité, car à la gamme simple du plain-chant avait succédé la gamme de la musique actuelle. Dans la tonalité du plain-chant qui avait servi de base à toute la musique antérieure à 1590, il n'y avait pas de *modulation*, parce que celle-ci ne peut naître que de l'attraction d'une note sensible accidentelle vers une tonique nouvelle. On avait bien essayé autrefois de faire de la musique chromatique en faisant succéder divers tons les uns aux autres; mais, dans ces essais, rien ne rendait nécessaire la succession de ces tons, parce qu'il n'y avait point de rapport harmonique qui oblige un accord à se résoudre dans un ton plutôt que dans un autre. La musique basée sur l'harmonie de la tonalité du plain-chant était donc nécessairement unitonique ou d'un seul ton; elle devint *pluritonique* ou transitionnelle dès qu'on eut imaginé les dissonances naturelles avec la note sensible, et dès lors la nature de la gamme de la mélodie et de l'harmonie fut changée; l'élément de l'expression passionnée fut trouvé, car l'accent de cette expression se manifeste toujours par la présence d'une note sensible, ou réelle ou factice.

Le progrès fut donc immense en ce qu'un art tout nouveau fut créé par un seul fait dont les inventeurs eux-mêmes n'aperçurent pas les conséquences; et ce qu'il y eut de beau dans cet avancement de l'art, c'est que les découvertes et les progrès des époques antérieures n'étaient pas effacés ou mis au néant par lui. En conservant les conditions de l'art antérieur, on avait des moyens de variété qui n'existaient pas auparavant. Chaque chose avait sa place, son emploi qu'il fallait bien se garder de confondre; malheureusement on n'eut pas la sagesse nécessaire en cette circonstance; il était difficile qu'on l'eût. Un tel enthousiasme s'était manifesté pour l'accent de la musique dramatique que les musiciens essayèrent avec plus ou moins de succès de faire entrer cet accent dans toute espèce de composition, et même dans la musique d'église. Il en résulta des beautés d'un autre genre que celles du style de Palestrina; mais celui-ci conserva toujours l'avantage de son imposant caractère religieux et de ce calme dépouillé de passion qui convient à la prière. La conservation des styles propres à chaque chose est un progrès qu'on n'a point encore fait, parce que les nouveautés, se formulant aussitôt qu'elles sont nées, deviennent pour les esprits prévenus une sorte de nécessité à laquelle ils n'ont pas la force de se soustraire.

Je crois en avoir dit assez pour démontrer que le progrès en musique ne résulte pas nécessairement de toute transformation de l'art; qu'il y a plus d'exemples de transformations que de progrès véritables, et que ceux-ci ne méritent leur nom qu'autant qu'ils introduisent dans l'art des éléments qui n'y existaient pas auparavant. Encore faut-il aussi que l'apparition de ce qui est nouveau ne soit pas marqué par l'anéantissement de quelque autre partie de l'art ancien. Le bon emploi de toutes choses constituera le progrès final et n'opérera plus une simple transformation.

FÉTIS.

Polémique.

NOUVELLES OBSERVATIONS SUR L'IDIOTE MUSICIENNE.

M. le docteur Fossati, qui nous avait communiqué il y a quelques mois le discours prononcé par lui à la séance annuelle de la Société phrénologique, nous adresse la réponse suivante à un article de la *Gazette médicale* que nous avons reproduit.

« Je viens de voir dans la *Gazette médicale* une observation de M. Leuret sur un cas de sentiment musical très développé chez une idiote. Il est question d'une femme de soixante ans entrée depuis son jeune âge dans

la division des aliénées de la Salpêtrière, idiote à tel point qu'elle a toujours été incapable d'apprendre à s'habiller, à travailler, ou même à parler, et dont la capacité pour la musique est, selon M. Leuret, portée à un très haut degré.

« Je me suis rendu à la Salpêtrière et j'ai trouvé en M. Mitivié la plus bienveillante complaisance pour seconder mes recherches sur cette femme.

« Voici ce que j'ai trouvé. La forme générale de sa tête n'est pas mauvaise ; son idiotie ne tient pas à un défaut de développement des parties cérébrales; elle doit dépendre d'une maladie du cerveau, c'est-à-dire d'une altération quelconque survenue dans la texture des fibres cérébrales. Le signe extérieur de l'organe de la musique manque; mais celui de l'organe du temps est bien prononcé.

« Quant à son haut degré de talent musical, il se réduit à répéter, en grognant, les cantilènes qu'elle vient d'entendre et en marquant la mesure ou le rhythme avec des mouvements de la tête et de tout le corps. Elle ne sait rien retenir d'un jour à l'autre; donc pas de mémoire pour la musique. Elle grogne et ne chante pas; donc pas de sons harmonieux. Si, comme le dit M. Leuret, elle ne répétait plus ce qu'elle entendait lorsque M. Listz touchait du piano, c'est probablement que M. Listz aura exécuté une musique d'un rhythme difficile et compliqué qu'elle n'aura pas pu saisir. Il faut être bien accommodant en fait de musique, ou avoir une très grande démangeaison de trouver la phrénologie en défaut, pour juger que le talent musical de cette femme est porté à un très haut degré. Mmes Grisi et Damoreau, MM. Rubini et Nourrit, nous n'aurons plus maintenant d'épithètes pour vous!

« Tout ce que l'on peut dire de cette femme c'est que dans son idiotisme la faculté de la musique, et spécialement celle du temps, sont restées intactes. Ce cas, comme on voit, ne présente pas une question de *phrénologie*, mais simplement une question de *crânioscopie;* il ne nous donne pas non plus une question *physiologique*, mais plutôt une question *pathologique*. Or, nous avons toujours dit et répété que la crânioscopie ne portait pas ses jugements sur les cas pathologiques. Du reste, une femme qui est restée dans l'idiotisme jusqu'à l'âge de soixante ans n'a pas eu certainement son cerveau dans l'état normal. Si donc, dans l'altération générale des fibres cérébrales, les organes de la musique et du temps sont restés intacts, il n'y a rien d'étonnant que les facultés qui en dépendent se soient accidentellement réveillées à un faible degré. L'organe, comme chacun sait, est une partie du cerveau, et il a pu très bien se développer dans la cavité du crâne aux dépens des organes voisins qui ont dû s'atrophier par suite de l'idiotie ancienne de cette femme, sans qu'il ait eu besoin, pour acquérir du développement, de se dilater vers le crâne. Je le répète, c'est un cas pathologique qui ne prouve rien contre l'organalogie.

« Ne devrions-nous pas, au contraire, nous féliciter dans cette circonstance d'avoir trouvé une nouvelle preuve de la pluralité des organes du cerveau? Nos adversaires ne sont-ils pas contraints par ce fait de reconnaître malgré eux les principes fondamentaux de la phrénologie? Dans le cas que nous avons rapporté il faut nécessairement admettre que, dans l'idiotie générale, une seule faculté peut se conserver intacte; il faut aussi reconnaître qu'il doit y avoir un organe cérébral pour la musique, puisque cette faculté seule subsiste; mais tout ceci c'est de la phrénologie. En effet, si c'était l'ame sans l'aide du cerveau, ou bien si c'était le cerveau en masse qui exerçât la faculté musicale, on ne pourrait pas s'expliquer pourquoi cette femme, avec son ame et son cerveau tels qu'elle les a, n'est pas en même temps musicienne, mathématicienne, poète, peintre, philologue, etc.

« M. Leuret n'admet certainement dans les sciences que le vrai; sans doute il est sans prévention et sans esprit de parti, comme doit être un ami de la vérité. Eh bien! j'espère qu'il me saura gré de lui apprendre que le même jour où j'ai visité à la Salpêtrière la femme idiote dont il vient d'être parlé, j'ai aussi observé deux autres femmes, non pas idiotes, mais monomaniaques, que M. Mitivié m'a présentées. L'une se croit la femme de l'empereur Napoléon; l'autre croit avoir eu plusieurs enfants et ne s'occupe que de poupées et d'enfants. La première a l'organe de la hauteur et de l'orgueil, l'autre l'organe de la philogéniture énormément développé. Il est bien étonnant que M. Leuret n'ait pas encore remarqué l'organisation de ces femmes qui présentent deux cas intéressants de crânioscopie si favorables à la phrénologie. »

FOSSATI.

Nouvelles de Paris.

SOIRÉE DE M. BAILLOT.

Le piano n'a pas toujours eu la destination que lui ont donnée depuis trente ans les artistes par lesquels il a été le plus habilement traité. Considéré comme instrument concertant par les anciens maîtres, par Bach, Haydn, Mozart, Beethoven et même par Dusseck et

Cramer, il ne fut pendant long-temps appelé qu'à concourir pour une partie à un morceau d'ensemble qu'il ne dominait pas. On sait quelles admirables compositions ont été créées dans ce système.

Les progrès que fit depuis lors la fabrication des pianos, en développant singulièrement les moyens matériels d'exécution, modifièrent les idées des exécutants, et le piano devint instrument solo, de concertant qu'il était. Nous ne venons pas ici déclamer maladroitement contre ce qui existe et nous étendre en doléances sentimentales sur le mauvais goût du public au dix-neuvième siècle; nous nous bornons à constater un fait, en exprimant le regret qu'on n'ait pas marché concurremment dans l'une et l'autre voie, au lieu d'abandonner entièrement la première au profit de la seconde. Car l'ancienne musique de piano, celle de Beethoven elle-même, est maintenant délaissée par les pianistes qui songent un peu trop à faire briller leur grande habileté, sans prêter assez de soin aux intérêts de la musique. M. Baillot a voulu, dans ses séances, réhabiliter la manière de l'ancien système, ou l'empêcher, au moins, de tomber dans l'oubli. Ce but, joint au mérite d'une exécution parfaite, donne à ces concerts un intérêt qui n'a point échappé à la portion éclairée des amateurs de musique, car près de cinq cents personnes assistaient le 31 janvier à la première des deux soirées promises par M. Baillot.

Le *Quintette* de Boccherini est un morceau plein de naïveté, de grace et d'expression, qualités auxquelles des formes un peu vieillies n'ont point porté atteinte, et que fait admirablement ressortir l'exécution de MM. Baillot, Hiller, Vidal, Urhan et Norblin.

La *sonate* de Haydn, pour piano et violon, est d'une légèreté et d'une fraîcheur d'idées qui n'ont point vieilli. Comme le quintette de Boccherini, elle a été supérieurement rendue.

Mozart a écrit des compositions plus considérables, plus vastes, mais il n'en a point créé de plus admirables que son quatuor en *sol* mineur pour piano, violon, alto et basse. On peut, sans exagération, placer ce morceau au rang de ses chefs-d'œuvre. Dans quelques passages, et particulièrement dans l'*adagio*, on aurait désiré un peu plus de délicatesse dans l'exécution de la partie de piano.

Une sonate de J.-S. Bach, pour piano et violon, et une sonate de Beethoven, pour les mêmes instruments, composaient la seconde partie. Il y avait une grande hardiesse à imposer au public une composition sévère comme la sonate de Bach, mais la hardiesse est souvent heureuse. Une exécution superbe a fait comprendre à l'assemblée le mérite de cette œuvre originale, et l'introduction, d'un style si large, a été applaudie avec transports. M. Baillot a été inspiré du sentiment le plus élevé dans tout le reste; lui et M. Hiller ont rendu avec une précision et une légèreté admirables les combinaisons hardies de Bach.

On peut comparer aux plus belles symphonies de Beethoven la sonate qui a été merveilleusement exécutée par MM. Baillot et Hiller. C'est une de ces œuvres d'invention et de génie qui laissent sur l'esprit d'un auditoire une impression profonde et durable.

En sortant de cette belle séance, nous n'avons entendu qu'une voix unanime exprimer le regret que M. Baillot ait fixé à deux le nombre de ces piquantes soirées.

DEUXIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

La magnifique symphonie en *la*, celle où Beethoven a déployé le plus d'originalité, cette œuvre d'un sentiment profond, qui est belle entre les belles créations de ce puissant génie, a été exécutée au second concert du Conservatoire d'une manière éblouissante. On trouverait bien ailleurs la perfection; au *Philharmonic* de Londres, par exemple, l'exactitude des exécutants est digne des plus grands éloges; mais au Conservatoire seulement on entend une masse de cent musiciens jouer avec inspiration. Il fallait un artiste de la trempe de M. Habeneck pour imprimer un mouvement vivace et spontané aux cent membres du corps dont il est l'ame, mais il fallait aussi des hommes bien intelligents pour comprendre ses hautes vues et pour le seconder.

L'ouverture d'*Obéron* est un des meilleurs morceaux qu'ait écrits Weber; elle est digne de l'auteur du *Freyschütz*. Le magnifique orchestre l'a rendu avec une verve admirable. La plus belle exécution n'a pas pu empêcher qu'on trouvât l'ouverture de *Fesca* une composition pâle, terne, sans couleur et dépourvue de tout mérite d'originalité.

Le *Pater Noster* de Chérubini a été faiblement exécuté. Les voix de femmes ont nui à l'effet du morceau par un défaut complet de justesse.

L'un des premiers prix de chant de cette année, Mlle Nau, élève de Mme Damoreau, a chanté l'air du *Serment* d'Auber. Nous n'avons pas trouvé que cette jeune personne se distinguât par de bonnes qualités; son intonation est d'ailleurs habituellement trop élevée, et il y a peu de remède à cela, car ce n'est pas faiblesse d'organe, mais défaut d'une ouïe délicate.

Il y avait long-temps que M. Dorus ne s'était fait entendre en public, et il faut que des études suivies

aient rempli ce silence de plusieurs années, car son talent s'est accru dans une proportion inusitée. Ce jeune artiste a déployé le talent le plus remarquable dans un fragment de concerto. Nous ne connaissons pas d'exécutant qui puisse prétendre mieux jouer de la flûte que M. Dorus.

A dimanche prochain le troisième concert.

*** Les habitués du Théâtre-Italien ne vont pas au spectacle pour cela seul qu'il est intéressant, soit par sa composition, soit par le choix des artistes qui doivent y figurer; ils ont leurs jours de prédilection, et le vif intérêt qu'ils portent à trois ou quatre artistes privilégiés peut seul les déterminer à paraître aux représentations à bénéfice; aussi celle donnée lundi dernier par Santini n'avait-elle pas attiré un public aussi nombreux qu'aurait pu le faire espérer l'annonce de la reprise du chef-d'œuvre de Mozart, suivi de la *Prova d'un opera seria*.

C'était la première fois de cette saison que *Don Juan* était exécuté; encore s'agissait-il du premier acte seulement, suivant un mauvais usage. Si cet opéra doit avoir une suite de représentations, il sera nécessaire d'apporter plus de soin à l'exécution. Certainement Mlle Grisi, Rubini, Tamburini ont été individuellement ce qu'ils sont toujours, chanteurs parfaits; Lablache qui, pour la première fois, à Paris, représentait *Leporello*, s'est montré, comme d'habitude, excellent chanteur, excellent acteur; mais l'ensemble n'a point été satisfaisant. Mlle Schulz a presque compris l'effet du beau trio des masques. Cette jeune personne, douée d'un bel organe, ne fait point de progrès. Mme Finck-Loor (*Zerline*) a mal compris le caractère de son rôle. Enfin l'orchestre s'est signalé par une négligence impardonnable.

A cette reprise a succédé *la Prova d'un opera seria*, l'une des plus spirituelles bouffonneries que l'on connaisse. Lablache y est d'un comique achevé, et Santini s'y montre fort amusant dans le rôle du poète. Mlle Grisi a chanté son duo d'une manière charmante, et Ivanoff a fait applaudir sa jolie voix.

*** M. Bellini a été décoré de la Légion-d'Honneur à l'occasion du succès des *Puritani*.

*** Le roi vient d'approuver la nomination de M. Meyerbeer au titre d'associé étranger à la classe des beaux-arts de l'Institut.

*** La sixième représentation des *Puritani* sera donnée aujourd'hui dimanche, au bénéfice de Mlle Grisi. On peut augurer que la soirée sera brillante, car indépendamment de l'attrait du spectacle, il y aura pour les admirateurs du talent de Mlle Grisi le désir de prouver à cette charmante cantatrice l'intérêt qu'ils lui portent.

*** Mlle Calvé, après avoir débuté dans le *Concert à la Cour*, a chanté le rôle d'Anna de la *Dame Blanche*. En écoutant la jeune élève du Conservatoire dans ce second opéra, nous avons trouvé confirmées les opinions que nous nous en étions formées. Des traits fort difficiles ont été exécutés par elle avec bonheur; mais le sentiment de la musique a fait souvent défaut.

*** Mlle Bertrand, célèbre harpiste, vient d'arriver à Paris après avoir donné des concerts dans les principales villes de la Belgique et du nord de la France. On espère que cette habile artiste se fera entendre en public avant d'entreprendre un voyage en Angleterre.

*** Le quatrième concert de la *Société musicale* a lieu aujourd'hui dimanche dans la salle Chantereine, à deux heures de l'après-midi. MM. Herz, Labarre, Gallay, Chevillard, Dorus, Geraldi et Mlle A. Lambert s'y feront entendre. Cette quatrième séance est assurément la plus remarquable qu'aient annoncée les membres de la *Société musicale*. Ne pas décroître, mais, loin de là, suivre une progression ascendante, cela est d'un bon augure pour l'avenir de l'institution. Nous donnons le beau programme du concert d'aujourd'hui.

Première partie.

1° Fragment de sextuor, de Mayseder, pour deux violons, deux altos, violoncelle et contre-basse, exécuté par MM. Alard, Chevillard, Diethz, etc;

2° Air de la *Gazza Ladra*, chanté par M. Géraldi;

3° Solo de flûte, exécuté par M. Dorus;

4° Romance et prière d'*Otello*, chantées par Mlle A. Lambert, avec accompagnement de harpe par M. Labarre;

5° Grand septuor de Hummel, pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contre-basse, exécuté par MM. Henri Herz, Dorus, Brod, Gallay, Lutgen, Chevillard et Diethz.

Deuxième partie.

1° Fragment de concerto pour violoncelle, exécuté par M. Chevillard;

2° Fantaisie brillante pour le cor, sur la *Straniera*, composée et exécutée par M. Gallay;

3° Romances de M. Labarre, chantées par Mlle A. Lambert;

4° Sonate inédite pour la harpe (redemandée), composée et exécutée par M. Labarre;

5° Nouvelles variations sur un thème d'*Anna Bolena*, composées et exécutées pour la première fois par M. Henri Herz;

6° Exhortation de *Guillaume Tell* et canzonnetta espagnole, chantées par M. Géraldi.

*** Lundi 16 février Mlle Rossi donnera dans la salle Saint-Jean, à l'Hôtel-de-Ville, un concert dans lequel on entendra MM. Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi.

On se procure des billets chez tous les marchands de musique.

Nouvelles étrangères.

BRUXELLES. Le gouvernement bavarois avait, par un décret en date du 31 décembre 1834, autorisé M. Lichtentaler, directeur de la bibliothèque royale de Munich, à transmettre à M. Delmotte, bibliothécaire à Mons, 1° le portrait en pied et le portrait en buste de Roland Lassus, copiés d'après les superbes miniatures du célèbre manuscrit des *Sept Psaumes de la Pénitence*, mis en musique par ce compositeur belge, manuscrit conservé à la bibliothèque de Munich; 2° le dessin de ses armoiries; 3° le dessin de son tombeau, que M. Schmidhamer avait enfin retrouvé après de longues et pénibles recherches. Ces dessins, remarquables par leur exécution soignée et leur fini précieux, ont été envoyés à M. Delmotte par M. le baron de Freyberg, directeur des archives du royaume de Bavière. Les portraits dont nous venons de mentionner les copies ont été faits d'après nature, lorsque Lassus était dans sa quarantième année.

C'est à la demande de M. Delmotte que le gouvernement belge a obtenu de la cour de Vienne une copie authentique des lettres de noblesse accordées à Lassus par l'empereur Maximilien. Cette copie se trouve actuellement aux archives du royaume à Bruxelles.

M. Delmotte, à qui nous devons déjà tant de publications nationales, va bientôt mettre au jour sa notice sur Lassus, pour laquelle il rassemble depuis si longtemps des documents authentiques et inédits. Il est en ce moment occupé de recherches très actives pour retrouver la maison même où est né à Mons ce célèbre artiste, dont le véritable nom était Roland Delattre, et nous ne doutons pas que le succès ne couronne les investigations de notre savant et spirituel compatriote.

*** Nous avons assisté hier au concert donné au Waux-Hall par M. François Schalk. Ce virtuose a joué quatre morceaux sur un instrument que nous avions eu rarement l'occasion d'entendre, le *corno di bassetto*. Si nous avons eu le regret de voir peu de monde à cette soirée, nous avons le plaisir de dire que M. Schalk méritait plus d'empressement. Il a ravi son auditoire par son jeu gracieux et énergique tour à tour. C'est surtout dans le *Ranz des Vaches* qu'il a fait merveille. L'auditoire était peu nombreux, mais on peut dire qu'il était choisi. On y remarquait plusieurs personnages de distinction. M. Schalk doit être flatté du succès qu'il a obtenu.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

	Prix net.
P. BAILLOT. L'art du violon, nouvelle méthode dédiée à ses élèves.	25
WALCKIERS. Op. 59. Fantaisie pour la flûte sur les motifs de *Lestocq*, avec accompagnement de deux violons, alto et basse.	5
— Idem, avec accompagnement de piano.	3 75
J. TROUPENAS. Ouverture de *Lestocq*, arrangée pour deux violons, alto et basse.	3
— Idem, pour flûte, violon, alto et basse.	3
BERR. Ouverture de *Lestocq*, arrangée pour deux clarinettes.	1 50
— Airs de *Lestocq*, arrangés pour deux clarinettes, deux suites. Chaque.	3 75
KALKBRENNER. Op. 12. Quatrième concerto pour le piano, avec accompagnement d'orchestre.	10
— Piano seul.	6

	Prix net.
MUSARD. Deux quadrilles de contredanses, une valse et un galop pour piano, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*), sur les motifs de la *Tempête*.	
— Premier quadrille et valse.	2 25
— Deuxième quadrille et galop.	2 25
— Les mêmes, arrangés pour piano à quatre mains, par H. Lemoine. Chaque.	2 25
— Les mêmes, pour deux violons, alto et basse, flûte, flageolet et cornet à pistons (*ad libitum*). Chaque.	2 25
— Les mêmes, pour deux violons. Ensemble.	2 25
— Les mêmes, pour deux flûtes. Ensemble.	2 25
— Les mêmes, pour deux flageolets. Ensemble.	2 25

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

REVUE MUSICALE,

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 7.

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 15 FÉVRIER 1835.

Division des matières.

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

Quelques anecdotes

CONCERNANT LES COMPOSITIONS DE MOZART.

Si la fécondité est quelquefois compagne de la médiocrité, elle est aussi souvent le signe du génie, car le besoin de produire tourmente incessamment celui-ci. C'est un rare spectacle que celui d'un grand artiste qui impose silence à son imagination dans la vigueur de ses facultés, et qui se condamne lui-même à un oubli anticipé après avoir mis au jour son œuvre la plus complète et la plus belle; peut-être ne pourrait-on pas en citer un autre exemple que celui de l'illustre auteur de *Guillaume Tell*.

Cette sève de production, qui est un des signes du génie, ne se manifesta chez aucun musicien avec autant d'abondance que chez Mozart et ne se soutint avec autant d'égalité à toutes les époques de la vie. Enfant prodigieux, il fut du très petit nombre de ceux qui devinrent de grands hommes. Descendu dans la tombe avant d'avoir atteint sa trente-septième année, il a laissé en tous genres un si grand nombre d'ouvrages, que l'imagination la plus hardie en est étonnée. Né le 27 janvier 1756, il n'était encore que dans sa quatrième année quand il écrivit quelques menuets pour le clavecin, qui ont été publiés par M. de Nyssen, dans sa monographie du grand artiste. Ces petites compositions indiquent déjà un sentiment de mélodie et de rhythme qu'on ne trouve pas dans les premiers ouvrages de musiciens beaucoup plus âgés. D'autres morceaux, composés par Mozart à l'âge de cinq ans, font voir de grands progrès faits par le jeune musicien dans la variété des idées et dans l'art de les disposer. Depuis cette époque de sa vie jusqu'à sa mort, tout ce que Mozart a produit est un perpétuel sujet d'étonnement et d'admiration. La liste de ses compositions jusqu'à l'âge de douze ans, et l'importance de quelques-unes sont presque fabuleuses. Nous croyons qu'on en verra le sommaire avec intérêt.

Arrivé à Paris, à la fin de l'année 1763 avec son père et sa sœur, il y publia deux œuvres de dix sonates pour le clavecin. Ces ouvrages ont pour titres :

1. *Sonates pour le clavecin, avec l'accompagnement de violon, dédiées à madame Victoire de France, par W. Mozart, âgé de sept ans.* Œuvre I, Paris, 1764.

2. *Sonates pour le clavecin*, etc., *dédiées à Madame la comtesse de Tessé*, etc. Œuvre II, 1764.

Ces deux recueils ont été insérés dans les œuvres complètes de Mozart pour le piano. La gracieuse facilité des mélodies, l'élégance des formes et la pureté de l'harmonie rendent ces compositions dignes d'y figurer; on entend encore aujourd'hui avec plaisir quelques-unes de ces sonates.

Dans le cours de la même année Mozart se rendit à Londres et y fit paraître :

3. *Six sonates pour le clavecin*, etc., dédiées à *Sa Majesté Charlotte, reine de la Grande-Bretagne, par W. Mozart, âgé de huit ans.* Œuvre III. 1765.

Dans le même temps où il publiait ces sonates, le jeune compositeur écrivait à Londres quelques airs italiens avec accompagnement d'orchestre; ces airs, ainsi que ceux du même genre qu'il fit à La Haye, sont au nombre de quinze.

Arrivé en Hollande, Mozart fit paraître un quatrième œuvre de six sonates pour le piano avec accompagnement de violon, dédié à la princesse de Nassau-Weilbourg, La Haye, 1766. Il était alors âgé de neuf ans et avait conséquemment écrit vingt-quatre sonates de clavecin, quinze airs italiens avec orchestre, et deux volumes de pièces de tous genres pour le clavecin, qui n'ont jamais été publiées, mais qui, en 1825, étaient encore en la possession de Mme de Nyssen, veuve de Mozart.

Outre ces compositions, on sait que Mozart a écrit un grand nombre d'autres ouvrages jusqu'à l'âge de douze ans. En voici la liste.

1. Un *Quolibet*, sous le titre de *Galimathias musicum*, pour deux violons, deux hautbois, deux cors, clavecin obligé, deux bassons, viole et basse. Tous les instruments ont leur solo obligé, et à la fin il y a une fugue d'ensemble sur le thème hollandais appelé *du prince Guillaume*. Ce morceau a été composé pour le prince d'Orange, en 1766; Mozart était âgé de neuf ans.

2. Quinze symphonies pour deux violons, deux hautbois, deux cors, viole et basse. Les thèmes de quelques-unes de ces symphonies ont été publiées dans la *Revue musicale*, en 1832.

3. Un oratorio à cinq personnages chantants. La partition originale de cet ouvrage est composée de 208 feuillets.

4. Musique pour une comédie latine sur le sujet d'Apollon et d'Hyacinthe, à cinq personnages chantants, représentée à l'université de Salzbourg. La partition originale a 162 pages. Elle est datée de 1767. Mozart avait alors dix ans.

5. Six divertissements à quatre parties pour divers instruments, tels que violon, clarinettes, cor, flûte, basson, trombone, alto et violoncelle.

6. Six trios pour deux violons et violoncelle.

7. Une cantate sur la mort du Christ, consistant en deux airs, récitatif et un duo.

8. *Stabat mater*, bref à quatre voix, sans accompagnement.

9. Différentes pièces et solos pour le violon et le violoncelle, composés pour le prince de Fürstemberg; d'autres pour la *viola da gamba* et la flûte, composés pour le duc Louis de Wurtemberg.

10. Quelques pièces pour deux clarinettes, deux cors et deux cors de bassette, ou clarinette alto.

11. Quelques menuets pour orchestre complet.

12. Marches pour trompettes et timbales.

13. Marches pour deux violons, deux hautbois, deux cors et basses. — Autres marches militaires pour deux hautbois, deux cors et bassons.

14. Une fugue pour le clavecin.

15. Une fugue à quatre voix.

16. *Veni, Sancte Spiritus*, à quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, viole, basse et timbales. Cet ouvrage est daté de 1768.

17. Un opéra allemand, *Bastien et Bastienne*, de 1768.

18. Un opéra bouffe italien intitulé *la Finta simplice*, composé par ordre de l'empereur Joseph, en 1768. La partition originale de cet ouvrage se compose de 558 pages.

19. Une messe solennelle à quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux violes, basse, quatre trompettes, timbales et orgue. En 1768.

20. Une messe brève à quatre voix et orchestre. En 1768.

21. Un grand offertoire à quatre voix et orchestre. En 1768.

D'après cette liste, on voit que, dans la seule année 1768 un enfant de douze ans a composé et écrit deux opéras, l'un allemand, l'autre italien; deux messes, un offertoire, un *Veni, Sancte Spiritus*, et plusieurs autres pièces.

Il faut encore penser que, dans ces douze premières années de la vie de l'artiste, si remplies par des productions de tout genre, des voyages continuels en Allemagne, en France, en Angleterre, en Hollande et dans tous les Pays-Bas, des multitudes de concerts et de soirées occupèrent la plus grande partie du temps.

Vers la fin de l'année 1769 Mozart partit avec son père pour l'Italie, donnant en chemin quelques concerts dans le Tyrol. Arrivé à Vérone dans les premiers jours de janvier 1770, il y donna un concert, puis il alla à Mantoue et à Milan. Les circonstances du concert qu'il y donna le 16 janvier sont de nature à frapper d'étonnement ceux même qui ont le plus d'admiration pour le génie de cet incomparable musicien.

Le premier morceau qui y fut exécuté était une symphonie à grand orchestre de sa composition. Pour le second on lui donna un concerto de clavecin qu'il exécuta à la première vue. Il joua ensuite une sonate improvisée sur le même instrument; puis il composa à l'improviste et chanta un air italien sur des paroles qui lui furent données par un des membres de l'auditoire. Le chef d'orchestre lui ayant donné un thème, il improvisa sur ce motif une autre sonate sur le clavecin; sur un autre thème qui lui fut présenté il improvisa une fugue, puis il composa, en improvisant, une symphonie complète sur le clavecin d'après une partie de premier violon qui lui avait été donnée. Le concert fut terminé par une symphonie à grand orchestre de sa composition.

Peu de jours après ce concert, Mozart alors âgé de quatorze ans, écrivit quelques morceaux de musique d'église qui lui furent demandés, entre autres un *Requiem*. Puis il partit pour Bologne, où il fut reçu membre de l'académie philharmonique, après avoir écrit à l'improviste une antienne à quatre voix, dans le style fugué *alla Palastrina*. Il fit d'autres voyages dans les prin-

cipales villes d'Italie, jusqu'à ce qu'il fût revenu à Milan pour y faire représenter, dans l'automne de 1770, son opéra de *Mithridate*. Au commencement de l'année suivante il donna dans la même ville sa sérénade dramatique intitulé *Ascanio in Alba*. Beaucoup de compositions de toute espèce remplirent les années 1771, 1772 et 1773, pendant lesquelles il donna à Salzbourg *Il Sogno di Scipione*, sérénade dramatique pour l'installation de l'archevêque de Salzbourg, et *Lucio Silla*, à Milan. Beaucoup de symphonies, d'ouvertures, de concertos de piano, de fantaisies, et les opéras la *Finta Giardiniera*, représenté à Munich en 1774; *Il Re pastore*, à Salzbourg en 1775, les entr'actes et les chœurs du drame *Thamos en Égypte*, et *Idoménée*, représenté à Munich en 1780, complétèrent toute la seconde époque de la vie artistique de Mozart.

La troisième, qui est à la fois la plus intéressante sous le rapport de la beauté des productions et sous celui de leur nombre, commence en 1784 et finit en 1791. La fécondité et la force d'invention portent ici l'étonnement au plus haut degré. Nous croyons devoir donner la liste chronologique telle qu'elle nous est fournie par M. de Nyssen dans sa monographie.

1784.

Février. Concerto pour piano, en *mi* bémol et à trois temps.

Mars. 1. Concerto pour piano, en *si* bémol, à quatre temps; 2. concerto pour piano, en *ré*, à quatre temps; 3. quintetto pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, en *mi* bémol.

Avril. 1. Concerto pour le piano, en *sol*; 2. sonate pour piano et violon, en *si* bémol.

(Les mois de mai, juin et juillet furent employés à voyager pour donner des concerts.)

Août. Variations pour piano sur l'air allemand: *Unser dummer Pœbel*, etc.

Septembre. Concerto pour piano, en *si* bémol.

Octobre. Sonate pour piano, en *ut* mineur.

Novembre. Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, en *si* bémol, à *six-huit*.

Décembre. Concerto pour piano, en *fa*.

1785.

Janvier. 1. Quatuor pour deux violons, alto et basse, en *la*, à trois temps; 2. quatuor pour les mêmes instruments, en *ré* mineur.

Février. Concerto pour le piano, en *ré* mineur.

Mars. 1. Air *A te fra tanti*; 2. concerto pour le piano, en *ut* majeur; 3. air *Fra l'oscure*; 3. chant maçonnique.

Avril. 1. Andante pour violon principal, en *si* majeur, à trois temps; 2. cantate maçonnique.

Mai. 1. Trois chansons allemandes; 2. fantaisie, en *ut* mineur, pour piano.

Juin. Chanson allemande.

Juillet. 1. Musique funèbre pour une loge maçonnique; 2. quatuor pour piano, en *sol* mineur.

(Les mois d'août, de septembre et d'octobre ont été employés à des voyages.)

Novembre. 1. Quatuor pour l'opéra *la Villanella*; 2. trio pour le même opéra.

Décembre. 1. Sonate pour piano et violon, en *mi* bémol, à trois temps; 2. concerto pour piano, en *mi* bémol, à quatre temps.

(*La suite au numéro prochain.*)

Correspondance.

Paris, 11 février 1835.

Monsieur,

Dans ma lettre du 3 novembre dernier j'ai pris l'engagement de vous rendre compte de la fête musicale donnée à La Haye par la société établie en Hollande pour encourager les compositeurs hollandais et favoriser les progrès de la musique sous tous les rapports. Veuillez me permettre de vous en faire aujourd'hui la description.

Cette fête a eu lieu les soirées des 16 et 17 octobre dans la grande église. Les Hollandais n'y pouvaient assister sans être au nombre des membres de la société qui, domiciliés dans différentes villes du royaume, s'étaient réunis à cet effet à La Haye. On y admettait, au contraire, les étrangers de tous pays sur l'introduction d'usage par un des membres, et moyennant un prix d'entrée destiné à diminuer les dépenses considérables qui du reste étaient défrayées par la société.

La grande église était le seul bâtiment que l'on pût choisir pour contenir un auditoire aussi nombreux. Quatre mille personnes s'y sont réunies chaque soir. Cet édifice, élevé en forme de croix d'une grande élévation, renferme une infinité d'angles qui devaient nuire à l'effet de l'orchestre, et qu'on n'est parvenu à faire disparaître qu'en les remplissant à grands frais par le moyen de cloisons. Quoique ce local, ainsi arrangé, fût peu sonore, les chœurs ne manquaient cependant pas de produire de l'effet. Ils étaient composés de deux cent soixante-quinze personnes. L'orchestre, de cent vingt-cinq musiciens, était choisi parmi les artistes et

les amateurs les plus distingués de la Hollande. Le programme se composait comme il suit :

Première soirée. 1° Ouverture par M. J.-H. Lubeck, directeur de la musique du roi et de l'école royale de musique à La Haye, chef d'orchestre à la fête qu'il a dirigée d'une manière très habile. Cette ouverture était un morceau de circonstance, composé sur le motif d'un air national pour être exécuté à l'arrivée de S. M. le roi et la famille royale, qui ont honoré les deux concerts de leur présence; 2° Symphonie en *la* de Beethoven; 3° Die letzten Dingen, oratorio de Spohr.

Deuxième soirée. 1° Ouverture d'Egmont, de Beethoven; 2° Hymne (n. 2 à 9) du *Requiem* de Mozart; 3° Ouverture de F.-B. van Bree; 4° Deuxième partie d'un oratorio de Schicht: Das Ende der gerechten, 5° *Alleluia* du Messie de Hændel.

Cette fête a ajouté à la célébrité que la société s'est déjà acquise, surtout en Allemagne, autant par la sagesse de son but que par la découverte de quelques hommes de talent qui ne seraient peut-être jamais parvenus à se faire jour. Ce sera le sujet d'une prochaine lettre que j'aurai l'honneur de vous adresser. Je me bornerai aujourd'hui à rappeler que l'on doit cette belle institution à M. A.-C.-G. Vermeulen, recteur à l'école latine à Rotterdam. C'est à M. Vermeulen, dis-je, que l'on est redevable du projet; c'est lui qu'il faut féliciter de tout ce qu'il lui a fallu de dévouement et de persévérance pour arriver à fonder les bases d'un établissement qui ne tardera pas à prouver combien la Hollande, considérée comme nation musicale, a été méconnue jusqu'ici.

Agréez, monsieur, l'hommage de mon respect.

R.

Nouvelles de Paris.

SOCIÉTÉ MUSICALE.

Quatrième séance. — Dimanche 8 février.

Mes observations sur le dernier concert de la Société musicale ont été entendues, et le bien qu'elles ont produit fait que je me félicite de les avoir adressées à des artistes qui joignent, aux talents éminents par lesquels ils se distinguent, le rare bon sens de ne point s'irriter de la critique, mais de profiter, au contraire, des idées utiles que celle-ci leur ouvre. L'ordre des morceaux indiqué par le programme a été suivi avec une exactitude qui a beaucoup contribué à l'effet d'un concert dont les éléments étaient d'ailleurs choisis avec un tel bonheur, que douze morceaux, considérables pour la plupart, exécutés sans interruption durant près de quatre heures, ont trouvé le public constamment attentif et intéressé. A voir le soin qu'apportent les membres de la *Société musicale* à composer leurs matinées d'une manière piquante, leur tendance continuelle vers un but d'amélioration et la persévérance avec laquelle ils poursuivent la réalisation de leurs idées, on comprend qu'une pareille institution a plus que la durée d'un jour. Les artistes qui ont formé le projet de se réunir en société, pour relever la musique de chambre de l'état d'abaissement dans lequel l'ont tenue long-temps d'intrépides donneurs de concerts qui n'ont guère que des vues de spéculation, ne se sont pas dissimulé qu'il y avait beaucoup à faire pour atteindre le résultat qu'ils espèrent. Ils ont considéré cette première année comme un temps d'épreuves consacré à prendre une expérience nécessaire, et n'ont compté sur des résultats que pour une autre saison. C'était, en effet, le seul moyen de réussir. Vouloir recueillir dès le principe les fruits d'une tentative toute heureuse qu'elle soit, c'est étrangement en compromettre le succès; mieux vaut attendre, et jamais la patience ne fut vertu plus nécessaire que dans pareil cas.

Le fragment d'un sextuor de Mayseder, exécuté à l'ouverture du concert, est une œuvre assez pauvre. De même que les autres morceaux de musique d'ensemble du même auteur, quatuors, quintettes ou sextuors, celui-ci ne renferme aucune des qualités qui constituent le genre auquel il a la prétention d'appartenir. On n'y trouve point une idée mélodique développée avec quelque peu de bonheur, pas une formule harmonique élégante et neuve, pas un plan suivi, pas un dessin arrêté. Qu'est-ce autre chose qu'une collection de traits de violon solo, qu'acccompagnent assez maladroitement les autres instruments. M. Alard, jeune violoniste de mérite, a pris beaucoup de peine pour tirer le meilleur parti possible d'une aussi triste composition; mais je ne me suis pas trouvé d'autre sentiment que le regret qu'il l'eût choisie.

Quelle distance de cette production chétive et décolorée aux formes mâles et puissantes du septuor de Hummel. Il est étrange de penser que l'une et l'autre pièce se composent quasi des mêmes éléments, et que le génie du compositeur établit seul la différence. Chez l'une tout est grêle et mesquin; les proportions larges, les tons vigoureux de l'autre en font un modèle. Dans celle-ci la surabondance d'idées perce à chaque pas; l'instrumentation est élégante, remplie de détails piquants et spirituels, et si la partie du piano demeure

la principale, aucune des autres cependant ne lui est servilement sacrifiée; l'harmonie pittoresque et richement travaillée trahit mille accidents inattendus, et la pensée arrive constamment à son entier développement. Entendez la première, et vous n'aurez qu'à signaler l'absence de toutes ces choses. Non-seulement M. Herz a exécuté la partie de piano de ce beau morceau avec une miraculeuse perfection de mécanisme, mais il l'a nuancé de la manière la plus heureuse et y a développé les ressources d'un talent souple et varié. Les beautés de la composition et celles de l'exécution ont fait sur l'auditoire une vive impression.

La fantaisie sur *Anna Bolena*, que M. Herz devait jouer pour la première fois en public, s'est transformée, je ne sais comment, en ses variations sur le trio du *Pré aux Clercs*, gracieuse production qu'on a fort applaudie, et qui méritait beaucoup de l'être.

M. Labarre a exécuté pour la seconde fois la sonate qui avait eu un grand succès au concert précédent. Il fera bien de jouer souvent ce morceau et de le jouer partout; d'abord parce que nous n'en connaissons pas un qui soit d'une coupe plus heureuse, plus riche d'idées et plus élégant d'harmonie; ensuite parce qu'il est seul capable d'en surmonter les audacieuses difficultés.

M. Dorus a joué avec une grande perfection un morceau qu'il appelle un fragment de concerto, mais qui n'est pas autre chose qu'une suite de variations. Moins heureux dans un solo de violoncelle, M. Chevillard, malgré un talent très réel, a fait *fiasco*, comme on dit en Italie. Accompagné par un semblant d'orchestre que composaient vingt musiciens environ, dont la plupart semblaient improviser leur partie, tant était faux l'effet qui résultait de leur concours, il demeura lui-même en dessous de ce qu'il pouvait faire et ne pallia point les défauts d'un morceau pâle et sans physionomie par le mérite d'exécution qui lui est habituel.

Ce que j'ai dit de M. Gallay dans mon dernier article, je le répéterai en parlant de l'effet qu'il a produit dans une fantaisie sur la *Straniera*. Le nom seul de cet habile artiste donne l'idée de la perfection dans sa spécialité.

Mlle Lambert a chanté avec expression, mais avec quelques défauts de justesse, la prière d'*Otello*. M. Labarre, en se chargeant d'exécuter dans ce morceau la partie de harpe, a prouvé encore une fois qu'il n'est pas de rôle indigne pour l'artiste qui sait tirer habilement parti des moindres circonstances. L'accompagnement de ce beau chant, si plein de mélancolie et de grace plaintive, a produit une sensation tout-à-fait inusitée. J'ai cependant regretté que les récitatifs n'aient pas été suivis par le piano; on entendant constamment la harpe, on est moins sensible aux effets des reprises. Mlle Lambert est bien entrée dans le sentiment de deux romances délicieuses de M. Labarre, qu'elle a chantées avec une sensibilité vraie.

La belle voix de M. Geraldi est d'un excellent effet dans la musique bouffe qu'il chante en homme d'esprit. Je l'engage, toutefois, à veiller au choix de ses fioritures que je n'aime pas toujours. Il a dit avec un accent ému l'invocation de *Guillaume Tell*, et avec beaucoup de verve une chanson espagnole.

Je crois n'avoir rien oublié de ce que j'ai observé au dernier concert de la *Société musicale*. Je voudrais que la tâche me fut toujours aussi facile, car j'ai eu, Dieu merci, dix éloges pour un blâme à donner dans ce compte rendu.

EDOUARD FÉTIS.

*** Nous avons cité, lors de sa publication, un article du critique allemand M. Relstab, dans lequel cet écrivain portait contre l'illustre auteur de la *Vestale* une accusation au moins singulière, puisqu'il le prétendait coupable d'avoir empoisonné Mozart. A cette occasion une polémique violente s'engagea entre M. Spontini et le journaliste qui, tous deux, dépouillèrent leur style de toute forme polie. Les tribunaux de Berlin, ayant été saisis de l'affaire, viennent de prononcer un jugement qui condamne M. Relstab à un mois de prison et à une amende assez considérable; M. Spontini devra également passer huit jours sous les verroux, si mieux il n'aime payer une somme de trente écus en laquelle il lui est loisible de convertir sa détention.

*** Le spectacle a été composé, mardi dernier, au Théâtre-Italien, d'une manière aussi peu usitée qu'inattendue. L'affiche promettait *Mosè;* mais au moment où les portes allaient être ouvertes au public, un mal de gorge survenu subitement à Tamburini contraignit l'administration à substituer au spectacle annoncé la *Prova d'un Opera seria*, rétablie en deux actes, et dans laquelle un concert fut intercalé. Rubini, Lablache, Ivanoff et Mlle Grisi se sont fait entendre dans cet intermède et ont contribué, chacun pour sa part de talent et de bonne volonté, à l'intérêt de la représentation à laquelle cet incident a donné du piquant et de la nouveauté.

*** La vaste et triste salle de l'Odéon a retenti à plusieurs reprises de bruits inaccoutumés. Les artistes du théâtre de l'Opéra-Comique ont représenté différentes pièces de leur répertoire, pendant que l'orchestre de Musard s'exténuait en quadrilles, en valses et en galops aux fêtes de nuit qui se donnent maintenant place de la

Bourse, à époques périodiques. *La Dame Blanche*, *Lestocq* et *le Pré aux Clercs* ont été successivement joués devant les étudiants, les pairs de France et les grisettes qui peuplent les alentours du noble théâtre. Une chose nous a surpris; c'est qu'on n'ait point encore songé à faire figurer *Robin des Bois* dans ces représentations exceptionnelles. *Robin des Bois* est l'enfant du faubourg Saint-Germain; l'Odéon a été son berceau et la jeunesse des écoles sa nourrice. Pendant toute une année il a donné plus de mouvement au quartier que la cour des pairs, durant le mois de décembre 1830, pour le jugement des ministres de Charles X. Il a fait la fortune du traducteur, du directeur, des acteurs et des comparses qui ont été payés, grace à lui, de leurs traitements. Il a fait la joie des traiteurs, des décrotteurs et des maîtres de cafés qui ont vendu, qui ses beefstakes, qui ses coups de brosses, qui ses bavaroises; et depuis qu'il a abandonné l'Odéon, l'Odéon est devenu désert. Les traiteurs, les décrotteurs et les cafetiers se sont vus forcés de fermer boutique; l'Odéon est devenu silencieux et le quartier désert. Donc *Robin des Bois* eût été revu avec plaisir, avec reconnaissance, ne fût-ce qu'une seule fois, sur le théâtre de son ancienne splendeur; nous nous étonnons qu'on n'y ait pas songé. Si notre observation éveille la sollicitude de M. Crosnier sur ce sujet, nous aurons mérité les actions de grace des habitants d'un noble faubourg.

*** Mme Rifaut a rompu son engagement avec l'administration du théâtre de l'Opéra-Comique qu'elle doit quitter au mois d'avril pour renoncer à la carrière dramatique.

*** Les *Puritani*, dont le succès a été en s'augmentant à chacune des représentations qui ont été données, sera exécuté aujourd'hui pour le bénéfice de Rubini, qui chantera aussi une scène du *Pirate*. L'affluence des spectateurs ne sera sans doute pas moindre que pour la soirée de Mlle Grisi, dont la recette a dépassé 9,000 fr.

*** Un ouvrage qui sera d'une haute importance dans l'enseignement musical en France vient de paraître; la méthode de violon de M. Baillot, que nous annonçons dans notre numéro de ce jour, est une de ces rares publications destinées à influer grandement sur la direction d'un art. Nous en parlerons avec les développements qu'elle exige.

*** M. H. Herz vient de publier un nouveau morceau qu'il a exécuté avec un grand succès dans quelques réunions particulières. Nous parlerons prochainement de cette fantaisie sur l'air *Vivi tu*, d'*Anna Bolena*, dans laquelle l'auteur a su éviter les formes trop usitées de ces sortes de morceaux.

*** Mercredi prochain M. Alexandre Batta, jeune violoncelliste belge de talent et d'avenir, donnera dans les salons de M. Duport, rue Neuve-des-Petits-Champs, un concert où l'on entendra MM. Boulanger-Kunzé, Dorus et Batta, Mmes Bertrand et Boulanger-Kunzé.

On se procure des billets chez MM. Pacini et Duport.

*** Le jour où nous mettons sous presse, Mme Raimbaux fait sa rentrée au Théâtre-Italien dans *la Prova d'un Opera seria*. Mme Raimbaux a déjà chanté cet opéra auprès de Lablache, il y a deux ans, et depuis lors elle a eu des succès en Italie. Il y a lieu de croire que le climat de l'Italie aura développé un talent qui était fort distingué déjà, à l'époque de ses premiers débuts.

*** L'Opéra fait relâche lundi pour la répétition générale de *la Juive*, qui sera jouée le surlendemain sans plus de remise.

*** A la dernière soirée de M. Baillot, une sonate d'Haydn, un quatuor de Mozart, un trio de Beethoven et une sonate de Bach ont été exécutés. L'auditoire qui encombrait, c'est le mot, la salle de concert, a plus que jamais admiré la prodigieuse souplesse de talent de notre grand violoniste et la parfaite intelligence qu'a de cette musique difficile son habile partner, M. Hiller.

*** Mme Pradher, charmante actrice éloignée pendant plus d'un mois de la scène par une grave indisposition, a reparu à l'Opéra-Comique. Le public de ce théâtre lui a fait l'accueil dû à son gracieux talent.

*** M. Frion, premier clarinettiste du théâtre de l'Opéra-Comique, donnera le dimanche 22 février, à l'Hôtel-de-Ville, salle Saint-Jean, un concert vocal et instrumental dans lequel on entendra MM. Inchindi, Couderc, Jansenne, Tilman, Chevillard, Schunk, Leplus, Frion et Mme Casimir.

Des billets sont déposés chez les principaux marchands de musique.

*** La troisième séance de la *Société des concerts* a lieu aujourd'hui dimanche, devant un public toujours avide des émotions que cause la plus belle musique connue, exécutée par le meilleur orchestre du monde. Voici le programme de cette matinée.

1° Symphonie en *fa*, de Beethoven;

2° Air de *Sémiramide* de Rossini, chanté par Mme Duflos;

3° Air varié pour le violon, composé et exécuté par M. Battu;

4° *Gloria* de la messe en *ut* de Beethoven; les solos chantés par MM. Boulanger, Dérivis; Mmes Melotte et Duflos;

5° Symphonie d'Haydn.

Nouvelles des Départemens.

Arras. Mme Filipowicz obtient beaucoup de succès dans des concerts de la société philharmonique de cette ville.

Le *Châlet*, médiocrement exécuté, a cependant parfaitement réussi, grace à la jolie musique de M. Adam.

Bordeaux. Mme Damoreau doit donner incessamment des représentations sur le théâtre de cette ville. Le nombre de soirées pour lesquelles elle s'est engagée est fixé à douze, aux conditions de mille francs pour chacune.

Dijon. Le nombre des membres associés de la société philharmonique de cette ville s'accroît chaque jour, et l'empressement que mettent les habitants à soutenir cette institution fait bien augurer de son avenir. L'ouverture d'*Obéron*, celle de *Gustave*, plusieurs morceaux de chant, un air varié de violon et une fantaisie de violoncelle composaient le programme du concert qui a eu lieu le 7 février, devant un nombreux auditoire. Plusieurs autres séances doivent être données dans le cours de l'hiver.

Marseille. La soirée musicale du 6 a été brillante au *Cercle des Beaux-Arts*. Il y avait affluence d'auditeurs et surtout d'auditrices. L'orchestre, quoiqu'il ne fût pas aussi complet qu'à l'ordinaire, a cependant fort bien exécuté l'ouverture de *Marguerite d'Anjou*. Des variations sur plusieurs thèmes de *la Dame blanche* et de *Robin des Bois*, composées et exécutées par M. Groat, ont été applaudies. Mme H. Leroux a chanté avec expression.

Nantes. On ne sait encore rien sur les dispositions nécessaires pour assurer le service des théâtres de Nantes pendant l'année prochaine, ou plutôt on sait qu'il n'y a encore rien de fait et même rien de commencé. La seule chose qui soit positive, c'est que le directeur recevra une indemnité de 25,000 francs avec la salle gratis et tous les avantages qui résultent de cette exploitation. Or, comme on ne donne pas 25,000 francs pour procurer un gros bénéfice à l'entrepreneur, mais bien pour assurer l'existence des théâtres, on peut se permettre de faire quelques observations.

Le directeur songe-t-il à composer la troupe d'opéra d'après la nouvelle méthode, ou restera-t-il dans les ornières de la vieille routine? Pourquoi ne supprimerait-il pas le *Philippe-Gavaudan* (*ténor*) et le *Martin* (*baryton*)? Ces deux emplois n'existent plus à Paris. Avec deux premiers ténors et deux premières basses chantantes, les nouvelles productions se monteraient aisément, et les rôles de Martin, des anciens ouvrages, seraient partagés entre le ténor et la basse, suivant la manière dont ils sont écrits. Il serait bon aussi qu'on supprimât la première chanteuse *sans roulades* (vieux style) et qu'on engageât deux premiers soprani.

Il faut marcher avec son siècle, et la musique a fait tant de progrès qu'un directeur doit se résoudre non-seulement à les suivre, mais encore à les seconder.

Nouvelles étrangères.

Naples. *Amelia*, nouvel opéra du compositeur Rossi, dans lequel Mme Malibran remplit le rôle principal, vient d'être représenté à *Saint-Charles*. Si l'ouvrage n'a pas produit d'effet, ce n'est pas entièrement la faute du compositeur. Il est sans exemple qu'un opéra bouffe ait réussi à *Saint-Charles*, car le public de ce théâtre y voit un scandale pareil à celui que causerait une immoralité commise dans la maison de Dieu. La musique écrite pour le *Fondo*[1] est d'un style léger et n'a pas été trouvée convenable pour *Saint-Charles*. Il faut ajouter à cette cause de non-succès la vétusté et la malpropreté des décorations et des costumes qui, tirés de cinq ou six siècles différents, semblaient avoir été réunis pour une scène de carnaval. Par exemple, un jardin voisin de Paris était travesti en un paysage indien, tandis qu'un château gothique du quinzième siècle représentait la maison d'un riche banquier.

Mme Malibran a été bien applaudie dans sa cavatine, dans son duo avec Pedrozzi, et dans son air, qu'elle a chantés avec sa supériorité habituelle. La musique, au reste, est grandement entachée de monotonie.

*** On répète à *Saint-Charles* un opéra intitulé *Ines de Castro*, dont Persiani a écrit la musique, et dans lequel chanteront Mmes Malibran et Albini. Au *Fondo* on prépare *Misantropia e Pentimento*, opéra.

Milan. Vaccaj, qui depuis quelques années semblait avoir abandonné l'Italie et le théâtre, a signé l'engagement d'écrire un opéra qui sera représenté à *la Scala* dans le carnaval de 1835-1836.

La Haye. Mme Masi, qui prend le titre de prima donna des théâtres de Naples, de Londres et d'Italie, sans doute pour faire croire qu'elle est placée dans l'opinion au même rang que Mmes Malibran et Pasta, a donné sur le théâtre royal de cette ville des représentations dans lesquelles elle a intercalé des fragments d'opéras italiens. Dans l'une de ses soirées, elle a joué la

[1] Théâtre de Naples qui est à Saint-Charles ce que l'Opéra-Comique est à l'Académie royale de Musique.

grande scène du troisième acte d'*Anna Bolena*. Les habitants de La Haye n'ont pas cru pouvoir se dispenser d'applaudir une prima donna des théâtres royaux de Naples, de Londres et de Paris.

Chollet et Mlle Prévost ont fait leur rentrée le 19 janvier et doivent continuer à donner des représentations jusqu'au mois de mai, époque à laquelle ils sont engagés au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris.

Bruxelles. Les concerts du Conservatoire, qui ont jeté l'hiver dernier un si beau lustre sur cet établissement et qui ont attiré sur lui l'attention publique, vont être repris cette année. Le premier aura lieu le 14 mars prochain. Ces exercices sont éminemment utiles, parce qu'ils mettent en dehors le talent des élèves, le ur donnent confiance en eux-mêmes et les accoutument de bonne heure à affronter le public. On a vu les heureux progrès qui sont résultés l'hiver dernier de l'institution de ces concerts; de jeunes capacités qui s'ignoraient elles-mêmes ont appris ce dont elles étaient capables et se sont livrées avec ardeur à leurs études, encouragées par la faveur publique. Les résultats obtenus en peu de temps témoignent de ce qu'on peut attendre par la suite.

*** Il sera donné, cette année, deux grands concerts à la Cour pendant les jours du carême.

*** Hébert, acteur du théâtre de l'Opéra-Comique, nous est arrivé il y a quelques jours pour remplacer Tilly, que des démêlés avec le public et avec le directeur ont éloigné de la scène. Hébert a eu beaucoup de succès, et sans doute il serait engagé pour un plus long temps s'il n'était obligé d'aller au mois d'avril à La Haye.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

	Prix net.
H. HERZ. Op. 78. Variations brillantes d'une coupe nouvelle pour le piano sur la cavatine favorite d'*Anna Bolena : Vivi-tu.*	3 75
— Op. 75. Souvenir de Vienne, Paris et Londres, trois fantaisies pour le piano.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3
N° 2. Thème favori de *Gustave.*	3
N° 3. Cavatine de *Zelmira.*	3
MUSARD. Le lac, premier quadrille de contredanses et valse pour le piano, sur les romances de E. Troupenas, avec accompagnement de flûte, violon, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*).	2 25
KALKBRENNER. Op. 125. Quatrième concerto pour le piano, avec accompagnement d'orchestre.	10
Piano seul.	6
P. BAILLOT. L'art du violon, nouvelle méthode dédiée à ses élèves.	25

God save the King, quatrième air varié avec introduction, et *coda* pour le violon, avec accompagnement de piano, dédié à son ami M. Compans par J. Ghys. Op. 23. Prix : 7 fr. 50 cent.

— Cinquième air varié pour le violon, avec accompagnement de piano-forte, dédié à son ami Grabriel-Prieur Duperray par le même. Op. 24. Prix : 7 fr. 50 cent.

Au magasin de musique de A. Petit, rue Vivienne, n° 6, au coin de passage, et au dépôt central de la musique et de la librairie, rue des Filles-Saint-Thomas, n° 5, place de la Bourse.

COURS D'HARMONIE.

M. Ed. Boilly, ex-pensionnaire de l'Academie de France à Rome, et professeur-adjoint de la classe de composition tenue par M. Fétis à l'école royale de musique, ouvrira chez lui, rue Taranne, n° 19, plusieurs cours d'harmonie.

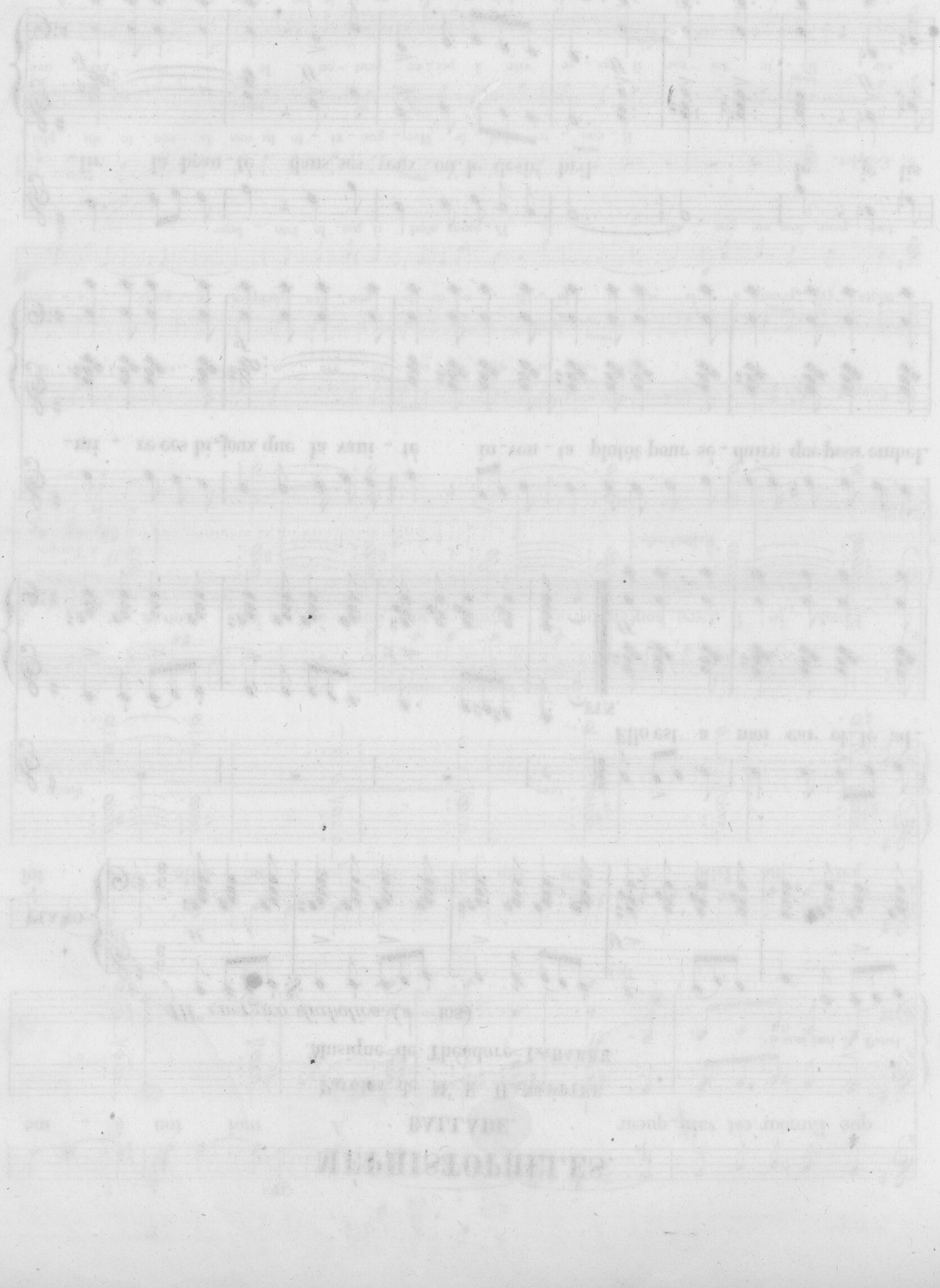
Le nombre des élèves de chaque cours est fixé à six.

Le premier cours commencera le samedi 21 février 1835, et continuera les mercredi et samedi de chaque semaine, de midi à deux heures pour les Messieurs, et de deux heures et demie à quatre heures et demie pour les Dames.

Prix : 15 fr. par mois; 25 fr. pour deux personnes.

On souscrit d'avance chez M. Boilly père, rue Taranne, n° 19.

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



MÉPHISTOPHÈLÈS.

BALLADE.

Paroles de M.r E. HANAPPIER.

Musique de Théodore LABARRE.

à son ami N. Pancl.

All.o energico diabolico. (♩.=108)

PIANO.

ff

sf

Elle est a moi car el_le ad_

FIN.

ff

_mi _ re ces bi_joux que la vani _ té in_ven _ ta plutôt pour sé _ duire que pour embel_

sf

_lir la beau_té dans ses yeux où le desir bril _ _ _ _ le je lis

sf *ff* *ff* *ff*

Ped. *

que l'amour est vain_queur A moi ton â _ me

Ped.

jeu _ ne fille à moi ton â _ me jeu _ ne fille à toi

cres. dimin.

avec une expression satanique.

Faust je li _ vre son cœur à moi son âme à lui son cœur

Rallentando. a Tempo.

2.e Couplet.

Que son ai _ ma _ ble rê _ ve _ rie a _ joute en _ cor à ses at _

_traits j'é _ prouve à la voir si jo _ li _ e de la per _ dre quelques re _ grets a _ près

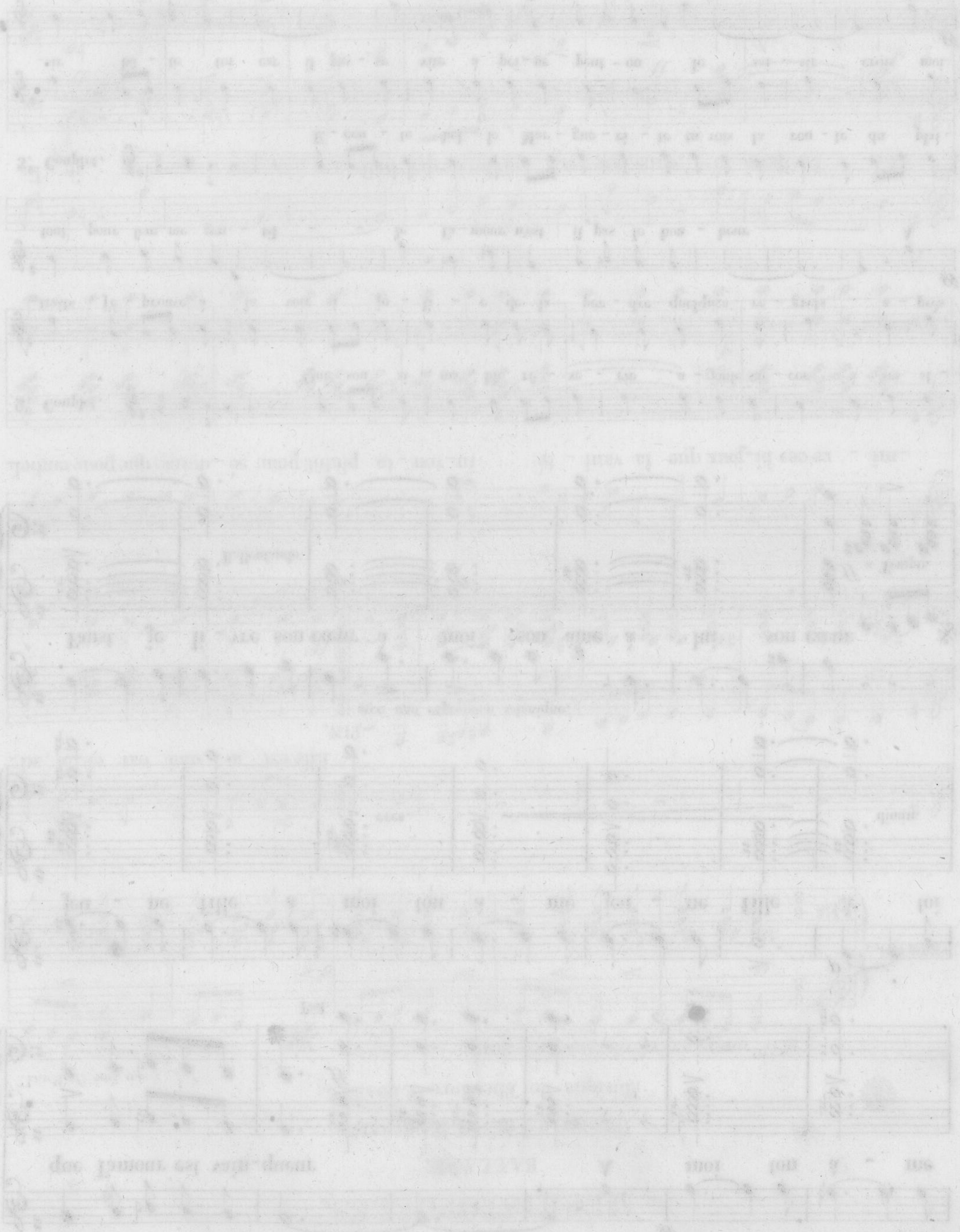
tout pour fem_me gen _ til _ _ le l'a _ mour n'est il pas le bon _ heur _____ A

3.e Couplet.

E _ cou _ te bel _ le Mar _ gue _ ri _ te tu vois la rou _ te du plai _

_sir hâ _ te toi car il pas _ se vite à pei _ ne peut - on le sai _ sir crois moi

lais _ se là ta fa _ mil _ _ le ban _ nis l'i _ nu _ ti _ le pu _ deur _____ A



REVUE MUSICALE,

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 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 la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, nº 5.

PARIS, DIMANCHE 22 FÉVRIER 1835.

Division des matières.

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

Quelques anecdotes

CONCERNANT LES COMPOSITIONS DE MOZART.

Suite du Catalogue chronologique de ses ouvrages.

1786.

Février. *Der Schaulpiels Director* (le Directeur de spectacle), opéra.

Mars. 1. Concerto pour le piano, en *la;* 2. duo pour l'Idoménée : *Spiegarti;* 3. scène et rondeau avec violon obligé; 4. concerto pour le piano, en *ut* mineur et à trois temps.

Avril. *Le Nozze di Figaro*, opéra.

L'ouvrage entier fut composé et écrit dans ce mois. Le merveilleux finale du second acte, composé de six grands morceaux, fut imaginé, écrit et instrumenté en deux nuits et un jour, pendant lesquels Mozart écrivit constamment. Dans la seconde nuit une hémorrhagie survint au compositeur qui fut obligé de s'arrêter; mais il ne restait plus qu'un petit nombre de pages du dernier morceau à instrumenter. Le mois de mai fut employé aux répétitions de l'opéra.

Juin. 1. Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, en *mi* bémol; 2. rondeau pour piano, en *fa;* 3. concerto de cor, en *mi* majeur.

Juin. 1. Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, en *mi* bémol; 2. rondeau pour piano, en *fa;* 3. concerto de cor, en *mi* majeur.

Juillet. Trio pour piano, violon et violoncelle, en *sol.*

Août. 1. Sonate à quatre mains pour le piano, en *fa* (superbe composition, digne d'être traitée en symphonie); 2. trio pour piano, clarinette et alto, en *mi* bémol (bel ouvrage peu connu sous cette forme parce qu'il a été arrangé en trio pour piano, violon et violoncelle); 3. quatuor pour deux violons, alto et basse, en *ré* (inséré dans l'œuvre connu sous le n. 18).

Septembre. Variations pour le piano.

Ces variations furent écrites au commencement du mois; Mozart se mit ensuite en voyage pour donner des concerts et ne reprit ses travaux qu'au mois de novembre.

Novembre. 1. Variations à quatre mains pour le piano; 2. trio pour piano, violon et violoncelle, en *si* bémol.

Décembre. 1. Concerto pour le piano, en *ut*, à quatre temps; 2. symphonie en *ré*, à quatre temps; 3. scène et rondeau avec piano obligé.

1787.

Février. Six danses allemandes pour l'orchestre.

Mars. 1. Rondeau pour piano; 2. scène et air : *Non so d'onde viene;* 3. air : *Mentre ti lascio.*

Avril. Quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, en *ut.*

Mai. 1. Quintetto pour deux violons, etc., en *sol* mineur; 2. quatre chansons allemandes; 3. sonate à quatre mains, en *ut* (l'une des plus belles compositions de Mozart).

Juin. 1. Plaisanterie musicale pour deux violons, alto, deux cors et basse (ce morceau est une sorte de satire contre l'orchestre de Prague dont Mozart était mécontent à cause de la manière dont il exécutait ses ouvrages); 2. deux chansons allemandes avec accompagnement de piano.

Une indisposition assez grave obligea l'illustre compositeur à suspendre ses travaux pendant tout le mois de juillet de cette année.

Août. 1. Petite sérénade pour deux violons, alto et basse; 2. sonate pour piano et violon, en *la.*

Dans le mois de septembre Mozart commença à

écrire *Don Juan*, ouvrage immense qui fut terminé vers le milieu d'octobre suivant et joué le 4 novembre.

Octobre. *Don Juan* terminé. L'ouverture de cet opéra fut écrite dans la nuit qui précéda la première représentation.

Novembre. 1. Scène : *Bella mia fiamma;* 2. deux chansons allemandes.

Décembre. Une chanson : *Die Spinnerin.*

A la suite de *Don Juan* Mozart éprouva une maladie nerveuse qui l'obligea à prendre quelque repos et qui ne lui permit de recommencer ses travaux qu'au commencement du mois de janvier de l'année 1788.

1788.

Janvier. 1. Sonate pour piano, en *fa;* 2. six contredanses à grand orchestre; 3. six danses allemandes pour orchestre.

Mozart fut souvent obligé d'avoir recours à la composition des danses et des valses pour les bals de la cour, parce que c'étaient les ouvrages qui lui étaient le mieux payés. Il ne reçut que *cent ducats* (un peu moins de douze cents francs) pour la partition de *don Juan.* Il en vendit ensuite quelques copies pour les théâtres de Vienne et de Varsovie, ce qui augmenta un peu le produit de cet ouvrage ; mais lorsqu'il entendit son chef-d'œuvre mal exécuté à Vienne, il regretta d'autant plus que le besoin d'argent lui eût fait consentir à ce qu'il y fût joué, que son génie ne fût pas compris et qu'on fît des critiques fort ridicules de cette admirable composition. Il répétait alors fort souvent : *Don Juan ist für Prag geschriben* (Don Juan est écrit pour Prague).

Février. Concerto pour le piano, en *ut.*

Mars. 1. Air : *Ah! Lascia*; 2. chanson, *Ich mœchte wohl der Kaiser seyn* ; 3. adagio pour le piano, en *si* mineur.

Avril. 1. Air pour l'opéra de *Don Juan : Della sua pace;* 2. duo pour le même opéra : *Per quelle tue manine;* 3. scène et air pour le même : *Mi tradi.*

Ces trois morceaux furent écrits pour le théâtre de Vienne.

Mai. Ariette : *Un bacio di mano.*

A partir de ce moment jusqu'à la fin de l'année le génie de Mozart fut saisi d'une fièvre de production qui tient du prodige. C'est à cette époque de sa vie qu'en moins de trois mois il composa ses trois plus belles symphonies.

Juin. 1. Trio pour piano, violon et violoncelle, en *mi* majeur et à trois temps; 2. symphonie en *mi* bémol; 3. petite marche pour orchestre ; 4. sonate facile en *ut* 5. adagio en *ut* mineur pour deux violons, alto et basse, suivie d'une fugue.

Juillet. 1. Sonatine en *fa*, pour piano et violon ; 2. trio pour piano, violon et violoncelle, en *ut;* 3. Canzonnette : *Più non si trovano;* 4. symphonie en *sol* mineur.

Août. 1. Symphonie en *ut*, à quatre temps (connue sous le nom de *Jupiter*); 2. chanson allemande : *Beym Auszug in das Feld.*

Septembre. 1. Dix canons à plusieurs voix ; 2. grand trio pour violon, alto et violoncelle, en *mi* bémol.

Octobre. 1. Trio pour piano, violon et violoncelle, en *sol*, et à quatre temps, 2. deux contredanses pour l'orchestre.

Novembre. Instrumentation de l'opéra de Handel : *Arcis et Galathée.*

Décembre. 1. Six danses allemandes pour orchestre; 2. douze menuets pour orchestre.

Les deux années 1789 et 1790 furent celles où le génie de Mozart semble avoir été le moins actif. Le découragement s'était emparé de l'ame de ce grand homme ; il se voyait méconnu, négligé par la cour, et dans une position précaire qui l'obligeait souvent à faire, pour vivre, des ouvrages indignes de lui. On sait qu'un grand seigneur n'eut pas honte de lui offrir 50 florins (quatre-vingt-quatre francs environ) pour la partition d'un trio de piano, violon et violoncelle, que Mozart avait écrit pour lui.

La verve productrice de l'illustre compositeur n'était pourtant pas inactive ; elle le poussait sans cesse à commencer des morceaux qu'il abandonnait ensuite pour ne plus les reprendre. C'est ainsi qu'il a écrit une multitude de belles choses inachevées qui se trouvaient naguère dans le cabinet de l'abbé Stadler, savant compositeur de Vienne, mort récemment. Parmi ces fragments, qui datent de l'époque dont il s'agit, on remarque surtout :

1. Un quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor de bassette et basson, en *si* majeur (55 mesures).

2. Plusieurs morceaux entiers de sonates pour piano et violon, dont un *allegro* en *ut* ♯ majeur;

3. Une symphonie concertante pour violon, alto et violoncelle, en *la* majeur, avec orchestre (43 mesures de *tutti*, 83 mesures de solo concertant).

4. Commencement d'un quintetto pour violon, alto, clarinette, cor de bassette et violoncelle, en *fa* ♯ (102 mesures).

5. Commencement d'un quintetto en *la* bémol pour deux violons, deux altos et violoncelle (72 mesures).

6. Commencement d'un quintetto en *si* majeur pour

deux violons, deux altos et violoncelle (122 mesures).

7. Quintetto en *mi* majeur, pour les mêmes instrumens (71 mesures).

8. Commencement d'un quintetto en *mi* mineur. La première partie du premier allegro est terminée et contient 74 mesures.

9. Commencement d'un trio en *sol* pour violon, alto et violoncelle. La première reprise du premier morceau est achevée et contient 91 mesures; il y a ensuite 9 mesures de la seconde partie.

10. Quintetto pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle, en *si* majeur.

11. Quintetto pour les mêmes instruments; commencement du premier morceau (89 mesures).

12. Une cantate allemande, dont un chœur en *mi* majeur et un air de ténor en *si* majeur sont achevés. Le reste est imparfait.

Les compositions achevées de Mozart, pendant les années 1789 et 1790 sont indiquées dans la suite du catalogue.

1789.

Janvier. Air allemand avec orchestre: *Ohne Zwang.*

Février. 1. Sonate pour piano seul, en *si* bémol et à trois temps; 2. six danses allemandes pour orchestre.

Mars. L'instrumentation du *Messie*, de Handel.

Avril. Variations de piano sur le menuet de Duport.

Mai. Petite gigue pour le clavecin.

Juin. Quatuor en *ré* pour deux violons, alto et violoncelle.

Juillet. 1. Sonate pour piano, en *ré* et à *six-huit*; 2. rondeau pour l'opéra de *Figaro: Al desio.*

Août. Air avec orchestre: *Alma grande.*

Septembre. 1. Air allemand: *Schon lacht der holde Frühling;* 2. quintetto en *la* pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle.

Octobre. 1. Air: *Chi sà, chi sà;* 2. air: *Vado, ma dove.*

Décembre. 1. Air: *Rivolgeti a me;* 2. douze menuets pour orchestre; 3. douze danses allemandes pour orchestre.

1790.

Janvier. *Cosè fan tutti*, opéra en deux actes.

Mai. 1. Quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, en *si* bémol; 2. quatuor pour les mêmes instruments, en *fa*.

Juillet. Instrumentation des oratorios de Handel, les *Fêtes d'Alexandre* et *Sainte-Cécile*.

Décembre. 1. Quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, en *ré* majeur et à trois temps; 2. une pièce en *fa* mineur pour un carillon.

Il n'est peut-être pas inutile de remarquer, que pendant ces deux années 1789 et 1790, Mozart fut dominé par une passion insurmontable pour le jeu de billard et qu'il y employait la plus grande partie du temps. Il y dérangea sa santé et prépara peut-être ainsi sa fin prématurée.

1791.

Janvier. 1. Concerto pour piano, en *si* bémol; 2. trois chansons allemandes; 3. six menuets pour l'orchestre; 4. six danses allemandes pour l'orchestre.

Février. 1. Six menuets pour l'orchestre; 2. six danses allemandes; 3. six *sauteuses* pour orchestre.

Mars. 1. Pièce pour un carillon, en *fa;* 2. deux danses allemandes; 3. air, *Per questa bella;* 4. variations pour le piano sur l'air allemand: *Ein Weib ist das*, etc.

Avril. 1. Quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, en *mi* bémol, et à six-huit; 2. chœur: *Viviamo felici.*

Mai. 1. Pièce pour un orgue mécanique, en *fa;* 2. quintetto pour *harmonica*, deux violons, alto et violoncelle (délicieuse composition qui est peu connue).

Juin. 1. *Ave verum corpus*, à quatre voix; 2. commencement de la composition de l'opéra de *la Flûte enchantée.*

Août. 1. Cantate: *Die Ihr des unermesslichen Weltalls*, etc. 2. *Die Zauberflœte* (la Flûte enchantée).

Septembre. 1. Ouverture et marche des prêtres de la Flûte enchantée; 2. concerto pour clarinette; 3. *La Clemenza di Tito*, opéra en 2 actes.

Immédiatement après la première représentation de *la Flûte enchantée* Mozart partit pour Prague, où il avait un engagement pour écrire *La Clemenza di Tito;* ce dernier ouvrage fut fait en moins de quinze jours. On sait que c'est une des compositions les plus remarquables du célèbre artiste; elle se distingue surtout par un caractère de douceur absolument différent de celui qui règne dans *la Flûte enchantée.*

Novembre. Petite cantate maçonique, en *ut.*

Ici s'arrête le catalogue chronologique, et l'on manque d'indications sur les derniers travaux du grand homme.

Ce catalogue, fait avec ordre, n'embrasse malheureusement qu'un petit nombre d'années et ne renferme peut-être pas tous les ouvrages qui ont vu le jour dans les sept plus belles années de la vie de Mozart. Il est beaucoup de ses ouvrages qui semblent appartenir à

son meilleur temps, et qu'on ne sait à quelle époque donner.

Indépendamment de son oratorio le *Davidde penitente*, qui est de l'année 1783, il y a de Mozart *trente* grandes compositions d'église, telles que messes, litanies, offertoires, motets, hymnes, cantates; l'époque de la composition de la plupart est inconnue. Il y a aussi beaucoup d'autres ouvrages qui sont peu connus et qui sont cependant dignes de prendre rang parmi ses meilleures productions; ainsi, parmi les quarante-trois airs, duos et trios italiens avec orchestre, qu'il a écrits pour des occasions particulières, il y a plus de trente morceaux de premier ordre, et l'on n'en a publié que sept ou huit. Le nombre des symphonies de Mozart s'élève à *trente-trois*, et l'on n'en connaît en général que *quatorze*. Ses belles suites d'harmonie ne sont en la possession que d'un petit nombre d'amateurs. De vingt-huit quatuors de violon on n'a publié que onze; il en existe un avec hautbois et un autre avec flûte qui n'ont point été gravés et qui sont pourtant pleins de charme; de dix trios pour violon, alto et violoncelle on n'a placé qu'un seul dans les œuvres complètes; on n'a donné au public qu'une partie des trios pour piano, et il en a écrit *vingt-trois*. Enfin, il y a de Mozart quatre ballets et pantomimes, cinq concertos de violon, dont on n'a publié qu'un seul à Offenbach; six concertos de cor, dont trois seulement ont été gravés; un concerto de basson et vingt-neuf concertos pour piano, dont vingt-un seulement ont été imprimés à Leipsick et deux à Offenbach. En un mot, dans ce qui n'est pas connu de la plupart des musiciens parmi les œuvres de Mozart, il y aurait de quoi faire une brillante réputation à plusieurs compositeurs. Et Mozart est mort avant qu'il eût atteint sa trente-sixième année!

Nouvelles de Paris.

THÉATRE-ITALIEN.

Rentrée de Mme Raimbaux.

La troupe des Italiens avait besoin d'un utile renfort féminin. Mlle Grisi se fatiguait sous le poids d'un répertoire dont elle était seule à supporter la lourde charge; Mme Finck Lohr borne son répertoire au rôle de la *Straniera* et à celui d'*Anaï* de *Mosè*, et Mlle Brambilla se renferme dans les limites de la seule *Semiramide*. L'intelligent M. Severini se souvint que Mme Raimbaux avait débuté avec succès, il y a deux ans, à une époque où elle vint tirer l'administration d'un pareil embarras; il sut que cette aimable actrice était à Paris, distribuant dans des concerts de salons les charmes d'un talent que réclame le théâtre, et s'empressa de l'engager pour les deux mois de la saison qui restent à parcourir.

Mme Raimbaux a débuté dans la *Prova d'un Opera seria*. Fille d'une des actrices les plus spirituelles qui aient joué l'ancien opéra-comique, Mme Raimbaux a bien profité des excellentes leçons qu'elle pouvait puiser à toute heure dans la conversation de Mme Gavaudan, car on ne saurait déployer plus d'esprit, de grace et de finesse qu'elle ne l'a fait dans le rôle de la prima donna. Elle ne s'est pas montrée seulement actrice habile, Mme Raimbaux, elle a chanté avec une belle méthode sage et sûre, sans trop prodiguer des ornements qu'elle exécute parfaitement. La fraîcheur de son organe a souffert quelques atteintes; mais à son âge de tels accidents se réparent d'eux-mêmes. Mme Raimbaux chante pour la première fois, aujourd'hui samedi, *Rosine* du *Barbier*.

En parlant de cette représentation de la *Prova*, je veux encore dire à Lablache tout ce que j'ai d'admiration pour ses superbes talents de chanteur bouffe et d'acteur comique. En voyant Lablache dans la *Prova d'un Opera seria*, j'ai compris ce que pouvaient être les grands acteurs qui jouaient Molière et Regnard aux Français, il y a quarante ans, et que ne me représentent ni Samson, ni Monrose, ni aucun de nos prétendus comiques. Lablache est le premier acteur de notre époque.

Santini a eu le talent de faire beaucoup rire, à côté de ce colosse, dans le rôle du *signor Poeta*.

TROISIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Dimanche 15 février.

Contrairement à l'usage, Haydn avait été admis à partager avec Beethoven les honneurs du dernier concert de la rue Bergère, car MM. les membres de la société sont un peu injustes à l'égard de Haydn et de Mozart, depuis que la foule de leurs auditeurs s'est éprise, fort justement en vérité, mais avec trop de partialité, d'une admiration fanatique pour Beethoven. Haydn est un type; ses symphonies ont un caractère qui leur est propre et qu'on ne trouverait pas dans d'autres compositions. Ce type, pourquoi le laisser perdre pour la masse? La masse ne s'instruit pas d'elle-même; ce qu'on ne la force pas à savoir, elle l'ignore, et si on ne lui fait pas entendre plus souvent Haydn et Mozart elle finira par ne plus savoir que le nom de ces auteurs.

Une sorte de réparation a été faite à Haydn dans le

concert de dimanche dernier. Les auditeurs ont compris les merveilles de délicatesse et d'élégance de cette symphonie si admirablement exécutée par le plus bel orchestre du monde; les traits de violons du second morceau, ravissants de coquetterie, ont été joués avec une si grande perfection d'exactitude et de sentiment, qu'on eût dit un seul instrument et une seule intelligence.

La symphonie en *fa* de Beethoven n'est pas la meilleure du grand homme. On y trouve des pages d'une haute beauté comme dans tout ce qui est sorti de sa plume, mais l'ensemble n'excite grandement ni l'intérêt ni l'émotion de l'auditeur.

M. Battu a exécuté avec un talent correct, mais froid, un air varié de sa composition, et Mme Duflos a chanté un air de Rossini. Ces deux solos sont les seuls qui soient entrés dans la composition du programme de cette troisième séance. Mme Duflos avait chanté le récitatif de son air d'une manière large et bien sentie. Sa voix, mal assurée dans l'allegro, n'a malheureusement pas bien servi ses intentions.

Le *Credo* de la messe en *ré* de Beethoven est une grande et belle composition, d'un style trop dramatique peut-être, et auquel la grave simplicité de la chose religieuse manque quelquefois, mais qui remue malgré tout. Les solos n'ont pas été chantés d'une justesse sans reproche; il s'en faut de tout.

CONCERT DE M. ET Mme CORRI PALTONI.

Salons de M. Pleyel (13 février).

Si vous vous appelez Corri-Paltoni, dispensez-vous hardiment de porter sur vous votre acte de naissance. Personne ne s'avisera de vous croire Allemand, ou Français, ou Russe, ou Anglais, vous passerez toujours pour un Italien très Italien. Ne faites pas comme M. Corri Paltoni, qui, dans un programme écrit en français, donne à sa femme le titre de *signora* et fait de lui-même un *signor*; vous vous rendriez coupable de ce que mon respectable professeur de réthorique, M. Planche, m'a appris être un pléonasme. M. Paltoni affirme plus loin que Mme Paltoni a été première chanteuse (*prima donna*, s'il vous plaît, M. Paltoni, pour être logique) des théâtres de Milan, de Naples, de Florence, de Venise, etc., etc. Il y a ici une petite supercherie. Voilà huit ans que je traduis des journaux italiens pour en donner des extraits aux lecteurs de la *Revue musicale*, et pas encore il ne m'est arrivé de rencontrer le nom de Corri-Paltoni parmi les principaux sujets d'un theâtre *di primo cartello*. C'est avec aussi peu de fondement que M. Corri-Paltoni se dit première basse. Il chante, à la vérité, des cavatines et des duos que chantent Lablache et Tamburini, mais il avouera lui-même qu'il ne les chante point comme ces deux virtuoses M. Corri-Paltoni est basse, d'accord, mais il n'est pas plus une première basse que Mme Corri-Paltoni n'est une *prima donna*.

La voix de Mme Corri-Paltoni est d'un assez grand volume, mais elle manque de charme, surtout dans les cordes élevées; elle a chanté une grande quantité de morceaux dans lesquels elle a fait preuve de facilité de vocalisation. M. Corri-Paltoni chante assez sagement avec une assez bonne voix de basse.

M. Osborne se fait entendre trop peu souvent, qu'il permette à sa modestie de se l'entendre dire; son talent est de ceux dont on a rarement assez. Dans des variations de sa composition, fort jolies, ma foi, il a donné des preuves d'une grande netteté d'exécution, d'un style élégant et pur et d'une belle manière d'exécutant. M. Osborne était loin, il y a peu d'années, du but auquel il est arrivé maintenant. Son secret est facile à dire, mais plus malaisé à mettre en pratique, car il faut pour cela une grande persévérance. Après avoir réussi lorsqu'il joua pour la première fois à Paris, il eut le courage de comprendre qu'il était engagé dans une mauvaise voie et de se livrer aux mains d'un maître habile qui a réformé ce qu'il y avait en lui de mauvaises habitudes, et s'est appliqué à développer ses heureuses dispositions. Les conseils du maître ont bien fait, et la persévérance de l'élève a amené les plus heureux résultats. M. Ernst a bien exécuté un air varié de violon. Son jeu est élégant et sûr, mais sa manière manque d'individualité et rappelle trop celle d'autres artistes.

J'ai été tout surpris de reconnaître dans M. Maliani, annoncé pour chanter un air d'*Anna Bolena*, M. Magliano, qui remplit au Théâtre-Italien les rôles que joue l'honnête M. Faure aux Français. Je ne puis pas dire que M. Maliani ou Magliano ne m'ait pas amusé en chantant la cavatine de Rubini.

CONCERT DE M. ALEXANDRE BATTA.

Salons de M. Duport (18 février).

M. Alexandre Batta est un petit jeune homme mince et blond qui, à peine âgé de 18 ans, joue du violoncelle de manière à rendre jaloux des artistes vieillis dans l'étude de cet instrument et justement réputés pour être gens habiles. C'est au Conservatoire de Bruxelles qu'il

a fait ses études d'artiste, à Bruxelles d'où sont venus tant d'hommes habiles, Deberriot, Servais, Robberechts, Ghys, fêtés aujourd'hui dans nos salons de Paris, où ils ont reçu droit de bourgeoisie; car à Paris le talent est le bienvenu de quelque port qu'il arrive, sans qu'on songe jamais à lui dire: d'où viens-tu?

M. Alexandre Batta tire du violoncelle des sons d'une justesse parfaite, il phrase avec sentiment, et sa manière expressive de jouer les adagios est aussi éloignée d'une affectation ridicule que d'un style décoloré. Il exécute avec justesse et facilité des traits difficiles, et déploie une assez grande variété d'archet. Un beau concerto de Romberg et un air varié de Deberriot, qu'il a transporté du violon sur le violoncelle, ont été pour lui des occasions de petites ovations; cependant, au risque de le troubler dans les douces émotions de son succès, nous lui ferons quelques observations critiques. Il s'est montré trop peu avare des effets de sons harmoniques, notamment dans deux points d'orgue qui avaient d'ailleurs le défaut d'être trop longs; quelquefois aussi sa qualité de son est un peu maigre dans les passages rapides, et il ne met pas assez de soin à éviter que la chaleur fasse siffler ses cordes; voilà assurément assez peu de blâme pour beaucoup d'éloges. La part de M. Batta est belle.

M. Dorus a exécuté, en artiste très habile, de jolies variations de M. Masset. C'est lui qui a obtenu, après le bénéficiaire, la chose est assez naturelle, la plus large part des faveurs du public. M. Sor et sa guitare ont été aussi bien applaudis.

Le programme avait été singulièrement bouleversé quant à la partie du chant; M. Boulanger-Kunzé était malade et s'était vu empêché de se rendre à son poste; Mme Boulanger-Kunzé souffrante elle-même, avait cependant eu le courage de venir affronter le public, mais elle ne jouissait pas de la plénitude de ses moyens; enfin M. Lanza, pris au dépourvu pour remplacer M. Boulanger, n'avait rien trouvé de mieux à chanter que des farces d'assez mauvais goût qu'il ne débite pas très bien.

Un jeune compositeur qui n'est encore connu que d'un petit nombre d'amis, mais dont le nom sera certainement quelque jour plus répandu, a fait entendre un trio pour piano, violon et violoncelle, que distinguent une grande fraîcheur d'idées, beaucoup d'élégance dans l'agencement de celles-ci, et un instinct d'harmonie qui n'est pas commun; M. Reber, cependant, fera bien de se garder d'un penchant à s'étendre trop complaisamment sur de certaines phrases et à employer trop fréquemment les mêmes formes. A part quelques longueurs, son trio est un beau morceau; c'est M. Reber lui-même qui jouait la partie de piano. Nul ne pourrait entrer aussi bien dans l'esprit de sa musique, mais plusieurs parties de sa composition gagneraient beaucoup sous la main d'un pianiste habile.

CONCERT DE M^LLE ROSSI.

Hôtel-de-Ville, salle Saint-Jean (16 février).

Les artistes des Italiens ne sont pas prodigues de leurs talents. Ce n'est qu'au théâtre, dans les représentations brillantes, si avidement recherchées par un public éclairé, qu'on entend ces maîtres de l'art du chant. Le concert de Mlle Rossi était donc remarquable, entre tous les concerts, par cela seul que Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi figuraient sur le programme. Ces artistes éminents ont fait, en effet, les frais de ce concert auquel il n'a manqué que de n'être pas donné sur la place de Grève.

Mlle Rossi fille de Mme Rossi que les habitués du théâtre Italien connaissent bien, a chanté avec Tamburini le duo du *Barbier*. Mlle Rossi est jeune et a besoin de travailler; Tamburini a été d'une verve charmante. Le duo de *Sémiramide* a été bien chanté par Mlle Brambilla, et supérieurement par Mlle Grisi qui a été applaudie avec transports dans un air dont elle a fait la faveur au public sans qu'il eût été annoncé.

Lablache devait chanter avec Santini un duo bouffe; mais celui-ci étant absent, Profeti s'est chargé de le remplacer, et le public, tout occupé de Lablache, ne lui a pas su mauvais gré de son acte de complaisance. Rappelé ensuite, Lablache a débité avec son comique admirable une chanson napolitaine dans laquelle il est fort question de macaroni, de polenta, et de polpettes, tous mets napolitains qu'il avait l'air de beaucoup aimer. Des bravos frénétiques ont accueilli cette excellente farce.

Ivanhoff paraît affectionner tout particulièrement l'air de Pacini, qu'il a chanté dans l'*Agnese* d'abord, et puis ensuite dans la *Prova d'un Opera seria;* c'est encore celui qu'il avait choisi pour le concert de Mlle Rossi.

L'auditoire a beaucoup ri lorsqu'il a vu s'avancer timidement une jeune personne armée d'une flûte, instrument peu féminin; mais au lieu de rire il s'est mis à applaudir après que Mlle Laurenzina-Mayer eut exécuté un air varié de Tulou. Comme l'auditoire, nous applaudirons Mlle Mayer, tout en regrettant qu'elle ait entrepris l'étude d'un instrument qui convient peu à son sexe.

⁂ Tout était prêt à l'Opéra pour la représentation de la *Juive*. Les chanteurs savaient imperturbablement leurs rôles, les danseurs étaient fixés sur leurs poses et sur leurs gestes. Pas un casque, pas une cuirasse, pas une épée ne manquaient aux équipages de quarante chevaliers, et quarante chevaux attendaient, tout caparraçonnés, qu'on les vînt exposer aux yeux de la foule. Mais une maladie du plus important des personnages, de la *Juive*, c'est-à-dire de Mlle Falcon, a tout arrêté, tout entravé. Les chevaliers ont suspendu leurs armures au foyer; les chevaux sont retournés à l'écurie; chanteurs, danseurs et musiciens sont rentrés dans la vie contemplative, et le pauvre compositeur a vu reculer d'une octave les émotions d'une première représentation. Tout annonce, cependant, pour lundi et le rétablissement de Mlle Falcon et l'exécution de la *Juive*.

⁂ M. Colombat de l'Isère, auteur d'ouvrages importants sur les maladies de la voix, vient d'être nommé membre de la Légion-d'Honneur.

⁂ Demain dimanche, 22 février, les membres de la *Société musicale* donnent leur cinquième concert. L'association se recrute chaque jour de nouveaux artistes. Parmi ceux-ci nous distinguons dans la programme du cinquième concert Mlles Nau et Le Roy, toutes deux élèves du Conservatoire et la première de Mme Damoreau. Nous donnons plus bas le programme de cette matinée.

Première partie.

1° Fragment de quintetto pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, exécuté par MM. Camus, Brod, Buteux, Gallay et Kocken; de Brod.

2° Duo du *Barbier de Séville*, chanté par M. Géraldi et Mlle Nau; de Rossini.

3° Variations pour le violoncelle, composées et exécutées par M. Chevillard.

4° Air de la *Sonnambula*, chanté par Mlle Nau; de Bellini.

5° Sextuor (exécuté pour la première fois) pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, exécuté par MM. Bertini, Alard, Cuvillon, Lutgen, Chevillard, Duriez. 1. Allegro, 2. Marche funèbre, 3. Scherzo, 4. Finale; de Bertini.

Deuxième partie.

1° Fragment d'un quatuor pour quatre cors en différens tons, exécuté par MM. Gallay, Bernard, Duvernoy, Nagel. 1. Andante, 2. Scherzo; de Gallay.

2° Duo de l'*Agnese*, chanté par M. Geraldi et Mlle Le Roy; de Paër.

3° Fantaisie nouvelle pour le hautbois, composée et exécutée par M. Brod.

4° Polonaise pour le piano avec accompagnement de quatuor, composée et exécutée par M. Bertini.

Le piano sera tenu par M. Fessy.

⁂ La direction de l'Odéon vient d'être accordée, dit-on, à M. Saint-Esteben, ex-directeur de l'ex-Théâtre-Nautique, aux conditions par lui de déposer un cautionnement de 150,000 francs et d'avoir entièrement achevé sa liquidation du théâtre qu'il vient de quitter. Nous verrons s'il en sera de cette résurrection de l'Odéon comme de celles annoncées si souvent déjà.

⁂ La réorganisation de la chapelle paraît être définitivement arrêtée. Nous aurons pu réunir assez de documents authentiques pour traiter, dans notre prochain numéro, de cette question importante.

⁂ Une représentation au bénéfice d'Ivanhoff a lieu demain dimanche au Théâtre-Italien. Le spectacle se composera de la *Gazza ladra*, chantée par Tamburini, Lablache, Ivanhoff, et d'une scène du *Pirate* chantée par Rubini.

⁂ M. Ghys a joué dans le dernier concert de la cour et a été beaucoup félicité par ses nobles auditeurs. Cet artiste distingué se propose de donner plusieurs concerts dans la saison.

Méphistophélès.

C'est une bonne fortune pour nous que de pouvoir donner à nos lecteurs une ballade de M. Théodore Labarre. Cette composition, pour être renfermée dans deux petites pages in-quarto, n'en est pas moins importante, car elle est supérieure à tous les morceaux du même genre qu'on a publiés depuis long-temps. M. Labarre possède un tact d'une délicatesse extrême pour faire sa musique d'un caractère parfaitement conforme à celui des sujets sur lesquels il compose: un savoir véritable en musique et l'habitude d'écrire des ouvrages de proportions plus larges, font qu'il y a plus de qualités réelles dans ses romances que dans celles d'aucun autre compositeur du genre. On remarquera combien cette ballade de *Méphistophélès* est originale, sous le rapport de la mélodie et sous celui de l'accompagnement. Eh bien, l'*Album* de M. Labarre, publié pour 1835, contient dix morceaux qui ne le cèdent presque point à *Méphistophélès*.

Nouvelles étrangères.

GÊNES. Le *Siége de Corinthe*, de Rossini, vient d'être exécuté à la *Fenice*. Mme Tacchinardi a chanté supérieurement; le *tenore* Mariani a trouvé une nouvelle occasion de faire applaudir sa voix pleine et étendue, et la basse *Salvatori* a fait preuve d'habileté comme chanteur

et comme acteur. Les représentations sont brillantes.

Trieste. Les chanteurs qui composent actuellement le personnel du théâtre de cette ville sont Mmes Tadolini, *prima donna ;* Giacomini, *contralto;* MM. Bassadona, *tenore;* Graziani, *bouffe ;* et Mariani, *basse.* On prépare la *Sonnambula*, qui sera bientôt représentée.

Vienne. Les directeurs des concerts spirituels de Vienne annoncent la fondation d'un prix de cinquante sequins d'or, qui sera décerné au compositeur de musique qui livrera, pour être exécutée au carême 1836, la meilleure symphonie à grand orchestre, à la condition que le morceau n'ait été exécuté nulle part ailleurs.

Les compositeurs nationaux et étrangers qui ont l'intention de concourir pour ce prix sont invités à adresser leurs manuscrits, accompagnés d'un billet cacheté contenant une devise, et contenant leurs noms et leurs adresses, à M. Tobie Haslinger, à Vienne. Il en sera donné des reçus qui répéteront la devise, afin d'éviter toute erreur. MM. Jos. Cobler, maître de chapelle de la cour; Jos. Weigl, second maître de chapelle ; Jean Gansbacher, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Étienne; A. Girowitz, maître de musique du théâtre de la cour; Conradin Kreutzer, maître de musique du théâtre de Josephstadt; de Seyfried, et Michel Umlauff, maître de musique, ont bien voulu accepter les fonctions de juges de ce concours.

Le compositeur couronné conservera la libre disposition de son ouvrage, dont il pourra, si bon lui semble, vendre ou céder la propriété. Dans le mois de février 1836, le nom du lauréat sera proclamé dans la *Gazette* privilégiée de Vienne.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

	Prix net.
H. HERZ. Op. 78. Variations brillantes d'une coupe nouvelle pour le piano sur la cavatine favorite d'*Anna Bolena : Vivi-tu.*	3 75
— Op. 75. Souvenir de Vienne, Paris et Londres, trois fantaisies pour le piano.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3
N° 2. Thème favori de *Gustave.*	3
N° 3. Cavatine de *Zelmira.*	3
MUSARD. Le lac, premier quadrille de contredanses et valse pour le piano, sur les romances de E. Troupenas, avec accompagnement de flûte, violon, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*).	2 25
KALKBRENNER. Op. 125. Quatr ème concerto pour le piano, avec accompagnement d'orchestre.	10
Piano seul.	6
P. BAILLOT. L'art du violon, nouvelle méthode dédiée à ses élèves.	25
GABUSSI. *La Calabrese*, duetto S. C. en Italien.	3
— La Calabraise, duo français.	3
PAER. Air pour voix de basse-taille avec accompagnement de cornet à pistons, dédié au comte Léon.	6
GALLAY. Romance de *Bianca e Fernando* pour le cor, avec accompagnement de piano.	6
FRANCHOMME. Variations pour le violoncelle avec quatuor sur deux thèmes russe et écossais.	9
— *Idem* avec piano.	7 50
MUSARD. La Musette, quadrille, quintetto.	4 50
— *Idem*, pour piano et à quatre mains. Chaque:	4 50
— La Fête des Madones, quadrille sur des motifs de Grisar, quintetto pour piano et à quatre mains. Chaq.:	4 50
MUSARD. Quadrilles sur *Robin des Bois*. Chaque:	4 50
— Les mêmes, 2 violons, 2 flûtes, 2 flageolets. Chaque:	2 25
GRISAR. Adieu, beau rivage, Esméralda, la Capotte, le Bandoulier, la Fête des Madones, la Fiancée du Guérillas, romances extraites de l'*Album*, avec piano. Chaque :	2
— *Idem* avec guitare. Chaque:	1
Paris, Bernard Latte, boulevard des Italiens.	
MERZ (Ch.). Collection de valses, mazourkas et galops pour piano seul.	5
Paris, Henri Lemoine, rue de l'Echelle, 9.	

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

REVUE MUSICALE,

9me 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 la REVUE MUSICALE, place de la Bourse, no 5.

PARIS, DIMANCHE 1ER MARS 1835.

Division des matières.

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

Néron.

Σπουδαῖος αὐλετὴς, ἀλλ' ἄνθρωπος μοχθηρός.

PLUTARQUE.

Les historiens, rencontrant Néron sur le trône des Césars, où la tendresse maternelle d'Agrippine l'avait jeté, l'ont salué empereur. Eblouis par les rayons du diadème à son front attaché, ces écrivains n'ont vu que le despote qui gouvernait à sa fantaisie la moitié du monde connu; ils ont donné des éloges à quelques sentiments vertueux, erreurs de sa jeunesse, éclairs furtifs que les sombres couleurs du reste de sa vie, ses atrocités, ses extravagances, ont fait briller d'un plus vif éclat. Tacite, Suétone, Dion, Plutarque, ont flétri la mémoire de ce bourreau couronné. Pétrone, compagnon de ses débauches, en a fait le récit en homme de cour, en joyeux philosophe, très indulgent pour des folies dont il a pris sa part. Ses descriptions, ses détails sur les mœurs de l'époque, sont du plus grand intérêt; ils pourraient fournir des idées excellentes pour la mise en scène de nos opéras, de nos ballets; c'est une mine de succès qu'un directeur adroit exploitera quelque jour. Il faut marcher avec le mouvement; il nous faut absolument ce *crescendo* nécessaire pour que la curiosité soit toujours en haleine. Néron était musicien dans l'ame; il naquit virtuose, et le fut toute sa vie, en dépit de l'ambition de sa mère, des sermons de Sénèque et des révoltes des Romains, des Ibères et des Gaulois. Néron avait commencé sa vie d'artiste avec un danseur et un barbier; il la continua sur le trône, au milieu du tumulte des cours et de l'ennuyeux fatras des affaires publiques. Il mourut en musicien, en digne enfant de la balle, en héros de *G-ré-sol*. Une conspiration, une révolte menaçait-elle de le faire descendre du poste éminent où l'intrigue l'avait placé : « Tant mieux, répon-« dait-il; au moins je serai libre d'exercer comme je « l'entends la noble profession de musicien. Le monde « connaîtra Néron. Je ne devrai ma gloire et ma fortune « qu'à mes talents. »

On pense bien qu'un homme de cette trempe, un homme sans cesse obsédé par le démon de la musique et sans cesse livré à ses inspirations de compositeur, dut avoir une infinité de distractions, et faire beaucoup de sottises, quand on eut mis en ses mains les rênes de l'état. La suprême puissance est une arme dangereuse; Néron s'en servit à tort et à travers, comme il eût fait du plectrum de sa lyre. Lulli brisait un violon sur la tête du symphoniste qui touchait faux; il eût passé son épée au travers du corps du fat assez mal organisé pour critiquer ses opéras. Il ne faut pas badiner avec les princes absolus; leur mauvaise humeur est funeste; les musiciens ont l'imagination vive, exaltée, et sont très irritables. Lorsque Gluck mettait habit bas, jetait sa perruque, et montrait sa tête pelée avant de chausser un bonnet de coton; qu'il retroussait ses manches pour procéder à la répétition d'*Iphigénie* ou d'*Alceste*; quand ce rude champion gourmandait, stimulait du geste et de la voix les symphonistes de l'Académie royale, et secouait les choristes, rangés en espalier, pour les pousser sur la scène, et leur faire tirer l'épée à la suite d'Achille; lorsque ce maître, en proie aux brûlantes inspirations de son génie, l'œil en feu, le front coloré, les veines gonflées, suant à grosses gouttes, palpitant, haletant, se démenant comme un possédé, pour communiquer à ses interprètes le sentiment, l'expression de sa mélodie, et leur montrer les nuances, les traits d'un vigoureux coloris, que réclamaient ses effets harmonieux, si puissants pour le drame; lorsque ce musicien était sur le trépied de la Sibylle; si quelque secrétaire d'état, quelque préfet du palais était venu lui dire : « Sire ou seigneur, si vous l'aimez mieux, on vous attend pour aller à la chambre des députés; votre cor-

tége est prêt. — Qu'il aille au diable! — Titus et Sempronius vous harangueront; ils parlent si bien, ils sont si divertissants, ils ont tant d'esprit! — J'aime mieux le croire. —Il s'agit de déclarer la guerre. — Je veux la paix. La guerre ! cela vaut-il la peine d'interrompre mon chœur en *mi bémol ?* — Les députés murmureront. — Je les ferai pendre. — Mais on ne pend plus pour cela. — Vingt barils de poudre sous la salle. Allez, mon ami; que je n'entende plus parler de ces babillards insipides. Chargez-vous de ce soin, puisqu'il faut absolument prendre un parti. — A nous, mes enfants; reprenons à l'entrée des trompettes, et soyons à notre affaire! Attention; il y a trois bémols à la clef. Les choristes voudront bien attaquer avec plus de vigueur et d'aplomb.» Voilà ce que Gluck aurait dit en pareille circonstance. Des ministres officieux se seraient empressés d'exécuter ses ordres, et Gluck, prince-troubadour, eût été en exécration à la postérité pour une boutade échappée au musicien dérangé, surpris au milieu de ses fonctions les plus essentielles.

Je ne prétends pas corriger le thème de Tacite et des historiens qui se sont trompés à l'égard de Néron; je ne veux point excuser ses crimes, ses infamies; tant d'autres souverains l'ont imité, tant d'autres lui en avaient donné l'exemple; mais il doit m'être permis de tirer ce virtuose de la foule ignoble des empereurs pour le placer au milieu des illustres musiciens. Il est de mon devoir de venger l'art des injures que les chroniqueurs romains se plaisaient à lui prodiguer en écrivant les faits et gestes de Néron, d'un de nos confrères les plus fameux, du monarque *dilettante*, que dis-je ? professeur, qui a le mieux compris, le mieux senti l'importance de la musique et traité les musiciens avec autant d'honneur que de magnificence. *Nec minùs fœdum studium, citharâ ludicrum in modum canere.*

Comme avec irrévérence
Parle de l'*art cet auteur!*

Une passion honteuse, sale, infâme (car le mot *fœdum* signifie tout cela), voilà pourtant l'épithète que Tacite donne à la musique. Cet historien, qui fait mention des Juifs dans ses annales, ne savait pas sans doute que la musique était le plus beau titre de gloire du roi David. Ses victoires sur les Philistins, le crâne du géant Goliath enfoncé d'un coup de pierre, ses galanteries avec Bethsabée, sont des choses trop ordinaires pour survivre au siècle qui en a été témoin. Mais David était musicien; les charmes de sa voix, unis aux doux sons de sa harpe, ont apaisé cent fois les fureurs, les tourments de Saül. David a composé des psaumes, des cantiques; il a chanté, dansé devant l'arche : David est immortel.

Néron, fils de Domitius Ænobarbus et d'Agrippine, reçut le jour à Antium, le 13 décembre, neuf mois après la mort de Tibère. Le surnom d'Ænobarbus, que portait sa famille, signifie barbe d'airain, barbe de cuivre ou barbe rousse. A trois ans il perdit son père et ne put pas même recueillir le seul tiers de sa succession qui lui était assigné; son cohéritier Caïus s'empara de tous les biens. Sa mère ayant été exilée peu de temps après, il fut presque réduit à l'indigence, et, nourri chez sa tante Lepida, il n'eut d'autres précepteurs qu'un danseur et un barbier. Si ce barbier était aussi instruit que Figaro, s'il possédait aussi bien les arts d'agrément, il a pu montrer la musique à son élève. Les danseurs étaient musiciens, à cette époque, et savaient assez ordinairement jouer de la flûte. Voilà donc un autre professeur de solfége, à défaut du barbier. Peut-être tous les deux ont-ils également participé à l'éducation musicale du jeune virtuose. Il est certain que Néron apprit la musique dès son enfance. Les historiens ne nous donnent pas le nom de ses premiers professeurs. Je dois en conclure que le barbier et le danseur lui firent chanter la gamme et lui montrèrent le doigté de la flûte et de la cythare. Cela devait leur être plus facile que de lui donner des leçons de morale et de philosophie. D'ailleurs Néron était pauvre et ne pouvait payer d'autres maîtres; les professeurs de chant et de lyre coûtaient fort cher. Néron était déjà fort habile quand il parvint à l'empire. Il est donc à peu près certain que le barbier ou le baladin l'initièrent aux secrets de l'art musical. La musique et la danse ont été professées simultanément par les mêmes maîtres pendant une longue suite de siècles. Cet usage s'est perpétué jusqu'en 1773. Quand la France musicale était soumise au roi des violons, il fallait obtenir un brevet de maître de danse pour avoir la faculté de jouer des *instruments hauts et bas.*

Dès sa tendre jeunesse Néron figura constamment et fut bien accueilli dans les jeux troyens. A onze ans l'empereur Claude l'adopta, et lui donna pour précepteur Sénèque. Néron était déjà rentré dans les biens de son père; il s'enrichit encore de l'héritage de son beau-père Crispus Passienus. La faveur et le crédit d'Agrippine furent si grands, après son rappel, que le bruit courut que Messaline, femme de Claude, avait envoyé des gens pour étrangler, pendant son sommeil, Néron, comme un rival dangereux de Britannicus. A seize ans il épouse Octavie; il en avait dix-sept quand la mort de Claude fut rendue publique. Il se présenta devant

la garde entre midi et une heure; salué empereur sur les marches du palais, il fut porté en litière dans le camp; il y convoqua les soldats à la hâte et se fit transporter au sénat, d'où il ne sortit que le soir, comblé d'honneurs immenses. La libéralité, la clémence, la douceur, signalèrent les premières années de son règne. Il prononça très souvent en public des essais oratoires, récita des vers dans son palais et sur le théâtre, et la joie qu'ils causèrent fut si grande et si universelle, que l'on en remercia publiquement les dieux et qu'on en grava une partie en lettres d'or pour les dédier à Jupiter Capitolin.

Le premier soin de Néron en montant sur le trône fut de s'entourer d'excellents musiciens; Terpnus, le plus fameux joueur de cythare de l'époque, était à leur tête. L'empereur l'admettait auprès de lui tous les jours après souper, profitait de ses exemples et passait une partie de la nuit à l'entendre. Il médita sérieusement sur l'art musical et se livra à son étude, à ses exercices, avec autant d'ardeur que de constance, n'oubliant rien de ce que les artistes de ce genre pratiquaient alors pour conserver leur voix ou pour en augmenter le volume et l'étendue. Couché à la renverse, il portait sur la poitrine une feuille de plomb, prenait des lavements et des vomitifs, et s'abstenait des fruits et des autres nourritures nuisibles à son talent. Flatté enfin de ses progrès, quoiqu'il eût la voix faible et couverte, il voulut se montrer sur la scène, répétant, au milieu de ses amis, ce proverbe grec : « La musique n'est rien si on ne la produit pas en public. »

Néron voulait absolument faire ses débuts sur le théâtre; Burrhus et Sénèque en firent bâtir un dans le palais impérial, croyant par cette adroite concession arrêter sa fougue musicale et dramatique, ou du moins en empêcher l'exhibition publique. Là, devant sa cour et ses serviteurs, le virtuose se signala plus d'une fois. Cette gloire domestique, ces succès de famille ne suffisaient point à l'ambitieux chanteur; il dédaigna bientôt la comédie de société, l'abandonna pour se lancer sur le grand trottoir.

Il parut d'abord à Naples, et, quoique le théâtre fût ébranlé par un tremblement de terre, il ne cessa de chanter que quand il eut achevé ses points d'orgue et dit toutes les reprises de sa cavatine. Les spectateurs accourus pour l'entendre se gardèrent bien de quitter leurs places avant d'avoir salué sa dernière cadence par des bravos et des applaudissements; ils devaient bien s'amuser ! Jamais conclusion ne fut si vivement et si impatiemment attendue. On avait raison; le théâtre s'écroula l'instant d'après, et fort heureusement tout le monde était sorti; il n'y eut personne de blessé. Néron remercia les dieux par des hymnes dont il composa la musique et dans lesquelles il célébrait jusqu'au bonheur même de dernier événement.

Jules-César, Auguste avaient levé, discipliné des armées formidables; Tibère, Caligula s'étaient entourés d'une garde nombreuse et redoutée; Néron organise à son tour des légions, mais ce n'est point aux frontières de l'empire qu'il doit les envoyer. Plus de cinq mille plébéiens, choisis dans la jeunesse la plus robuste et commandés par de jeunes chevaliers, sont enrégimentés. Divisés en différentes bandes, on leur apprend tous les genres d'applaudissements; les uns battront des mains, les autres exécuteront un bourdonnement comme l'eau qui tombe par torrents (*imbrius*); la troisième cohorte enfin imitera le bruit d'une pile d'assiettes, qu'on brise sur le pavé (*testas*), comme le barbier de Séville, quand il fracasse la porcelaine de Bartholo. Ils emploieront ces manœuvres savantes pour seconder les chants de Néron; leur tonnerre éclatera sur ses brillantes cadences, au signal du chef de brigade. Sénèque et Burrhus en remplissaient les fonctions assez souvent; ils agitaient leur robe pour donner la réplique aux applaudisseurs, qui criaient, en battant des mains : « O gentil César ! ô divin Apollon ! ô ravissant Auguste ! Vrai Pythien que personne n'égalera ! » Telle est l'origine des claqueurs, elle ne saurait être plus illustre; cette milice, cette chevalerie a traversé l'océan des âges et fait encore beaucoup de bruit dans le monde. Le nom qu'on lui donne aujourd'hui atteste l'ancienneté de ce corps; à l'Opéra comme aux Variétés, au Gymnase comme à la Gaîté, un poète, un musicien appelle à son secours *les Romains*, et la troupe des claqueurs vient se ranger sous sa bannière; elle acceptera même une solde régulière, si l'auteur veut remplir les fonctions de quartier-maître. Mais, hélas ! cette troupe a bien dégénéré sous le rapport de la toilette et du costume ! On remarquait les claqueurs de Néron à leur chevelure parfumée, à leur élégante parure, aux anneaux d'or qu'ils portaient à la main gauche. Les appointements de leurs officiers n'étaient pourtant que de 40,000 sesterces (8,000 francs). Il est tel de nos chefs de cabale qui ne céderait pas son fonds de commerce pour une pension de seize mille francs.

Il n'était pas facile de se joindre à ces troupes de claqueurs et d'exécuter leurs manœuvres régulières sans les contrarier, et pourtant il fallait applaudir, sous peine de l'exil, de la prison, de la mort. Les étrangers, qui n'étaient pas accoutumés à des spectacles d'une journée entière, et pour lesquels il fallait passer encore la nuit au théâtre afin de garder sa place pour le lendemain,

les étrangers s'efforçaient de remplir leurs devoirs en conscience et ne pouvaient y suffire ; les mains retombaient de lassitude, troublaient le rhythme, la cadence, l'harmonie des autres ; et souvent ils se voyaient frappés par les soldats qui veillaient par tout le spectacle à ce qu'aucun intervalle de silence, ou moins de vivacité dans les acclamations, ne refroidît le succès. Des chevaliers, voulant se tirer de la foule qui les pressait depuis trop long-temps, furent écrasés dans les passages étroits. D'autres, à force de rester jour et nuit sur leurs bancs, tombèrent dangereusement malades. Mais ils craignaient encore plus de s'absenter, à cause des délateurs qui, plusieurs ouvertement et beaucoup en secret, s'informaient des noms, épiaient la joie ou la tristesse des spectateurs. On sévit sur-le-champ contre les plus obscurs ; et si, avec les grands, Néron dissimula sa haine, elle ne tarda point à se montrer. Les soldats piquaient les dormeurs avec un poignard, et la piqûre était souvent mortelle. Vespasien, qui avait paru vouloir un moment s'assoupir, fut réprimandé vertement par l'affranchi Phœbus ; il fallut beaucoup de sollicitations pour le sauver. Ce Vespasien était un effronté dormeur ; il accompagna l'empereur en Grèce, et ne se souvint nullement de la dure leçon que Phœbus lui avait donnée ; il s'assoupit encore pendant que Néron chantait. Cette fois on le chassa ignominieusement de la cour. Il se cacha dans un coin de terre ignoré, où il s'attendait à chaque instant à voir arriver un satellite pour lui demander sa tête. Si les journalistes de ce temps s'étaient permis d'aller se chauffer au foyer pendant le spectacle ; s'ils s'étaient obstinés à rester dans les corridors pour deviser sur les théâtres de Berlin et de Dresde avec l'Allemand qui vend des lunettes, ou jaser romans et poésie avec la jolie bouquetière ; s'ils avaient eu l'insolence de préférer les cancans des ouvreuses aux cavatines du chanteur, Néron les eût fait empaler sur-le-champ, ou fusiller pour le moins.

Cet empereur avait des compères autre part qu'au théâtre. Apollonius de Thyane était depuis peu de jours à Rome, quand il vit entrer dans son hôtellerie une espèce de bateleur, en habit de théâtre, tenant en main une mauvaise lyre, dont il jouait assez mal, pour accompagner sa voix aigre et fausse. Cet homme faisait métier de courir ainsi tous les quartiers de la ville, en exécutant des airs composés par Néron ; il fallait l'écouter, l'applaudir et le bien payer, sous peine de se voir traité comme un détracteur sacrilége des talents célestes de Néron, et traîné en prison comme un criminel de lèse-majesté et d'impiété. Apollonius et ses amis n'ayant pas été satisfaits de la voix et de l'instrument de ce troubadour, il n'y eut pas d'injures qu'il ne vomît contre eux ; il alla jusqu'à leur faire les plus terribles menaces ; on ne put l'apaiser qu'avec de l'argent. Il portait, comme un talisman, dans une cassette, une vieille corde usée qui avait servi, disait-il, à la lyre de Néron, et qu'il prétendait avoir achetée vingt écus. Il assurait qu'il ne la vendrait qu'à d'excellents artistes, qui eussent remporté au moins quelques prix dans les jeux pythiens.

Néron attachait un si grand prix à son talent de chanteur qu'il anticipa sur le jour marqué pour la célébration des jeux néroniens à Rome. Il répondit d'abord à ceux qui lui demandaient à entendre sa voix céleste qu'il satisferait les curieux dans ses jardins ; mais ses gardes se joignant aux prières du peuple, il promit volontiers de chanter sur le théâtre et fit inscrire sans retard son nom sur la liste des musiciens du concours. Il tira au sort avec les autres, et vint à son tour, accompagné des préfets du prétoire qui portaient sa cythare, et suivi des tribuns militaires et de ses amis les plus intimes. Après avoir préludé, il fit annoncer par Cluvius Rufus, personnage consulaire, remplissant les fonctions de régisseur, qu'il chanterait le rôle de *Niobé*. Il l'exécuta en effet, chanta jusqu'à quatre heures du soir, et remit à l'année suivante le prix du chant et tout le reste du concours, pour avoir l'occasion de chanter plus souvent. Bientôt ce délai lui parut trop long ; il ne tarda pas à se produire en public, et se décida même à faire le rôle d'acteur dans les spectacles particuliers. Le préteur Larius voulut même avoir ce virtuose dramatique à sa solde, et, réglant le prix sur la valeur du service, il lui offrit un million de sesterces pour une représentation. Néron accepta de grand cœur la proposition ; il joua, mais gratis, refusant la somme, que Tigellin eut soin de se faire payer ; le ministre encaissa le million de sesterces. Deux cent mille francs ! Pendez-vous, mesdames Catalani, Fodor, Pasta, Sontag, Malibran ! on n'a jamais si bien payé vos roulades et vos arpéges ; que de trilles et de gammes chromatiques avez-vous exécutées pour arriver à ce bienheureux total ! Et pourtant les directeurs s'effraient de vos modestes prétentions ! J'aurais voulu assister à la fête dramatique et musicale de ce brave préteur ; une représentation si bien payée est toujours d'un grand intérêt ; d'ailleurs, un empereur chantant la partie de premier ténor dans une tragédie, cela ne se rencontre pas toutes les semaines. Quel feuilleton à faire ! Je ne pense pas que les burlesques divagations, la faconde inutile et rebutante des honorables de l'une et l'autre chambres eussent disputé le terrain à la relation des prouesses d'un tel virtuose. La musique eût alors terrassé la politique, cette ennemie des arts et

des plaisirs, cette peste de la société. Néron eût reçu son journal, en eût demandé la lecture à son réveil avec autant d'empressement qu'une *prima donna* le lendemain de son début à Paris. L'heureux temps pour un chroniqueur musical! Je crois que l'empereur Néron était bon musicien et chantait à merveille; on réussit toujours dans un art quand on le cultive toute sa vie avec une ardeur si constante. S'il en avait été autrement, je ne vois pas comment un écrivain se fût tiré d'affaire; son impartialité, sa franchise, son désir, sa résolution de dire la vérité, sa conscience de journaliste enfin, eussent été exposées à de rudes épreuves. N'importe, je connais assez la droiture des faiseurs de feuilletons pour être persuadé que la crainte de la mort ne les eût point arrêtés; ils auraient présenté leur tête au sabre du licteur, ou leurs veines au canif du chirurgien, plutôt que d'exalter le prétendu talent du prince ménétrier.

Suétone entasse les faits les uns sur les autres, sans les classer d'après leur date. En observant l'ordre diatonique, j'aurais dû parler plus tôt de la mort de Britannicus, au lieu de suivre mon héros musicien à Naples. Je reviens sur mes pas pour vous raconter ce tragique événement, dont la première cause fut une rivalité de chanteurs. Les rivalités de ce genre feraient verser bien du sang si les virtuoses de nos théâtres avaient en mains le pouvoir absolu de Néron, s'il était loisible à nos *prime donne* de faire fustiger, bannir ou décapiter leurs antagonistes, comme Frédégonde et Brunehaut, Nérons femelles, l'ont fait autrefois. On s'amusait à la cour de l'empereur pendant les Saturnales, mais on s'y livrait encore à des plaisirs honnêtes; Britannicus allait entrer dans sa quinzième année, et Néron n'avait pas vingt ans. Les deux frères et leurs jeunes amis tirèrent au sort la royauté : c'était un jeu de leur âge; elle échut à Néron. Il donna aux autres enfants des ordres qui n'avaient rien d'embarrassant pour leur inexpérience et leur timidité. Quand il fut à Britannicus, il lui commanda de se lever, de s'avancer au milieu de l'assemblée et de chanter, espérant attirer quelques risées à un enfant qui n'avait pas même l'usage des sociétés ordinaires, encore moins de ces orgies. Britannicus n'est point effrayé de l'espèce de défi que lui porte son frère l'empereur, son frère le musicien; il se place au milieu du cercle avec beaucoup d'assurance, et chante des vers d'Ennius dont voici le premier :

O pater! ô patria! ô Priami domus!

Ces vers faisaient allusion à l'héritage de Claude que Néron lui avait enlevé. L'à-propos était spirituel et piquant; ce reproche si juste, adressé par un prince que l'on aimait beaucoup, ce chant modulé par une voix charmante et soutenu par un accent pathétique et ferme, une expression de gestes et de physionomie que la situation de l'acteur rendait encore plus animée, produisirent un effet admirable; et certes, Néron ne s'attendait point à ce résultat. Toute l'assemblée fut séduite, attendrie par la douce complainte de Britannicus; la nuit et la gaîté de la fête avaient banni la dissimulation. Cruellement trompé, Néron vit clairement qu'on ne l'aimait point, et sa haine pour son frère s'en accrut [1]. Sa jalousie pour la voix de Britannicus, qui était plus agréable que la sienne, et la crainte que le souvenir de son père ne devînt pour lui un titre puissant à la faveur du peuple, le portèrent également à l'empoisonner.

CASTIL-BLAZE.

(*La suite au numéro prochain.*)

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

LA JUIVE,

Opéra en 5 actes, paroles de M. E. SCRIBE, musique de F. HALEVY.

28 février 1835.

Que M. Scribe ait pris ici le sujet d'un livret, qu'il ait emprunté là tel épisode ou telle scène, que le ca-

(1) Mme de Pompadour possédait plusieurs talents; elle maniait également bien le crayon et le burin. On a d'elle plusieurs gravures sur cuivre et sur pierres fines. Si quelques écrivains contestent encore ses succès comme artiste en ce genre, tout le monde est d'accord sur ses talents en musique. Sa voix était belle, sonore, étendue; elle se plaisait à la faire briller dans les concerts où les meilleurs artistes et les plus grands seigneurs faisaient leur partie.

Le frère de Mme de Pompadour fut nommé surintendant des bâtiments et jardins. Souvent il faisait offrir à la reine, par la marquise sa sœur, les fleurs, les ananas, les primeurs les plus rares venant des jardins de Trianon et de Choisy. Un jour que la marquise était entrée chez la reine, portant une grande corbeille de fleurs qu'elle tenait avec ses deux beaux bras sans gants, par signe de respect, la reine admira tout haut la beauté de la marquise, et par des éloges détaillés qui auraient convenu autant à une production des arts qu'à un être animé, elle semblait vouloir justifier le goût du roi. Le teint, les yeux, les bras admirables de la favorite, tout avait été le sujet d'éloges faits avec le ton de supériorité qui les rend plus offensants que flatteurs, lorsque la reine pria la marquise de chanter dans l'attitude où elle était, désirant entendre cette voix et ce talent dont toute la cour du roi avait été charmée au spectacle des petits appartements, et réunir à la fois le plaisir des oreilles à celui des yeux. La marquise, tenant toujours son énorme corbeille, sentait parfaitement ce que cette invitation avait de désobligeant, et cherchait à s'excuser sur l'invitation

ractère d'un ou de plusieurs d'entre ses personnages lui vienne d'ailleurs encore, c'est ce qu'il m'importe peu de savoir, et ce que je ne veux pas rechercher pour le lui imputer à mal. S'il a composé une action attachante et si les situations critiques de son drame sont tellement disposées que la verve du compositeur s'y trouve bien à l'aise, il aura rempli les conditions que j'exige de lui. Je ne demanderai pas que ses vers soient de la poésie; mais je voudrai que leur coupe et leur agencement favorisent les inspirations du musicien au lieu de rebuter celui-ci.

Le livret de la *Juive* a été l'objet d'assez vives critiques de la part des écrivains qui rédigent les feuilletons des journaux politiques. « M. Scribe ne s'est pas donné le souci d'un laborieux travail d'imagination, a dit l'un, car il a pris dans Walter-Scott et dans Shakspeare les caractères de ses principaux personnages. —Jamais le style de M. Scribe n'a été négligé à ce point, s'est écrié un autre; ses vers ne sont point des vers, sa poésie n'est qu'une vile prose rimée.—M. Scribe a menti à l'histoire et à la vraisemblance, affirme un troisième! » Quand il serait vrai que M. Scribe eût commis tant de méfaits, aurait-il pour cela manqué à ce qu'on avait le droit d'exiger de lui? Non certes, et ceux qui se sont placés, pour juger son travail, à un point de vue aussi évidemment faux, doivent avoir failli dans toutes leurs déductions et ne méritent point qu'on ait foi dans leurs appréciations. La cause de cela, c'est que les critiques musicales sont ordinairement faites par des littérateurs qui, malgré eux-mêmes, attachent une trop grande importance à ce qui est étranger à l'art dont ils doivent non pas exclusivement, mais principalement s'occuper. Accoutumés à considérer une pièce de théâtre sous le rapport littéraire, ils veulent traiter de même un livret d'opéra et rechercher dans l'un et dans l'autre les mêmes qualités. Il s'en faut cependant qu'on doive procéder de la même manière pour juger un drame proprement dit et pour analyser l'œuvre, assez peu estimable en elle-même, il faut le dire, qu'on appelait en France un *poème* avant que le mot italien eût prévalu; car les qualités du premier seraient souvent des défauts chez l'autre.

Que demande-t-on à l'auteur d'un drame pour louer son ouvrage? que l'action dramatique, suivant une progression lente, mais soutenue, croisse en intérêt depuis la première scène jusqu'au dénouement; qu'il ait doué ses personnages de caractères nettement tracés, qui ne se démentent pas un seul instant; qu'aucune injure n'ait été faite par lui aux vérités de l'histoire; que son style soit pur, son vers harmonieux, riche et varié dans son allure. On lui demandera anssi une rigoureuse vraisemblance, on lui demandera tout cela, au poète. Usera-t-on d'une telle rigueur à l'égard du librettiste? Loin de là; eût-il rempli ces conditions, il faudrait le lui reprocher.

Si l'intérêt augmentait à chaque scène sans interruption, sans repos, où le compositeur trouverait-il les occasions de donner à la musique des développements considérables? Forcé d'obéir aux conditions de son programme, il devrait faire en sorte d'entraver le moins possible la marche des événements et réduire ses morceaux à de mesquines proportions. De beaux vers ne sont pas ceux qui se mettent le plus aisément en musique; leur coupe est trop régulière, trop uniforme. Il faut au compositeur une poésie fort méprisée des poètes parce qu'elle est capricieuse, sans formes arrêtées, ennemie de toute règle, et qu'elle se plie servilement aux nécessités de la musique. Ajoutez que des vers trop riches et trop remplis de pensées retiendraient pour eux-mêmes l'attention du spectateur, ce qu'il importe d'éviter.

Si l'on adopte pour vrai ce qui vient d'être dit, on conviendra que les observations faites à M. Scribe par de certains critiques sont tombées à faux et qu'il est nécessaire de procéder à l'examen de son travail en partant d'un principe entièrement différent. C'est ce que je vais essayer de faire.

Il y a de l'analogie entre la double situation du principal personnage de la *Juive* et de celui de *Robert-le-Diable*. Dans ce dernier opéra, c'est une alternative de combats entre le sentiment du bien et celui du mal. Pour la *Juive*, c'est, d'une part, le fanatisme religieux, et de l'autre l'amour. Cette idée qui n'est pas neuve, et qu'on a beaucoup exploitée avant et depuis *Faust*, amène d'heureux résultats lorsqu'elle se trouve appliquée à la fabrication d'un livret d'opéra, parce que la musique y trouve une source d'effets très variés. On a pu observer que *Rachel* est un reflet de la délicieuse *Rebecca* de Walter Scott, et le juif Eléazar un souvenir du marchand de *Shylok*. Ceci soit dit sans reproche à M. Scribe, car je considère qu'il a fort bien fait de prendre là où il trouvait quelque chose qui lui fût bon, à lui, dont toute la mission et tout le mérite étaient d'exciter la verve du compositeur. Je passe au résumé de la pièce.

Au premier acte, une décoration d'un effet pittoresque représente un carrefour de la ville de Constance en 1414;

de chanter. La reine finit par le lui ordonner; alors elle fit entendre sa belle voix en choisissant le monologue d'Armide: *Enfin il est en ma puissance*. Toutes les dames présentes eurent à composer leur visage en remarquant l'altération de celui de la reine.

à droite du spectateur le portail d'une église, à gauche, à l'angle d'une rue, la boutique d'un orfèvre joaillier.

Au lever du rideau les portes de l'église sont ouvertes, on entend les sons de l'orgue et les voix du peuple qui chante un *Te Deum*. Le Juif Eléazar seul ne prie pas, et s'adressant à ses ouvriers leur dit :

Amis, travailler sans cesse
C'est bien mériter du ciel,
Fuir le vice et la paresse
C'est honorer l'Eternel!

A peine vient-il de rentrer dans sa boutique qu'on entend, en effet, un bruit de marteaux. Le peuple furieux se précipite vers la maison du Juif, l'en arrache avec sa fille Rachel, et va les tuer tous deux au moment où le cardinal Brogni, président du concile assemblé à Constance pour y juger Jean Hus et ses hérésies, sort de l'église. Le cardinal, instruit de la chose, fait grace aux Juifs et leur donne la vie. Ceux-ci n'ont cependant point échappé au danger, car étant portés, peu après, par la foule jusque sur les marches de l'église, ils sont aperçus par le peuple et vont être massacrés, lorsqu'ils sont encore une fois sauvés miraculeusement par l'intervention d'un jeune homme, de Samuel, amant de Rachel, qui les place tous deux, on ne sait au moyen de quelle influence, sous la sauvegarde d'une troupe d'hommes d'armes. Le défilé du cortége de l'empereur forme le finale du premier acte.

Pour le second acte le spectateur est transporté dans l'intérieur de la maison d'Eléazar. Les Juifs rassemblés y célèbrent la Pâque et mangent le pain sans levain. Rachel et Samuel sont assis à la table. Au moment où la cérémonie s'achève, des coups redoublés retentissent à la porte. Les Juifs se dispersent; Eléazar resté seul avec Samuel, reçoit le visiteur nocturne. C'est une femme dont Samuel fuit avec soin les regards; c'est la princesse Eudoxie, nièce de l'empereur, qui vient acheter de l'orfèvre un riche collier d'or, présent qu'elle destine à son époux le prince Léopold. Elle sort bientôt; Eléazar l'accompagne.

Samuel a obtenu de Rachel qu'elle le recevrait dans la nuit; il vient, en effet, et lui confesse qu'il est chrétien. Rachel anéantie essaie de renoncer à lui, mais vaincue par ses prières elle va fuir et le suivre lorsqu'elle est surprise par son père. Le vieux Juif, dans sa haine pour les chrétiens, veut poignarder Samuel dès qu'il sait la vérité. Cependant il ne résiste pas aux larmes de sa fille et consent à les unir. C'est Samuel qui refuse cette fois. « Cet hymen, dit-il, serait un crime, un blasphème. »

De ce cœur sacrilége,

s'écrie Rachel,

Et que l'enfer protége,
Quels sont donc les projets?
Désespoir! anathème!
J'en jure par Dieu même,
Je saurai ses secrets.

Au troisième acte nous sommes dans un appartement de la princesse Eudoxie. Une jeune fille implore la faveur d'être introduite. C'est Rachel, Rachel qui a suivi son amant jusqu'aux portes du palais et qui a passé la nuit sur le seuil. Elle demande et obtient d'être admise au nombre des femmes de la princesse pour un jour seulement.

Une fête brillante a été préparée par les soins d'Eudoxie pour célébrer le retour de Léopold, son époux, vainqueur des Hussites. Le théâtre change et représente de magnifiques jardins où toute la cour assiste à des divertissements. Pendant la fête la princesse se dispose à passer au cou de son époux la chaîne d'or qu'elle reçoit des mains d'Eléazar; mais Rachel, qui dans Léopold a reconnu Samuel, prévient son mouvement, et lui rendant la chaîne s'écrie :

. . . . Reprends ce noble signe!
Le signe de l'honneur, son cœur n'en est pas digne!

Eléazar veut l'arrêter, mais elle continue :

. . . . Il est coupable.

BROGNI.

Quel crime a-t-il commis?

RACHEL.

Le plus épouvantable,
Celui que votre loi punit par le trépas!
Chrétien, il eut commerce avec une maudite,
Une juive!... une israélite!

Léopold se tait et reçoit les imprécations du cardinal et de tous les assistants.

Au quatrième acte la scène a lieu dans un appartement qui précède la chambre du concile. Eudoxie vient trouver Rachel et la supplie de sauver les jours de son époux en rétractant ses premiers aveux. Rachel refuse d'abord, mais finit par promettre ; elle mourra seule, car elle doit être brûlée. Eléazar de son côté a une entrevue avec le cardinal Brogni, dans laquelle il lui apprend qu'une fille, qu'il croyait morte dans le pillage de Rome par Ladislas, roi de Naples, existe encore (car Brogni était époux et père avant de se vouer aux ordres); mais il ne lui dira pas où il la retrouvera, cette fille.

La décoration du cinquième acte représente une tente de laquelle on découvre un panorama de la ville de

Constance, et sur une place publique le bûcher où doit monter la Juive. Rachel a fait serment que Léopold n'était pas coupable et elle marche au supplice. La vue du bûcher la fait chanceler un moment; alors son père, qui marche à ses côtés, lui dit :

Rachel, je vais mourir,
Veux-tu vivre?

RACHEL, *froidement.*

Pourquoi? pour aimer et souffrir?

ÉLÉAZAR.

Non! pour briller au rang suprême!

RACHEL.

Sans vous?

ÉLÉAZAR.

Sans moi.

RACHEL.

Comment?

ÉLÉAZAR.

Ils veulent sur ton front verser l'eau du baptême,
Le veux-tu, mon enfant?

RACHEL.

Qui? moi chrétienne!... moi!... non!
(*Montrant l'échafaud.*)
La flamme étincelle,
Venez!

Et elle marche au supplice. Au moment où Eléazar passe devant Brogni, celui-ci le supplie encore de lui apprendre où est sa fille. « La voilà », s'écrie Eléazar en voyant Rachel précipitée dans la chaudière bouillante.

Il y a dans le livret de M. Scribe des longueurs, des invraisemblances et des fautes de style; mais on y trouve de l'intérêt, de belles situations dramatiques et une disposition de vers favorable au musicien. Or, on voit que le bien l'emporte, et beaucoup, sur le mal.

La partition de la *Juive* est l'œuvre d'un homme auquel le mécanisme de l'art est habituel et facile, qui a compris l'importance de sa tâche, et qui a fait usage, pour la bien remplir, de tout ce qu'il a trouvé en lui de capacité. L'ouvrage est écrit tout entier avec soin et se distingue par une grande pureté de style. Ce mérite, qui n'est malheureusement pas commun, est surtout sensible dans quelques-uns des chœurs, dont tout l'effet consiste quelquefois dans une habile disposition des voix. Une harmonie élégante et riche de modulations piquantes, beaucoup d'adresse dans l'emploi des ressources de l'orchestre et la science de bien harmoniser l'ensemble des masses, telles sont les excellentes qualités qu'on remarque dans la nouvelle production de M. Halevy.

Mais une qualité précieuse entre toutes les autres m'a souvent paru manquer dans la partition de la *Juive*. C'est la facilité d'invention, l'inspiration enfin. Voici comment j'ai cru trouver la cause de ce défaut.

M. Halevy, me suis-je dit, préoccupé de l'importance dont le succès de la *Juive* serait pour sa réputation, s'est trop complètement absorbé dans le *travail*, sans songer qu'il entravait par-là l'indépendance de sa pensée. En pratiquant à la lettre le précepte de Boileau, fort mauvais à suivre rigoureusement, il aura souvent défloré le premier jet de sa pensée. Aussi, malgré ses autres mérites, la musique de la *Juive* est-elle d'un effet assez froid et perdra-t-elle beaucoup à être transportée de la scène au salon.

Les morceaux que j'ai le plus remarqués sont : au premier acte, le chœur de buveurs, celui qui commence par ces mots : *Au lac! au lac!* et l'air de basse dont les paroles sont cependant trop répétées. Au second acte, la romance de Rachel, le duo des amants et la strette du trio de la fin. Le troisième acte se compose, en quelque sorte, d'un seul morceau : le finale. Plusieurs parties en sont habilement traitées, mais il est long. Le duo chanté par Levasseur et Nourrit, ainsi que l'air de ce dernier, sont, au quatrième acte, deux bons morceaux. Le cinquième se compose de chœurs et de récitatifs.

Les chanteurs ont droit à bien des éloges. Mlle Falcon est grande actrice dans le rôle de la *Juive*, et sa voix a des accents par lesquels il n'est pas possible qu'on ne soit pas ému. Mlle Dorus a presque rendu important, par son talent de cantatrice, un rôle pourtant fort secondaire. En ne laissant pas percer un seul instant le jeune homme sous l'habit du vieillard, Nourrit a fait un tour de force. L'habileté qu'il a déployée en jouant le personnage du vieux Eléazar est celle d'un acteur parfait et d'un chanteur non moins remarquable. Levasseur a donné au cardinal Brogni un caractère noble, sévère et grave : tous ses morceaux il les a chantés en maître.

L'ensemble des chœurs et de l'orchestre est aussi fort beau.

Rien n'est plus digne d'admiration que la mise en scène de la *Juive*. Tout y est d'une richesse, d'une exactitude et d'un goût merveilleux. Grace à M. Duponchel, la splendeur du spectacle n'est plus une question de chiffre dépensé, c'est une question d'art. Il y a d'excellentes études de costumes et d'armures à faire dans une représentation de la *Juive*.

EDOUARD FÉTIS.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 10.

PARIS, DIMANCHE 8 MARS 1835.

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, 5.

Division des matières.

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

Néron.

Σπουδαῖος αὐλετὴς, ἀλλ' ἄνθρωπος μοχθηρός.

PLUTARQUE.

Suite.

Néron prépare son plan de campagne avec méthode et se rend à tous les jeux, car on réunit dans la même année ceux qui se célébraient à des époques trop éloignées. Il en fait recommencer plusieurs, et l'on ouvre, contre l'usage et pour lui donner l'occasion de paraître avec plus d'éclat, un concours de musique aux jeux d'Olympie. Tandis qu'il arrange ses flûtes, soigne sa voix, fait des exercices pour briller ensuite sur le théâtre, Hélius, son affranchi, dirige les affaires de Rome par des missives expédiées aux lieux où le musicien couronné se signale. Néron veut bien les lire pendant les entr'actes et quand les flûteurs jouent de longues ritournelles; mais pour n'être pas dérangé de ses importantes fonctions par de telles niaiseries, il répond à cet affranchi qu'il cesse toute correspondance avec lui, s'il n'a rien de mieux à lui dire. — « Tu m'avertis que les in-« térêts de mon empire et les affaires de la ville récla-« ment ma présence à Rome; l'avis et le désir dont tu « me fais part, afin que je revienne promptement, de-« vraient être plutôt que je revienne digne de Néron. »

Lorsque Steibelt, le pianiste à la mode en l'an VIII de la république française une et indivisible, daignait se faire entendre dans les brillants salons de la Chaussée-d'Antin, avant de s'asseoir au piano il faisait fermer les portes, on mettait des sentinelles dans l'escalier pour empêcher les retardataires de toucher au cordon de la sonnette; le balancier des pendules était arrêté de peur que le timbre indiscret ne vînt frapper, à contre-temps et dans un temps faux, les douze coups de minuit au milieu d'un *adagio;* les dames étaient priées de ne pas agiter leur éventail; quelquefois même on éteignait les lumières, afin que nul bruit, nul objet ne pût troubler l'attention et distraire les amateurs réunis pour entendre le virtuose. Néron se montrait encore plus jaloux et plus prévoyant; une fois entré dans l'enceinte du théâtre il fallait y rester, écouter en silence, applaudir avec transport, mais sans changer de place; aucune excuse n'était admise pour en sortir.

Tiridate, roi d'Arménie, vient à Rome pour lui faire hommage de ses états; Néron veut le régaler d'un concert qu'il donne sur un théâtre couvert de poudre d'or, et remporte le prix de musique, de chant, de lyre et de cythare; Tiridate applaudit comme un forcené, crie bravo d'une voix tonnante, exalte les talents de l'illustre musicien, qui, par reconnaissance, lui rend sa couronne, et donne vingt millions pour ses frais de retour au prince *dilettante*, dont il payait la dépense depuis neuf mois à raison de cent soixante mille francs par jour. Après cela, dire qu'il ne mit jamais deux fois le même habit, qu'il jouait aux dés à quatre-vingt mille francs le point, qu'il pêchait avec des filets dorés, qu'il donna des maisons superbes et des terres d'un immense revenu au cytharède Ménécrate, au gladiateur Spicillus, serait s'arrêter à des bagatelles.

Jamais chanteur ne parut sur l'horizon avec plus d'éclat, jamais compositeur n'eut à faire manœuvrer

un si grand nombre d'exécutants ; cinq mille musiciens étaient à sa solde ; il les payait en prodigue, les habillait avec luxe, les abreuvait largement ; les graces, les faveurs étaient accordées à leurs sollicitations : il pouvait compter sur leur zèle et la solidité de leur talent. Cinq mille musiciens, quel *tutti* formidable ! A côté de cette armée chantante et sonnante, l'orchestre et les chœurs de notre Conservatoire auraient brillé comme un duo de guitare et de flageolet.

A son retour de Grèce à Naples, où il avait fait ses premiers débuts, il entra dans cette ville par une brèche faite aux murailles, selon l'usage des vainqueurs aux grands jeux ; des chevaux blancs traînaient son char. Il fit son entrée de la même manière à Antium, à Albanum, à Rome enfin.

Après de si nombreux triomphes, loin de se ralentir dans ses goûts et de négliger l'étude du chant et le soin de sa voix, jamais, par la suite, il n'adressa la parole aux soldats ; il ne les commandait que par l'organe d'un lieutenant. Dans tout ce qu'il faisait d'amusant et de sérieux, il avait sans cesse auprès de lui son maître de chant pour l'avertir de ménager ses poumons et lui mettre son mouchoir devant la bouche. Enfin, le plus ou le moins de louange qu'on donnait à son talent fut pour plusieurs la cause de l'amitié ou de la haine qu'il leur déclara. Une des raisons de l'arrêt de mort prononcé contre Thraséas fut qu'il s'était prêté de mauvaise grace à jouer un rôle dans les Juvénales, et qu'il n'avait jamais fait de sacrifices pour la conservation de la voix céleste du prince.

Néron gouvernait musicalement l'empire romain depuis quatorze ans, lorsque ses sujets, trouvant son joug un peu trop dur, l'abandonnèrent. La défection commença par les Gaules ; elle eut pour chef Julius Vindex, propréteur de cette province. Les astrologues avaient prédit jadis à Néron qu'il perdrait l'empire. C'est ce qui lui faisait souvent répéter qu'avec du talent on trouve à vivre partout ; c'était son refrain ; voulant justifier par-là son application à la musique, art qui lui était agréable, tandis qu'il régnait, et qui lui serait d'une utile ressource s'il venait à perdre son trône. Des manifestes injurieux lui sont présentés ; il s'en moque. Le gouverneur révolté l'appelait tyran, inceste, parricide, brigand, impie, empoisonneur, ivrogne, sacrilége, usurpateur, faquin, bête féroce, ribaud, soulard, bourreau, casseur d'assiettes, filou même, oui, Vindex l'appelait filou ; Néron ne s'en offense pas davantage. Il siffle un refrain de barcarolle en lisant ces diatribes violentes. Qu'importe que la majesté impériale soit traînée dans la fange ! doit-il s'en inquiéter ? cela le regarde-t-il ? Vindex est un malin, il connaît la botte secrète, il va s'en servir ; c'est le trait acéré, le bouquet, l'explosion, le coup de fouet qu'il se réserve pour son ultimatum, le feu grégeois qui doit armer sa dernière fusée, brillanter sa dernière proclamation ; c'est le coup de la mort ou le coup de grace, l'aiguillon du serpent qui va frapper droit au cœur. Vindex, abandonnant toute l'artillerie d'injures qu'il a vainement employée, revient au style simple, et livre tout bonnement au mépris des Romains *Ænobarbus le croque-note* [1].

Le fer ne produit pas de si puissants efforts ;

comme l'a dit assez gauchement le divin Racine, pour se soumettre aux lois de la rime, dont la rigueur inutile sème d'expressions impropres et fausses les plus beaux discours de notre poésie, et pousse un vers chevillé, lâche et vide de sens dans chaque période.

Le fer ne produit pas de si puissants effets.

Le poison de Locuste, le knout du cosaque, le stylet du *bravo*, ne pincent pas leur homme d'une manière plus vive, plus prompte, plus douloureuse et plus incisive que le mot de *croque-note* ne pinça Néron. Furieux, il casse porcelaines et cristaux, brise ses coupes *homériques*, déchire sa robe de pourpre, bondit comme un léopard, s'arrache les cheveux, bat les murs avec sa tête, et s'exhale en menaces contre les rebelles. « Oser « m'appeler croque-note ! moi, prince de la cithare, « roi du chant, héros de la composition musicale ! moi « que les dieux ont donné à la terre pour la charmer « par les accents de ma voix, les accords de ma lyre ! « Que l'on mette le feu à la ville et partout en même « temps, s'écrie-t-il ; que mes lions, mes tigres, « mes ours, mes panthères, mes crocodiles, mes ser- « pents à sonnettes, soient lâchés dans les rues pour « dévorer ceux qui voudraient s'échapper de la four- « naise ou se défendre contre les flammes ! C'est à la « lueur de ce nouvel incendie que je veux m'embarquer « pour l'Égypte, pour Alexandrie, pays où l'on sait « le mieux apprécier mon talent. »

Pressé par les courriers qui arrivaient coup sur coup, il revient tremblant à Rome et ne convoque ni le sénat ni le peuple.

Au milieu de la nuit, mille esclaves partent de son palais, et vont chercher à domicile ses amis, ses courtisans les plus dévoués. Ils s'éveillent, s'habillent et

(1) Nihil autem æque doluit quam ut citharœdum malum se increpitum, ac pro Nerone Ænobarbum appellatum. (Suétone, 41.)

courent au palais pour recevoir une communication qu'ils jugent de la plus haute importance. Néron les passe en revue, les fait ranger en cercle, disant que les grandes affaires ne doivent pas être renvoyées au lendemain, et leur montre un orgue hydraulique d'une nouvelle invention. « Grace à la perfection de son mé-« canisme, je puis exécuter le trille perlé sur ce clavier, « ce qui était impraticable auparavant. Quels beaux « sons ! quelle justesse ! c'est vraiment prodigieux ! « Pour prouver aux Romains toute ma reconnaissance « pour leur dévouement, je suis capable de leur faire « entendre mon orgue. J'en jouerai sur le théâtre, si « Vindex veut bien le permettre, » ajouta-t-il en ricanant. Il fit le vœu solennel, si l'empire lui restait, de jouer, dans les fêtes qu'il célébrerait pour son triomphe, de l'orgue hydraulique, de la flûte, de la cornemuse, et de danser le ballet de *Turnus* le dernier jour.

Néron se flattait en vain, le danger devenait plus pressant; il résolut enfin d'aller dans les Gaules pour sonmettre les révoltés. Dans les préparatifs de son expédition, son premier soin fut d'avoir des voitures pour porter ses machines de théâtre; de faire couper les cheveux aux demoiselles qu'il emmenait avec lui, et de les armer de haches et de boucliers d'amazones; il abandonna ce projet. Ses frayeurs redoublèrent, et parmi les présages qui semblaient annoncer sa perte, on observa que la dernière pièce dans laquelle il chanta en public était celle d'*Œdipe exilé*, et qu'il tomba en disant ce vers :

Tout demande ma mort : épouse, mère et père.

Néron meurt comme il a vécu, en artiste, en musicien. *Qualis artifex pareo !* s'écrie-t-il. Il expire avec la conscience de son talent acquis par vingt ans de travaux et d'études, et qu'il ne peut léguer à personne. L'artiste meurt, tout meurt pour ses concitoyens; c'est à recommencer pour en avoir un autre. Néron ne songe point à l'empereur; il sait bien que rien n'est plus aisé que de remplir un trône vacant. En effet, que la peste ou la foudre, l'indigestion ou la fièvre quartaine, le mal de Charles IX ou le mal de François Ier, moissonnent en un jour tous les rois, les empereurs, les sultans de la terre; ce sera sans doute un malheur pour la famille et les amis de ces messieurs, mais le monde n'y perdra rien. Cinquante ou soixante centimes de hausse ou de baisse à la Bourse, quelques pages dans les journaux, des profits à l'entrepreneur des pompes funèbres, voilà tout ce que peut causer ce déménagement. Le lendemain, on aura trouvé des fils ou des frères, des ambitieux ou des idiots, prêts à leur succéder. Il faut les dons de la nature, il faut le concours du génie et du travail, une application constante et vingt ans d'expérience pour former un artiste; dix minutes suffisent pour endoctriner un roi. Les chartes le supposent imbécile, puisqu'elles lui donnent sept ou huit cents tuteurs qui, la plupart, ne sont pas plus habiles, et, comme *stultorum infinitus est numerus*, on a de la marge pour choisir. Vous aurez des rois plus que vous n'en voudrez; cela s'est toujours vu, leur histoire l'atteste. Le grand artiste est comme un astre, un météore, qui ne brille sur l'horizon du monde qu'à des époques très éloignées.

Qu'un roi soit malade, on s'en moquera; qu'on lui casse les reins d'un coup de pistolet comme on a fait à ce Gustave III, si adroit pour organiser les mascarades et les galopes, de méchants plaisants trouveront encore une excuse; peut-être seront-ils assez impertinents pour exalter le courage d'Ankastroëm ? Mais qu'un scélérat, un infâme, un frénétique, un enragé vienne serrer le cou de Rubini, de Mme Malibran; qu'il égratigne avec un poignard le gilet de Rossini, de Paganini, vous entendrez un cri d'horreur et d'effroi retentir dans l'Europe, dans le monde entier. Ces artistes, ces virtuoses ont été menacés; qui nous rendra de pareils enchanteurs, si le crime nous les enlève ? Leur perte irréparable serait une calamité publique; chacun fait des vœux pour leur conservation; chacun veille à ce que des talents si précieux, source de jouissances et de nobles divertissements, soient respectés. Le coupable insensé, le furieux qui oserait attenter à des existences si chères, serait voué à l'exécration générale et mis en pièces, brûlé, ses cendres jetées au vent, par une émeute effroyable de *dilettanti;* il ne trouverait pas une excuse même chez la troupe inquiète des envieux, pas une apologie chez les sophistes, toujours prêts à dire *et ego contra*. Pour dernière preuve, comparez les funérailles improvisées de Talma et le pompeux enterrement de Louis, dix-huitième du nom, et jugez. Néron connaissait toute l'étendue de la perte que l'art allait faire; il ne faut pas s'étonner s'il y a regardé à deux fois avant de couper sa gorge de ténor, pour faire exhaler par cette blessure, en soupirs de mourant, cette haleine sonore que sa bouche modulait en délicieux accents. *Qualis artifex pareo !* « Pourquoi faut-il que des niai-« series politiques enlèvent au monde un musicien tel « que moi ? » C'est la dernière complainte de Néron; il ne s'est jamais montré plus noble et plus tragique; ce mot est un des plus remarquables de l'antiquité. Et des barbares se sont obstinés à les tourner en ridicule !

CASTIL-BLAZE.

(Fragments extraits d'un article de la *Revue de Paris.*)

Conservatoire de musique de Bruxelles.

DISTRIBUTION DES PRIX. — CONCERT.

A défaut de local convenable la distribution des prix décernés aux élèves du Conservatoire de Bruxelles a été long-temps ajournée; enfin l'on s'est décidé à faire cette cérémonie dans l'église des Augustins, où s'était donnée au mois de septembre dernier la grande fête musicale. Ce lieu, décoré tel qu'il l'était à cette époque, a été mis à la disposition du directeur du Conservatoire. Il était à craindre qu'un si vaste local ne fût nuisible à l'effet musical d'un orchestre composé d'environ soixante musiciens seulement, et surtout aux solos d'instrument et de chant; cependant l'effet de la plupart des morceaux a été fort satisfaisant. Une assemblée de plus de deux mille personnes avait été invitée à cette solennité.

La distribution des prix était présidée par M. le ministre de l'intérieur, accompagné de M. le bourguemestre et des membres de la commission administrative. M. Fétis a ouvert la séance par le discours suivant:

Discours pour la distribution des prix du Conservatoire de musique de Bruxelles.

Les peuples, comme les rois, aspirent à être heureux, puissants et riches; riches et puissants surtout; car, suivant les idées ordinaires, le bonheur n'est qu'une traduction de la puissance et de la richesse. Soyons donc puissants, soyons riches, et nous serons heureux!

C'est en raison de cette vieille théorie que les états les plus étendus travaillent incessamment à s'agrandir, et que les petits se tourmentent de leur impuissance.

Mais quoi? la puissance ne consiste-t-elle que dans la force? la richesse ne se représente-t-elle que par des finances prospères, des champs fertiles, de la vapeur active et des ports encombrés de vaisseaux? N'y a-t-il point de puissance morale, ni de richesses intellectuelles? Et s'il en est, ne sont-ce pas ces richesses, n'est-ce pas cette puissance que doit ambitionner un petit état?

Au temps où l'ignorance enveloppait le monde, alors que le droit de la force semblait avoir remplacé toute loi, il y avait pourtant quelque chose de supérieur à la force et qui triomphait de l'ignorance; c'étaient le génie et le savoir relatif. La harpe du barde suspendait les coups du guerrier, les chants du troubadour amollissaient des cœurs féroces, et le lai du ménestrel faisait oublier bien des infortunes. A mesure que les hommes se sont éclairés, les arts ont étendu leur action; tel est aujourd'hui le besoin qu'on en éprouve que le despote le plus absolu, l'homme d'état le plus positif, le spéculateur le plus avide leur demandent des émotions.

C'est que ces arts nous remuent le cœur en dépit de nous-mêmes! C'est qu'au sein de l'égoïsme qui nous dessèche, ils nous font sentir qu'il reste en nous quelque chose de bon, de pur, et que toute sensibilité n'est pas éteinte dans notre ame! Ce sont des délassements qu'on leur demande, et ce sont des consolations qu'ils nous apportent, car ils éveillent en notre conscience la conviction que nous valons mieux que nous ne pensions; eux-mêmes nous améliorent à notre insu. Et ne croyez pas que mes paroles exagèrent; si ces arts ne donnaient qu'un frivole plaisir, ils n'exciteraient point l'enthousiasme qui n'est qu'une énergique expansion de la sensibilité. C'est du bonheur que procurent la peinture, la poésie, la musique surtout; bonheur pur et sans mélange! Jouissance que ne suit jamais le regret!

Heureux donc le peuple qui, né pour les arts, met en eux son bonheur, sa gloire et sa puissance! Dans la balance où les nations se pèsent avec des épées, la sienne pourra se trouver trop légère, mais il y jettera son génie, dont l'impulsion sera irrésistible, et la force deviendra tributaire de l'intelligence. Qu'importe pour ce peuple qu'il ne puisse mettre en campagne d'innombrables armées? Qu'importent les limites étroites de son territoire? La puissance intellectuelle qui domine le monde occupe peu de place, car elle est renfermée dans un petit nombre de cerveaux. Qu'on me rassemble en un coin ces quelques têtes pensantes et inspirées : où croit-on que sera alors la capitale de l'univers, si ce n'est là où elles se trouveront?

Et quelle terre fut jamais plus féconde en artistes que la Belgique? Jetons un rapide coup d'œil sur les siècles passés; qu'y verrons-nous? Des Belges instruisant les plus puissantes nations dans l'art d'avoir des arts. Au quinzième siècle, un roi de France ne trouve qu'un seul homme qui soit digne de diriger sa musique, et cet homme est un Belge, et ce Belge fut le maître de tous les Français qui devinrent ensuite d'habiles musiciens. Ce sont des Belges qui, pendant près de deux siècles, furent les chefs de la chapelle du Vatican; sous Ferdinand d'Aragon, un Belge fonde la première école de musique de Naples; un autre Belge devient plus tard le chef de l'école vénitienne; à Florence, à Ferrare, à Milan, les plus célèbres artistes sont des Belges. La Belgique fournit des compositeurs, des maîtres de chapelle et des chanteurs à tous les souverains de l'Europe, et partout ces artistes sont comblés d'honneurs et de distinctions.

Mais, il faut bien que je le dise, et cet aveu décou-

vrira la cause d'un mal considérable, si la Belgique a donné la naissance à tous ces hommes de génie, elle ne les a point nourris; tous ont illustré leur patrie, mais ils ont vécu loin d'elle. Et qu'on ne s'y trompe pas; l'artiste ne s'éloigne des lieux qui l'ont vu naître que lorsqu'il n'y trouve ni existence matérielle ni sympathie pour son talent. Indifférents à leurs succès tandis qu'ils vivaient, les compatriotes des artistes belges ne s'en sont souvenus qu'après leur mort. Eh quoi! l'héritage de tant de gloire ne pouvait-il être recueilli que dans des tombeaux? La patrie de tant de grands hommes ne devait-elle donc composer sa parure que de linceuls? Ce mal que je viens de signaler, ce mal existe encore. Soumise pendant plusieurs siècles à des dominations étrangères, tour à tour bourguignonne, impériale, espagnole, que sais-je? la Belgique a été trop long-temps dépourvue d'un centre d'activité, et n'a pas assez conservé l'habitude de se considérer comme une nation. A défaut d'esprit national, l'esprit de localité a dû s'y développer; or celui-ci ne saurait produire rien de grand. Ne trouvant pas d'institution qui les protégeât, les artistes se sont éloignés et s'éloignent encore du pays, à mesure que leur talent se forme. Leur absence a laissé sommeiller ce goût actif des arts qui seul peut en hâter les progrès; les artistes ont manqué au public, le public manque aux artistes, et le peuple le plus heureusement né peut-être pour imprimer à l'Europe centrale le mouvement intellectuel et artistique laisse aller ses propres enfants prodiguer aux autres peuples les jouissances qui lui étaient destinées.

Il est temps de faire cesser cet état de choses: jamais les circonstances ne furent plus favorables. Rendus à eux-mêmes, les Belges reprendront sans doute insensiblement le sentiment de l'unité nationale qui les réunit. Les peintres, les poètes, les musiciens ne seront plus d'Anvers, de Liége ou de Bruxelles; ils seront Belges, et comme tels encouragés dans leurs travaux. Le législateur ne craindra plus d'exciter la jalousie de certaines villes en votant pour d'autres des institutions qui tourneront au profit de toutes. On comprendra que s'il est des économies nécessaires, il est aussi des dépenses productives. Et quel emploi plus utile du revenu public que celui qui tendrait à augmenter la somme du bonheur du peuple, et à lui donner, par le développement de ses facultés, une importance européenne qu'il ne pourrait acquérir d'aucune autre manière?

Remarquez qu'il ne s'agit pas de créer d'heureuses dispositions; j'ai déjà dit que le peuple belge n'a rien à envier à aucun autre sous ce rapport. Que faut-il donc? Ne point faire à demi ce qu'il faut faire; accorder aux écoles d'art et de science qu'on institue tous les élements d'une prospérité probable; multiplier les occasions de contact entre les artistes et le public, afin d'exciter l'émulation des uns et la sensibilité de l'autre; protéger et seconder les associations savantes et artistiques sans prétendre les régenter en ce qui concerne la musique; fonder des chapelles où la véritable musique religieuse reprenne son caractère, rendre les théâtres florissants, offrir aux grands artistes du pays une existence digne de leurs talents, et surtout ne point les décourager dans leurs efforts par un esprit étroit de dénigrement. Voilà ce qu'il faudrait faire: espérons qu'on le fera.

Après ce discours, qui a été vivement applaudi, la distribution des prix a commencé. On a remarqué que, par une sage sévérité, le jury n'avait décerné qu'un petit nombre de premiers prix. Parmi les noms des lauréats on a distingué ceux de M. Batta, actuellement à Paris où il obtient des succès, et de Mlle Rosalie Thémar, pianiste, qui brille en ce moment en Allemagne où elle donne des concerts.

A la suite de la distribution des prix le concert a commencé par l'ouverture d'*Obéron*, exécutée avec une énergie et un ensemble très remarquables. Dans un solo de cor de Gallay M. Declerck n'a pas montré le fini ni la netteté qui lui avaient fait décerner au concours le premier prix par acclamation. On dit que ce jeune homme néglige maintenant l'instrument qui lui a valu cette distinction flatteuse, pour la trompette à pistons; ce serait un grand mal, car le passage alternatif d'une embouchure à l'autre ne pourrait que lui gâter les lèvres en peu de temps. Cette sûreté que M. Declerck tient de la nature plus encore que du travail est une qualité bien précieuse et qui a le mérite d'une rareté excessive, car de fort habiles artistes sur le cor ne la possèdent pas toujours à un tel degré. M. Declerck serait inexcusable s'il négligeait de tels avantages. Il a d'ailleurs besoin d'acquérir un son plus volumineux, plus pénétrant, qualité qui ne pourra être que le résultat d'un travail constant.

M. Dubois, qui a exécuté sur le violon le premier morceau d'un concerto de M. Wéry, son maître, est un jeune homme de la plus belle espérance. Il a de la justesse, de l'ame, de l'élan, mais il est nécessaire qu'il s'occupe sérieusement du mécanisme de son archet. Son bras a de la raideur et ce défaut essentiel nuit à ses intentions qui sont d'un bon sentiment. M. Dubois, bien jeune encore, est dans l'âge où de pareils défauts peuvent facilement se corriger par un travail réfléchi. Qu'il médite cet admirable ouvrage de l'illustre Baillot qui vient de paraître sous le titre de l'*Art du violon*, et

dont nous donnerons une analyse dans le prochain numéro de la *Revue;* qu'il médite, disons-nous, ce guide si sûr, qu'il s'en applique les préceptes, et nous lui prédisons un bel avenir dans sa carrière.

Il y a bien des observations à faire à M. Demunck sur la manière dont il y a joué sur le violoncelle le premier morceau du beau concerto de Romberg (en *ré*). Quand cet élève avait pour concurrent M. Batta, il comprenait le danger de lutter avec cet adversaire; aussi fit-il d'immenses efforts qui furent couronnés par le succès, car il partagea le premier prix avec son émule. Depuis ce temps il paraît avoir cessé ce travail dont il avait recueilli tant de fruits; car il est certain qu'il a laissé beaucoup à désirer, et sous le rapport de la qualité du son, et sous celui de la netteté des traits, et enfin sous celui du style, dans ce même morceau qui lui avait procuré un beau succès au concours. Il est certain que s'il eût joué comme cela alors, le premier prix ne lui eût point été décerné.

Les honneurs de la séance, dans la musique instrumentale, ont été pour M. Blaes, et ces honneurs étaient mérités, car ce jeune artiste a fait preuve d'un véritable talent dans le solo de clarinette qu'il a exécuté. Il y a de la chaleur dans son jeu, du style, de la justesse et d'heureuses inflexions dans les variétés du son. Après un tel succès, M. Blaes peut prétendre à un bel avenir. On sait qu'il a de l'amour pour son art; nous n'avons donc point d'exhortations à lui adresser. Il sentira de lui-même que le véritable artiste, sans cesse préoccupé de la pensée d'une perfection qui recule les limites à mesure qu'on avance vers elle, ne se croit jamais arrivé au terme, et qu'il ne cesse ses travaux que lorsque l'âge lui a ravi ses forces.

Il n'y a qu'éloges pour Mlles Depauw, Deroy et Vanderperren; ces jeunes cantatrices ont fait d'immenses progrès depuis un an. Par sa bienveillante sévérité, leur digne professeur les a conduites dans la véritable route du talent. Déjà, on peut le dire, ce ne sont plus des écolières, et partout elles se feraient applaudir. Qu'elles persévèrent, et nous leur prédisons une belle carrière. Mlle Depauw a fait preuve d'une belle et puissante voix de soprano, d'une connaissance étendue de l'art de vocaliser et d'une grande facilité, dans l'air d'*Elisa et Claudio* et dans le beau duo de *Semiramide*. Mlle Vanderperren a beaucoup acquis sous le rapport de la justesse, de l'aplomb et de l'ampleur de sa belle voix de contralto. L'organe vocal de Mlle Deroy a pris aussi une qualité métallique et pénétrante très remarquable. Sa vocalisation est aussi devenue plus moelleuse et plus facile.

Quant à M. Hüverjœger, bien inexpérimenté encore, il a séduit tout l'auditoire par le charme de sa voix de ténor, voix rare et que la nature a douée d'un accent irrésistible. Espérons que les travaux auxquels M. Hüverjœger est obligé de se livrer pour développer les avantages d'un si bel organe ne le décourageront pas. Il doit voir d'ailleurs que les résultats sont assez prompts puisqu'en moins de six mois d'études il a été mis en état de chanter d'une manière satisfaisante l'air si beau et si difficile de Mozart : *Il mio tesoro.*

Les applaudissements du public pour cette séance ont tenu de l'enthousiasme; ils sont à la fois un encouragement pour les professeurs, pour les élèves, et une preuve de l'intérêt qui s'attachera aux produits des arts en Belgique, si le gouvernement et la législature savent tirer parti de ces heureuses dispositions.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

LA MARQUISE,

Opéra-comique en un acte de MM. Saint-Georges et Leuven, musique de M. Adam.

Il faut convenir que le demi-siècle qui a précédé la révolution française était bien l'âge d'or des comédiens, des marquises, des abbés et des danseuses. Il ne s'agissait pas alors d'une morale restrictive des plaisirs : chacun obéissait à ses inspirations. Une grande dame s'éprenait-elle d'un acteur, elle l'appelait sans façon auprès d'elle. Si les charmes d'une danseuse avaient touché le cœur d'un homme de robe, l'homme de robe allait trouver la danseuse. C'était la liberté, cela, c'était le plaisir. Allez donc comparer le laissez-aller charmant des derniers règnes qui ont précédé la république, à la vie froide et décolorée de nos jours !

La jeune marquise d'Ofalia, veuve à dix-huit ans d'un noble d'Espagne, vit très retirée à Paris, où elle ne reçoit qu'un certain duc d'Alcantara, je crois, qui lui rend des soins assidus. La marquise est moins sensible à la cour du noble personnage, qu'elle n'a été émue par les accents touchants du chanteur Clairval dans une représentation de *Zémire et Azor,* à la comédie italienne. Poussée, dit-elle, par un amour tout platonique, mais peut-être à son insu par une pensée quelque peu épicurienne, la marquise fait venir Clairval sous le prétexte benin de prendre des leçons de chant. Clairval, qui rencontre le duc, se fait passer à ses yeux pour un illustre

prince, et, convenant de sa passion pour la marquise, prend avec lui rendez-vous au Théâtre-Italien pour se couper cérémonieusement la gorge. Resté seul avec la marquise, Clairval veut aller trop vite en besogne et se fait congédier. Mais la jeune femme a été émue du repentir manifesté par le comédien dans une plaintive romance; elle apprend qu'il doit se battre, et pour éviter qu'un coup d'épée mélodicide ne vienne tarir les sources d'un talent pur et délicat, elle lui fait savoir qu'il ait à se rendre chez elle sans délai. Clairval accourt en effet; sifflé par le duc qui l'a reconnu sous son costume de prince *Azor*, l'acteur a jeté son gant qu'on n'a pas relevé, mais qui doit servir de pièce de conviction pour le conduire au Fort-l'Evêque, lui qui a manqué au public. La marquise, dans un moment d'exaltation, veut donner sa main à Clairval, mais celui-ci par un effort généreux éclaire la jeune femme sur les conséquences de son action et l'unit malgré elle à son noble adorateur.

Cette comédie de MM. Saint-Georges et Leuven est écrite avec esprit et renferme des scènes piquantes. Il y avait peu de place pour la musique; M. Adam a fait ce qu'il a pu, il a écrit quelques phrases gracieuses.

Mlle Fargueil, qui débutait dans le rôle de la Marquise, est une jeune et jolie personne. Elle dit la comédie avec intelligence et finesse; mais sa voix peu étendue ne lui permettra pas de se charger de rôles importants par la musique. Mlle Lebrun a trouvé l'occasion de faire entendre ses belles cordes graves, Inchindi sa belle voix de basse, et Thénard s'est montré bon comédien.

THÉATRE DU PALAIS-ROYAL.

FARINELLI.

Il faut que les directeurs de l'élégant théâtre qui s'est élevé il y a quelque temps sur l'emplacement de l'ancienne salle Montansier soient plus amateurs de musique que ne le sont leurs confrères des *Variétés*, du *Gymnase* et du *Vaudeville*, car ils se sont assez souvent glissés sur le terrain de l'Opéra-Comique, en faisant composer pour quelques-unes de leurs pièces des airs et des morceaux d'ensemble originaux. Ces essais ont cela de bon qu'ils accoutument le public qui fréquente les théâtres de vaudeville, et dont l'intelligence musicale est fort peu développée, à des formes un peu moins mesquines que celles des airs employés d'ordinaire.

Farinelli est le principal personnage de la pièce; c'est lui qui noue et qui dénoue les fils de l'intrigue imaginée, imaginée est ici à la lettre, par MM. Saint-Georges, Leuven et Desforges. Farinelli s'est enfui de Naples avec sa maîtresse, quoiqu'un engagement le liât à l'impresario du théâtre de cette ville. Il arrive à Madrid sans ressource, et réduit à mendier, en quelque sorte, il chante sur les places publiques. Comme il se faisait entendre un jour sous les fenêtres du roi d'Espagne, celui-ci, pénétré du charme de sa voix, le fait venir auprès de lui, le fait chanter et le garde dans sa maison. Farinelli déjoue une intrigue qui avait pour but d'enlever le trône au roi et de le renfermer dans un couvent; il rend la santé et la raison à celui-ci en le faisant renoncer à ses jeûnes continuels, et devient le favori du roi et de la reine dont il eut si entièrement la faveur, qu'on a été jusqu'à dire qu'il avait été ministre.

MM..... ont donné une femme à ce pauvre Farinelli qui n'en a jamais eu, et pour cause; ils ont commis encore quelques autres infractions à la vérité de l'histoire; mais ils ont fait une pièce piquante et spirituelle; fallait-il leur demander davantage? Parmi les morceaux composés pour Achard, le Rubini du Palais-Royal, on en remarque plusieurs d'une mélodie heureuse et bien mis à la taille du chanteur qui les exécute. Les *villanelle* n'ont pas le caractère de ces anciens morceaux; ce sont tout simplement de jolies romances et d'agréables barcarolles.

Achard possède une jolie voix de ténor qui serait d'un très bon effet à l'Opéra-Comique. C'est à son intention que les auteurs de Farinelli ont conçu l'idée de leur pièce.

MATINÉE MUSICALE

donnée dans les salons de M. Érard (dimanche 22 février).

Les beaux salons de M. Erard contenaient dimanche 22 février dans leurs murs tapissés de glaces et des magnifiques pages d'anciens maîtres, restes de l'une des plus belles galeries de l'Europe, toutes les sommités parmi les artistes et les amateurs invités par M. Hiller pour entendre ses dernières compositions. C'étaient des musiciens, d'abord, les uns vieillis dans la gloire, les autres jeunes qui l'attendent; puis des peintres, car les peintres aiment et comprennent la musique; des littérateurs et des poètes, moins sensibles en général aux beautés de cet art, mais qui ne demandent pas mieux que de sembler s'y connaître; des femmes élégantes et fraîches; des hommes graves et sérieux détournés pour un jour du mouvement des affaires publiques; et puis enfin des journalistes, car les journalistes sont les premiers conviés à ces sortes de fêtes.

Tous les morceaux exécutés dans cette séance intéressante étaient de M. Hiller qui a fait preuve à cette occasion, d'une grande variété de talent. Un trio, un quatuor de musique instrumentale, des études et un duo de piano, deux pièces vocales chantées par Mme Dorus-Gras, et des chœurs exécutés par les Allemands qui figurent à l'Opéra-Comique dans *Robin des Bois*, telle a été l'ordonnance du concert.

Le trio, avec MM. Baillot, Franchomme et Hiller pour exécutants, a produit un excellent effet parce qu'il est écrit purement, avec élégance et qu'il renferme de piquants détails. Il a été admirablement exécuté. Le quatuor joué par MM. Baillot, Vidal, Franchomme et Sauzay est aussi remarquable en plus d'un endroit, et particulièrement dans le second morceau que distingue une forme originale; mais il règne quelquefois du vague, et l'auteur s'est laissé aller à des répétitions qui ne sont pas toujours heureuses. Quoi qu'il en soit, et à part encore quelques modulations qui sont peut-être un peu cherchées, ce morceau fait honneur à M. Hiller. Il y a de charmantes études parmi celles qu'il a jouées qui ne sont pas seulement utiles à travailler, mais qu'on aime aussi à entendre. Elles sont en général d'un caractère varié. Le duo à deux pianos est un morceau très brillant, trop brillant peut-être. MM. Hiller et Choppin l'ont exécuté d'une façon éblouissante.

Mme Dorus-Gras a chanté avec beaucoup d'expression, de sentiment et justesse, *le Songe*, morceau empreint d'un caractère mélancolique, un peu vague, peut-être, mais auquel on trouve du charme. Les intonations très difficiles qui abondent dans cette pièce, laquelle n'est ni une romance, ni un air, ni un rondeau, n'ont pas été des écueils insurmontables pour Mme Dorus-Gras qui en a triomphé, au contraire, très vaillamment, et qui n'a pas dit avec moins de talent *la Fiancée du pêcheur*, air d'une mélodie heureuse.

Vanitas, vanitatum vanitas! la *chanson suisse* et la *chanson à boire*, paroles de Goëthe, ont été remarquées et bien applaudies parmi les chœurs qui ont été chantés par les choristes allemands dans un style qui a dû bien désoler M. Hiller, car c'était plus faux qu'à l'Opéra-Comique, plus faux qu'aux Italiens, plus faux qu'aux Variétés.

L'épreuve à laquelle s'était soumis M. Hiller, en composant un concert entier de sa musique, était dangereuse; car il est peu d'auteurs qui aient écrit avec assez de variété, dans des genres différents, pour conserver, pendant trois heures, l'attention d'un auditoire dans un salon et sans le secours des prestiges du théâtre. M. Hiller en est sorti avec honneur, car nous n'avons pas entendu dire que la séance eut été trouvée trop longue. Et quoique nous ne partagions pas les opinions et les systèmes de M. Hiller en beaucoup de choses qui tiennent à la musique, nous devons déclarer maintenant que nous avons retrouvé en lui un véritable artiste, et dans ses compositions un savoir et un mérite réels. On peut s'accorder sur tous les points et différer seulement sur les moyens dans les arts.

Le sixième concert de la *Société musicale* a lieu demain dimanche. Il promet d'être fort remarquable.

*** M. Ghys doit donner lundi 9 mars un concert dans les salons de M. Stœpel, rue Monsigny.

*** En parlant d'un prétendu assassinat commis sur la personne de Mme Malibran, nous avions été assez heureux pour démentir une fable absurde en rassurant les amis de la grande cantatrice que des récits mensongers avaient jetés dans l'inquiétude. C'est à nous aujourd'hui d'attrister tous ceux qui s'intéressent vivement au sort de cette femme extraordinaire, et le nombre en est grand.

Mme Malibran parcourait en voiture les rues de Naples, quand ses chevaux s'emportèrent et renversèrent, au bout de quelques minutes d'une course rapide, la voiture qui se brisa sur les dalles de lave. Mme Malibran, placée du côté de l'équipage qui porta, eut le poignet très endommagé, la figure meurtrie et d'autres parties du corps contusionnées. Un jeune chirurgien français qui l'accompagnait, et auquel il n'arriva par miracle aucun accident, lui prodigua les soins que réclamait sa position. Mme Malibran n'a plus quitté le lit depuis lors et ne le quittera sans doute point avant un mois. Toute la population de Naples a pris part à ce funeste événement, et les témoignages les plus vifs d'intérêt et d'affliction ont été prodigués à la plus grande cantatrice de l'époque actuelle.

Mme Malibran avait des projets que dix secondes ont suffi pour détruire. Pendant un repos de quelques semaines qu'elle voulait prendre, elle aurait visité ses amis de France et de Belgique. Milan devait la posséder à son tour. Voilà bien des espérances déçues. Puisse l'heureuse issue d'un procès dans lequel la raison et la morale voulaient qu'elle triomphât lui porter quelque consolation!

*** *Marino Faliero*, de Donizzetti, sera représenté mardi prochain, sans remise, aux Italiens.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. | PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. | No 11.

PARIS, DIMANCHE 15 MARS 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Publications classiques.

L'ART DU VIOLON,

NOUVELLE MÉTHODE

Dédiée à ses élèves par F. Baillot, membre de la Légion-d'Honneur, de la musique particulière du roi, et professeur du Conservatoire de musique. — Prix: 50 fr.

Paris, au *Dépôt central de la Musique et de la Librairie*, rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Il y a plus de trente ans que le comité d'instruction attaché au Conservatoire de Paris, comprenant la nécessité de fonder toutes les branches de l'enseignement musical sur des bases rationnelles, chargea les artistes les plus célèbres de la France de la rédaction d'ouvrages élémentaires pour l'harmonie, le chant, le solfége et tous les instruments. A Kreutzer, à Rode, à Baillot échut en partage le soin de faire une méthode de violon.

Cependant, tel que la nature a fait grand artiste, tel qui sent avec énergie ce qui est bien et ce qui est mal dans l'art, peut n'avoir point appris à analyser ce que son génie, l'étude et l'expérience lui ont acquis d'une manière pratique, et ne peut guère enseigner que par l'exemple, inhabile qu'il est à le faire par des préceptes. Tels étaient Rode et Kreutzer surtout; excellents professeurs le violon à la main, ils auraient perdu tous leurs avantages s'ils eussent voulu poser dans un ouvrage élémentaire les principes de leur art. Baillot, au contraire, non moins heureusement inspiré, non moins artiste, tenait de la nature et de l'éducation cette philosophie de l'art qui n'est le partage que d'un petit nombre de professeurs, et le don plus rare encore d'exprimer ses idées dans un style à la fois chaleureux, élégant et clair. A lui devait donc échoir en réalité la formation et la rédaction de la méthode qui avait été confiée aux soins de ses collègues comme aux siens. De là vient que cet ouvrage est bien plus connu sous le nom de *Méthode de Baillot* que sous celui de Méthode du Conservatoire, et que jamais les noms de Rode ni de Kreutzer ne sont prononcés, bien qu'ils soient écrits au titre.

Disons quelques mots de cette méthode avant d'aborder le bel ouvrage que M. Baillot vient de mettre au jour sous le titre de l'*Art du violon*. Une méthode, suivant les idées de la plupart des maîtres, c'est un recueil de quelques principes généraux, de quelques gammes, d'exercices, et surtout de morceaux qu'on appelle *études*, ou mieux encore de petits airs et de morceaux faciles. Cette dernière partie manquait dans la méthode de violon du Conservatoire, et, qui pis est, les deux tiers de l'ouvrage ne renfermaient que des gammes ou des exercices sur des fragments de gammes. Ces gammes ont pour but de conduire l'élève au sentiment de la justesse parfaite, à la recherche d'une belle qualité de son, au maniement le plus parfait de l'archet dans les divers caractères d'exécution, et enfin à la connaissance du doigté dans les diverses positions de la main sur le manche. C'est dire assez que, qui sait bien les exécuter dans toutes les variétés dont elles sont susceptibles, possède la partie la plus importante de l'art de jouer du violon. Le reste, c'est-à-dire la variété d'archet, les notes sautées, la phrase, n'occupaient que la

dernière et la plus courte partie des exercices; et cela devait être. Mais les maîtres et les élèves n'en jugèrent point ainsi dans les provinces où les idées sur l'étude de la musique ont peu de portée. Je ne crois pas exagérer en disant que, sur mille personnes de cette espèce qui ont eu entre les mains la méthode de violon du Conservatoire, on n'en trouverait pas dix qui aient compris le but d'une méthode ainsi faite, et qui se soient donné la peine de lire la seconde partie de l'ouvrage, éloquent exposé du moral de l'exécution de la musique. Les vrais artistes ont seuls senti le mérite de cette méthode et en ont fait l'objet de sérieuses études; mais les vrais artistes sont rares.

D'un autre côté, par l'application que Baillot fit de sa méthode à ses propres élèves, il eut de fréquentes occasions de remarquer la diversité des intelligences, et il put se convaincre que beaucoup de choses qu'il avait cru pouvoir ne pas dire, laissant à l'intelligence des maîtres à y suppléer, avaient besoin d'être exprimées et coordonnées dans une disposition systématique. Ainsi qu'il arrive toujours aux hommes qui réfléchissent, il ne changea pas de principes sur l'art de jouer du violon, mais il modifia ses idées et compléta par ses longues études, ses comparaisons et peut-être les objections de ses élèves, certaines séries de faits qui n'avaient pas été indiquées dans sa méthode ou qui même n'y avaient point trouvé place. En généralisant ses idées il se rendit compte de tous les intermédiaires qui lient les faits principaux, et il les rangea chacun à sa place, *systématisant*, si je puis m'exprimer ainsi, l'art tout entier en corps de doctrine parfaitement homogène.

C'est le résultat de trente ans de progrès, de travaux et d'observations que Baillot vient de publier, non comme une nouvelle édition de son ancienne méthode, mais comme un ouvrage absolument différent de celui-là, bien que tous deux aient été conçus pour atteindre au même but.

Volumineux est cet ouvrage; les esprits superficiels en seraient peut-être effrayés s'ils ne se pénétraient des vérités si bien exprimées par l'auteur dans ce paragraphe des préliminaires de son livre.

« Il nous a semblé surtout (dit-il) que le premier « but d'une méthode devait être de développer l'intelli- « gence et d'exercer le jugement, afin de ne pas rendre « vains tous les efforts du travail et les résultats de la « patience. Le mécanisme ne peut manquer aujourd'hui « d'aliments; chaque difficulté a ses études spéciales; « mais une méthode doit guider dans l'emploi, dans « l'arrangement de ces matériaux, faire connaître le « lien qui les unit et le but où ils doivent tendre. Quel- « ques personnes ont cru accélérer l'instruction au « moyen de méthodes *abrégées*, les confondant ainsi « avec les méthodes *abréviatives*. Celles-ci doivent être « au contraire tellement étendues et positives que l'in- « telligence la moins favorisée y voie plutôt et plus « clairement à se conduire. Nous pensons que tel est un « des plus sûrs moyens d'abréger les études, et cette « opinion sera notre excuse pour tous les détails dans « lesquels nous sommes entrés. »

Il est certain qu'on ne fera pas plus de grands violonistes que d'habiles pianistes, chanteurs ou harmonistes, par le seul mécanisme de l'art; ce n'est que par la réflexion, par la méditation sur les diverses parties de cet art qu'on peut s'élever et prétendre à se faire une renommée; or, les instructions orales ou écrites d'un maître qui a, lui-même, approfondi tout ce qui peut développer le talent naturel peuvent seules faire naître ces réflexions dans l'esprit de l'élève. C'est donc un très faux principe que celui qu'on prescrit à quiconque veut écrire un livre élémentaire: *Peu de théorie et beaucoup d'exemples*. La vérité, c'est qu'il faut *beaucoup de théorie et beaucoup d'exemples*, beaucoup d'observations, de méditations et beaucoup d'exercice; car l'art dans sa beauté se compose de l'ame qui sent, de l'esprit qui conçoit et de l'organe qui exécute.

Le plan de l'ouvrage imaginé par M. Baillot est vaste, et, comme on le voit par ce qui précède, il est développé dans toutes ses parties.

1. L'introduction renferme des notices sur l'origine du violon, sur les luthiers célèbres, sur la structure et le matériel de l'instrument, ses caractères; sur l'archet, et sur les violonistes les plus célèbres.

2. Viennent ensuite d'autres notions et des réflexions sur les progrès de l'art.

3. Les principes du mécanisme, accompagnés de planches qui en rendent l'intelligence facile, sont suivis d'exercices préparatoires sur les cordes à vide; après quoi sont classées les divisions suivantes de la méthode.

4. Les sept positions. — Gammes qui y sont appliquées dans tous les tons.

5. Formules pour les principales études élémentaires, particulièrement à l'égard de l'archet.

6. Gammes chromatiques.

7. Agréments du chant.

8. Double et triple corde.

9. Archet. — Sa division. — Coups d'archets principes de tous les autres. — Variété d'archet.

10. Son. — Ses modifications.

11. Timbre et caractère des quatre cordes.
12. Nuances.
13. Doigter.
14. Ornements.
15. Ponctuation musicale.
16. Points de repos et points d'orgue.
17. Préludes mélodiques et harmoniques.
18. Diapason.
19. Du naturel dans l'art.
20. Caractère musical. Caractère qui le détermine.
21. Effets. — Sous ce titre, M. Baillot a renfermé dans une seule division et traité en détail des unissons, des octaves, des sons harmoniques, de la sourdine, du pizzicato, du troisième son, de la quadruple corde, des diverses manières d'accorder le violon, et du rhythme.
22. Manière de travailler.
23. La seconde partie traite de l'expression et de ses moyens.
24. L'ouvrage est terminé par un catalogue des études progressives, divisées en deux parties, dont l'une contient les auteurs morts et l'autre les auteurs vivants.

Aucun ouvrage élémentaire publié jusqu'à ce jour sur l'art de jouer des instruments, n'a été fait sur un plan si vaste, et n'a embrassé un si grand nombre d'objets disposés dans un ordre logique. J'ajouterai que, dans aucun, le programme de l'auteur n'a été aussi bien rempli, dans aucun je n'ai trouvé réuni, à l'esprit d'observation le plus fin et le plus délicat, tant de supériorité dans l'art d'exposer les faits avec méthode et clarté. L'analyse que je donnerai des différentes parties de ce bel ouvrage dans un second article en feront, j'espère, ressortir les qualités principales, et justifieront les éloges que je lui donne.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

—

THÉATRE-ITALIEN.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

MARINO FALIERO,

Tragédie lyrique en 3 actes, paroles de M. Emmanuel-Jean BIDERA, musique de M. DONIZETTI.

La tragique histoire de *Marino Faliero* se prête aisément à être traduite en un beau drame, et particulièrement en un drame musical. Quatre personnages, placés sous l'influence de passions très diverses, sont en présence et donnent lieu à des scènes où des oppositions très heureuses trouvent place d'elles-mêmes. Ajoutez que le chœur n'y est pas, comme dans le plus grand nombre des opéras, un moyen dont la nécessité conventionnelle se laisse trop apercevoir, mais qu'il est acteur lui-même et qu'il joue un rôle dans l'action générale. Pour quiconque connaît le drame de lord Byron ou celui de M. Casimir Delavigne, une analyse du Marino Faliero de M. Bidera serait superflue, car ce sont, à peu de variations près, les mêmes scènes et des situations semblables; mais comme il se pourrait faire que plusieurs d'entre mes lecteurs ne connussent ni l'un ni l'autre, je dois, dans leur intérêt, suivre les développements du livret de M. Bidera, qui a plutôt imité Casimir Delavigne que Byron.

Au lever du rideau des ouvriers travaillent dans un chantier de l'arsenal de Venise et s'entretiennent d'une insulte faite au doge Faliero par le patricien Steno, qui a publiquement calomnié la vertu d'Helena sa femme. Steno survient au milieu d'eux, leur demande sa gondole, et, sur l'observation d'Israël Bertucci, chef de l'arsenal, que le service de l'état doit passer avant tout, il s'emporte jusqu'à frapper le vieux soldat au visage. Israel excite à la révolte les ouvriers déjà soulevés contre la domination des patriciens et va trouver le doge lui-même dont ceux-ci ont usurpé une partie de l'autorité. Faliero repousse d'abord les offres d'Israël Bertucci; mais un bannissement d'une année est toute la peine que les juges de Steno lui ont infligée pour une insulte au doge; Steno pousse l'audace jusqu'à pénétrer masqué au milieu d'une fête dans la maison même de *Faliero*. Le doge n'hésite plus; il approuve les plans du chef de l'arsenal et promet de se rendre, la nuit, auprès des conjurés.

Au second acte la scène se passe sur la place Saint-Jean et Saint-Paul. Fernando, neveu du doge, qui ressent pour la femme de Faliero une passion criminelle que celle-ci partage, va se battre contre Steno pour venger l'honneur outragé d'Helena. Le bruit de plusieurs gondoles le force à s'éloigner; ce sont les conjurés. Un homme enveloppé d'un large manteau s'avance vers eux; cet homme se découvre et laisse voir le doge. Convaincus qu'ils sont trahis, les conjurés lèvent leur poignard sur Faliero et vont le frapper, mais Israël Bertucci se place au devant et détrompe ses amis. Le doge lui-même conspire; quand la cloche de Saint-Marc aura sonné trois coups, la sédition éclatera et les patriciens tomberont. Cependant le cliquetis de deux

épées s'est fait entendre, suivi d'un gémissement; plusieurs d'entre les conjurés se précipitent vers le lieu du combat et ramènent un jeune homme mourant. Faliero s'approche et reconnaît son neveu Fernando, qui expire en priant qu'on le recouvre, dans son cercueil, d'un voile qu'il a reçu d'Helena.

Au troisième acte, Helena, qui a veillé toute la nuit, s'est assoupie sur le bord d'une table. Le doge rentre, et, pressé de questions par sa femme, lui apprend en même temps la mort de Fernando et sa résolution de prendre part à une conspiration. A peine a-t-il achevé qu'on vient l'arrêter au nom du conseil des *Dix*; la conjuration a été découverte. Marino Faliero, convaincu de trahison, est condamné à mort, et, près de marcher au supplice, il demande la faveur d'un entretien secret avec sa femme. Resté seul avec elle, il lui dit adieu et prie qu'on le place avec Fernando dans une même tombe, et que le voile que lui a confié celui-ci les recouvre tous deux. A la vue de ce voile, Helena, torturée de remords, avoue sa faute à Faliero en implorant son pardon; Faliero va la maudire, mais au moment de mourir, une pensée religieuse vient lui commander l'oubli des offenses, et il sort en la bénissant. Un coup de *tam-tam* annonce que la tête du doge est tombée.

M. Donizzetti est un des jeunes compositeurs qui ont recueilli en Italie l'héritage de Rossini, car Rossini a des héritiers de son vivant, lui si prodigue de son bien parce qu'il sait que la dépense ne l'appauvrit pas. M. Donizzetti compte presque autant de succès que d'ouvrages représentés, et parmi ceux-ci plusieurs ont fait une assez grande sensation. *Anna Bolena* et l'*Elisir d'amore* ont été joués sur tout ce qu'il y a de théâtres en Italie, depuis Saint-Charles jusqu'à la plus chétive bicoque; puis à Vienne, à Berlin, à Paris, à Londres, à Saint-Pétersbourg, ailleurs encore. Son nom est devenu l'un des plus populaires et son étoile l'un des astres adorés des *impressari*. Il a quelquefois écrit avec trop de précipitation; son style, dans plusieurs des partitions qu'il a composées avec une incroyable rapidité, est souvent négligé et laisse sentir le défaut de soin. Mais dans ses opéras, même les plus faibles, on trouve une grande habileté d'arrangement et une entente parfaite des effets de l'orchestre. Quand il a voulu travailler pour le soin de sa réputation autant que pour celui de ses intérêts matériels, M. Donizzetti a joint à ces qualités de facture un sentiment vrai; les opéras de l'*Elisir d'amore* et d'*Anna Bolena* en témoignent.

C'est dans cette manière qu'a été composée la partition de *Marino Faliero*. Sans abandonner la facilité du style qui donne plus de prix aux bons ouvrages qu'une apparence de travail pénible, M. Donizzetti a été consciencieux et n'a pas trop sacrifié la pensée à la question de forme. L'introduction est très habilement disposée; on y trouve des traits de basse à l'unisson qui produisent le meilleur effet. Le solo d'Israël : *O patrizii scelerati*, accompagné du chœur : *Son crudeli, son tiranni*, est rempli d'énergie. Dans le duo d'Helena et de Fernando, l'ensemble : *Vivi! la mia memoria*, est d'une impression bien sentie. Il y a du mouvement dans la scène où Israël Bertucci découvre à Faliero les plans de la conspiration, et le final de cet acte est un morceau très vigoureux.

Au second acte, l'air de Rubini, à part qu'il est admirablement composé pour ce grand chanteur, est remarquable aussi par la puissance d'expression et par l'instrumentation qui est d'une grande finesse. La scène des conjurés est aussi un excellent morceau. C'est tout ce dont est composé le second acte.

Nous avons remarqué, dans le troisième, les deux duos du commencement et de la fin, chantés par Lablache et Mlle Grisi, et, dans le dernier surtout, l'ensemble, *Giusto Dio, a lui tu dona il perdon.*

Nous n'avons pu citer après une seule audition que les traits principaux, ceux qui nous ont frappés au milieu d'autres scènes qui sont à distinguer aussi. Nous reparlerons de *Marino Faliero* sous le rapport de la musique. Ce que nous avons pu remarquer, c'est que M. Donizzetti a plus soigné les détails qu'il ne le fait habituellement, et qu'il ne s'est pas trop confié à sa grande facilité.

L'exécution de *Marino Faliero* est digne des habiles chanteurs auxquels elle était confiée. Rubini a été plus admirable que jamais dans tout l'opéra, et particulièrement dans son air du second acte. Mlle Grisi, dont le talent dramatique devient chaque jour plus distingué, a eu de belles inspirations. Tamburini, dans le rôle d'Israël Bertucci, a déployé les ressources de son talent si pur; enfin dans Lablache, superbe sous le costume du doge, on ne sait ce qu'on doit le plus admirer de son grand talent d'acteur ou de la puissance de son organe.

M. Ferri a fait pour *Marino Faliero* de nouvelles décorations qui sont des merveilles d'effet.

EDOUARD FÉTIS.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Les répétitions du *Cheval de Bronze* sont assez satisfaisantes, au théâtre de l'Opéra-Comique, pour qu'on

puisse espérer voir cette pièce représentée vers le 20 ou le 25 du mois où nous sommes. Les rôles doivent être remplis par Inchindi, Thénard, Féréol, Révial, Mmes Pradher et Fargueil. La musique est d'un caractère bouffe très prononcé, et la pièce remplie, dit-on, d'un piquant intérêt. Les soins les plus actifs paraissent être apportés à ce que les décorations, la mise en scène et les accessoires complètent l'attrait de cet opéra.

*** Le succès de Mme Finck-Lohr devant le public du Théâtre-Italien de Paris n'ayant pas répondu à ce qu'avait espéré M. Robert lorsqu'il l'engagea en Italie, ce directeur a fait assigner la cantatrice devant le tribunal de commerce pour demander qu'elle fût condamnée à paraître devant un tribunal arbitral chargé de décider si elle réunit ou non les conditions nécessaires pour faire partie de la troupe du Théâtre-Italien. Mme Finck-Lohr ne s'est pas présentée à l'appel de la cause, et un jugement par défaut a renvoyé les parties devant deux avocats pour vider le différend.

*** On se souvient qu'après la révolution de juillet Rossini assigna M. de Schonen, représentant l'ancienne liste civile, pour obtenir le paiement des arrérages échus et à échoir de la pension viagère à laquelle lui donnait droit son engagement approuvé par Charles X. Un jugement du 21 mars 1834 déclara la pension constituée à titre onéreux et condamna l'ancienne liste civile, dans la personne de M. de Schonen, à en opérer le service. M. de Schonen interjeta appel de ce jugement et se présenta le 14 février devant la première chambre de la cour royale; mais ce ne fut pas avec plus de succès qu'il plaida cette seconde fois, car le tribunal déclara l'appel nul, en condamnant le demandeur aux frais.

*** La troisième représentation de *Marino Faliero* sera jouée aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, au bénéfice de Lablache.

*** M. Onslow vient d'arriver à Paris. Cet habile compositeur apporte plusieurs nouveaux quatuors qu'il a écrits dans les solitudes de l'Auvergne, et qu'il fera sans doute entendre cet hiver à ses nombreux amis.

*** L'Opéra donnera aujourd'hui dimanche une représentation extraordinaire composée du premier acte de la *Muette de Portici*, du second de *Guillaume Tell* et de la *Sylphide*.

On répète à l'Opéra un nouveau ballet de M. Henry, le chorégraphe du défunt Théâtre-Nautique. Ce ballet a pour titre l'*Ile des Pirates*.

*** Une élève du Conservatoire, Mlle Henchoz, a débuté au théâtre de l'Opéra-Comique. Nous ne parlerons, qu'après l'avoir entendue une seconde fois, de cette jeune cantatrice qui montait pour la première fois sur les planches d'un théâtre.

*** Chollet et Mlle Prévost ont chanté avec beaucoup de succès à La Haye dans le *Dieu et la Bayadère*. Cet opéra-ballet, qui était représenté pour la première fois, a parfaitement réussi.

*** Mlle Jenny-Colon, ex-prima donna des Variétés, qui va bientôt passer au théâtre de l'Opéra-Comique avec le même titre, donne en ce moment à Bruxelles des représentations qui sont fort suivies. Mlle Jenny-Colon chante le répertoire de l'Opéra-Comique avec grand succès. « Une figure charmante, dit un journal belge, une voix fraîche et sonore, un chant gracieux et habilement nuancé, lui ont valu l'accueil le plus flatteur. »

*** Un opéra nouveau de Pacini, *Charles de Bourgogne*, vient d'être représenté à Venise, sur le théâtre de la Fenice. Donzelli, Mmes Lalande et Grisi chantent dans cet ouvrage, dont les journaux italiens font l'éloge.

*** *Danaüs*, ancien livret sur lequel Persiani a composé une musique nouvelle, a été joué à Gênes avec succès. La musique, nous dit un correspondant, est sévère, expressive et bien appropriée aux diverses situations du drame.

*** *Gustave III* a été représenté avec un grand succès à Bruxelles. L'administration du Grand-Théâtre de cette ville avait fait, pour monter convenablement cet opéra, des dépenses qui ne seront sans doute pas inutiles, car la foule se porte aux représentations. Les décorations ont été exécutées par MM. Ciceri père et fils, et la mise en scène calquée en miniature sur celle de notre Grand-Opéra. *Gustave III* et Mlle Jenny Colon font les délices des abonnés du théâtre de Bruxelles.

*** Un journal parle d'un nouvel instrument inventé à Heilbronn (Wurtemberg), par un M. Culmbach. La description qu'il en donne ne doit pas être exacte, mais on peut, au moyen de ce qu'il en dit, s'en former une idée à peu près juste.

« Le *xyleuphone*, dit-il, a la forme d'une petite commode. Les sons se produisent à l'aide d'un clavier, et moyennant un soufflet qui fait agir l'air sur de très minces petits bâtons de tilleul excessivement mou. Le *xyleuphone* se distingue particulièrement par la vigueur de ses sons et la richesse de son harmonie. Il diffère du *terpodion* de M. Buschmann, dont le système est également basé sur de petits bâtons, en ce qu'il peut se passer des cylindres nécessités par celui-ci. Les accords du *xyleuphone* ont beaucoup d'analogie avec ceux d'un or-

chestre composé d'instruments à vent, en bois, tels que le hautbois, le basson, la flûte, la clarinette, etc. Il suffit de savoir le piano pour tirer de cet instrument tout le parti possible.

*** Quelques changements importants doivent avoir lieu, au théâtre de l'Opéra-Comique, dans la composition du personnel. Génot, qui cumulait les trois emplois de second ténor, de chef des chœurs et de directeur de la scène, va prendre à Gand l'entreprise du théâtre; Boulard est attendu à Rouen pour y remplir l'emploi de première basse-taille; Révial compte aussi s'acheminer vers une ville de province, en même temps que M. et Mme Hébert partiront pour La Haye. Ce ne sont pas encore là toutes les défections qui se préparent; nous les ferons connaître à mesure que nous les apprendrons.

En échange, Chollet et Mlle Prévost arriveront en poste du fond de la Hollande; Mlle Jenny-Colon, qui charme les oreilles du public des Variétés avec des airs de Rossini et de Meyerbeer, viendra affronter des jugements moins faciles que ceux auxquels elle s'est accoutumée; enfin Mme Rifaut, qui devait quitter le théâtre, et Jansenne ont signé chacun un nouvel engagement de deux années.

Ce n'est pas tout encore. Le personnel de l'administration a aussi subi des modifications : M. de Saint-Hilaire, homme habile dans sa spécialité, est devenu régisseur général et directeur de la scène; M. Strunz, musicien distingué auquel on doit d'excellentes compositions instrumentales, a été appelé au poste de chef de chant. Nous applaudissons de grand cœur à ce dernier choix; M. Strunz est parfaitement capable d'améliorer à l'Opéra-Comique l'exécution d'ensemble et prouvera, nous n'en doutons pas, qu'il ne faut que vouloir pour tirer un bon parti des éléments même desquels on n'attendait que de médiocres services. La prochaine représentation du *Cheval de bronze* sera pour MM. Saint-Hilaire et Strunz une excellente occasion de gagner leurs éperons.

*** Mercredi prochain 18 mars, à une heure après midi, M. Profeti, artiste du Théâtre-Italien, donnera, dans la salle de l'hôtel Lafitte, un concert où se feront entendre MM. Rubini, Tamburini, Lablache, Santini, Ivanhoff, Osborn, Ernst, Dorus et Villent; Mmes Grisi, Brambrilla, Raimbaux, Schultz et Amigo. Les morceaux les plus remarquables des *Puritani* et de *Marino Faliero* seront exécutés.

On se procure des billets chez les principaux marchands de musique.

*** Un concours sera ouvert à l'Opéra-Comique, le vendredi, 20 mars prochain, pour les instruments suivants : violons, altos, violoncelles, contrebasses, clarinettes, hautbois, bassons et trompettes. Les artistes qui désireront concourir sont invités à se faire inscrire au secrétariat de l'administration, rue Vivienne, n° 22.

*** La célèbre harpiste, Mlle Bertrand, vient d'être enlevée en peu de jours par une maladie inflammatoire qui a laissé presque dès son début les médecins sans espoir. Cette artiste remarquable était à Paris depuis deux mois et se disposait à partir pour l'Angleterre, quand la mort vint l'atteindre. Nous donnerons prochainement une notice biographiqne de Mlle Bertrand.

*** M. Stamati, élève de M. Kalkbrenner, que ce maître célèbre distingue particulièrement et qui ne s'est pas fait entendre en public quoiqu'il ait depuis longtemps assez de talent pour réussir, fait son entrée dans le monde artiste dans une soirée musicale qu'il donne aujourd'hui dimanche, à huit heures du soir, dans les salons de M. Pleyel.

*** M. Auguste de Sayve, l'un des amateurs-compositeurs qui conçoivent l'art d'une façon élevée, a fait entendre, dans la salle du Conservatoire de musique à Vienne, trois quintettes de sa composition qui ont produit le meilleur effet, et dont les journaux allemands ont parlé dans les termes les plus flatteurs. Tous les artistes et les amateurs de réputation assistaient à cette séance qui avait excité un intérêt dont on n'avait pas eu d'exemple depuis les concerts des frères Muller.

Nous apprenons que les trois quintettes de M. de Sayve viennent de paraître chez Beauvais, éditeur, rue Saint-Thomas-du-Louvre, n° 26.

*** Mme Malibran ne paraît pas apporter moins d'énergie dans les accidents de la vie privée que dans les scènes pathétiques d'*Otello* et de *Norma*. A peine eut-elle pris les premiers jours du repos commandé par son médecin qu'elle en conçut de l'impatience. Il lui fallut l'immense salle Saint-Charles pour qu'elle respirât à l'aise. Elle eut besoin des applaudissements et des acclamations de cette foule qui l'aime et qu'elle domine de toute la hauteur de son immense talent. Après dix jours d'une solitude désolée, Saint-Charles se remplit d'une multitude ardente et enthousiaste : l'affiche annonçait la *Sonnambula*. Au moment où l'on vit cette jeune femme frêle et pâle s'avancer, un bras soutenu par une écharpe noire, ce furent des transports, des cris, des hurlements de bonheur dont nous ne saurions pas citer un exemple dans l'histoire de nos théâtres de Paris. Et pendant trois heures qu'a duré la re-

présentation, les mêmes acclamations ont poursuivi la cantatrice qui a dû reparaître à tout instant pour satisfaire aux désirs de quatre mille spectateurs avides de la contempler. Nous avons été heureux d'apprendre que l'énergie de l'ame a si vite triomphé, chez Mme Malibran, du mal physique, et que l'accident qui menaçait de lui être funeste n'a pas nécessité plus d'un repos de quelques jours. La grande actrice va poursuivre le cours de ses triomphes; elle pourra revoir Paris, visiter ses amis de Bruxelles, et puis aller tenir à Milan sa promesse de représentations.

*** Le *Gymnase musical*, nouvelle institution dont nous avons indiqué les plans, et pour laquelle on a construit une salle sur le boulevard Bonne-Nouvelle, ouvrira ses concerts vers la fin du mois. On parle avec éloges de l'orchestre réuni par les soins du directeur de cet établissement.

Nouvelles des Départements.

Orléans. L'établissement d'un Institut musical à Orléans a donné un essor tout particulier au goût des habitants de cette ville pour la musique. M. Maresse, pianiste, élève de M. Zimmerman, dirige les classes de chant d'après la méthode de Choron, avec beaucoup d'intelligence et de zèle. Le premier concert de l'*Institut* a été remarquable; ceux qui doivent suivre ont été retardés par les nombreuses faillites déclarées le mois dernier. Les statuts de cet établissement utile, adoptés en séance générale par les premiers sociétaires, sont rédigés dans un bon esprit.

L'enseignement pratiqué au dehors de l'*Institut musical* n'est pas aussi satisfaisant. Près de 200 élèves fréquentent la classe de piano tenue par M. Moreau, qui manque des qualités nécessaires pour faire de bons élèves. Cinq ou six cours de femmes sont tenus par des professeurs de l'un et l'autre sexe, mais ne produisent guère de bons résultats.

Versailles. Un opéra qui n'avait été représenté nulle part ailleurs vient d'être joué sur le théâtre de cette ville sous le titre du *Génie de la Clyde*. L'auteur de la musique, encore inconnu, a débuté sur un théâtre voisin de Paris dans l'espoir qu'après un essai heureux les portes de nos poètes en livrets d'opéras s'ouvriraient moins difficilement devant lui. Plusieurs morceaux ont été particulièrement applaudis dans ce premier essai qui a généralement paru heureux.

Gien. La Société musicale de Gien a donné un grand concert le 4 février. La musique militaire est en progrès, elle a exécuté avec beaucoup d'ensemble et d'intelligence l'ouverture de la *Gazza ladra* arrangée par Gambaro. Plusieurs morceaux de chant, et des solos de piano, de violon et de flûte ont été exécutés d'une manière satisfaisante.

Dijon. La société philharmonique a donné, au profit des indigents, un grand concert qui a fait sensation. L'ouverture de *Guillaume Tell* et de *Robin des Bois* ont été les deux morceaux importants du programme; on pouvait plus mal choisir. Quelques morceaux de chant et de musique instrumentale ont fait le reste. Toute la bonne société de Dijon assistait à cette séance intéressante sous plus d'un rapport.

Le Havre. Il y a long-temps qu'on dit du public qu'il est un animal assez peu explicable. Le public des théâtres de départements est, lui, un animal profondément stupide, et celui du théâtre du Havre absurde entre tous les autres. En voici une preuve, c'est la *Revue du Havre* qui la fournit.

Gustave III, ajourné par indisposition de Mlle Camoin, a été joué jeudi pour la septième fois devant une assemblée nombreuse dont la majorité s'est rendue coupable d'un grand acte d'ingratitude. Au lever du rideau, le régisseur, dont l'apparition est un funeste présage, est venu réclamer l'indulgence en faveur de cette jeune cantatrice qui craignait avec raison que la pureté de sa voix n'eût éprouvé quelque altération par suite de l'indisposition qui l'avait tenue éloignée de la scène. Ces sortes d'annonces sont accueillies habituellement par des applaudissements, lors même qu'il s'agit des sujets d'un talent médiocre. La majorité de jeudi a cru devoir se mettre au-dessus de cette règle, et quelques bravos bien faibles, bien timides, accompagnés de *chuts* compactes, ont retenti dans la salle. L'apparition de Mlle Camoin n'a pas provoqué des témoignages plus flatteurs, et la résignation de l'actrice nous a semblé tout-à-fait noble et digne, en présence de cette froideur inusitée du public. A-t-il voulu la punir d'avoir été indisposée? Qu'il se souvienne que, toute excellente cantatrice qu'elle est, Mlle Camoin est mortelle et soumise à toutes les infirmités humaines.

Ainsi, voilà un public de théâtre assez turc avec ses acteurs favoris, pour vouloir à toute force qu'ils se portent bien. C'est, en vérité, fort bouffon.

*** Le *Pirate*, opéra de M. Bellini, traduit et arrangé pour la scène française par M. Crémont, chef d'orchestre du théâtre de Lyon, vient d'être joué dans cette ville.

L'expérience qu'a faite M. Castil-Blaze, en traduisant le *Barbier de Séville* et la *Pie voleuse*, a tenté MM. Crémont et Dupré, tous deux artistes du théâtre. Il y avait de quoi les tenter en effet, car le résultat avait été bon. Ces messieurs ont traduit et arrangé le *Pirate*, de Bellini, avec assez de bonheur, dit-on; nous ne répondrons point, par exemple, que l'œuvre de M. Bellini ait été conservée intacte, ces mots : *arrangé pour la scène française*, nous font craindre qu'il n'y ait eu un grand bouleversement dans son ouvrage. Toutefois la pièce a réussi; c'est probablement tout ce que voulaient MM. Crémont et Dupré. Mme Derancourt, MM. Becquet et Gustave remplissaient les principaux rôles.

AVIS.

MM. les abonnés sur lesquels il sera tiré des mandats à l'avenir sont prévenus que toutes les pièces comptables sont revêtues de la signature de M. Delloye, seul chargé des détails administratifs.

ERRATUM.

Dans le second article sur *Néron*, une faute typographique grossière a été deux fois répétée; au lieu de : *Qualis artifex* PEREO, on a imprimé *Qualis artifex* PAREO, ce qui n'offre exactement aucun sens.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

	Prix net.
HERZ (H.) ET TULOU. Trois duos concertants sur des thêmes favoris, composés par H. Herz et Lafont, arrangés pour piano et flûte.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3 75
N° 2. Thème favori de *Gustave*.	3 75
N° 3. Cavatine de la *Zelmira*.	3 75
— Variations concertantes sur la tyrolienne de la *Fiancée*, composées par H. Herz et de Bériot, arrangées pour piano et flûte.	4 50
— Variations sur la ronde de *Fra Diavolo*, composées par H. Herz et Lafont, arrangées pour piano et flûte.	4 50
HERZ (H.). Op. 78. Variations brillantes d'une coupe nouvelle pour le piano sur la cavatine favorite d'*Anna Bolena: Vivi tu*.	3 75
— Op. 75. Souvenir de Vienne, Paris et Londres, trois fantaisies pour le piano.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3
N° 2. Thème favori de *Gustave*.	3
N° 3. Cavatine de *Zelmira*.	3
HERZ (H.) ET BAUDIOT. Trois duos concertants sur des thèmes favoris, composés par H. Herz et Lafont, arrangés pour piano et violoncelle.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3 75
N° 2. Thème favori de *Gustave*.	3 75
N° 3. Cavatine de la *Zelmira*.	3 75
OSBORNE ET BAUDIOT. Grandes variations concertantes sur un thème original en *la* mineur composées par Osborne et de Bériot, arrangées pour piano et violoncelle.	3 75
— Fantaisie sur les motifs du *Comte Ory*, composée par Osborne et De Bériot, arrangée pour piano et violoncelle.	3 75

Six chants sacrés à une ou deux voix avec accompagnement de piano, à l'usage des communautés et maisons d'éducation, dédiés à Mg Jean Brumauld de Beauregard, évêque d'Orléans, par Alex. Bergère; 2e série. 6

Chez JANET et COTELLE, rue Saint-Honoré, 123.

La Bergère délaissée, variations brillantes pour piano-forté; par le même. Op. 5. 6

Variations brillantes pour violon seul sur trois airs italiens; par le même. Op. 6. 5

Chez FREY, place des Victoires, 8; et au DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE, rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Deux nouveaux quintettes, nos 2 et 3, par M. Auguste de Sayre, pour deux violons, alto et deux violoncelles. Prix net de chaque: 4 50

Chez Mme veuve LEDUC, rue Neuve-Vivienne, et chez BEAUVAIS, rue Saint-Thomas-du-Louvre, 26.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 12.

PARIS, DIMANCHE 22 MARS 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Publications classiques.

L'ART DU VIOLON,

NOUVELLE MÉTHODE

Dédiée à ses élèves par P. BAILLOT, membre de la Légion-d'Honneur, de la musique particulière du roi, et professeur du Conservatoire de musique. — Prix: 50 fr.

Paris, au *Dépôt central de la Musique et de la Librairie*, rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

SUITE ET FIN.

Bien des professeurs se persuadent qu'en faisant étudier beaucoup de choses à la fois on hâte les progrès des élèves; c'est une erreur dans laquelle n'a pu tomber un artiste tel que M. Baillot. Ainsi, dans l'exposé des principes du mécanisme, non seulement il fait autant d'articles distincts de *l'attitude; la manière de tenir le violon; la manière de tenir la main, le bras et le coude gauche: la tenue de l'archet; la manière de tenir la main, le coude et le bras gauche; les mouvements des doigts de la main gauche:* mais je suis certain que, dans les leçons orales qu'il donne à ses élèves, chacune de ces choses est l'objet d'une séance particulière. C'est que c'est ainsi seulement qu'on enseigne avec fruit; et cela se comprend. Qu'on se représente un jeune homme qui n'a point encore tenu de violon, et à qui on en met un dans une main avec un archet dans l'autre. Quel ne doit pas être son embarras, je ne dis pas à s'en servir, mais seulement à placer l'un à son épaule et à tenir l'autre convenablement? Ce qui paraît si facile pour le maître est pour lui une source de gêne et de contraction. Tout lui est douleur et fatigue dans les positions qu'on l'oblige à prendre; cette frêle baguette de l'archet, si légère dans la main de l'artiste expérimenté, est pour cet elève commençant d'un poids insupportable. Et qu'on ne croie pas que j'exagère; j'ai vu de ces commençants qui avouaient avoir des crampes dans les doigts de la main droite, aux premières séances, par la seule obligation de tenir tous les doigts posés légèrement sur l'archet.

Cependant que fait-on habituellement dès la première leçon? On met le violon à l'épaule, on indique sa meilleure position (je ne parle pas des maîtres qui laissent prendre des habitudes vicieuses), on apprend à tenir l'archet, on fait mettre les doigts sur les cordes, et l'on débute par faire des gammes; trop heureux si l'on ne fait que cela. Or, je le demande; que veut-on que fasse ce pauvre jeune homme dont l'instrument glisse sous le menton et qui a bien de la peine à l'empêcher de tomber; qui est occupé de la tenue et de la conduite de son archet et qui cherche péniblement des intonations justes sur les cordes; comment, dis-je, espère-t-on qu'occupé de tant de choses difficiles il puisse donner à chacune les soins qu'elle exige; ou plutôt comment évitera-t-on le dégoût qui doit naître d'efforts infructueux? Il n'en faut point douter; ce n'est que par la séparation des objets qu'on peut parvenir à faire étudier avec fruit chacun d'eux; les réunir, c'est presque conspirer contre les progrès de l'élève.

Ne nous étonnons donc pas de voir M. Baillot, après qu'il a établi les principes du mécanisme du violon

employer cinq heures entières à faire mouvoir l'archet sur les cordes à vide pour faire connaître les diverses modifications de ces mouvements. Ces modifications sont indépendantes de l'action des doigts de la main gauche sur les cordes; il les faut séparer de toute autre considération pour les faire bien apprendre; c'est ce qu'a très bien compris M. Baillot.

Je l'approuve aussi dans le parti qu'il a pris de formuler en phrases courtes et précises les règles du mécanisme, sans entrer dans le développement des motifs de ces règles. Dans les premières leçons de tout ce qui dépend de l'application mécanique de nos facultés, le maître, pour être compris, doit poser ses principes d'une manière empirique, sauf à revenir plus tard sur ce qui est du ressort de l'analyse et de la méditation. Ainsi M. Baillot a dit tout ce qu'il fallait dire à un élève qui commence, lorsqu'à l'article de la *Manière de tenir le violon*, il s'est exprimé ainsi :

« 1. Le violon doit être placé sur la clavicule.

2. Incliné vers la droite d'environ 45 degrés.

3. Enfoncé contre le col.

4. Retenu par le menton, du côté gauche et tout contre la queue, le menton appuyant sur le violon, mais non sur la queue ou tire-cordes.

5. Le menton non avancé et appuyé sans excès sur la partie la plus saillante, et non de côté.

6. Le coude étant avancé sous le milieu du violon, l'épaule gauche sera d'elle-même placée convenablement pour le soutenir, et l'on évitera ainsi de la lever, ce qui comprimerait la poitrine.

7. Soutenir le violon horizontalement.

8. L'extrémité du manche en ligne droite du milieu de l'épaule gauche. »

Il n'est personne qui, après avoir lu ce peu de lignes, ne comprenne à merveille quelle doit être la position du violon et qui ne soit en état d'exécuter d'abord avec gêne, ensuite d'une manière libre, ce qu'elles prescrivent. Cependant M. Baillot a pensé que des images rendraient plus sensibles encore ces préceptes concis, et a accompagné de figures très bien dessinées et gravées les détails de la tenue de l'instrument, de l'archet, du maniement de celui-ci et de la position du corps. Cette partie de son ouvrage, comme toutes les autres, me paraît renfermer toutes les conditions désirables.

On pense bien qu'après avoir donné tant de soin à ces préliminaires indispensables, le célèbre artiste n'a pas négligé la gradation des exercices. Sous ce rapport, son *Art du Violon* me paraît véritablement admirable. S'agit-il de l'archet ? des études se présentent, simples et parfaitement appropriées à leur objet, où la division de la longueur est appliquée de la manière la plus heureuse. Toutes les manières de détacher, de lier, le caractère de l'effet résultant de ces nuances, tout cela, dis-je, a été prévu et classé dans d'excellents exercices.

Après la conduite de l'archet dans ses diverses inflexions, le second objet élémentaire de l'exécution est le mouvement et l'égalisation des doigts de la main gauche ; M. Baillot a fait, pour conduire à l'agilité, à l'égalité de vitesse et à celle de force, des exercices qui, bien étudiés, ne peuvent manquer de conduire rapidement au but.

Là se termine cette partie de l'art qu'on peut appeler simple et préparatoire. Ce qui suit est complexe ; c'est la classification des positions de la main sur le manche, avec le doigté des gammes de ces positions. Cette partie est, comme je l'ai dit, fort étendue dans la première méthode de violon du Conservatoire ; M. Baillot l'a resserrée dans celle-ci ; il y a introduit d'assez grandes modifications que l'expérience lui a montrées comme étant nécessaires. Après les gammes par notes conjointes viennent les exercices sur les tierces, quartes, quintes, etc., de chaque position ; puis des traits progressifs pour l'étude des positions depuis la deuxième jusqu'à la septième. Parmi les études qui remplissent cette première partie, et qui font admirer la prévoyance de l'illustre professeur, il me semble qu'il faut distinguer particulièrement les gammes par demi-tons, à cause de l'heureux calcul de leur doigté. On sait que cette partie des difficultés de l'instrument cause quelquefois d'assez grands embarras aux violonistes les plus habiles. Il règne un grand ordre systématique dans les gammes chromatiques de M. Baillot, avantage qu'on ne trouve dans aucune des anciennes méthodes.

Il n'appartenait qu'à l'homme qui sait mettre tant d'expression, de variété et d'élégance dans son jeu, de traiter d'une manière si précise et si nette que l'a fait M. Baillot la partie de son ouvrage relative aux agréments du chant. Tout y est prévu, expliqué avec netteté, et démontré par des exemples bien choisis. Aucun ouvrage élémentaire ne renferme, que je sache, rien de comparable à ce morceau, qui d'ailleurs est digne de beaucoup d'intérêt par sa nature.

Un certain nombre d'exercices est consacré à l'étude de la double corde ; une des nouveautés qu'on y trouve, et je puis dire aussi une des plus grandes difficultés, est une gamme de deux octaves en unissons sur deux cordes. L'artiste qui peut exécuter cette gamme avec une parfaite justesse est déja bien remarquable.

Le morceau qui vient après ces exercices est encore un de ces modèles d'exposés méthodiques qu'on chercherait en vain dans tout autre ouvrage élémentaire que dans l'*Art du Violon :* c'est une analyse complète des effets et de la division de l'archet indiquée précédemment. Raisonnements, classifications, prévoyance, tout est digne d'éloges dans cette belle partie d'un bel ouvrage. Après des observations générales et des exemples sur les qualités propres de chaque partie de l'archet, on trouve d'autres observations de détails sur les diverses espèces de détachés, sur la faiblesse et la limite du son, sur les deux coups d'archet, le lent et le vif, principes de tous les autres, sur le coup d'archet composé du lent et du vif dans le chant *spianato*, accompagné de notes brèves, sur le *grand détaché*, le *martelé*, le *staccato*, le *détaché léger*, le *perlé*, le *sautillé*, etc. A l'égard du *staccato*, on y trouve des instructions et des exemples pour toutes les espèces, particulièrement sur le *staccato* à ricochet, que la mode a multiplié depuis quelques années. Je le répète, il n'appartenait qu'à l'artiste profond qui a fait une étude si consciencieuse de son art de traiter ce sujet délicat avec un telle supériorité.

Il n'est point de violoniste qui puisse mieux parler de la variété que M. Baillot, car la magie de son talent est précisément le résultat de cette variété qui puise sa source dans une ame ardente et dans un esprit élevé. Qui ne sait avec quel art ce sublime artiste sait varier les inflexions d'un même trait, en conservant toujours à la musique son caractère d'unité. Semblable en cela à Talma qui savait merveilleusement saisir les diverses modifications de sentiment dans une phrase, dans un mot, et qui, malgré cette variété, avait l'art d'être toujours vrai. *Variété dans l'unité !* telle est la devise de M. Baillot; c'est en elle qu'est renfermée la théorie du beau, théorie qu'on prend plaisir à dénaturer par de fantasques velléités qui n'ont jamais produit, qui ne produiront jamais rien de durable.

Les remarques de M. Baillot sur les notes alternativement longues et brèves, sur les arpèges, la saccade, sur les coups d'archet d'une expression particulière, sur le son, les sons soutenus fort et piano, les sons enflés, diminués, filés, syncopés, ondulés par l'archet ou par la main gauche, ou simultanément par ces deux agents; tout cela, dis-je, se rattache si bien au style, au sentiment dont l'auteur est pénétré lorsque lui-même exécute, qu'il est peu de lignes qui ne renferment des vues fécondes et un enseignement pris de haut. Là, M. Baillot révèle une partie des secrets qui lui font rendre si heureusement les pensées des grands compositeurs et souvent y ajouter un charme qu'eux-mêmes n'avaient point aperçu.

Que d'expérience, de tact et de sentiment il y a aussi dans les articles de la nouvelle méthode intitulés : *Timbre et caractère des quatre cordes du violon, nuances, proportion dans les nuances, doigter le plus sûr, doigter le plus facile pour les petites mains, doigter expressif et caractéristique de chaque auteur, application des trois sortes de doigter, expression des doigts !* Que de choses pourront apprendre là-dedans des violonistes renommés pour leur habileté ! Il y a tout un monde de musique dans ces observations d'un artiste doué de philosophie et de sensibilité.

J'aurais les mêmes éloges à donner au morceau relatif à l'économie des ornements s'il ne fallait se borner, même dans la louange la mieux méritée. Orner la musique est certainement une chose nécessaire en certaines circonstances, et ce serait certainement manquer de justesse d'esprit et de sentiment que de vouloir bannir tout ornement et d'exiger que la note écrite fût toujours la seule qu'on fît entendre, parce qu'il arrive à des artistes mal organisés de dénaturer le chant sous une multitude de notes parasites. Il y a des modifications de phrases que l'auteur aperçoit et qu'il n'écrit pas parce qu'il sait qu'elles ne sont jamais meilleures que lorsqu'elles sont le produit de l'inspiration de l'artiste, l'expansion du sentiment qui l'anime. Que si cet artiste est bien organisé, la nature même du morceau entier ou de la phrase particulière lui révèlera le caractère et les bornes des ornements qu'il devra introduire. Les observations et les exemples de M. Baillot ont pour objet de donner à l'élève de l'expérience à cet égard et d'exciter ses méditations sur une partie importante de l'art. Ces observations se résument dans ces principes généraux :

1. Faire des ornements à propos, c'est-à-dire lorsqu'ils sont nécessaires.
2. Les faire convenables au sujet.
3. N'en faire alors ni trop, ni trop peu.
4. S'en abstenir entièrement lorsque le sujet l'exige.

Dans le phrasé de la musique, il y a une certaine ponctuation qui résulte des signes de repos; mais lorsque ces repos sont de très courte durée, le compositeur ne les écrit pas toujours; il abandonne à l'exécutant le soin de les faire sentir par le caractère de son jeu ou de son chant. Or, les phrases d'une mélodie peuvent quelquefois recevoir un accroissement sensible de puissance par ces repos et par cette ponctuation de sentiment; c'est ce que M. Baillot a très bien démontré dans un article spécial.

Les articles suivants, relatifs au point d'orgue et aux terminaisons de cadences, ne sont pas moins instructifs et renferment un grand nombre d'exemples remplis d'intérêt.

A des remarques pleines de sens et de goût sur les préludes mélodiques et harmoniques, présentées dans un style élégant et pur, succèdent vingt-quatre modèles de ces préludes, tels que M. Baillot les conçoit comme annonce du ton. Ils sont en général renfermés dans quatre mesures, et ils ne doivent point en effet être plus longs quand ils sont destinés à cet objet. S'étendre davantage, c'est improviser, c'est entrer dans un genre de musique qui ne doit point servir de préliminaire à un autre.

Les meilleurs préludes, lorsqu'il s'agit d'annoncer le ton, me paraissent être les préludes harmoniques; ils ne sont composés que de quelques accords mis en progression. M. Baillot a donné deux séries d'exemples de ce genre, dont l'une renferme 50 exemples dans le ton d'*ut* et dans son relatif mineur, l'autre 50 exemples dans tous les tons.

Autant M. Baillot a été concis dans la formulation des principes du mécanisme, autant il a su développer sa pensée quand il s'agissait de la partie poétique de l'exécution. Ainsi ses articles intitulés *du naturel dans l'art*, *caractère musical*, *accent*, *effet et choses d'effet*, contiennent des aperçus de la plus haute portée, exprimés dans un langage noble, digne et plein de nombre.

Toute la partie relative au mécanisme des sons harmoniques, de leurs diverses espèces, la sourdine, le pizzicato, la quadruple corde, me paraît absolument neuve et n'avait été aussi bien raisonnée dans aucun autre ouvrage sur l'art de jouer du violon.

Le livre de M. Baillot est terminé par des observations et des conseils sur la manière de travailler. Tout ce que l'expérience peut enseigner à un artiste qui a le sentiment de son art et l'esprit observateur est là, rassemblé et classé dans un ordre parfait. Il n'est personne qui, après avoir lu les vingt-cinq ou trente pages de cette partie de l'ouvrage, ne comprenne ce qu'il a fallu de réflexion et de finesse dans l'esprit pour les écrire, et qui n'en retire beaucoup de fruit.

Après ces analyses bien imparfaites, et qui ne donneront qu'une faible idée de la nouvelle méthode de M. Baillot, j'éprouve le besoin de me résumer en disant qu'il me paraît le modèle de tous ceux qu'on pourra faire dans la suite pour d'autres instruments, et que c'est le travail le plus parfait que je connaisse.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

CONCERTS.

Société des Concerts. — Société musicale. — M. Ghys. M. Stammaty.

J'ai bien des dettes à payer et j'éprouve la crainte d'oublier quelques-uns de mes créanciers dans la foule. Quand on assiste à la multitude de concerts et de soirées musicales de tout genre qui pullulent dans la saison où nous sommes, il n'est pas possible que l'esprit, tout méthodique qu'on le suppose, conserve des idées bien nettes sur toutes les choses qui se sont présentées à son analyse, ne mêle point les unes avec les autres, ou au moins n'en oublie beaucoup. Raffet, le spirituel imitateur de Charlet, a dessiné une jolie scène d'enfants qui livrent un grand combat à coups de boules de neige, et dont l'un, qui a les doigts tout engourdis par le froid, s'écrie qu'il voudrait bien que l'hiver arrivât au milieu de l'été. Le mot est plein de naïveté, et je serais assez volontiers de l'avis de l'enfant, en ce qu'il me serait fort agréable qu'une partie de cette monstrueuse quantité de concerts arrivât aux mois de juillet et d'août, au lieu d'être ainsi agglomérée autour d'un espace de temps si peu considérable. Quand je pense à la disette de nouvelles quelque peu importantes qui viendra me désoler dans quatre mois et aux difficultés que j'éprouverai à trouver des choses intéressantes pour les dire aux abonnés de la *Revue musicale*, je me prends à regretter amèrement de ne pouvoir conserver quelques-uns de ces comptes-rendus à faire dans la saison d'été; mais il est probable que cet arrangement serait peu du goût de mes lecteurs, et, bon gré ou mal gré, je vais parler sur ce que j'ai vu et entendu depuis deux semaines, en suppliant qu'on me pardonne les erreurs et omissions que je pourrais commettre en faveur de ma franchise et de ma bonne foi, que j'affirme être excellentes.

Le dernier concert du Conservatoire était tout Beethoven: symphonie en *si* bémol, andante de la symphonie en *la*, ouverture de *Fidelio*, scène dramatique; un chœur d'*Euriante* et un solo de violoncelle joué par M. Franchomme faisaient seuls exception.

A quelques défauts de justesse près dans les parties d'instruments à vent, la symphonie en *si* bémol, œuvre sublime, a été exécutée comme on exécute au Conservatoire. L'andante, empreint d'une couleur si mélancolique, si religieuse, produit une de ces sensations profondes qu'il appartient surtout à Beethoven d'im-

primer à l'ame. En écoutant ce morceau admirable avec religion, avec amour, on n'est pas moins ému que par l'andante en *la*, plus célèbre pourtant, car il est chaque fois redemandé par le public.

La scène dramatique de Beethoven, chantée par Mlle Falcon avec une grande puissance d'expression, est une composition d'un style large et simple. Le chœur d'Euriante : *Délivrons notre patrie*, excellent morceau que je préfère beaucoup à celui plus populaire du *Freyschütz*, n'a produit que peu d'effet parce qu'il a été faiblement chanté. M. Wartel, pour vouloir y mettre trop d'énergie, a souvent forcé sa voix d'une manière outrée. La belle ouverture de *Fidelio* terminait la séance.

Je voudrais pouvoir parler en détail du cinquième concert de la *Société musicale* qui a été remarquable en plus d'un endroit, mais le peu d'espace qui me reste pour beaucoup d'autres choses m'oblige à être bref. Le trio de M. Brod pour violon, harpe et hautbois, et la nouvelle fantaisie de M. Labarre, sont les deux morceaux qui m'ont frappé davantage, c'est d'eux surtout que je parlerai. Si M. Brod n'avait pas d'autre mérite que celui d'instrumentiste qu'il porte si haut, ce serait déjà une assez belle part; mais M. Brod est en même temps le plus habile facteur de hautbois et le meilleur compositeur pour cet instrument. Son trio est un morceau bien fait, élégant de style et rempli de détails gracieux. MM. Labarre, Allard et Brod l'ont joué avec une grande perfection.

La fantaisie de M. Labarre est moins remarquable, comme ensemble et comme facture, que sa sonate des autres concerts; mais on ne saurait rien imaginer de plus gracieux, de plus fin et de plus coquet, de plus prodigieusement difficile à exécuter et de plus agréable à entendre, rien de plus séduisant enfin que cette fantaisie que M. Labarre a pu seul composer par l'excellente raison que seul il peut l'exécuter.

Sa romance de la *Jeune fille d'Otaïti*, que Mlle Lambert a chantée avec une ame émue, est d'une mélodie touchante et bien digne des belles strophes de V. Hugo. Un charmant duo à quatre mains, d'Henri Herz, a été exécuté, avec un grand talent et beaucoup d'effet, par l'auteur et Mlle Lambert, sœur de la cantatrice.

Pour rendre compte du concert de M. Ghys je n'aurai à parler que de lui seul, car cette séance n'a guère offert de saillant que les morceaux qu'il a exécutés. M. Ghys a entendu les meilleurs violonistes; il s'est attaché à prendre de chacun ce qu'il avait de bon pour s'en faire une manière à lui, manière qui manque un peu d'individualité, mais qui a de la séduction, parce que M. Ghys emploie avec habileté les divers éléments qu'il a réunis. Son morceau sur la quatrième corde a produit beaucoup d'effet, et ses variations sur un air de *Joseph* ont été fort applaudies.

J'ai vu peu de débuts aussi brillants que celui qu'a fait M. Stammaty dans son concert du 15, car M. Stammaty s'est placé de prime abord au rang des meilleurs pianistes. Une délicatesse extrême, une grande égalité, un style élégant, la belle tenue de la main et l'indépendance parfaite des doigts sont les principales qualités que possède M. Stammaty à un haut degré. Son concerto, qui renferme de très bons passages, manque souvent de suite dans les idées qui sont rarement aussi bien développées qu'on le voudrait. Le désir de faire un morceau de piano favorable à l'exécutant paraît avoir préoccupé M. Stammaty, et le défaut de mélodie se laisse souvent sentir.

La belle exécution de M. Stammaty a été mieux appréciée dans des variations qu'il a jouées d'une façon toute supérieure et dans un beau duo à quatre mains de M. Kalkbrenner, son maître, avec lequel il l'a exécuté de telle sorte qu'on aurait eu peine à deviner lequel des deux jouait quand ils exécutaient tour à tour.

M. Stammaty a une belle carrière devant lui; qu'il acquière un peu plus d'énergie, la confiance que lui donnera l'habitude de jouer en public, et il sera l'égal des pianistes les plus loués. E.

NOUVELLES DIVERSES.

*** La *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer, vient d'être représentée à Besançon avec beaucoup de succès. On loue beaucoup l'activité du directeur de spectacle qui a monté en peu de temps trois opéras nouveaux.

Les amateurs de musique de Besançon comptent sur la prochaine arrivée dans cette ville de M. Kalkbrenner qui aurait promis de s'y arrêter.

*** La violoniste polonaise Mme Filipo-Wies est en ce moment à Bruxelles, où elle donne des concerts.

*** La société de musique de Genève, qui organise au *Casino* des concerts périodiques, a su donner à ses réunions une forme vraiment neuve et piquante. On exécute des fragments entiers d'opéras. Deux actes de *Guillaume Tell* composaient le programme de la dernière séance. Les amateurs chargés de l'exécution de ce chef-d'œuvre de la musique moderne, se sont acquittés de leur tâche d'une manière parfaitement con-

venable et ont trouvé de grands encouragements dans les témoignages de sympathie qui leur ont été prodigués.

Le *Châlet*, de M. Ad. Adam, a entièrement réussi sur le théâtre de cette ville.

*** Depuis les brillantes représentations données à Bordeaux par Ad. Nourrit, aucune solennité musicale n'avait produit autant de sensation que les douze soirées accordées par Mme Damoreau à l'enthousiasme du public bordelais. C'est bien là du *fanatismo*, et le mot italien, quelque exagéré qu'il paraisse, est à cette occasion d'une rigoureuse vérité.

Les représentations de la charmante cantatrice sont l'affaire importante pour toutes les classes de la société, le sujet de toutes les conversations. Il y a émeute sur la place du théâtre les jours où Mme Damoreau se fait entendre. La totalité des places étant retenue d'avance, un grand nombre de personnes payèrent à l'entrée le droit d'être seulement admises dans la salle, pour assister au spectacle par les carreaux des loges. Cette innovation n'a pas été du goût de l'autorité qui a rendu un arrêté pour empêcher que l'usage s'en établît. Il n'est pas une soirée où Mme Damoreau n'ait été inondée sous une pluie de fleurs, de couronnes et d'épîtres poétiques, car les publics des théâtres de départements ne savent pas fêter autrement les actrices qu'ils admirent. Dans *Robert-le-Diable*, Mme Damoreau a chanté le rôle d'*Alice* avec un immense effet. Elle s'est montrée aussi dans *le Dieu et la Bayadère*, dans *le Kalife de Bagdad*, et dans d'autres opéras-comiques qui ne lui ont pas été moins que ses rôles habituels des occasions de triomphes. Mme Damoreau est bientôt aux deux tiers du nombre des représentations qu'elle s'est engagée à donner, mais les habitants de Bordeaux espèrent qu'elle dépassera quelque peu ce terme, qu'ils trouvent trop court.

*** Tilly, acteur de l'Opéra-Comique, qui a parcouru les départements depuis la dissolution de l'ancienne société, traversant Paris pour se rendre de Bruxelles à Rouen, a donné jeudi dernier sur le théâtre de la place de la Bourse, une représentation composée des *Visitandines* et de *Picaros et Diego*. Tilly, acteur agréable, avait autrefois une fort jolie voix; mais quoique peu d'années se soient écoulées depuis lors, il lui reste de cela peu de chose. Son organe, aujourd'hui terne et sans timbre sonore, s'est rétréci dans les cordes élevées en même temps que dans les registres graves. Malheureusement aussi sa voix a perdu toute qualité de justesse, et son intonation n'est guère jamais que plus ou moins voisine de la bonne, sans y arriver exactement. Le public a fait à Tilly un très froid accueil. Ponchard a chanté le duo de *Picaros et Diego* avec une admirable perfection.

*** La *Sentinelle perdue*, de MM. Saint-Georges et Rifaut, l'une des dernières pièces jouées au théâtre de l'Opéra-Comique, vient d'être représentée à Nantes, où elle a été accueillie avec faveur.

M. Rhein, pianiste, et Mme Georgette Ducrest, donnent des concerts dans cette ville.

*** M. Carmouche, directeur du théâtre de Versailles, paraît vouloir être la providence des jeunes compositeurs qui ne peuvent obtenir d'être joués à l'Opéra-Comique. Après avoir fait représenter *le Génie de la Clyde*, il s'est occupé de monter un autre opéra inédit, dont nous ignorons encore le titre, et dont l'auteur, qui nous est parfaitement connu, a fait antichambre chez les directeurs qui se sont succédés depuis plusieurs années à l'Opéra-Comique. Ce nouvel essai sera tenté sous peu de temps, et, dit-on, avec chances de succès. Cette bienveillance à l'égard des jeunes compositeurs fait grand honneur à M. Carmouche.

*** M. Osborne se propose de donner, le 7 avril prochain, un concert dans lequel il fera entendre des morceaux nouveaux qu'il a composés. Plusieurs artistes remarquables doivent se joindre à lui.

*** Il ne sera plus donné que cinq représentations au Théâtre-Italien, après quoi il nous faudra supporter pendant six mois la privation de ce brillant et beau spectacle. La soirée de dimanche est consacrée au bénéfice de Tamburini; on y entendra une représentation des *Puritani*, et la dernière scène de *Semiramide*, chantée par Tamburini et Mlle Grisi. Une dernière représentation doit avoir lieu le jeudi 2 avril; mais celle-ci n'est point au compte de l'administration. Immédiatement après, les chanteurs qui sont engagés par M. Laporte, entrepreneur du *King's theatre*, à Londres, prendront la route de l'Angleterre. Ces dernières soirées du Théâtre-Italien attirent une telle affluence, que ceux qui veulent y être admis sont forcés d'en faire en quelque sorte le siége. Il est fâcheux que la clôture vienne interrompre les succès de *Marino Faliero* et des *Puritani*, qui devaient fournir encore une longue carrière et qui sont ainsi ajournés à six mois.

*** *Boieldieu et les honneurs qui ont été rendus à ce célèbre compositeur par Rouen sa ville natale.* Tel est le programme d'un prix de poésie à décerner, dans sa séance publique du mois d'août 1835, par l'Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen.

Ce prix consistera en un écrin contenant trois épreuves de la médaille qui fut frappée en 1826, et telles que Boieldieu les reçut lui-même des mains du maire de la ville : une en or, une en argent, une dernière en bronze. Au revers on substituera aux armes de la ville un double palme destiné à recevoir le nom du lauréat et le millésime de 1835. Les pièces de poésie, ayant chacune cent cinquante vers au moins, devront être adressées, avant le 1er juillet 1835, à M. Emmanuel Gaillard, secrétaire perpétuel de l'Académie, rue d'Elbeuf, n. 44, à Rouen.

*** Le septième concert de la *Société musicale* a lieu aujourd'hui dimanche, à 2 heures. On ne saurait trop louer l'exactitude des membres de cette association à remplir leurs engagements envers le public. Nous donnons ici le programme de cette matinée intéressante :

Première partie.

1. Fragment de quatuor pour deux violons, alto et basse, exécuté par MM. Alard, Deldevez, Lutgen, Chevillard. — Beethoven.

2. Cavatine des *Capuletti i Montecchi*, chantée par M. Pantaleoni. — Bellini.

3. Sextuor en *ré*, pour piano, deux violons, alto, basse et contrebasse, exécuté (pour la première fois) par MM. Bertini, Cuvillon, Alard, Lutgen, Chevillard et Duriez. 1. Allegro, 2. andante, 3. scherzo, 4. finale. — Bertini.

4. Duo de l'*Agnese*, chanté par M. Gérard et Mlle A. Lambert. — Paër.

5. Nocturne espagnol pour la harpe, exécuté et composé par M. Labarre.

Deuxième partie.

1. Variations brillantes pour violon et violoncelle, exécutées pour la première fois par MM. Alard et Chevillard. — Wassermann.

2. Air italien, chanté par Mlle Lambert. — Rossini.

3. Marche funèbre (redemandée), fragment du deuxième sextuor exécuté par MM. Bertini, Cuvillon, Alard, Lutgen, Chevillard et Duriez. — Bertini.

4. Le *Moine*, scène dramatique chantée par M. Geraldi. — Meyerbeer.

Le piano sera tenu par M. Fessy.

*** Le *Miroir de New-Yorck* contient une esquisse biographique de miss Watson, l'actrice qui est devenue célèbre par son évasion avec Paganini. Nous apprenons par cette esquisse que Paganini a fait une démarche pour obtenir la main de miss Watson. Franceser Urbani, son domestique de confiance, a été envoyé à New-York. A son arrivée, il écrivit une lettre à M. Watson pour lui annoncer que Paganini avait toujours eu l'intention d'épouser sa fille, et qu'il la lui demandait en mariage. Il ajoutait que, si elle n'avait été arrêtée à Boulogne par son père, Paganini l'eût épousée immédiatement. Enfin, il priait M. Watson de fixer la somme qu'il exigerait comme compensation de la perte des talents de sa fille, et l'indemnité à laquelle il croirait avoir droit, en renonçant à sa profession et en consentant à accompagner sa fille en Italie. M. Watson ne voulut pas entrer en conférence avec Urbani et répondit à Paganini par la voie ordinaire de la malle étrangère.

Urbani s'est embarqué le 16 février pour Liverpool.

*** Au nombre des productions les plus à la mode et chantées de préférence dans les salons où la musique fraîche, belle et bonne, est seule admise, il faut citer *Nizza*, délicieuse chansonnette de M. Emile Deschamps, dont la poésie est bien véritablement de la poésie, et pour laquelle Rossini a laissé tomber de sa plume quelques-unes de ces phrases de mélodie qu'on peut nommer des trouvailles. *Nizza* est bienvenue, applaudie, caressée, choyée partout; on l'aime, on la désire, on s'informe d'elle; *Nizza* est à la mode enfin, et la mode passe lentement pour une aussi charmante créature. *Nizza*, qu'on se dispute, peut assister à cent, à mille soirées en même temps; il suffit pour l'avoir de s'adresser à M. Leduc, rue Bleue, 13. M. Leduc, à qui elle appartient, ne la refuse à personne.

*** Mme Clara Margueron, qui doit quitter l'Opéra-Comique à Pâques prochain, est engagée au théâtre de Marseille.

*** Servais, le jeune et déjà célèbre violoncelliste dont on nous avait fait annoncer à tort la très prochaine arrivée, termine, dans la Belgique et dans le Nord de la France, une tournée qui lui rapporte gloire et fortune. Dans un concert qu'il a donné à Lille, le 10 mars, sa fantaisie *romantique*, ainsi qu'un duo de piano et violoncelle dans lequel un artiste de la ville, M. de Saint-Amans, l'a parfaitement secondé, ont été applaudis avec enthousiasme. A la fin du concert, une couronne de fleurs a été jetée aux pieds de Servais, et placée sur sa tête par les artistes qui l'entouraient avant qu'il ait eu le temps de se soustraire à cette petite comédie assez ridicule. La séance a eu lieu dans la salle de l'Académie, et le directeur du théâtre, faisant une exception pour un artiste aussi distingué, a autorisé les chanteurs qui dépendent de lui à figurer dans le concert.

Dès le lendemain Servais est parti pour Liége où il était attendu le 15.

*** *Ali-Baba* vient d'être représenté à Berlin avec un immense succès. La partition de Cherubini a produit sur le public allemand une impression bien plus vive que sur celui de notre *Opéra*. Les feuilles allemandes, dans leur système habituel d'adulation servile, ne savent pas

donner une meilleure preuve de l'excellence de la musique d'*Ali-Baba* que d'annoncer que le roi a daigné assister à toute la représentation, quoiqu'il ait l'habitude de se retirer d'assez bonne heure.

*** Le célèbre instrumentiste Iwan Muller, inventeur de la nouvelle clarinette et de la clarinette alto, absent de Paris depuis dix ans, vient d'arriver et doit se faire entendre lundi prochain 23, au concert de l'hôtel Lafitte.

*** *Robert-le-Diable* sera représenté aujourd'hui dimanche à l'Opéra, au bénéfice de la caisse des pensionnaires du théâtre.

*** La province, toujours prête à trouver mauvais ce qui vient de Paris, quoiqu'elle ne vive que d'imitations de ce qui se fait dans la capitale, s'est bien vite emparée de l'idée qu'a exploitée M. Mira dans ses bals masqués de l'*Opéra*. Il n'est, pour ainsi dire, pas une ville de France qui n'ait pas eu sa loterie, sa *Tombola*. On comprend que les lots n'étaient pas, comme à l'*Académie royale de Musique*, des tableaux d'Alfred Johannot, d'Isabey ou de Roqueplan; ni des pianos de Pleyel, ni des cachemires, ni des services d'argent ciselé. La province n'est pas si grande. C'étaient souvent quelques vieux fonds de boutiques rongés des vers et exhumés pour la circonstance. Toujours est-il que c'étaient des *Tombola*, et que cette innovation, importée de Paris, a fait grande sensation. Les *Tombola* de Bordeaux se sont distinguées entre toutes les autres, car un cheval de prix formait, à l'une d'elles, le principal lot.

*** Mme Tadolini, dont le talent délicat et pur a été bien sincèrement regretté des spectateurs habituels du Théâtre-Italien, et qui est maintenant l'une des *prime donne* les plus aimées en Italie, vient de jouer *Anna Bolena* et la *Sonnambula*, à Trieste, avec un grand succès.

*** L'*Opéra* prépare une représentation extraordinaire au bénéfice de Mlle Taglioni. Le spectacle se composera d'un nouveau ballet de M. Taglioni, dont la musique a été écrite par M. le comte de Gallemberg; d'un opéra-comique joué par les premiers sujets de l'Opéra; du cinquième acte de *Gustave*, dans lequel seront intercalés un concert et plusieurs divertissements nouveaux où paraîtront les demoiselles Esler et l'ancien danseur Vestris, à côté de Mlle Taglioni. On promet, en outre, pour cette représentation, d'autres attraits qui auront le piquant de la surprise.

*** La première représentation du *Cheval de Bronze*, qui devait avoir lieu hier samedi, est remise à lundi pour attendre l'entier achèvement des décorations.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

	Prix net.
H. HERZ. Op. 74. Rondo suisse pour le piano, extrait du 2e concerto.	5 75
J. TROUPENAS. Airs de *Lestocq* arrangés en quatuor pour deux violons, alto et basse. 2 suites. Chaque:	6
— Idem, pour flûte, violon, alto et basse; 2 suites. Chaque:	6
J.-J. MASSET. Airs de la *Tempête* arrangés pour deux violons.	3
F. BERR. Airs de *Lestocq* arrangés en harmonie; 2 suites. Chaque:	7 50
F. HUNTEN. Op. 64. Fantaisie pour le piano, sur la chansonnette *le Bal*.	3
MUSARD. Le Lac, premier quadrille de contredanses et valses sur les romances de E. Troupenas, composé pour piano avec accompagnement de flûte, violon, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*).	2 25
MUSARD. Le même, arrangé pour piano à quatre mains par H. Lemoine.	2 25
— Le même, pour deux violons, alto et basse, flûte, violon, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*).	2 25
— Le même, pour deux violons.	1 25
— Le même, pour deux flûtes.	1 25
— Le même, pour deux flageolets.	1 25
G. ONSLOW. Op. 48. Vingt-troisième quatuor pour deux violons, alto et basse.	4 50
— Op. 49. Vingt-quatrième quatuor pour deux violons, alto et basse.	4 50
— Op. 50. Vingt-cinquième quatuor pour deux violons, alto et basse.	4 50
— Op. 51. Vingt-unième quintetto pour deux violons, alto et deux violoncelles, ou violoncelle et contrebasse.	6

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** **Nº 13.**

PARIS, DIMANCHE 29 MARS 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Enseignement élémentaire de la musique

MÉTHODE B. WILHEM,

TROISIÈME ÉDITION.

Nouveaux Tableaux de Lecture musicale et de Chant élémentaire, ou Méthode graduée, également applicable dans les écoles d'enseignement mutuel et dans les établissements qui suivent l'enseignement simultané; divisée en deux cours.

Tableaux du 1er cours (Enseignement élémentaire) grand in-folio.

Guide de la méthode, ou instructions pour l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire, un v. in-8.

Par B. WILHEM, directeur de l'enseignement du chant dans les écoles élémentaires de Paris, maître de chant selon sa méthode à l'École polytechnique, professeur au collége royal de Henri IV, etc.

Paris, librairie musicale de E. DUVERGER, rue Rameau, 6. Prix des tableaux du 1er cours et du Guide de la méthode: 7 fr. 50 c.

Tant de méthodes différentes ont été essayées depuis vingt ans pour l'enseignement de la musique, et dans les neuf années de la *Revue musicale* j'ai eu si souvent occasion d'en parler, que j'ai dû ne pas me borner à en étudier le mécanisme; il a fallu entrer non-seulement dans la pensée de ceux qui les ont conçues, mais dans leur nature essentielle et dans les conditions philosophiques de leur destination réelle, pour en apprécier le mérite.

Il est facile, d'après cela, de comprendre l'irrésolution où je me suis trouvé dans les premiers temps, rencontrant dans chaque méthode proposée de certains avantages spéciaux, balancés par de l'insuffisance en d'autres choses; ayant sans cesse sous les yeux le tableau des rapides résultats obtenus par ces méthodes nouvelles, et celui de la lenteur des progrès par les anciens procédés; mais ne voyant point les élèves instruits par ces méthodes s'avancer au-delà de certaines limites, tandis que le vieil enseignement individuel ajoutait chaque année des artistes distingués aux artistes formés précédemment. Il fallut que je fusse instruit de ces faits par l'expérience avant de songer à faire l'examen de leurs causes; mais dès que j'eus acquis la certitude de leur réalité, je fus bientôt sur la voie du vrai, et je pus assigner à chaque méthode sa destination et me former une opinion raisonnée de la valeur de chacune.

Avec le temps, mes idées se sont donc modifiées par un examen plus attentif, et de là est né le besoin que j'éprouve, pour entrer dans l'analyse de la méthode de M. B. Wilhem, de revenir encore une fois sur des choses dont j'ai déjà parlé. J'espère que ces nouvelles discussions ne seront pas sans intérêt pour mes lecteurs.

Depuis plus d'un siècle tous les auteurs de nouveaux projets de méthodes pour l'enseignement de la musique ont adressé aux principes de cet art le reproche d'être obscurs, mal coordonnés, remplis d'exceptions et de contradictions, enfin d'exiger, pour leur étude, un temps considérable et des efforts de mémoire et d'intelligence qui souvent amènent le dégoût dans l'ame des élèves. Ce n'est point ici le lieu d'examiner ce qu'il y a de vrai ou de faux dans ces allégations; il suffit d'examiner si ceux qui les ont avancées ont su mettre plus de clarté dans les principes, s'ils les ont mieux coordonnés entre eux, s'ils ont fait disparaître les anomalies, et en définitive s'ils ont abrégé le temps des études, aidé l'intelligence et la mémoire, et substitué la ferveur au dégoût.

Il y a eu sans doute d'heureuses réformes dans les principes de l'art d'écrire la musique et de la solmisation. Tel a été l'abandon progressif (qu'on me passe cette expression) des diverses combinaisons de la notation proportionnelle des quinzième et seizième siècles, notation dans laquelle la valeur réelle des notes était souvent une énigme, non-seulement pour les exécutants, mais pour les compositeurs eux-mêmes; telle fut l'introduction de l'usage des barres de mesures qui rendit plus facile la division des valeurs de notes et de silence; telle fut enfin la substitution de la gamme de sept notes à la méthode de solmisation par hexacordes, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Mais déjà toutes ces améliorations du système musical sont anciennes; elles ont précédé de long-temps les méthodes qui ont été proposées comme des perfectionnements d'une grande importance.

Il est vrai que la notation de la musique, en son état actuel, a été l'objet de beaucoup de critiques, et qu'on a essayé de la remplacer par des chiffres ou par des signes nouveaux et arbitraires, ce qui était à peu près la même chose que si l'on venait, sous prétexte d'améliorations, proposer aux nations européennes de brûler tous leurs livres, et d'en écrire de nouveaux dans leurs langues diverses en caractères samaritains ou sanscrits; il est vrai encore que la pluralité des clefs a été l'objet de vives critiques, et que la réduction de ces clefs à l'unité a servi de base à des systèmes divers; mais la nécessité de la transposition est toujours venue ruiner par les fondements l'édifice des réformateurs.

La constitution de l'échelle, le système de la division du temps et la notation, composent en réalité tous les principes de la musique. Toutes ces parties de l'art sont formées, et dans l'état de perfection où elles peuvent être à l'égard de leur emploi dans la musique des peuples de l'Europe moderne, on ne saurait y toucher sans qu'il en résultât une perturbation de l'art lui-même. Ce n'est donc point aux principes que s'appliquent les réformes des auteurs des nouvelles méthodes; leurs travaux n'ont et ne peuvent avoir pour but que d'améliorer l'exposition de ces principes contre lesquels leurs attaques seraient vaines, et d'en rendre l'étude plus facile par des procédés particuliers. Or, les méthodes, quelles qu'elles soient, présentes, passées et futures, seront toujours ou instinctives, ou rationnelles, ou mécaniques. Hors de ces trois catégories il n'y a pas de méthode possible; et remarquez qu'elles appartiendront toujours à l'une ou à l'autre de ces trois classes en raison de leur destination.

Ces préliminaires m'ont paru indispensables pour établir avec lucidité l'état de la question à l'égard des diverses méthodes d'enseignement élémentaire de la musique et particulièrement de celle de M. B. Wilhem.

Ce que j'appelle la *méthode instinctive* est celle de la plupart des maîtres de musique qui donnent des leçons individuelles, soit isolément, soit dans les écoles spéciales de l'art, telles que les conservatoires. Ces maîtres raisonnent peu avec leurs élèves; ils attendent tous leurs résultats de la pratique, et c'est par cette pratique qu'ils développent, dans des études plus ou moins prolongées, les dispositions naturelles de leurs élèves; l'individualité de ceux-ci n'étant jamais absorbée par l'imitation, comme cela arrive dans l'enseignement collectif, il en résulte une conservation assez intacte (si le maître a du mérite) des facultés naturelles et un développement progressif de la sensibilité artistique. Cette méthode, par laquelle ont été formés tous les artistes qui ont acquis quelque célébrité, était susceptible de perfectionnement en ce qu'il était possible de mettre plus d'ordre dans la classification des études qu'il n'y en avait autrefois. Ici j'éprouve le regret d'avoir à parler de moi, mais je suis obligé de rappeler que j'ai fait de la nécessité de cette meilleure classification, l'objet d'un mémoire qui fut lu, en 1809, dans une séance de la quatrième classe de l'Institut, et que je l'ai réalisée, en 1814, dans l'école publique de musique de la ville de Douai, en séparant l'enseignement des signes de la langue musicale de celui de la division du temps, et celui-ci de l'intonation. On sait que cette division est devenue la base des principes de musique que j'ai mis à la tête de mon solfége. C'est, je crois, le seul perfectionnement dont était susceptible l'enseignement instinctif et individuel de la musique.

A l'égard de l'enseignement rationnel de cet art, il me paraît devoir suivre et non précéder le premier. Ce genre d'enseignement, destiné à la conception et non à la sensibilité, n'est propre qu'à compléter le savoir d'un artiste, à en faire un professeur ou à donner une connaissance théorique de l'art à ceux qui n'y voudraient pas devenir habiles.

Reste l'enseignement que j'appelle *mécanique;* c'est celui qui est destiné à populariser les notions de la musique chez une nation prise en masse, au moyen de certains systèmes d'éducation primaire. Je dis que cet enseignement est mécanique parce que toutes les fois qu'on réunit un certain nombre d'individus pour les soumettre à un régime uniforme, il y a obligation de faire abstraction des diverses nuances de facultés senti-

mentales et intellectuelles et d'appliquer à tous certaines formules, certains exercices symétriques, certaines manœuvres dont l'effet est d'absorber l'individu dans la masse, et de substituer aux ressorts de son instinct particulier ceux d'un mécanisme collectif. Tout doit se faire à de certains temps, d'une certaine manière et par imitation, dans un enseignement de cette nature. Le repos, la marche, la lecture, l'écriture de la musique, l'émission de la voix, tout y devient systématique; ce sont les conditions nécessaires d'un tel genre d'enseignement. Or, qu'arrive-t-il? c'est que le sentiment de la régularité est celui qui se développe avec le plus de force chez tous les individus soumis à un régime de cette espèce. Ils y prennent bientôt plaisir; ce plaisir diminue la fatigue de l'étude, mais par compensation il ne se manifeste qu'aux dépens du sentiment de l'art. Il aide à la conception, mais il est nuisible à l'expansion de la sensibilité; il fait des masses agissantes, lisantes, calculantes, chantantes, mais il ne produit pas un artiste.

Qu'en faut-il conclure? Que cet enseignement a sa destination comme l'enseignement instinctif a le sien; que l'un ne peut pas remplacer l'autre, et que tous deux ont les inconvénients de leurs avantages et les avantages de leurs inconvénients. Pour former des artistes, la méthode individuelle et instinctive sera toujours celle qu'il faudra mettre en usage; mais pour donner à un peuple une éducation musicale, il sera nécessaire d'employer l'enseignement collectif et mécanique. Ce genre d'enseignement, excellent pour des écoles primaires et d'instruction générale, serait mal appliqué à des conservatoires ou autres écoles spéciales de musique. C'est donc avec peu de raison qu'on a souvent agité des discussions sur la préférence à accorder à ces deux systèmes d'enseignement.

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DU

CHEVAL DE BRONZE,

Opéra-féerie en trois actes, musique de M. AUBER, paroles de M. SCRIBE, décorations de MM. FILATRE et CAMBON.

(23 mars.)

Pendant long-temps il a été convenu qu'une pièce ne pouvait pas mal finir sur la scène de l'Opéra-Comique. Or, on disait qu'une pièce finissait mal alors que le notaire, homme à perruque poudrée, habit noir et portefeuille de maroquin rouge, n'en était pas l'inévitable dénouement. C'était le temps des seigneurs, des baillis, des Frontins et des Lisettes. Depuis lors, une soif inextinguible de sang s'est emparée de nos auteurs, aussi bien du librettiste que du vaudevilliste, du dramaturge et du poète. Il a fallu que toutes les pièces de théâtre, à quelque genre qu'elles appartinssent, aient chacune sa péripétie terrible, sanglante, dramatique enfin; c'était le mot consacré. Prétention absurde, opposée à un sot usage. On commence à revenir, aujourd'hui, de ces exagérations qui ont l'inconvénient de borner singulièrement les moyens de l'art, et l'on voudra bien tolérer l'opéra bouffe, toutes les fois qu'il apportera les conditions d'un succès, c'est-à-dire toutes les fois qu'il sera divertissant. Seulement on aura gagné à cette petite révolution d'avoir deux genres distincts: l'opéra sérieux et le véritable opéra bouffe, au lieu d'être réduit à l'espèce bâtarde, qui n'avait les qualités ni de l'un ni de l'autre du ces deux types.

Lorsqu'il a fait sa pièce du *Cheval de Bronze*, M. Scribe a enfanté un véritable opéra bouffe; non pas un opéra bouffe à la manière italienne, car chez nous on ne consentirait pas à rire d'une façon si bruyante, mais approprié à nos airs de bonne compagnie. Ce n'est pas seulement par un dialogue riche de bons mots que sa pièce est bouffonne, car le musicien aurait eu peu d'intérêt à ce qu'elle se distinguât ainsi; ce sont des situations très plaisantes et en grand nombre, des scènes piquantes et inattendues qui lui donnent ce caractère franc, si favorable au compositeur.

M. Scribe a placé la scène dans une des vastes provinces du vaste empire chinois. Le mandarin Tsing-sing vient d'épouser la fille du fermier Tchin-kao, malgré qu'il n'eût déjà pas moins de quatre femmes, dont l'une, fort agréable sous le rapport du physique, mais jalouse et emportée quant au moral, est cousine de l'empereur au huitième degré. Taojin, c'est son nom, quoique d'humeur jalouse, n'en est pour cela ni plus fidèle ni plus attachée à son mandarin d'époux, et dans le but d'être débarrassée de sa trop chère présence, elle a obtenu pour lui le titre de premier menin du prince royal, charge qui lui donne le droit de suivre partout son altesse et de ne point la quitter, sous peine d'avoir la tête tranchée. C'est au moment où elle vient annoncer au seigneur Tsing-sing cette bonne nouvelle que la sensible Taojin apprend l'infidélité de son volage. Elle promet de se venger et paraît femme à tenir parole.

Cependant le prince royal, jeune Chinois possédé de la manie des voyages, arrive sur ces entrefaites pour le plus grand déplaisir de l'infortuné Tsing-sing dont les fonctions commencent tout aussitôt. Ce prince royal est un drôle de corps; il a vu en songe une jeune beauté dont il est devenu follement amoureux et qu'il s'obstine à chercher partout, sous une forme un peu plus matérielle. Mais c'est au reste un assez bon diable, car il consent à servir les amours de la jeune Peki, la fille de Tchin-kao, la nouvelle épouse de son premier menin, aux dépens de celui-ci. Voici ce que c'est : Peki n'aime pas Tsing-sing qui est vieux et laid, mais qui a eu aux yeux de son père le mérite incomparable d'être fort riche; elle rafolle de Yanko, jeune garçon de ferme, agréable de figure, mais qui n'a sou vaillant. Elle est bien désolée, Peki, car, à la nouvelle de son mariage, Yanko a couru vers le *Cheval de bronze* qu'il a enfourché et avec lequel il s'est élevé dans les régions éthérées. Or il est bon d'apprendre que ce *Cheval de bronze* s'est trouvé un beau matin planté sur la cime d'un rocher (sans qu'on put savoir qui l'y avait apporté), où il demeura fort paisible jusqu'à ce qu'un plaisant lui ayant grimpé sur la croupe par forme de plaisanterie, il prit son vol vers les cieux et en revint peu de temps après sans son cavalier. On conçoit qu'à savoir un amant embarqué dans une promenade si aventureuse, il y avait de quoi chagriner une jeune fille moins sensible que la charmante Peki dont le cœur s'est ouvert au prince.

Mais, ô surprise! le cheval de bronze est encore une fois revenu, et avec lui est revenu Yanko, Yanko qu'on accable de questions sur les particularités de son voyage, et qui ne peut en révéler aucune sous peine de perdre la vie. Le prince est bon et il a l'humeur aventureuse; il prend la résolution de monter, lui aussi, le cheval de bronze et, pour faire en même temps une bonne action, il débarrasse Peki de son Tsing-sing, en contraignant celui-ci à l'accompagner dans son excursion aérienne. Tsing-sing qui aime mieux encore tenter l'aventure, que de soumettre son cou de mandarin au large cimeterre dont le menace un exécuteur des hautes-œuvres placé à la suite du gracieux prince royal, Tsing-sing monte en croupe et les voilà chevauchant par les airs au milieu d'une détonation de pétards et à la lueur de belles flammes du Bengale.

Au second acte, le cheval de bronze, le prince et Tsing-sing voyagent encore sans avoir envoyé de leurs nouvelles. Tchin-kao, convaincu qu'il ne reverra plus son gendre, ce qui l'inquiète assez peu d'ailleurs car il a reçu la dot d'usage, Tchin-kao se met en quête d'un nouveau mari pour sa fille, aussi vieux et surtout aussi riche que le premier. Comme tous les pères de M. Scribe, Tchin-kao aime considérablement l'argent. Cependant, tandis qu'il est à la recherche de ce gendre, ou plutôt de cette dot, le cheval de bronze vient s'abattre sur son rocher et rapporte l'infortuné Tsing-sing qui a la douleur de retrouver sa femme acariâtre en quittant la selle. La jalouse Traojin, Traojin l'emportée, veut savoir les secrets de son voyage, mais Tchin-kao ne peut rien dire, car à la première parole indiscrète qu'il prononcerait, même involontairement, il serait à l'instant transformé en magot. Tchin-kao, tout endolori des fatigues du cheval, s'endort sur un fauteuil et comme, en rêvant, il parle devant Peki des merveilles qu'il a vues au ciel, son corps prend l'attitude immobile d'une statue. Grande stupeur du beau-père qui essaie vainement de réveiller son gendre par le bruit d'une musique assourdissante. Grande douleur de Peki parce que, en voulant expliquer comment la chose avait pu se faire, Yanko, son jeune amant, est aussi devenu magot. Au lieu de perdre son temps à se désoler, Peki revêt bien vite des habits d'homme et s'élance hardiment sur le cheval de bronze pour aller ravir le talisman qui seul peut rendre à son amant sa forme première.

Au troisième acte, le spectateur est transporté, sans avoir quitté la terre, dans la planète de Vénus. Un enchanteur y a déposé une princesse du grand Mogol qu'il a enlevée au roi son père, et la tient prisonnière jusqu'à ce qu'un étranger venu sur le dos du cheval de bronze, ayant eu la vertu de résister pendant vingt-quatre heures aux séductions des nymphes qui peuplent la planète, vienne rompre le charme et la rendre à la vie terrestre. Il faut ajouter qu'au moindre baiser pris par ledit étranger, celui-ci doit être honteusement chassé et que sa vie répond de sa discrétion. Plusieurs concurrents se sont présentés déjà, mais aucun n'a su maintenir ses sens, durant les vingt-quatre heures voulues, dans un état complet d'atonie. Le prince royal lui-même, qui n'est point redescendu avec le mandarin Tsing-sing, ne peut attendre la dernière demi-heure et prend à la princesse Stella un audacieux baiser. Mais un concurrent plus redoutable se présente, c'est Peki sous ses habits d'homme. On comprend que femme elle résiste à des séductions de femmes; les vingt-quatre heures s'écoulent sans qu'elle ait sollicité la plus minime faveur; dès lors elle devient maîtresse du talisman à l'aide duquel elle ramène la princesse sur terre, et rend la vie aux magots dont l'un, son cher Yanko, devient son mari; car Tsing-sing, menacé de rester statue

jusqu'à la fin des siècles s'il ne veut consentir à ce mariage, donne bien vite son assentiment. Il me semble que j'aurais mieux aimé demeurer magot que de reprendre ma forme d'homme, si j'avais eu l'âge du seigneur Tsing-sing.

Dans plusieurs de ses opéras sérieux, M. Auber a écrit des parties d'un style large et dramatique, mais quelquefois aussi il s'est gravement trompé, tandis qu'il n'y a point d'exemple que sur une situation bouffe il ait produit un morceau sans couleur. M. Auber n'a fait en cela qu'obéir à une loi générale de la nature, car on cite peu d'artistes qui aient abordé avec une égale supériorité le style sévère et le style comique, quelle que fût d'ailleurs la spécialité qu'ils traitassent. Nous apportons tous en naissant une propension marquée vers ce qui est grave ou vers ce qui est léger, et cette disposition doit être surtout sensible dans les productions de l'esprit. M. Auber apprécie évidemment mieux le côté plaisant des choses; à défaut des preuves que nous en trouvons dans ses meilleurs ouvrages, l'union sympathique qui s'est établie entre M. Scribe et lui en témoignerait suffisamment. Aussi a-t-il dû se trouver bien à l'aise lorsqu'il a entrepris d'écrire la musique du *Cheval de bronze*. Les situations franchement bouffonnes que lui offrait cette pièce, l'obligation d'employer le style spirituel et léger qui lui convient si bien, ont dû le placer dans d'heureuses conditions, car on ne fait bien que ce qui plaît à faire. Il n'est pas difficile de s'apercevoir que M. Auber s'est trouvé sur son terrain dans cette nouvelle partition que dans beaucoup d'autres circonstances; dès les premiers morceaux nous en avons acquis l'assurance.

L'ouverture, suivant un usage qui se perpétue parce qu'il sert la paresse innée chez l'homme, n'est pas autre chose qu'un spécimen de l'ouvrage. Les motifs des principaux morceaux y sont habilement exposés, mais pour nous une symphonie originale serait préférable. L'introduction est pleine de fraîcheur; le chœur qui la commence et reprend plusieurs fois ensuite est d'un rhythme original; les voix accompagnent la mélodie qui se trouve placée aux instruments à vent. Les couplets de Féréol sont très spirituels. Dans le trio qui suit, le premier mouvement, chanté alternativement par la basse, la voix de femme et le ténor, est d'un beau caractère. L'allegro nous a semblé moins heureux. Nous pouvons louer encore au premier acte le morceau d'ensemble qui commence par un trio et devient ensuite, par deux transformations, quatuor et quintette. Dans celui-ci nous préférons également le premier mouvement à l'allegro. Le finale de cet acte est fort remarquable; nous le considérons comme un des bons morceaux qu'ait écrits M. Auber pour l'Opéra-Comique. Il est vrai que le librettiste lui avait bien ouvert les voies, en coupant très habilement cette partie de l'ouvrage.

Au second acte, l'air de basse-taille, chanté par Inchindi, des couplets charmants qui sont destinés à devenir populaires et que Mme Pradher dit avec esprit, un air de Mme Ponchard écrit dans les conditions les plus favorables du talent de cette cantatrice, tels sont les soli les plus remarquables. Le duo de Féréol et de Mme Ponchard est un de ces morceaux pleins de finesse et de tact que M. Auber fait mieux que personne. Le trio vient ensuite; placé dans une situation très plaisante, il se distingue par les mêmes qnalités. Enfin le finale de cet acte qui commence par la scène très bouffonne où l'orchestre chinois essaie en vain de réveiller le mandarin Tsing-sing transformé en magot, est écrit tout entier dans le style le plus piquant et le plus spirtiuel. Il n'est pas de compositeur qui ait plus que M. Auber l'art d'intéresser par le travail de son orchestre; il a fait de cette faculté remarquable une heureuse application dans tout ce second acte. Au troisième, la musique a peu d'importance; nous avons eu peine à retrouver l'idée du compositeur au travers du déluge de mauvaises fioritures mal exécutées dont Mme Casimir a lardé son air du commencement. Le morceau que nous avons le plus remarqué est le duo de femmes; la situation était jolie, et M. Auber en a tiré parti en homme habile. Le finale n'a que l'importance d'un finale de troisième acte; le chœur d'introduction y reparaît.

Mme Ponchard est la seule des actrices de l'Opéra-Comique qui chante avec une telle supériorité. Elle a fait valoir avec une grande habileté toutes les finesses de la musique d'Auber. Sa voix est posée franchement, elle respire à l'aise, et les ornements qu'elle ajoute à son chant sont d'aussi bon goût que bien exécutés. Mme Pradher, actrice pleine de grace et de séduction, a rempli avec beaucoup d'esprit le rôle important de Peki. Pour Mme Casimir, ce que nous devons dire d'elle, c'est qu'il est difficile de plus mal chanter avec une aussi belle voix.

Dans le rôle du mandarin Tsing-sing, Féréol s'est montré, comme il en a l'habitude, comédien très intelligent. Inchindi a bien chanté avec sa belle voix de basse; Révial a chanté faux avec sa petite voix de ténore. Quant à Thénard, il a trouvé à peine l'occasion de faire entendre la sienne.

L'exécution des chœurs fait honneur à M. Strunz et celle de l'orchestre à M. Valentino.

Enfin les décorations sont d'un luxe inusité à l'Opéra-Comique et la mise en scène très satisfaisante.

EDOUARD FÉTIS.

CONCERT DE LA SOCIÉTÉ MUSICALE.

Les concerts de la salle Chantereine tirent à leur fin; avec les jours sombres et froids partiront nos jouissances musicales et la verve de nos artistes. C'est qu'en effet on y regarde à deux fois pour aller s'enfermer dans une salle étroite, à la clarté de quinquets à l'huile, quand un beau soleil de printemps et une douce odeur de verdure vous appellent au dehors; c'est que l'art a peu de puissance auprès d'une nature belle et riche. A l'hiver les concerts, les bals, les bougies et les fleurs artificielles; au printemps l'air doux et pur, la tendre verdure des arbres, les longues promenades, les violettes, les marguerites et les bleuets. C'est bien ainsi pour que la vie soit variée.

Les membres de la *Société musicale* aiment la promenade du dimanche, apparemment, le dîner sur l'herbe à Saint-Cloud ou sur les pelouses du bois de Boulogne, avec le melon de rigueur et le nectar de Suresne, car ils donneront dimanche prochain leur dernière séance, leur concert d'adieu pour cette année. Je trouve, moi, que c'est tant pis, parce qu'on entendait souvent de bonne musique aux matinées de la rue Chantereine où j'avais pris l'habitude d'aller passer deux dimanches sur quatre. Or, c'est quelque chose que de pouvoir passer sans ennui ce cruel jour du dimanche, jour néfaste pour qui n'est plus écolier et ne sera jamais marchand de bonnets de coton, jour où tout, jusqu'à la couleur des nuages, a l'air emprunté. Et c'est avec anxiété que je vais me voir le dimanche jeté sur le pavé des rues, depuis midi jusqu'à cinq heures, quand le Conservatoire et la salle Chantereine me fermeront impitoyablement leurs portes. Errant sur les boulevards, poussé, coudoyé, abreuvé de poussière, moi qui ne suis amateur ni des dîners sur l'herbe ni des foires de campagne, je n'aurai de refuge que les Tuileries où l'on ne rencontre ce jour-là que des agents de change et des femmes entretenues, ou le Jardin des Plantes dans lequel on est en compagnie des conscrits, des ours et des grisettes. Ah! messieurs de la *Société des Concerts!* Ah! messieurs de la *Société musicale!*

Il faut un public spécial pour la musique instrumentale d'ensemble; celui qu'on invite à un concert composé principalement de morceaux de chant reste froid devant un quatuor de Mozart ou de Beethoven. On en a acquis une nouvelle preuve dimanche dernier, car il ne s'agissait que d'un fragement de quatuor, et cependant la masse écoutante n'a presque pas témoigné qu'elle eût entendu.

M. Bertini, dans son sextuor en *ré*, qu'il jouait pour la première fois à la salle Chantereine, et dans sa *marche funèbre*, a été mieux traité. On l'a bien écouté et fort applaudi. Nous avions entendu déjà ce sextuor en *ré*, duquel nous avions dit qu'il est remarquable en plus d'un endroit et particulièrement dans l'*andante* et le *scherzo*. Quant à la marche funèbre, c'est un beau morceau, mais dont le caractère n'est peut-être pas encore assez funèbre.

La harpe, instrument d'une qualité de son très séduisante, a toujours passé pour être bornée dans ses moyens d'effets. A force d'art M. Labarre est parvenu à lui donner autant de variété qu'aucun autre en peut avoir. Suivant qu'il attaque la corde dans son milieu ou à l'une de ses extrémités, il obtient les plus heureuses oppositions d'effets qu'il varie avec une incomparable habilité. Son nocturne espagol est un de ses morceaux pour lesquels on se passionne, tant ils ont de charme et de séduction.

MM. Alard et Chevillard ont fort bien joué des variations brillantes, pour violon et violoncelle, qui leur ont donné l'occasion de déployer leurs talents d'exécutant, mais qui n'ont point par elles-mêmes grand attrait.

Le duo de l'*Agnese*, de Paër, a été chanté par M. Geraldi et Mlle Lambert avec beaucoup d'expression, mais nous avons été moins satisfait du duo de la *Cenerentola*, par les mêmes chanteurs. L'organe de Mlle Lambert, dans un morceau qui demande de la flexibilité, a paru être sous l'influence d'un malaise passager. La belle scène du *Moine*, de Meyerbeer (nous disons la *scène*, car c'est là plus qu'une romance), a été rendue par M. Geraldi avec énergie et un bon sentiment des intentions de l'auteur; aussi a-t-il été rappelé pour répéter ce morceau qui terminait le concert. A.

*** Mme Finck-Lohr ayant été atteinte, en arrivant à Londres, de la petite-vérole qui règne actuellement dans cette ville, le directeur du *King's-Theatre* s'est vu forcé d'ouvrir par un grand concert. Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi sont fort impatiemment attendus.

*** Il y avait un théâtre à Alger; mais la directrice,

Mme Dacosta, renonce à son entreprise. La chaleur du climat, les travaux sérieux et urgents dans une colonie naissante, sont les principaux obstacles à la prospérité d'un spectacle à Alger.

*** Un opéra bouffe, intitulé l'*Anglais et la Cantatrice*, a été représenté à Amsterdam le 11 mars. La musique est de M. Masi, mari de Mme Amelia Masi qu'on a entendue au théâtre de l'Opéra-Comique. L'auteur et sa femme jouaient les principaux rôles.

*** *Robert-le-Diable* vient d'être représenté dans deux villes de la Belgique, à Anvers et à Mons. Dans la première, cette belle œuvre a produit un grand effet; mais misérablement exécutée dans la seconde, elle n'a pas été comprise.

*** Le *Gymnase musical*, qui devait donner ses premières séances à la fin du mois où nous sommes, ne sera prêt à ouvrir que dans le courant de mai. Il paraît d'ailleurs qu'il faudra lever des obstacles qu'apporte le gouvernement à l'exécution des plans du directeur. On voudrait bien permettre à celui-ci de faire entendre toutes sortes de compositions instrumentales, symphonie, ouverture, quatuor et solo ; mais il lui serait interdit d'ajouter à ses programmes la moindre petite pièce de chant. Nous avons peine à comprendre le but et l'excuse d'une telle prétention. Qu'importe à qui que ce soit si l'on exécute aux concerts du *Gymnase musical*, ou à tout autre, des morceaux de musique vocale ; et pourquoi voudrait-on forcer l'entrepreneur d'un spectacle quelconque à renoncer aux moyens de succès que la loi ne lui défend pas ? Or, il n'y a pas de loi qui règle la composition des programmes de concerts. Il nous paraît que si l'autorisation d'ouvrir un *Gymnase musical* a été donnée par qui de droit, la faculté d'exécuter toutes espèces de compositions musicales a été acquise en même temps.

*** On écrit de Carlsruhe : Mme Neumann-Haitzinger, notre célèbre actrice, et son mari, l'excellent ténor, ont obtenu un congé de trois mois afin de donner quelques représentations à Saint-Pétersboug. Aux autres excellents sujets de notre troupe appartiennent M. Reichel, bonne basse-taille, et la charmante cantatrice Béatrix Fischer qui, en 1828, débuta à Aix-la-Chapelle et consolida sa réputation à Paris l'année suivante.

*** M. Ghys est en ce moment à Bruxelles.

*** Un nouvel opéra de *Nina* vient d'être représenté au théâtre *Valle* à Rome. Les journaux italiens louent la partition qu'a écrite M. Coppola pour la *Pazza per amore*.

*** Un petit opéra-comique, qui n'a eu que peu de représentations au théâtre de la Bourse, a été exécuté sur celui de Genève. Comme elle se présentait sans l'autorité d'une réputation acquise, le *Souper du mari* de M. Despreaux a été froidement accueillie.

En parlant des *Albums* que l'approche du 1er janvier 1835 a fait éclore, nous avons dit combien la littérature, au moins négligée, de ces recueils, était souvent peu en harmonie avec le mérite de la musique; nous nous sommes étonnés que M. Labarre ou M. Masini aient pu trouver des mélodies délicieuses à placer sur une poésie qui, le plus souvent, était parfaitement absurde. En parlant ainsi, nous n'avons point voulu envelopper dans une proscription brutale toutes les paroles de romances présentes et futures; car nous savons qu'il est encore possible d'en trouver de fort agréables, comme le prouvent bien MM. Emile Deschamps, Emilien Paccini et Berrat. M. Berrat, que nous venons de nommer, a sur d'autres le grand avantage qu'il fait des vers dont le mérite n'est pas seulement de renfermer de jolies idées bien exprimées, mais aussi de rendre au musicien la tâche facile par une coupe et une disposition heureuses. La raison, c'est que M. Berrat est lui même musicien des romances dont il est le poète. Aussi trouve-t-on dans les romances de cet auteur une union intime entre les deux caractères de la musique et de la poésie, qu'on ne rencontre pas dans beaucoup d'autres. Ses mélodies sont fraîches, souvent naïves, et ont toujours la couleur du sujet. Les romances de M. Berrat ont leur cachet à elles, et c'est quelque chose; elles n'ont pas, comme celles de M. Labarre, l'élévation de pensée et la richesse d'harmonie; mais elles ont le caractère de la simplicité. Les qualités qui distinguent les compositions de M. Berrat se retrouvent dans les dernières romances qu'il a publiées : *Ma Normandie; Dieu vous bénisse; Paris je te fais mes adieux*. La première est devenue populaire; elle a l'honneur d'être mise à contribution par tous les vaudevillistes et de figurer en pointes de cuivre sur les cylindres d'orgues de barbarie. Or, ce ne sont jamais les mauvaises choses qui réussissent aussi généralemént.

Nouvelles des Départements.

Toulouse. Congrès méridional. *Fêtes musicales.* — *Répétitions.* — Nous recevons de Toulouse les renseignements suivants sur les fêtes musicales qui doivent avoir lieu dans cette ville à l'époque où se réunira le Congrès méridional.

« Dimanche dernier a eu lieu au Capitole, dans la salle des Illustres, la première répétition générale, avec l'orchestre au complet, des morceaux de musique dont l'exécution a été arrêtée pour la prochaine réunion du Congrès méridional. Tout le monde à peu près était venu au rendez-vous, et jamais Toulouse n'avait vu réuni un orchestre aussi nombreux; plus de deux cent cinquante chanteurs avaient répondu à l'appel; à cette foule de musiciens et de choristes devaient se joindre trois des artistes les plus distingués de notre scène, qui ont répondu de la meilleure grace du monde à l'invitation faite par la section de musique du Congrès de se charger de quelques parties dans les solennités musicales qui se préparent. Nous nous empressons de donner leurs noms au public, bien sûrs d'avance du plaisir que nous lui causerons et de l'attrait qui en rejaillira sur notre futur concert; ce sont Mlle Julie Berthault et MM. Lafeuillade et Rey, tous trois acteurs chéris de notre ville, qui leur tiendra compte de cette complaisance.

« Malheureusement pour la répétition de dimanche dernier, M. Rey s'étant trouvé subitement indisposé n'a pu y assister, et le morceau que l'on devait répéter n'a pu l'être qu'imparfaitement; néanmoins on a pu aisément se faire une idée de ce que sera l'exécution lorsqu'elle aura atteint le degré de perfection que les répétitions doivent lui donner.

« Le morceau que l'on a essayé est le célèbre oratorio d'Haydn, *la Création*, composition immense d'un des plus grands génies dont s'honore la science musicale. On conservait des doutes sur la possibilité d'exécuter ce morceau; l'essai que l'on vient de faire les détruira totalement. L'orchestre, quoique laissant quelque chose à désirer, a cependant surpassé toutes les espérances et donné la certitude qu'il pourrait parvenir à très bien faire; pour cela il lui faut de nombreuses répétitions, et peut-être serait-il à désirer que quelques amateurs dont on doit louer la bonne volonté sinon le talent, se retirassent; d'un autre côté, nous avons remarqué l'absence de plusieurs artistes distingués dont le concours ne peut être que d'un grand avantage; nous les engageons, dans l'intérêt de leur art, à ne point manquer aux répétitions.

« Le beau côté de l'exécution, ce qui a droit à des éloges sans restriction, c'est la partie des chœurs; après les avoir entendus, il faut s'écrier : Admirables! étonnants! sublimes! L'énergie et la précision de leurs voix fraîches et hardies sont incomparables; jamais en aucun lieu de France on n'a vu un assemblage aussi parfait; notre pays était déjà célèbre pour son goût musical, le prochain congrès prouvera qu'il est fait pour s'élever bien au-dessus de sa réputation.

« Nous ne devons point terminer sans payer un tribut d'éloges reconnaissants à M. Becquié, qui dirigeait l'orchestre; le zèle et le talent qu'il a déployés doivent lui acquérir l'estime des amateurs et la reconnaissance de ses concitoyens; il a d'ailleurs été un des premiers fondateurs du Congrès, et il était du petit nombre de ceux qui ne doutaient point d'arriver au beau résultat où il est parvenu en dépit des obstacles que rencontrent toujours les choses nouvelles, même les meilleures.

« Ainsi tout fait présager que nous aurons de belles fêtes musicales. On nous assure que plusieurs compositions remarquables ont été déjà remises et vont être soumises au jugement du jury; ce concours rendra nos fêtes encore plus intéressantes. Tout en faisant exécuter la belle musique des compositeurs étrangers, n'oublions pas notre Midi; il ne faut pas manquer d'encourager nos jeunes artistes; nous ne savons pas ce que le jury a décidé à leur égard; mais il nous semble que les fêtes qui s'organisent devraient être un moyen de mettre en relief tout homme remarquable qui se fait connaître, soit qu'il veuille ou ne veuille pas faire partie du concours; ainsi un chant sacré ou profane qui aura été composé dans l'année et aura obtenu des succès, serait-il reçu à concourir? Nous ne le pensons pas. Mais par le seul fait du succès qu'il a obtenu, l'auteur ne devrait-il pas avoir le droit d'être admis à l'exécution du Congrès? Pour citer un exemple, M. Cadaux a fait jouer un opéra qui, par le défaut du poème, n'a pas eu la vogue que méritait la musique; dans cet opéra il y a un chœur d'introduction admirable, et qui produirait le plus grand effet au concert : ne serait-il pas juste de l'y faire exécuter? Nous soumettons cette question au jury, et nous engageons M. Cadaux, dans l'intérêt de nos plaisirs et de sa réputation, à s'en occuper; nous lui conseillons en outre de faire pour nos solennités musicales quelque œuvre en dehors du concours; les productions d'un artiste aussi distingué ne pourraient qu'être bien accueillies. »

AVIS.

MM. les abonnés sur lesquels il sera tiré des mandats à l'avenir sont prévenus que toutes les pièces comptables sont revêtues de la signature de M. Delloye, chargé des détails administratifs.

Toutes demandes ou réclamations par lettres non affranchies ne seront pas reçues.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** **Nº 14.**

PARIS, DIMANCHE 5 AVRIL 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Enseignement élémentaire de la musique

MÉTHODE B. WILHEM,

TROISIÈME ÉDITION.

Nouveaux Tableaux de Lecture musicale et de Chant élémentaire, ou Méthode graduée, également applicable dans les écoles d'enseignement mutuel et dans les établissements qui suivent l'enseignement simultané; divisée en deux cours.

Tableaux du 1er cours (Enseignement élémentaire) grand in-folio.

Guide de la méthode, ou instructions pour l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire, un v. in-8.

Par B. WILHEM, directeur de l'enseignement du chant dans les écoles élémentaires de Paris, maître de chant selon sa méthode à l'École polytechnique, professeur au collége royal de Henri IV, etc.

Paris, librairie musicale de E. DUVERGER, rue Rameau, 6. Prix des tableaux du 1er cours et du Guide de la méthode: 7 fr. 50 c.

SUITE ET FIN.

Depuis l'année 1816, où les premières écoles de musique par les procédés d'enseignement collectif ou mutuel ont commencé à former des élèves, une multitude d'individus ont été initiés à la connaissance pratique de cet art, ce qui est un très grand bien; car la nation française est devenue en général plus sensible, plus capable d'apprécier le mérite des productions du génie. L'ébauche de toutes ces éducations musicales a répandu dans la société un goût pour la musique qui s'est développé de plus en plus, et qui promet pour l'avenir des résultats plus importants encore. Mais, il faut bien le dire, si l'enseignement mécanique a rendu les plus signalés services sous ce rapport, il a été impuissant à former des artistes. Un homme qui fait habituellement son étude de la statistique a porté à 270 mille le nombre de personnes des deux sexes qui, depuis dix-neuf ans, ont étudié plus ou moins long-temps les principes de la musique dans des écoles de divers systèmes. Dans ce nombre, ceux qui étaient âgés de dix ans en 1816 ont maintenant vingt-neuf années; en prenant le terme moyen de l'âge et celui du temps écoulé, on trouve que l'âge moyen actuel de tous ces individus est vingt-un ans; eh bien! de tout cela on ne pourrait citer un grand chanteur, un grand instrumentiste, un habile compositeur.

Les écoles qui ont donné les moindres produits en éducations musicales sont celles qui se sont le plus éloignées des procédés ordinaires de l'enseignement individuel. La méthode du *méloplaste*, par exemple, de laquelle on avait fait disparaître les signes de la notation, les clefs, toutes les combinaisons enfin d'une écriture spéciale et abstraite, fut celle qui présenta au premier aspect les résultats les plus prompts et les plus satisfaisants; mais par cela même que l'absence des signes portaient les élèves à réaliser la portée vide et la baguette du professeur comme la musique elle-même, il arriva ce que j'avais prédit à Galin, auteur de cette méthode, que les disciples du méloplaste ne purent jamais s'accoutumer ensuite à ce mystère d'écriture musicale qu'on leur avait caché d'abord, et que parmi eux il ne s'est jamais rencontré un lecteur passable.

La méthode de M. B. Wilhem n'a point ces inconvénients. A considérer ses tableaux, on y découvre, du moins quant aux exercices, peu de différence sensible avec les tableaux de solfége répandus depuis long-temps dans les classes des conservatoires et des autres écoles

spéciales de musique. L'*escalier vocal*, les *mains musicales* et l'*indicateur vocal* à notes et à clefs mobiles, sont les seules choses qui se font remarquer comme insolites dans l'inspection de ces tableaux. L'escalier vocal se présente à l'œil sous la figure d'un escalier double, à marches inégales, dont les différentes hauteurs indiquent la différence des tons et des demi-tons dans les gammes ascendantes et descendantes. C'est un mode d'enseignement de la nature de ces gammes par les yeux.

Les mains musicales, dessinées dans la forme des mains ordinaires, servent à représenter deux portées, l'une avec la clef de *fa*, l'autre avec la clef de *sol*, dont la réunion renferme une étendue de deux octaves et une note, au moyen de l'intervalle auquel appartient l'unisson des deux clefs. Les doigts représentent les lignes des portées. Cette idée de l'emploi de la main pour le solfége n'est pas nouvelle, car elle appartient au onzième siècle; mais on y avait appliqué le système de la solmisation par les gammes de *six notes*, ce qui, par les mutations du nom des notes sans cesse reproduites, rendait l'usage de la main fort difficile, tandis qu'il est des plus simples dans la méthode de M. B. Wilhem.

L'*indicateur vocal*, à notes et à clefs mobiles, est un instrument dont l'objet est de démontrer avec facilité les principes de la transposition par un exercice tout mécanique. A le considérer sérieusement, on ne peut voir dans cet instrument qu'une modification du méloplaste; mais il a sur celui-ci l'avantage de laisser dans l'esprit des traces moins fugitives des démonstrations du maître.

A l'égard de la mesure, M. B. Wilhem en démontre les divisions par des figures dont les lignes marquent les mouvemens de la main, procédé dont l'usage remonte à plus d'un siècle, mais qu'on n'a remis en vogue que depuis environ vingt ans.

La réunion de tous les moyens dont il vient d'être parlé à un grand nombre d'exercices et de manœuvres dans l'intérieur d'une école d'enseignement mutuel, de divisions et de subdivisions des élèves, de classements divers d'après les facultés et les progrès, de passages alternatifs d'un objet à un autre, d'études de lecture, d'écriture musicale, de rhythme, de chant individuel et collectif, composent toute la méthode de M. B. Wilhem, méthode qui, comme on le voit, se rapproche beaucoup de la méthode instinctive et individuelle, quant à la nature des études, mais qui, par ses pratiques et ses manœuvres régulières, nécessaires pour diriger avec ordre un grand nombre d'individus, appartient réellement à l'enseignement mécanique.

Or, ainsi que je l'ai dit précédemment, l'avantage est ici balancé par l'inconvénient. Nul doute que toutes ces manœuvres dont il est question n'aient le bon résultat qu'on a remarqué dans toutes les écoles d'enseignement mutuel, c'est-à-dire celui d'éloigner l'ennui de l'élève, d'occuper agréablement son esprit et de soutenir son zèle et son attention. Mais, d'un autre côté, nul doute que cette préoccupation mécanique ne porte, jusqu'à certain point, atteinte au développement progressif de la sensibilité, et par cela qu'elle ne soit un obstacle à la réalisation future d'une organisation artistique.

Je conclurai donc, de ce qui vient d'être dit et de mes réflexions sur la méthode de M. B. Wilhem, que cette méthode n'est point applicable aux écoles spéciales destinées à former des chanteurs, des instrumentistes, des compositeurs plus ou moins distingués, et que l'éducation de ceux-ci ne sera jamais bien faite que par l'enseignement instinctif et individuel; mais en même temps je déclarerai que la méthode de M. B. Wilhem me paraît excellente à mettre en pratique dans les écoles primaires et partout où l'on voudra répandre dans le peuple les notions d'un art destiné à le rendre meilleur, à lui procurer de pures jouissances et à dépouiller ses habitudes de ce qu'elles ont ordinairement de grossier. Le moment est favorable pour la propagation d'une telle méthode, car de toutes parts on voit les autorités s'empresser d'accueillir dans leurs localités l'enseignement de la musique au nombre des éléments de l'éducation populaire.

La lecture de la méthode de M. B. Wilhem m'a appris qu'il a publié un petit écrit sous le titre de *Supplément au Guide de la méthode*, et qu'il considère comme l'exposé de la philosophie de cette méthode. Je regrette de n'avoir pas sous les yeux cette brochure qui m'aurait fourni vraisemblablement la matière de quelques autres observations.

Je ne terminerai pas cet article sans payer à M. Duverger un tribut d'éloges pour le mérite typographique des tableaux de la méthode de M. B. Wilhem. Il est juste de déclarer que lui seul, par les procédés qu'il a imaginés et portés à leur perfection, pouvait produire un tel ouvrage. La supériorité de ces procédés sur tous les autres, pour de semblables travaux, est maintenant connue de toute l'Europe; mais, jusqu'à ce jour, il n'était sorti des presses de M. Duverger aucun ouvrage où il y eût autant de difficultés à vaincre et où elles eussent été surmontées avec tant de bonheur.

FÉTIS.

SUR LES NOUVEAUX PERFECTIONNEMENTS
de l'Orgue.

(Voir notre numéro du 18 janvier.)

Le mécanisme de l'expression, dans les instruments comme dans les voix, consiste dans une alternative de sons forts et doux. Là-propos du renflement et de la diminution des sons est indiqué par un sentiment naturel qui est très énergique en quelques artistes, et plus ou moins faible en d'autres; mais les voix, ainsi que les instruments à cordes et à vent, ont tous la faculté de prêter, à cet égard, aux inspirations du musicien; l'orgue seul en fut long-temps privé, parce que l'orgue est plutôt une machine qui met en jeu divers instruments qu'un instrument véritable. Or, une machine semble ne pouvoir se modifier à volonté, parce qu'elle est privée d'intelligence. Cependant, quelle que fût la complication de celle-ci, on est enfin parvenu, depuis le commencement du dix-neuvième siècle environ, à lui donner cette précieuse qualité d'augmenter et de diminuer graduellement la force de ses sons. Je vais donner en abrégé l'histoire des travaux de plusieurs facteurs d'orgue et mécaniciens qui ont eu pour objet d'obtenir ce résultat.

J'ai dit dans mon article précédent en quoi consiste le mécanisme des jeux d'anches. La dureté de ces jeux et le peu de certitude de leur accord, dans les anciennes orgues, résulte de ce que l'anche, en frappant contre les parois de l'ouverture du tuyau, lorsque le vent la pousse en avant, reçoit un choc violent qui lui donne un son rauque et dur. De plus, ce choc, faisant fléchir la languette, la raccourcit un peu momentanément, et conséquemment fait monter l'intonation et nuit à la justesse. Ces faits ayant été observés et constatés à diverses reprises par un facteur d'orgue allemand, nommé Kratzenstein, qui vivait à Pétersbourg sous Catherine, vers 1790, cet artiste imagina de supprimer dans les tuyaux à anches le biseau contre lequel la languette allait se heurter, et de faire l'ouverture de la rigole assez large pour que l'anche pût s'y mouvoir librement, soit qu'elle fût poussée en avant par l'effet du vent, soit qu'elle revînt sur elle-même par l'effet de son élasticité et de l'air contenu dans le tuyau, lequel fait équilibre avec l'air insufflé. Par ce procédé, la qualité de son produite par la résonnance des anches fut beaucoup plus douce, et les intonations de la languette furent moins variables. Il paraît toutefois que l'inventeur n'aperçut pas toute l'importance de sa découverte et qu'il la négligea par la suite. Mais un autre facteur d'orgues allemand, nommé Rackwitz, qui était établi à Stockholm, l'adopta, et Vogler en fit usage, en 1796, dans l'*Orchestrion* qu'il construisit pour servir de modèle de son système de simplification. Léopold Sauer, facteur d'instruments à Prague, construisit sur ce modèle, en 1803, un grand piano avec pédales, à cordes et à tuyaux, et Ignace Kober fit, en 1805, un orgue d'après le même système, pour une des églises de Vienne. Le grand orgue de Neuruppin fut construit aussi par Vogler, en 1807, d'après les principes des anches vibrant en liberté; enfin tous ces jolis instruments auxquels on a donné depuis quinze ans les noms d'*æolodion*, *æoline*, *physharmonica*, *æolharmonica*, et même les petits appareils d'harmonie qui ont été introduits d'Allemagne en France depuis peu, et qu'on fait résonner en les plaçant entre les lèvres, ont tous pour principes la vibration libre d'une languette de métal, agissant dans une rainure ou rigole, dont la capacité est calculée de manière à ne laisser que l'espace nécessaire pour le passage rapide et alternatif de cette languette.

Ce perfectionnement introduit dans la construction des jeux d'anches était d'une haute importance; mais il ne donnait cependant point encore naissance à l'expression véritable, parce que le vent du soufflet agissant sur les anches avec une force constante, l'intensité du son ne pouvait être modifiée, comme elle l'est dans une clarinette ou dans un hautbois, par le souffle plus ou moins abondant ou plus ou moins retenu de l'exécutant. A la vue d'un jeu d'anches libres, M. Grenié, amateur fixé à Paris, conçut la possibilité d'imiter ce mécanisme de la respiration au moyen d'une soupape qui ouvrirait un passage plus ou moins grand au vent de la soufflerie, pour agir sur les languettes. Ce fut dans la pression d'une pédale qu'il plaça le régulateur de la force expressive de l'air insufflé, et le succès couronna complètement son entreprise. Plus l'air agit avec force sur la languette plus il donne d'impulsion à ses battements, et plus l'intensité de son augmente; moins il y a d'action aérienne, plus le son est faible; et cette gradation de force a lieu sans que l'intonation varie, car celle-ci est le résultat du nombre des battements que fait la languette dans une seconde, et le plus ou moins de rapidité des vibrations de celle-ci est en raison de ses dimensions et de l'impulsion qu'elle reçoit.

Un pas immense venait d'être fait par M. Grenié dans la construction des orgues; mais tout n'était pas fait encore. Si les jeux à bouche ou de flûtes n'eussent pu participer de la faculté d'expression qui venait d'être

donnée aux jeux d'anches, il aurait fallu éviter de mêler ces jeux, car l'expression des uns aurait été comme non avenue si le degré de force des autres eût été constant. Il fallait donc chercher aussi à rendre expressifs les jeux à bouche; mais ici la difficulté était plus grande, car tout le monde sait que l'intonation d'une flûte varie en raison de la force du vent qu'on y introduit. La manière dont M. Grenié obvia à cet inconvénient est fort ingénieuse. L'intonation des jeux à bouche résultant de la longueur de la colonne d'air contenue dans les tuyaux, on accorde ces jeux en abaissant plus ou moins une lame de plomb flexible attachée aux parois du tuyau, afin de raccourcir plus ou moins cette colonne d'air. M. Grenié appliqua ce principe à la construction des tuyaux à bouche expressifs au moyen d'une rainure par où s'échappe une portion d'air surabondante. Parvenu au bout du tuyau, cet air soulève la partie inférieure d'un petit soufflet, auquel est attachée une lame de plomb qui s'abaisse sur l'orifice du tuyau, proportionnellement à la force avec laquelle le petit soufflet est poussé, et de cette manière s'établit une compensation avec l'élévation de l'intonation résultant de la force du vent. On ne peut nier qu'il ne soit difficile d'établir dans les grandes orgues un mécanisme aussi délicat avec une solidité inaltérable; mais il peut être employé avec beaucoup d'avantages pour le clavier particulier de ces mêmes orgues qu'on nomme clavier de récit.

On conçoit que le régulateur de l'expression résidant dans la pression d'une pédale, cette expression ne peut être que collective; c'est-à-dire que l'augmentation ou la diminution de force agit à la fois sur tous les tuyaux, et, conséquemment, que l'accompagnement a exactement la même expression que la partie qui chante; ce qui est incontestablement un défaut resté dans une amélioration importante. Dans le but d'éviter ce défaut, M. Erard a construit dans un grand orgue qui a été placé à la chapelle du roi, un petit clavier de récit, dont chaque note a son expression séparée par la pression du doigt. Cette pression, plus ou moins forte, ouvre plus ou moins une soupape par où l'air s'échappe pour faire vibrer l'anche. L'effet de ce jeu est charmant; il n'a que l'inconvénient d'être difficile à jouer, à cause de son extrême sensibilité. A peine est-il permis de toucher les notes légèrement, sans qu'il en résulte un son trop fort. La découverte de M. Erard n'en est pas moins très intéressante; elle ne peut manquer d'avoir quelque jour des résultats fort satisfaisants.

Dans les grandes orgues on fait usage d'un moyen d'expression qui n'est point à dédaigner lorsqu'il s'agit d'obtenir des passages spontanés du fort au faible, et réciproquement. Il consiste à établir dans le buffet d'orgue des jalousies qui s'ouvrent ou se ferment à volonté, au moyen d'une pédale, et qui laissent le son se répandre au dehors, ou le concentrent dans l'instrument. Enfin, par des procédés ingénieux de mécanique, on est parvenu à mettre près des pieds les registres de tous les jeux qui existent dans l'orgue, en sorte que l'organiste peut, à volonté, les faire entrer successivement dans la masse des sons, ou bien tous à la fois, et les faire rentrer dans le silence ensemble ou partiellement. La réunion de tous ces moyens, employés par M. Érard dans l'orgue qu'il a construit pour la chapelle du roi, a fait de cet instrument ce qu'on connaît de plus beau et de plus parfait.

Tel était jusqu'ici l'état des connaissances acquises dans la construction des différents jeux de l'orgue; mais M. Guillaume Weber, professeur de philosophie à Halle, vient de faire des découvertes qui auront vraisemblablement pour résultat de porter à sa perfection un art qui semblait ne pouvoir aller plus loin. Par un grand nombre d'expériences sur les jeux d'anches, M. Weber s'est aperçu qu'il existe dans les tuyaux de cette espèce deux sortes de vibrations; l'une transversale dans la languette, l'autre longitudinale dans la colonne d'air du tuyau. Il a vu en outre que le mode de ces vibrations est inverse; c'est-à-dire que, dans certains cas, les vibrations longitudinales restent inaltérables, ou présentent un phénomène contraire, et réciproquement. Enfin, il s'est assuré qu'en se conformant à de certaines proportions pour l'anche et le tuyau, on peut corriger l'intonation légèrement ascendante d'un système de vibration par l'intonation légèrement descendante de l'autre, et il a cherché les proportions des rapports pour chaque note; ses calculs l'ont conduit à la découverte des dimensions de l'anche et du tuyau pour chaque intonation; et afin de rendre ces proportions d'une exécution facile, il a imaginé des tuyaux qui s'allongent ou se raccourcissent imperceptiblement à volonté, de manière que la colonne d'air soit toujours en rapport exact avec les dimensions de la languette. Nul doute que la facture de l'orgue ne tire de très grands avantages de ces données positives, et que les facteurs ne renoncent aux tâtonnements de la pratique pour se régler d'après une théorie fondée sur des expériences bien faites et des calculs rigoureusement établis. J'ai cru qu'il serait utile de faire connaître à nos artistes cette découverte, consignée par M. Weber dans des mémoires académiques qui sont peu répandus. Ces artistes trou-

veront les proportions de M. Weber pour quelques notes qui peuvent servir à calculer les autres sons de l'échelle. X

Correspondance.

La lettre qui suit porte le timbre du 4 mars; une erreur d'adresse est cause que nous ne l'avons pas reçue plus tôt.

A M. le rédacteur de la REVUE MUSICALE.

La direction du théâtre de Toulouse, désireuse de faire connaître la musique de *Bellini*, m'a engagé, il y a quelques mois, à arranger pour la scène française *Il Pirata*, l'un des chefs-d'œuvre de l'illustre auteur d'*I Puritani*. Encouragé à ce travail par les chances de succès que m'offrent les talents réunis de Mlle Julie Berthault, de MM. Lafeuillade et Rey, je me suis mis à l'œuvre, et dans peu, je l'espère, *le Pirate* sera représenté sur notre théâtre. On assure qu'une traduction du même opéra doit être jouée à Lyon; je viens donc, Monsieur le rédacteur, prendre date dans votre journal, afin d'éviter toute accusation de plagiat.

J'ai l'honneur d'être, avec considération, votre très humble et très obéissant serviteur.

JUSTIN CADAUX.

Toulouse, le 2 mars 1835.

Nouvelles de Paris.

CONCERTS.

Société des concerts. — M. Boulanger-Kunzé.

Qui peut se vanter de n'avoir rencontré que des jours fortunés ici-bas? Qui, parmi les plus favorisés du sort, n'a vu par moments son étoile pâlir? Celui qui prétendra être arrivé au terme de sa vie sans avoir bu à la coupe amère, sans avoir dévié du chemin de la prospérité, celui-là sera un égoïste ou un sot. Comme l'être collectif que nous appelons *Société des concerts* ne doit pas être rangé dans cette dernière catégorie, lui qui a donné tant de preuves de talent et d'esprit, nous pouvons lui dire franchement que la journée de dimanche dernier doit être mise par lui au nombre des jours néfastes. Il y a bien eu la symphonie en *ut mineur*, chef-d'œuvre de l'intelligence humaine, exécutée par un orchestre modèle; mais après cela on ne peut citer que Baillot, admirable de délicatesse dans son morceau avec sourdines.

La symphonie en *ut mineur*, ancienne et précieuse connaissance des fidèles du Conservatoire, n'a rien perdu de sa puissance émouvante, quoique nous la sachions tous de mémoire. Il y a toujours dans cette œuvre immense une inépuisable source de pures jouissances; mais il est difficile d'en parler encore avec quelque intérêt, car voilà huit ans qu'on l'exécute au Conservatoire, et huit articles, au moins, que nous lui consacrons. L'exécution a été belle; les rentrées de cor n'ont pourtant pas été exécutées d'une manière très irréprochable.

Le *Benedictus* de la dernière messe de Beethoven a été bien faiblement exécuté. Les chanteurs chargés des solos se sont étrangement fourvoyés, et, par une sorte de fatalité, M. Baillot, qui jouait l'accompagnement de violon solo de ce morceau, avait accordé son violon trop bas. Le *credo* de la même messe n'a pas été mieux rendu.

Par quelle fâcheuse condescendance une jeune personne, élève de M. Naderman, a-t-elle été admise à jouer un *concertino* de harpe de Naderman? Heureusement, encore, que c'était un *concertino*; ce pouvait être un *concerto!*

M. Baillot a joué avec une grande délicatesse un morceau de sa composition. Il a fait oublier le *concertino* de Naderman. C'est dire beaucoup.

A l'exception d'un *basson* qui a fait entendre imperturbablement un *sol* pour un *fa* dans un crescendo de vingt mesures où la même note revient vingt fois, l'ouverture du *Jeune Henri* a été bien exécutée; mais l'ouverture du *Jeune Henri* est un morceau terriblement populaire.

Voilà pour le sixième concert. Allons vite, messieurs de la société, un septième pour faire oublier celui-ci.

Le concert donné par Mme Boulanger-Kunzé, dans les salons de M. Petzold, a été sans contredit l'un des plus remarquables de la saison et en même temps l'un des plus courus, car on avait l'avantage de s'y asphyxier en bonne compagnie.

M. Boulanger a chanté d'une façon très comique, avec M. Dérivis, le joli duo du *Châlet* et des romances fort agréables de sa composition. M. Boulanger a dans la voix un accent expressif et chante avec beaucoup d'élégance. La belle voix de M. Dérivis et son excellente méthode ont été très applaudies. Le duo du *Maître de Chapelle* a pourtant des passages écrits trop haut pour son organe.

Mlle Dorus a chanté avec une grande perfection l'air

du *Serment* et le duo du *Maître de Chapelle*. Quant à Mme Boulanger-Kunzé, elle était évidemment sous l'influence d'un malaise qui nuisait à la pureté de sa voix. On sait heureusement qu'elle est femme de talent.

M. Alexandre Batta est un violoncelliste d'un vrai mérite. On ne chante pas mieux qu'il ne le fait sur son instrument.

NOUVELLES DIVERSES.

Les grands travaux qu'a coûtés à M. Fétis l'organisation du Conservatoire de Bruxelles ne lui ont pas permis de suivre, l'année derrière, son idée de faire connaître au public les différents systèmes de composition musicale aux siècles passés. On n'a pas oublié le sentiment de surprise et d'admiration que causa cette délicieuse musique du seizième siècle lorsqu'elle fut exécutée dans les concerts historiques. C'était quelque chose de si neuf, de si inattendu, non-seulement du public, mais des artistes eux-mêmes ! On savait peu ce que pouvait être la musique d'il y a trois cents ans; c'est à peine si l'on était bien sûr qu'il y eût alors une musique. A cette annonce des compositions de Clément Jannequin et de Nicolas Gombert, les spectateurs attendirent quelque chose de barbare ; on sait ce qui en a été.

Ces *concerts historiques* vont être rendus au public qui les a si bien accueillis.

M. Fétis donnera pendant la semaine sainte des concerts où il fera entendre des morceaux de musique des seizième et dix-septième siècles, exécutés par des artistes remarquables et avec les instruments du temps. Nous en donnerons les programmes dans notre prochain numéro.

*** Le 8 mars Mme Malibran est arrivée à Bologne venant de Naples. La célèbre cantatrice n'a fait qu'une courte apparition dans cette ville. Après avoir été applaudie sur le théâtre des cours et avoir reçu seize couronnes au Caseno, elle est partie le 15 pour Venise.

*** On écrit de Varsovie que le célèbre violoniste français Lafont est arrivé dans cette ville et qu'il se propose d'y donner plusieurs concerts.

*** M. Naderman, compositeur et professeur au Conservatoire, est mort dans la nuit de jeudi à vendredi.

*** Le théâtre de Versailles donnera jeudi, 9 avril, la première représentation d'un opéra-comique intitulé *la Bannière du roi*. La musique de cet opéra est le premier ouvrage de M. Auguste Mermet, jeune homme qui donne des espérances.

*** Jeudi 9 avril (huit heures du soir) à l'Hôtel-de-Ville, M. Listz donnera un concert au profit d'une famille pauvre, dont voici le programme:

Première partie.

1° Symphonie (inédite) de M. Hiller.

2° Ballade du Pêcheur (paroles de Gœthe), musique de M. Berlioz, chantée par M. Boulanger.

3° Grande fantaisie symphonique pour piano et orchestre, composée sur deux thèmes du Mélologue de M. Berlioz (la ballade du Pêcheur et le chœur des Brigands), par M. Listz, exécutée par l'auteur.

4° Récitatif et air du *Freyschütz*, de Weber, chanté par Mlle Antonia Lambert.

5° Air varié pour le violon, composé et exécuté par M. Massart.

6° Grande sonate (œuvre 27) de Beethoven. Le premier morceau (adagio) exécuté par l'orchestre; les deux derniers (allegretto et presto appassionato) par M. Listz.

Deuxième partie.

7° Marche des Pélerins (de la symphonie Harold), de M. Berlioz.

8° Scènes caractéristiques à quatre voix d'hommes, composées par M. Clapisson.

9° Grande polonaise de Mayseder, précédée d'une introduction, exécutée sur l'alto par M. Urhan.

10° Romances de M. Labarre, chantées par Mlle Antonia Lambert.

11° Romances et chants sans paroles de M. Mendelsohn, duo de bravura pour deux pianos, composés par M. Listz, exécuté par Mlle Vial et l'auteur.

Prix des billets : loges, 10 fr.; parquet, 8 fr.; parterre, 6 fr. -- On peut s'en procurer à l'avance chez tous les marchands de musique.

*** Après Paris, Marseille est la première ville de France où l'opéra français ait été chanté. Marseille est encore la première ville des départements où l'on ait établi un théâtre italien pour la saison d'été. Mme Francheschini doit y tenir l'emploi de *prima donna*. *Otello* et *Norma* sont promis aux dilettanti; la troupe chantante débutera par ces deux pièces. On pourrait encore dire, à l'honneur des Marseillais, que les symphonies de Beethoven étaient fort bien exécutées dans leurs concerts, et portées aux nues par les amateurs, bien avant que le Conservatoire de Paris les eût posées sur son pupitre.

*** Le 25 mars dernier M. Erard a donné chez lui une soirée aussi brillante par la société qui se pressait dans ses salons, que par le choix des artistes qui s'y sont fait entendre. Lablache, Ivanoff, Geraldi, Mlle Grisi et Mlle Lambert, Labarre, Bertini et Franchomme ont chanté et ont exécuté des morceaux du *Barbiere* du *Matrimonio segreto*, de l'*Agnèse*, des *Puritani* et d'autres encore, avec la perfection dont leurs noms seuls donnent l'idée.

*** Un nouveau ballet, intitulé *Bresilia* ou *la Tribu des femmes*, doit être représenté à l'Opéra le 8 de ce mois.

*** Ainsi que nous l'avons annoncé, le dernier concert de la *Société musicale* aura lieu dimanche 5 avril. Tous les sociétaires se feront entendre dans cette séance où ils diront adieu à leur public. En louant sous beaucoup de rapports l'ordonnance du programme de ce concert, nous remarquerons ce fait singulier que pas un nom de femme n'y figure. Les membres de la société n'ont-ils pas crainte que cette succession non interrompue d'habits noirs et d'habits bleus ne jette du froid sur leur dernière séance, dont voici le programme :

Première partie.

1° Fragment de quatuor, de Beethoven, pour deux violons, alto et basse, exécuté par MM. Alard, Deldevez, Lutgen, Cheviilard.

2° Air du Podesta, de la *Gazza ladra*, chanté par M. Geraldi.

3° Fantaisie brillante pour le cor sur la *Straniera* de Bellini, composée et exécutée par M. Gallay.

4° Concerto pour piano, avec accompagnement d'orchestre, composé et exécuté par Henri Herz. 1. Allegro maestoso, 2. Andante, 3. Rondo suisse.

Deuxième partie.

1° Trio pour hautbois, basson et piano, composé par M. Brod, exécuté par l'auteur, MM. Kocken et Bertini.

2° Sonate pour la harpe, composée et exécutée par M. Labarre.

3° Variations concertantes pour violon et violoncelle, exécutées par MM. Alard et Chevillard.

4° Caprices pour le piano, composés et exécutés par M. Bertini.

5° Evocation des Nones, de *Robert-le-Diable*, chantée par M. Geraldi.

Le piano sera tenu par M. Fessy.

*** Mme la comtesse Rossi (Mlle Sontag) et son mari, ambassadeur de Sardaigne à La Haye, doivent quitter cette capitale le 15 avril pour retourner à Turin.

Les amateurs de spectacle de La Haye voient avec effroi le départ de Mlle Prevot et de Chollet, qui n'y seront pas remplacés. Le roi Guillaume, qui aurait désiré les conserver, leur a fait trop tard des propositions qu'ils ont été dans l'obligation de refuser par suite de leurs engagements avec l'Opéra-Comique.

*** Couderc a remplacé Révial dans le *Cheval de Bronze*. Quoiqu'il ne soit pas lui-même irréprochable, ce jeune acteur joue et chante le rôle du prince Iang d'une manière beaucoup plus satisfaisante que ne le faisait son prédécesseur. On annonce que Ponchard doit se charger du même rôle dans les prochaines représentations de ce joli opéra, qui attire la foule à l'*Opéra-Comique*.

*** Le 10 mars on a représenté à Naples, sur le théâtre *Nuovo*, l'opéra du compositeur Mazza, qui a pour titre : l'*Albergo Incanto*. La cantatrice Adélaïde Mazza et le ténor Winter ont bien fait valoir la musique. La société des théâtres royaux a confié à Mazza la composition d'un nouvel opéra et a engagé sa femme pour l'emploi de *prima donna*.

*** Barroilhet, élève du Conservatoire de Paris, est engagé pour remplir pendant la prochaine saison l'emploi de premier basse au théâtre de Palerme.

*** Le *Patriote* de Moulins annonce l'arrivée de M. Jules Piccini, *fils du célèbre compositeur de ce nom*, qui se propose de donner un concert dans cette ville. L'erreur est bouffonne. Si le rédacteur du journal de Moulins est bon patriote, ce que nous ne voulons pas nier, à coup sûr il ne peut point passer pour un homme savant.

*** On a donné à Toulon, au bénéfice des pauvres, un concert dans lequel M. Neukomme a fait entendre plusieurs morceaux de musique religieuse composés par lui, et a touché un orgue expressif de Grenié.

*** Le concert de M. Osborne aura lieu après-demain mardi 7 avril, à huit heures et demie du soir, dans la salle Chantereine. Voici le programme des morceaux qui seront exécutés.

Première partie.

1° Trio pour piano, violon et basse, composé par M. Osborne, et exécuté par MM. Ernst, Batta et l'auteur.

2° Duo du *Maître de Chapelle*, de Paër, chanté par Mme D. G. et M. D***.

3° Solo de flûte, de Masset, exécuté par M. Dorus.

4° Air du *Bravo*, de Marliani, chanté par M. Pantaleoni.

5° Romances chantées par M. Richelmi.

Deuxième partie.

1° Trio de l'*Inganno*, de Rossini, chanté par Mme D. G., et MM. Pantaleoni et D***.

2° Variations brillantes pour piano, sur un thème d'Auber, composées et exécutées par M. Osborne.

3° Air italien chanté par Mme D. G.

4° Solo de violon, composé et exécuté par M. Ernst.

5° Air italien chanté par M. D***.

6° Duo pour piano et violon sur un thème italien, composé et exécuté par MM. Osborne et Ernst.

On trouve des billets chez M. Osborne, rue du Helder, n° 2, et chez les principaux éditeurs de musique.

Nouvelles des Départements.

Strasbourg. *Théâtre.* L'approche de la fin de l'année théâtrale nous permet dès ce moment de résumer les

travaux de la direction de M. Brice, car aucun ouvrage nouveau ne pourra plus être monté d'ici au 12 avril, jour de la clôture. Quinze opéras en un acte, neuf en deux, vingt-un en trois, trois en quatre et deux en cinq actes, ensemble cinquante opéras, ont été successivement représentés. Dans ce nombre quatre seulement étaient nouveaux : le *Siége de Corinthe*, *Marguerite d'Anjou*, *Lestocq* et la *Vengeance Italienne*, tombée à la deuxième représentation. L'échec qu'a éprouvé ce dernier opéra, paraît avoir déterminé le retrait des autres nouveautés composées à Strasbourg, telles que *Gustave Wasa*, *la Fausse Jeanne d'Arc* et *la Reine des Sarmates*. Au surplus, la manière dont les quatre opéras nouveaux ont été montés a été généralement satisfaisante. — Madame Valmon, première chanteuse, et M. Julien, premier ténor, nous quittent. — M. Brice, qui garde la direction pendant la prochaine année théâtrale, annonce que, dans les premiers jours d'avril, la troupe allemande avec laquelle il a traité, débutera par trois nouveautés : *le Templier et la Juive* de Marschner, *la Reine des Sarmates* (ouvrage dont nous venons de parler, et qui a figuré long-temps sur les affiches du Théâtre Français), puis *Euryanthe* de Weber.

Concerts. La saison des concerts n'a jamais été plus stérile que cette année. Les anciens concerts d'abonnement de la société philharmonique, qui est dissoute, n'ont point eu lieu cette année. Le comité qui continue à conserver le titre d'une société qui n'est plus constituée, avait ouvert une souscription pour deux concerts aux profits des pauvres et d'une caisse d'artistes infirmes. Le second de ces concerts vient d'avoir lieu le 23 mars.

*** On écrit d'Avignon : « L'administration de la Société philharmonique, désireuse de remplir ses obligations envers ses co-sociétaires, voulait donner un concert dans le courant du Carnaval dernier ; mais divers motifs, dont elle a rendu compte dans les journaux, ont contrarié ses projets à cet égard. Elle espérait que, pendant le carême, époque de repos et de plaisirs tranquilles, elle pourrait regagner le temps perdu par des retards involontaires, et elle avait même préparé des matériaux pour avoir deux concerts assez rapprochés l'un de l'autre, lorsque des difficultés imprévues, des obstacles toujours renaissants, provoqués par le directeur des spectacles de cette ville, ont à plusieurs reprises et encore dernièrement trompé ses prévisions et éloigné le but auquel elle croyait atteindre.

« Incertaine, mais non découragée, l'administration donne ces explications, pour repousser le reproche de négligence qui pourrait lui être adressé et rejeter le blâme sur qui le mérite.

« L'administration municipale devrait seconder activement une institution qui a déjà porté ses fruits en réunissant sur le terrain neutre des arts toutes les classes, tous les âges, toutes les nuances politiques de la grande famille avignonnaise. Le théâtre appartient à la ville, et nos magistrats peuvent stipuler à l'avenir, avec tous les directeurs, les droits de la Société philharmonique. Ne serait-il pas bien déplorable de voir tomber une institution si intéressante, si utile ? car l'existence ne se compose pas exclusivement d'intérêts matériels ; les arts ont aussi leur rôle à remplir dans toute société civilisée. Ne méconnaissons pas leur influence et leurs bienfaits.

« Le moindre appui prêté à la Société philharmonique produirait les plus heureux résultats. Elle a rencontré unanimité dans les rangs des masses, elle a débuté de manière à surpasser les plus belles espérances ; les principales villes du département suivaient l'exemple d'Avignon ; il ne fallait qu'une dernière impulsion. Certes, ce n'est pas la Société elle-même qui manque à sa mission ; au contraire, elle a prouvé que chaque concert était pour elle un triomphe. »

*** L'Institut musical d'Orléans donne des concerts qui font grande sensation dans la ville. Le dernier, qui a eu lieu le 24 mars, a été plus brillant encore que les précédents et fait grand honneur aux amateurs ainsi qu'aux artistes qui ont pris part à l'exécution des différents morceaux. On parle de construire une salle exprès pour ces séances musicales ; sur une somme de 30,000 fr. jugée nécessaire, 15,000 sont déjà promis.

*** La Société lyrique de Perpignan donne aussi des concerts, mais nous ne garantissons pas qu'il s'y fasse de bonne musique.

*** La *Prison d'Édimbourg*, de M. Carafa, n'a pas produit grand effet à Metz. En revanche, le *Châlet*, de M. Adam, a été fort applaudi. Faute de Tombola, les habitants de Metz se sont contentés d'une *Fête Vénitienne*.

*** Le violoniste M. Hauman s'est fait entendre à Toulouse dans un concert donné au théâtre de cette ville le 19 mars. Cet artiste a eu un succès rare. Il doit, en quittant Toulouse, se rendre à Bordeaux pour y donner également des séances musicales.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** Nº 15.

PARIS, DIMANCHE 12 AVRIL 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

DE L'ENSEIGNEMENT DE LA HARPE

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE PARIS.

Le décès de Nadermann laisse vacante la place de professeur de harpe au Conservatoire. Cette place sera-t-elle remplie? Voilà deux questions qui, n'étant pas encore résolues, me paraissent assez intéressantes pour mériter d'être prises en considération dans la *Revue musicale*.

Lorsque, par une influence de cour, la chaire de professeur de harpe fut créée au Conservatoire de Paris, le budget de cette école n'était pas établi sur des bases aussi larges que celles où il fut porté par la suite; le Conservatoire manquait de plusieurs choses d'une nécessité plus pressante, particulièrement d'un enseignement de la contrebasse, que depuis lors il a acquis. Dans cet état de choses, M. le directeur de l'établissement résista de tout son pouvoir à la nomination d'un professeur de harpe, et il eut raison; mais la faveur courtisanesque l'emporta, et la place fut créée.

D'autres motifs auraient pu se joindre à ceux qui viennent d'être énoncés pour faire rejeter du Conservatoire l'enseignement de la harpe à *simple mouvement*, à laquelle Nadermann ne voulut jamais renoncer, parce que son âge était trop avancé pour qu'il pût se livrer à de nouvelles études, lorsque la harpe à double mouvement fut mise au jour par Érard. J'ai fait connaître, à plusieurs reprises, mon opinion sur la harpe à simple mouvement, et j'ai dit qu'on ne pouvait guère la considérer que comme un instrument de fantaisie, en quelque sorte en dehors du domaine de la musique, beaucoup de modulations et toutes les harmonies altérées lui étant interdites. Il est évident que l'enseignement d'un instrument étranger aux immenses progrès dus à l'invention d'Érard était une anomalie dans une école de perfectionnement. Or, ce qui était un mal il y a douze ou quinze ans est devenu un ridicule aujourd'hui; car, tandis que la surannée harpe simple se cramponne au Conservatoire de musique de France comme à son dernier refuge, tout ce qui a quelque talent, quelque renommée comme harpiste, ne se sert et ne peut se servir que de la harpe nouvelle.

Les répugnances de M. le directeur du Conservatoire de musique contre l'enseignement de l'ancienne harpe étaient donc fondées. Aujourd'hui les circonstances ne sont plus les mêmes. La harpe à double mouvement est un instrument *sui generis*, mais ce n'est plus un instrument borné. Toute musique lui est applicable, et les ressources qu'elle peut fournir à l'orchestre ne sont peut-être pas encore connues des compositeurs, bien qu'on en fasse un fréquent usage au théâtre. Une classe de harpe simple était inutile; une classe de harpe à double mouvement est une nécessité de notre temps. Telle est du moins mon opinion, et je crois que, si l'on consultait les musiciens les plus éclairés, ils se rangeraient à mon avis.

Si la question relative à la conservation de l'enseignement de la harpe dans le Conservatoire peut être résolue par les considérations qui viennent d'être exposées, il reste à examiner celle du choix du professeur. Il me semble que la solution de celle-ci peut être facile; car il suffit pour y arriver de voir quel est l'artiste qui

dans sa musique et dans son exécution, a le mieux employé les ressources de la harpe à double mouvement, qui en a le mieux saisi le caractère et les avantages, qui en a le plus étendu le domaine. N'oublions pas qu'à ces conditions il est nécessaire de joindre assez de jeunesse pour avoir le temps de fonder une école, assez d'expérience de l'enseignement pour savoir communiquer à d'autres les résultats de ses recherches. Or, d'après ce programme, il n'est personne qui ne nomme M. Labarre. Ses jeunes rivaux eux-mêmes lui rendent assez de justice pour le proclamer leur chef et leur modèle; c'est sa musique qu'ils jouent, c'est son jeu qu'ils imitent, c'est son influence qui les entraîne et les inspire. Depuis dix ans les nombreux ouvrages qu'il a publiés pour la harpe ont fait une révolution complète dans l'art de jouer de cet instrument; depuis dix ans sa réputation s'est étendue dans toute l'Europe. Des difficultés qui auraient paru fabuleuses à ses devanciers sont rendues par lui comme en se jouant. On lui doit la découverte de plusieurs effets nouveaux, et surtout l'audacieux emploi d'énergiques harmonies, riches de modulations et auparavant inouïes sur la harpe.

Il est des hommes qui s'imposent autant par la puissance de leur talent que par l'assentiment public. Tel est aujourd'hui M. Labarre. Si l'enseignement de la harpe est maintenu dans le Conservatoire de Paris, et je crois avoir démontré qu'il doit l'être, je ne doute pas que ce ne soit sur lui que s'arrête la pensée de M. le directeur de cette école. Avec lui, la harpe sera en France dans un état de prospérité comme le sont quelques autres branches de l'art musical.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE Mlle TAGLIONI.

Premier acte de la *Dame Blanche*, opéra-comique. — Première représentation de *Brezillia*, ballet, musique de M. DE GALLEMBERG. Troisième acte de *Moïse*. — La *Romanesca*, air de danse du seizième siècle, arrangé en gavotte, avec des variations.

Vingt fois l'espoir de plaisir qui conduisait le public à ces *représentations extraordinaires*, composées de lambeaux d'ouvrages bons ou mauvais, a été déçu; vingt fois, au lieu des jouissances qu'on se promettait et qu'on avait payées fort cher, on n'a trouvé qu'ennui et fatigue; mais l'expérience ne sert de rien à la curiosité; celle-ci se laissera toujours séduire à la lecture de l'affiche. D'ailleurs, il est de bon ton d'assister aux représentations de cette espèce; le prix élevé qu'on paie pour y être admis est un attrait de plus, car il semble promettre que les gens comme il faut seulement y seront, et tout le monde veut être de ces gens-là.

La représentation de mercredi dernier n'a point dérogé à l'usage; elle a été longue, froide et ennuyeuse. La *Dame blanche*, charmante production du goût fin et délicat de Boieldieu, n'a point été faite pour les vastes proportions de l'Opéra! Le parfum de cette fleur s'y évapore; sa couleur s'y ternit. Musique riche de détails spirituels, elle exige un cadre proportionné à ses dimensions; tous ces détails se perdent dans une grande salle, sous le luxe d'un orchestre formidable. Les chanteurs y semblent avoir perdu leurs voix, les instruments l'ampleur de leur sonorité. D'ailleurs, le passage alternatif du chant à la parole, et de celle-ci au chant, mélange insolite à l'Opéra, jette un froid glacial sur tout l'ouvrage. Le dialogue parlé arrive à peine à l'oreille des spectateurs; ce dialogue, si spirituel qu'il soit, ne paraît qu'une insipide causerie, et l'impression qu'il laisse dans les esprits vient ensuite étendre son influence sur la musique et lui porter un coup mortel. Ne nous étonnons donc pas du peu d'effet qu'a produit le premier acte, malgré le talent de Nourrit et de Mme Dorus-Gras. Des impressions analogues se reproduiront toutes les fois qu'on voudra transporter à l'Académie royale de Musique des partitions écrites pour l'Opéra-Comique.

Je ne parlerai pas du nouveau ballet qui n'est guère que ce qu'on appelle au théâtre *un divertissement*. Tout ce que j'en ai compris, c'est qu'un homme s'introduit dans une tribu de femmes, qu'il plaît fort à ces demoiselles, et que celles-ci, après avoir feint de vouloir lui ôter la vie, s'en disputent la possession. Au fait, ce n'est qu'un cadre pour la danse, et surtout pour la danse aérienne et suave de Mlle Taglioni. J'aurais mieux goûté le charme de ses poses gracieuses et de ses mouvements souples, si l'insupportable musique de M. de Gallemberg ne m'avait incessamment tinté aux oreilles et ne m'avait affadi le cœur. J'étais ivre des platitudes et des lieux communs de cette musique pendant l'interminable *divertissement*; j'en avais des vertiges qui me permettaient à peine de voir ce qui se passait sur la scène.

Enfin le finale qu'on appelle *le troisième acte de Moïse*, est venu me soustraire au souvenir de ce cauchemar. Ce n'était aussi qu'un fragment, mais ce fragment est une des plus admirables conceptions des temps mo-

dernes. Les artistes de l'orchestre, tirés de leur assoupissement et comme rappelés à la vie par les sublimes beautés de la musique de Rossini, ont semblé devenir d'autres hommes. Le public lui-même, ce public des représentations extraordinaires, si peu digne d'entendre et de juger les véritables productions d'art, ce public qui n'a que de la curiosité, n'a point été insensible aux admirables inspirations de l'auteur de *Moïse*. Dominé, entraîné, par les énergiques et grandes pensées qui brillent dans la musique de *Moïse*, il a joint ses applaudissements aux transports d'admiration des artistes et des connaisseurs.

L'exécution du chef-d'œuvre a d'ailleurs été excellente; tout le monde était animé du feu sacré. S'il me faut citer des noms au milieu de cet ensemble de talents qui ne mérite que des éloges, je dirai que Levasseur est un admirable *Moïse*, et que Mlle Falcon s'est élevée au plus haut degré du talent dans quelques phrases du finale. Cette jeune personne fait d'immenses progrès; animée de l'amour de son art, elle montre de la persévérance dans ses études et ne se laisse point éblouir par le succès. Il est permis de lui prédire maintenant un bel avenir.

Au troisième acte de *Moïse* ont succédé le bal masqué de *Gustave*, une danse voluptueuse de Mlles Elssler, un menuet dansé par Mlle Taglioni et le vieux Vestris, âgé de plus de soixante-quinze ans, et enfin la profanation de cette suave production du seizième siècle, que les concerts historiques ont fait connaître sous le nom de la *Romanesca*. La *Romanesca* était une danse de 1595; on a pu la rendre à sa première destination; mais c'était une danse *marchée*, comme l'indique le caractère de la musique, et on en a fait une gavotte! L'harmonie primitive de cette musique en est aussi inséparable que les diverses phrases dont se compose la mélodie, et l'arrangeur y a fait entrer je ne sais quel travail de contrepoint qui en altère la naïveté! L'instrumentation originale est aussi une condition nécessaire de l'existence de ce petit chef-d'œuvre, et le barbare y a mis des cors, des trompettes, des trombones, des flûtes, des hautbois! Ce n'était point assez : ce cruel arrangeur, que je ne connais pas, a fait de la *Romanesca* un thème de variations! Or, qu'est-il arrivé de tout cela? ce qui était facile à prévoir pour quiconque aurait eu quelque sentiment de l'art : la *Romanesca* qui, sous les doigts de Baillot, a toujours excité les plus vives émotions, avec son petit orchestre de quelques violes et d'une guitare, cette *Romanesca*, jouée lourdement par tout l'orchestre de l'Opéra, n'a paru à l'auditoire qu'un air vulgaire; que sais-je? peut-être quelque chose de moins qu'un air du comte de Gallemberg.

CONCERT DE M. LISZT

Au bénéfice d'une famille pauvre.

M. Liszt, bien jeune encore, est dès long-temps célèbre, car son enfance fut celle d'un prodige, et, ce qui est rare, le prodige s'est résumé en un artiste d'un ordre supérieur. A l'aptitude la plus merveilleuse qui se soit jamais peut-être rencontrée dans un pianiste pour vaincre les difficultés du mécanisme, se sont jointes en lui une patience inépuisable pour en développer les avantages et une tendance à la méditation pour les appliquer suivant un certain ordre d'idées. Les méditations de M. Liszt, toutes dirigées vers les théories de l'école spiritualiste, ont donné à son talent un caractère qui n'est celui d'aucun autre pianiste connu. Ce talent est empreint de sentiments, de passions, et, ce qui est plus singulier, d'opinions propres à celui qui le possède. Toutes les impressions de l'artiste ont subi, à diverses époques, des transformations dont le talent s'est ressenti; aujourd'hui même encore, il y règne du vague. On comprend, en écoutant M. Liszt, qu'il cherche quelque chose et que la réalisation de son idée finale n'est point arrivée pour lui. Tantôt, dans l'exécution des ouvrages des grands maîtres, il s'est montré désordonné à force d'être véhément; tantôt, rentrant dans une situation d'ame plus calme, il a rendu les mêmes productions avec sagesse, sentiment convenable et délicatesse exquise. De cette instabilité de sentiments sont résultées bien des erreurs musicales chez M. Liszt, bien du désordre et des défauts choquants; mais une exécution foudroyante à laquelle rien ne peut être comparé, une originalité incontestable dans la manière de comprendre la musique et de la rendre. Une ame ardente et un cerveau rêveur ont fait de son talent une des choses les plus curieuses et les plus intéressantes de notre époque.

Le concert de M. Liszt était, par le choix des morceaux, l'expression réalisée de ses penchants et de ses idées. Il commençait par une symphonie de M. Hiller, jeune artiste dont le talent est dans une voie remarquable de progrès. Cette symphonie, bien que non publiée, n'est pas nouvelle; on dit que l'auteur veut la condamner à l'oubli et qu'il n'a voulu l'entendre une dernière fois que pour la juger définitivement. Je regrette de n'en avoir point entendu le premier morceau,

le dernier contient de fort bonnes choses, surtout une phrase sentimentale qui se reproduit plusieurs fois et qui est d'un beau caractère.

Il était impossible que M. Berlioz ne trouvât pas sa place dans le concert de son ami. On y a entendu sa ballade du *Pêcheur*, délicieusement chantée par M. Boulanger, et la marche des pélerins, de la symphonie *Harold*. Il y a du vague dans la mélodie du premier de ces morceaux comme il y en a dans tout ce que fait M. Berlioz; cette mélodie chante parfois singulièrement, mais le sentiment en est bon. Quant à la marche, on y entend une idée développée avec plus de clarté que ne le fait ordinairement le compositeur, mais il s'y trouve encore bien des traces d'ignorances musicales, bien des transitions mal attachées. Il est juste de dire pourtant que cela montre du progrès dans la netteté de composition.

Parlons de M. Liszt. Le premier morceau qu'il a joué est une grande fantaisie symphonique pour piano et orchestre sur la même ballade du *Pêcheur* qu'on venait d'entendre et sur un autre motif de M. Berlioz. Il y a des effets neufs dans ce morceau, mais il y règne tant de confusion, on y trouve tant de redites, de choses obscures si longuement répétées, qu'il n'a pas fallu moins que la merveilleuse exécution de l'auteur pour faire applaudir cette production. A Dieu ne plaise que je veuille décourager M. Liszt comme compositeur; il y a quelque chose de nouveau et de bon dans cet essai, ce quelque chose, mûri par la méditation, pourra grandir dans ses autres ouvrages. Qu'il persévère en s'améliorant, qu'il conserve son individualité en rejetant de sa pensée ce qui la dépare, ce qui choque l'oreille délicate, et il y aura pour lui une carrière d'auteur comme il y en a une belle d'exécutant.

L'introduction de la sonate de Beethoven (*quasi-fantasia*, œuvre 27) a été arrangée pour l'orchestre par M. Girard. Il y a beaucoup d'intelligence des effets dans cet arrangement; les voix des instruments y sont bien choisies. M. Liszt a joué les deux autres morceaux. Il rend bien ordinairement les inspirations de Beethoven, il s'est trompé cette fois. Le menuet et le trio ne me semblent pas avoir été conçus pour être dits avec ces variations continuelles de mouvements qu'il leur a imprimées, et le finale, cette belle pensée de Beethoven, n'a pas été composé pour être haché par phrases désordonnées comme l'a fait M. Liszt. Il faut sans doute que l'exécutant porte son sentiment propre dans la musique, mais il ne faut pas que ce sentiment soit en désaccord avec la pensée de l'auteur. Cette manière de phraser par fragments de caractères divers s'est formulée dans la tête de M. Liszt; qu'il y prenne garde, la formule, de quelque nature qu'elle soit, est l'ennemie de la véritable inspiration.

Je n'ai point assisté au dernier morceau exécuté par M. Liszt; j'ai appris qu'il s'y est trouvé mal. Ce fâcheux accident pouvait en quelque sorte se prévoir par l'exaltation où il avait paru être pendant le concert.

CONCERT DE M. G. OSBORNE.

(Salle Chantereine, 7 avril.)

Nous avons dit que M. Osborne avait eu le courage de s'enfermer chez lui pendant plusieurs années, afin de perfectionner un talent déjà aimé du public. Maintenant M. Osborne répare le temps perdu (perdu pour nous qui l'avons peu entendu, mais non pour lui qui a travaillé), car il s'est fait entendre dans un assez grand nombre de soirées cet hiver. Après avoir beaucoup fait pour les autres, M. Osborne vient d'agir pour son propre compte, en donnant un concert à son bénéfice.

Dans ce concert, M. Osborne a fait entendre plusieurs morceaux de sa composition: un trio pour piano, violon et violoncelle qui renferme des traits élégants, mais qui, dans beaucoup de parties, a le défaut de manquer de couleur; de très agréables variations sur un air de la *Muette de Portici*, puis enfin un duo de piano et violon, dont nous ne pouvons point parler, car nous ne l'avons point entendu. M. Osborne a déployé un beau talent d'exécutant; son jeu est brillant, mais sage et bien réglé en même temps. M. Osborne s'est placé au rang des bons pianistes de notre époque.

Mme Dorus-Gras n'était pas en voix, quoiqu'elle ait encore chanté de manière à être fort applaudie. M. Dérivis n'a point chanté de solos, mais sa belle voix de basse a produit un bon effet dans un trio et dans un duo Pour M. Pantaleoni, il chante plutôt fort qu'il ne chante bien.

M. Dorus a joué avec une grande supériorité de talent ses variations de M. Masset; mais il joue trop souvent ce même morceau. Les meilleures choses s'usent par un trop grand usage.

NOUVELLES DIVERSES.

Le *Concert historique* de M. Fétis aura lieu mardi prochain 14 avril, à 8 heures du soir, au Théâtre-Italien.

Le public sait à quoi s'en tenir sur l'attrait des curieuses séances musicales données par M. Fétis pour faire connaître une musique toute neuve et toute fraîche à force d'ancienneté; aussi nous bornerons-nous à donner le programme.

CONCERT HISTORIQUE

donné par M. Fétis.

—

LES PROGRÈS

DE LA MÉLODIE ET DE L'HARMONIE

Pendant les XV^e^ et XVII^e^ siècles.

On entendra MM. *Alexis-Dupont, Boulanger, Dérivis, Jansenne;* Mmes *Baptiste-Quiney, Boulanger, Hébert-Massy, Lambert, Lebrun* et *Feucheux*, pour le chant.

MM. *Baillot* sur le violon, *Franchomme* et *Batta* sur la basse de viole, *Hiller* sur le clavecin, *Desargus* sur la harpe, *Aguado* sur le luth, et plusieurs autres artistes distingués.

Les accompagnements seront exécutés sur des violes, des théorbes, des luths et autres instruments des seizième et dix-septième siècles.

PROGRAMME.

Première partie.

La Musique d'Église.

1. Quels ont été les caractères distinctifs de la mélodie et de l'harmonie pendant les seizième et dix-septième siècles. Discours prononcé par M. Fétis.

2. *Coro di Laudi*, en chœur, à quatre parties, tiré de l'oratorio d'Emilio del Cavaliere, intitulé *la Rappresentazione di Anima e di Corpo.*

3. *Ave Maria*, à six voix, par Nicolas Gombert, maître de chapelle de l'empereur Charles V (1520).

4. *Antienne* à quatre parties, de P. de Palestrina (1560).

5. Air d'église (*Aria di Chiesa*), par Stradella (dix-septième siècle), chanté par M. Alexis Dupont.

6. Fragment de psaume par Marcello, pour contralto, deux ténors et basse, chanté par Mme Baptiste-Quiney, MM. Alexis Dupont, Jansenne et Géraldi.

Deuxième partie.

La musique de Concert.

1. *Canzonnetta Villanesca alla Napolitana* de Carlo Macchi (1502), chanté par MM. Boulanger, Jansenne, Géraldi et Mlle Lambert.

2. *Pièce d'épinette*, tirée du *Virginal Book* de la reine Elisabeth, exécutée par M. Hiller sur le clavecin.

3. *Chanson française*, à quatre voix, par Clément Jannequin (1530), chantée par MM. Jansenne, Géraldi, Mmes Hébert-Massy et Feucheux.

4. *Aria alla Leccese*, da Alessandro Scarlatti (1682), chanté par Mlle Lambert.

5. *Vilhancico* à six voix de femmes, avec accompagnement de six guitares, par Soto de Puebla (1561), chanté par Mmes Baptiste-Quiney, Boulanger, Hébert-Massy, Lambert, Lebrun et Feucheux.

6. *Dialogue sentimental* sur le violon, viole à quatre cordes, viole bâtarde à cinq cordes, et deux basses de viole, par Henri Schütz (1605), exécuté par Baillot, Gras, Urhan, Franchomme et Batta.

7. *Duo* pour deux voix de soprano, avec accompagnement de clavecin, par l'abbé Steffani (1678), chanté par Mme Hébert-Massy et Mlle Lambert.

Troisième partie.

La Musique de Danse.

1. Discours sur le caractère de la musique de danse au seizième siècle, suivi de quelques observations sur la réalité du beau en musique, par M. Fétis.

2. Air de danse grave de la cour de Ferrare, exécuté au mariage du duc Alphonse d'Est.

3. Basses danses de Catherine de Médicis (1570).

4. Branles de Poitou et bourrées d'Auvergne.

5. Allemandes, courantes et gigues de l'Allemagne.

6. Airs de la *Mascarade des Enfants fourrés de malice et des Chambrières mal avisées*, exécutés dans les rues de Paris pendant la nuit de Saint-Julien (1587).

7. *La Romanesca*, fameux air de danse de la fin du seizième siècle, pour violon, avec accompagnement de violes, basses de viole et guitare, exécuté par M. Baillot.

Le prix des places est le même qu'au Théâtre-Italien, excepté celui du parterre qui est fixé à 5 francs et celui de l'amphithéâtre porté à 3 francs.

On se fait inscrire, pour les loges et les stalles, au bureau de la location du Théâtre, rue de Marivaux, de 10 heures à 5.

*** On avait beaucoup parlé de la vente des instruments de M. Armand Séguin; mais cette collection, qu'on annonçait fort riche, s'est réduite à peu de chose. Les seuls instruments de prix étaient trois Stradivarius, sur lesquels deux se trouvaient en assez mauvais état; le troisième, d'une très belle conservation et l'un des meilleurs de son auteur, a été acquis par M. Williaume, habile luthier qui s'est fait une réputation méritée pour les imitations des instruments d'anciens amateurs.

*** Ponchard a chanté le rôle du prince chinois dans le *Cheval de bronze*. Il est inutile de dire que la partition a beaucoup gagné à cette nouvelle distribution de rôles. Ponchard a fait valoir la musique de M. Auber en habile chanteur. Mme Ponchard obtient toujours un grand succès dans le rôle de Traojin, la quatrième femme du mandarin Tsing-sing.

⁂ On sait que le riche amateur de musique M. Ardisson possédait une belle collection d'instruments et de tableaux qui fut incendiée, il y a un an, dans son domicile, rue du Temple. M. Ardisson avait heureusement fait assurer sa galerie, six mois auparavant, pour la somme de 600,000 fr.; mais les compagnies d'assurance prétendirent que M. Ardisson n'était pas étranger au sinistre. M. Ardisson a porté plainte en calomnie et vient de gagner son procès.

⁂ On lit dans l'*Eco*, journal de Milan, une lettre adressée au rédacteur de la *Gazette privilégiée de Venise* où l'on rend compte des débuts de Mme Malibran dans *Otello*. Toutes les formules élogieuses sont prodiguées à l'illustre cantatrice. Ceux qui ne connaissent pas son admirable talent pourraient taxer d'exagération le critique vénitien; mais nous, qui l'avons applaudie si souvent dans ce rôle, nous reconnaissons qu'on ne peut trop la louer. Donzelli, dans le rôle d'Otello, a dignement secondé la ravissante Desdemona.

⁂ Mme Salmon-Hantute a donné un concert, lundi dernier, dans la salle Chantereine. Cette dame, qui avait subi cet hiver les atteintes d'une longue et douloureuse maladie, n'était pas encore bien remise et n'a pas eu la libre disposition de toutes ses facultés; cependant le public l'a accueillie avec indulgence. Un jeune pianiste, dont nous avons signalé les premiers débuts, M. Félix Gatayes, frère du harpiste distingué qu'on a le regret de ne plus entendre depuis quelques années, a eu les honneurs de la soirée. M. Félix Gatayes a un jeu brillant, énergique, et cependant ne se laisse plus aller, ainsi que nous le lui avons une fois reproché, à des témoignages extérieurs de sa fougue trop multipliés. Il y a des progrès évidents à constater chez M. Gatayes qui est en bonne voie.

⁂ M. Kalkbrenner est parti pour l'Allemagne par la route de Strasbourg. Il avait eu d'abord l'intention de passer par Bruxelles et de s'y arrêter pour donner un concert; mais le deuil de la cour rendait le moment peu favorable; il a renoncé à ce projet.

⁂ Vendredi prochain un concert spirituel sera donné au Conservatoire par la Société des concerts. On y entendra la symphonie en *ut* mineur de Beethoven e quelques morceaux de musique sacrée qui n'ont pas encore été exécutés à Paris.

On parle aussi d'un concert qui sera donné dimanche 26 avril au bénéfice de M. Habeneck, directeur de l'orchestre de la Société des concerts. Le programme de cette séance n'est pas encore connu.

⁂ L'année théâtrale qui s'achève en ce moment n'a pas été aussi défavorable à l'Opéra-Comique qu'on aurait pu le craindre avec une troupe incomplète et un répertoire usé. Quelques nouveautés heureuses, la reprise de *Robin des bois*, et de l'activité dans les débuts et les études, ont sauvé les entrepreneurs des circonstances fâcheuses où ils se sont trouvés dès l'origine de leur opération, et leur ont donné quelques bénéfices au lieu des pertes auxquelles ils s'étaient soumis d'avance.

Des acquisitions heureuses, particulièrement celles de Cholet et de Mlle Prévost, vont donner une nouvelle valeur au personnel de l'Opéra-Comique et promettent une année plus productive que la première. Les améliorations sensibles introduites dans les chœurs et dans l'orchestre depuis un an se perfectionneront encore. Viennent quelques bons ouvrages, et le vent de la Fortune soufflera dans les voiles du théâtre de la Bourse.

⁂ Des affiches apposées sur les murs de Paris annonçaient, il y a peu de jours, un concert donné par *quatre artilleurs*. On ne conçoit guère quelle sorte de musique pouvaient faire des artilleurs, car si l'on introduit successivement dans nos orchestres des instruments très bruyants, on n'a pas encore songé à faire usage des canons et des mortiers.

Les artilleurs ont donné leur concert cependant, et ils n'ont pas abusé de la permission que leur donnait leur qualité, d'être tapageurs. Ils ont exécuté des chansons à quatre parties, dans le genre des airs de la Suisse. Mlle Lebrun a chanté plusieurs morceaux avec un succès bien mérité.

⁂ Le fameux clarinettiste Iwan Muller s'est fait entendre dans un concert à la salle Laffitte. Cet artiste remarquable a toujours la belle qualité de son et la prodigieuse facilité à exécuter les plus grandes difficultés qui lui ont procuré, il y a dix ans, des succès si universels. Sa présence à Paris a produit une sorte de sensation parmi les artistes instrumentistes. Nous parlerons plus en détail de ses concerts lorsqu'il en aura terminé la série.

⁂ On donne à l'Opéra aujourd'hui dimanche la deuxième représentation de *Bresilia* ou la *Peuplade des femmes* et le troisième acte de *Moïse*.

Nouvelles des Départements.

⁂ Le goût de la musique s'étend de plus en plus dans nos départements. Par une sorte d'émulation re-

marquable, un grand nombre de villes ont fondé des sociétés philharmoniques à l'instar de celle qui existe depuis long-temps à Caen. La ville de Valognes a suivi l'exemple qui lui avait été donné par Saint-Lô, Coutances, Cherbourg, et aujourd'hui elle compte un nombre de fondateurs suffisant pour créer une société musicale.

*** On écrit de Reims :

Dimanche dernier, les élèves du collége de Reims, après s'être livrés pendant quelques heures sur les promenades à des exercices gymnastiques convenables à leur âge, sont rentrés en ville, musique et tambours en tête. Les jeunes élèves musiciens exécutaient avec autant de talent que de zèle des morceaux à l'audition desquels une foule nombreuse de promeneurs des deux sexes, attirée par la pureté d'un beau ciel de printemps, prenait plaisir, et dont elle témoigna sa satisfaction d'une manière non équivoque, en accompagnant les élèves jusqu'à la porte du collége.

Les administrateurs de cet établissement méritent des éloges pour avoir compris le parti qu'on peut tirer de la musique pour l'éducation de la jeunesse. L'harmonie adoucit les caractères, elle rend les hommes meilleurs et les dispose à la bienveillance.

Un régiment sous les armes est une chose admirable d'ordre et de régularité, mais qui fait naître des idées pénibles. Une troupe d'enfants studieux, bien alignés, marchant au pas, conduits par la musique et les tambours, est quelque chose de mieux ; c'est un spectacle beau et bon; cela réjouit le cœur, c'est du plaisir, sans mélange de baïonnettes.

Nous croyons être l'organe d'une bonne partie de nos concitoyens, en remerciant les jeunes harmonistes du plaisir que nous a causé leur exécution, et de celui qu'elle nous causera probablement encore.

*** L'utilité de la musique comme moyen d'enseignement dans l'instruction primaire commence à être comprise de quelques instituteurs. Le procès-verbal de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Marne contient le passage suivant :

« Vous devez à M. Hermant, instituteur à Sompuits, un petit traité sur les principes de la musique, dans lequel il présente des considérations sur l'utilité de cet art et sur la convenance d'en introduire les premiers éléments dans l'enseignement primaire. Vous avez partagé à cet égard l'avis de M. Hermant, et vous avez applaudi au zèle de ce digne instituteur, qui a déjà obtenu du Gouvernement une médaille d'or, et du comité agricole deux médailles d'encouragement de première classe, pour avoir fait entrer dans son enseignement des notions d'agriculture. Félicitons, messieurs, les communes assez heureuses pour posséder de pareils instituteurs, qui comprennent que si l'on ne veut point demeurer en arrière, il faut aujourd'hui plus que jamais quitter la voie des pratiques routinières, des méthodes surannées, et suivre l'impulsion que le Gouvernement imprime à l'instruction de la jeunesse. »

Publications classiques.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

RACHEL, *oratorio historique et prophétique à grands chœurs et à grand orchestre*, avec *soli*, composé par LESUEUR, chevalier des ordres de la Légion-d'Honneur et de Louis de Hesse-Darmstadt, membre de l'Institut de France, etc.

Paris, FREY, place des Victoires, 8.

La conscience dans les arts est une qualité dont on faisait beaucoup de cas dans le seizième siècle, ce siècle des grandes choses. Peintres, poètes, musiciens, tout le monde avait de cette conscience qui n'est autre chose que du respect pour l'individualité de sentiment. Le goût n'étant pas formulé, l'artiste ne se formulait pas sur la musique. On essayait de tout, et hors la partie positive des arts qu'il fallait apprendre alors comme on l'apprend aujourd'hui, chacun allait à sa guise sans effort, suivant ses impressions, et sans affecter de l'originalité de convention, parce qu'on avait de l'originalité réelle. On était plus ou moins digne d'éloges dans ses ouvrages, mais on était soi. Avoir de la conscience dans les arts, c'est donc produire selon une manière propre de sentir et de voir. Cette qualité devient plus rare chaque jour parce que le public juge vite, loue ou condamne de même, et que, sous peine de tomber dans l'oubli et de manquer de fortune, il faut faire des choses qui lui plaisent tout d'abord. On tâte le pouls à ses penchants et l'on travaille pour lui en raison de ses dispositions actuelles. Qu'on ne s'y trompe pas, ce calcul des artistes d'à présent, ce calcul que je signale, est une chose sérieuse dont les résultats seront funestes à l'avenir s'il ne s'opère une réaction vers le sentiment intime des artistes.

En vérité, M. Lesueur qui fait ses ouvrages selon son goût, qui se renferme en lui-même et ne s'informe pas de ce qui est de mode, M. Lesueur est un homme d'un

autre siècle. Considérez toutes ses productions publiées avec *Rachel* et cet oratorio lui-même; vous n'y trouverez rien qui rappelle le temps où ces ouvrages ont été composés; ce n'est pas plus de la musique du dix-neuvième siècle que du dix-septième; ce n'est pas plus de l'école allemande que de l'italienne ou de la française; c'est de la musique de M. Lesueur, de la musique selon son cœur, qu'il a faite pour lui comme Beethoven faisait ses symphonies, sans se tourmenter du soin de son succès futur. Heureux l'artiste qui travaille ainsi et qui plaît ensuite! il a dignement accompli sa mission.

Tout est original dans l'oratorio de *Rachel;* caractère mélodique, harmonie souvent incomplète à dessein, système de modulation, système d'instrumentation, disposition des masses et des détails, et jusqu'à ce penchant de l'auteur à faire mouvoir souvent le ténor à l'octave du soprano ou du contralto. On y trouve de la naïveté, de la douceur mise en opposition avec l'enthousiasme prophétique, et un soin scrupuleux à rendre avec exactitude le sens du texte sacré. Ces qualités recommandent aux amateurs de musique d'église le nouvel oratorio de M. Lesueur, et lui feront obtenir une place honorable parmi les productions du même genre.

Quoique chargée d'indications relatives au caractère de l'exécution, la partition de *Rachel* renferme peu de difficultés, circonstance qui contribuera sans doute à procurer à cet ouvrage un succès qu'il mérite à d'autres titres.

Bulletin d'Annonces.

INES DE CASTRO del maestro PERSIANI.

L'orror mi rese immobile, aria cantata dal sign. Duprez. T. 4 50
Quando il core, cavatina cantata dalla signora Malibran. S. 4 50
Ruero, aria finale. *id.* S. 3
Morir fra i vostri amplessi, terzetto. S. S. B. 3
Che non dice al cor tremante, duetto cantato dalla signora Malibran e dal signor Duprez. T. S. 6
Voi che invitti al fianco mio, duetto cantato dal signor Duprez e dal signor Porto. T. B. 6
Cari giorni, romanza cantata dalla signora Malibran. C. 3

AMELIA, del maestro ROSSI.

L'alma mià, cavatina cantata dalla signora Malibran. C. 3 75
Più possente, aria, *id.* C. 3 75
Scorrete o Lagrime, variazioni, *id.* C. 3 75
Alla Dama del castello, romanza, *id.* C. 2

BUONDELMONTE, del maestro DONIZETTI.

Se credi ch' empià sorte, duetto, soprano e tenore. 5
Ah! tu ben sai, duetto, soprano e basso. 6

Si vien ch' Gioja, cavatina, soprano. 3 75
Deh! vieni mio bene, cavatina, soprano. 4 50
Dopo tante e tante pene, rondo chanté dans *Tancredi* par Mme Malibran, composé par Pacini. 3 75
GABUSSI. La *Calabrese*, duettino, soprano e contralto. 3
— La Barcarolle, *id.* *id.* 3
— La *Separazione*, *id.* *id.* 3
Les mêmes, avec paroles françaises. Chaque: 3
Id., avec guitare. Chaque: 1 50
CLAPISSON. Six scènes caractéristiques, à quatre voix, chantées par MM. Alexis Dupont, Puig, Ferd. Prévost et Dérivis. Chaque: 3
FRANCHOMME. Variations pour le violoncelle avec quatuor ou piano. Op. 6. 9
— *Id.*, avec piano seul. 7 50
TADOLINI. Duo pour piano et basson, dédié à Willent. 7 50
LARIVIÈRE. Duo pour harpe et piano, sur des motifs de Grisar, Labarre et Massini. 9
MESSEMAECKERS. Variations brillantes sur la cavatine de *Bianca e Fernando*, de Bellini. 7 50
BÉRAT. Le Retour au Bois, romance chantée par Richelmi. 2
VACCAJ. Le Fils, romance. 2
CLAPISSON. La Berceuse, romance. 2

Paris, chez BERNARD LATTE, boulevard des Italiens.

V. RIFAUT. *La Sentinelle perdue*, opéra-comique en un acte. Partition. 90
— *Id.*, parties séparées. 90
— *Id.*, ouverture à grand orchestre. 12
— *Id.*, *id.* pour le piano. 5
— *Id.*, nº 1. Ballade chantée par Mme Rifaut, pour piano. 2
— *Id.*, nº 2. Air chanté par M. Thénard, pour piano. 3 75
— *Id.*, nº 3. Valse à deux voix, chantée par Thénard et Mme Rifaut. 4 50
— *Id.*, nº 4. Couplets par M. Henri. 2
— *Id.*, nº 5. Chanson par M. Thénard. 2
— *Id.*, nº 6. Duo de Thénard et Mme Rifaut. 5
Les mêmes, avec accompagnement de guitare.
BERTINI. Op. 99. Nº 1. Rondeau, galop sur *la Sentinelle perdue*, pour piano. 6
— Op. 99. Nº 2. Rondeau-valse sur *la Sentinelle*, pour piano. 6
LEMOINE. Dix-neuvième bagatelle sur *la Sentinelle*, pour piano. 3 75
MUSARD. Quadrille de *la Sentinelle*, en quintette. 4 50
— *Id.* *id.*, arrangé pour le piano par H. Lemoine. 4 50
— *Id.* *id.*, arrangé à 4 mains par H. Lemoine. 4 50
JULIEN. *Id.* *id.*, en quintette. 4 50
— *Id.* *id.*, arrangé pour le piano par H. Lemoine. 4 50

Paris, chez HENRI LEMOINE, rue de l'Échelle, 9.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER, RUE DE VERNEUIL, Nº 4.

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 16.

PARIS, DIMANCHE 19 AVRIL 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

SOIRÉES MUSICALES,

HUIT ARIETTES ET QUATRE DUOS ITALIENS COMPOSÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

Par G. Rossini.

A Paris, au *Dépôt central de la Musique et de la Librairie*, rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

La règle de toute chose est de finir. La génie même n'échappe pas à cette loi; il se consume lui même, s'éteint, et souvent ne laisse dans la veillesse aucune trace de son existence au cerveau qu'il habitait. La veillesse du génie précède quelquefois celle de l'homme qui en était doué; elle se manifeste par la lenteur et la rareté des productions, l'absence de velléité, le dégoût de ce qui a fait sa gloire, plus encore que par la faiblesse des ouvrages. De là vient que l'homme qui se repose, après avoir long-temps occupé la renommée de ses travaux, cet homme, dis-je, passe dans l'opinion pour avoir perdu son talent; on l'oublie, et d'autres, fussent-ils inférieurs à son mérite, font une facile conquête de son domaine.

Telle est la règle commune dans la succession des artistes. Mais il est des phénomènes qui sortent des lois ordinaires de la nature. Imaginez un musicien qui, jeune encore, a déployé dans la carrière qu'il a parcourue une prodigieuse activité, dont les productions n'ont pas moins causé d'admiration par leur nombre que par leur beauté; qui a fixé sur lui l'attention du monde entier; qui a été le type d'après lequel la plupart des musiciens de son temps se sont formulés; qui s'est transformé lui même plusieurs fois au point de se rendre méconnaissable et de paraître renfermer plusieurs artistes en un seul! imaginez, dis-je, un tel homme, plein encore de cette verve créatrice qui lui a valu tant de succès, oubliant insensiblement sa gloire, cessant de produire, faisant taire son génie, se condamnant lui-même à l'oubli, et souffrant avec patience qu'une génération nouvelle le fasse descendre de son trône pour y placer d'autres idoles, tandis qu'il lui suffirait de tirer quelques sons des cordes de sa lyre pour être encore le dominateur du monde musical. Un tel phénomène vous paraîtrait impossible s'il n'était sous vos yeux; il y est, et c'est l'auteur de *Tancrède*, du *Barbier*, de la *Gazza*, d'*Otello*, de *Semiramide*, de *Moïse* et de *Guillaume Tell* qui vous en offre l'exemple.

Douze années se sont écoulées depuis que Rossini est venu parmi nous; depuis lors ses ouvrages nouveaux sont devenus aussi rares qu'ils étaient multipliés dans les douze années précédentes de sa vie artistique. Lui, qui peut laisser tomber de sa plume des créations de beautés nouvelles, s'est mis à tirer profit de ses anciens opéras, a daigné se faire arrangeur, alors qu'il pouvait inventer, jetant pourtant çà et là dans ses arrangements des traits sublimes qui indiquaient la puissance de son génie; des traits tels que la prière du *Siége de Corinthe*, l'introduction et le troisième acte de *Moïse*. Il a fallu les instances sans cesse renaissantes de ses amis, et peut-être de la critique, pour lui arracher enfin un ouvrage complet, *Guillaume Tell*, la plus belle conception dramatique qui ait vu le jour depuis trente ans; *Guillaume Tell*, où l'artiste s'est en quelque sorte fait un homme nouveau! Six ans se sont passés depuis lors, et le génie

qui avait enfanté ce chef-d'œuvre s'est tû ; il a souffert que l'ingrate Italie l'oubliât, et s'est contenté des applaudissements qu'il recevait encore en France où les affections sont plus durables, mais où elles finissent enfin par s'user. Il y a long-temps que je crie à Rossini : Courage ! ne vous reposez point si vous ne voulez vous survivre ! Et il n'a point écouté mes paroles ; et mes prédictions se sont vérifiées ; et le monde rempli, d'esprits superficiels, incapable de juger l'homme qui a produit *Guillaume Tell*, s'est persuadé qu'il s'est trouvé tout à coup sans idées.

Sans idées, Rossini ! allons donc ! c'est encore, ce sera long-temps le musicien qui en a le plus, et de neuves et de belles. Jugez-en par le recueil qui vient de paraître et que j'ai sous les yeux. Légères compositions arrachées à sa paresse par un ami, on croira peut-être sur le titre qu'il ne s'agit que de ces bluettes qui naissent par centaines à chaque saison, et dont peu survivent à la nouveauté. Qu'on se détrompe ; là dedans il y a partout nouveauté, beauté, travail complet de mélodie, d'harmonie, d'expression, de rhythme ; en un mot, perfection. Chacune des chansonnettes, chacun des nocturnes est un tableau, une scène dont toutes les parties décèlent le talent le plus élevé. Non-seulement on y remarque la facilité d'invention qui a fait les beaux jours de la gloire de Rossini, mais à cette facilité se joint un art acquis dont l'absence se fait sentir souvent dans les productions de sa jeunesse. Maître de sa pensée, Rossini ne la jette pas au hasard et avec négligence dans ces délicieuses *Mélodies harmoniques ;* il lui donne un plan, une portée dramatique, et les moindres détails de l'accompagnement concourent à rendre plus pénétrant le sentiment qui domine et dans le sujet et dans la pensée qui l'exprime.

Il est difficile d'analyser de telles choses sans citer des exemples notés ; pourtant je ne puis me refuser au plaisir de dire quelques mots de chacune des pièces qui composent ce recueil.

La première a pour titre la *Promessa ;* les paroles sont de Metastase. La promesse d'un amant à sa maîtresse pénètre mieux dans le cœur par l'accent dont elle est accompagnée que par les paroles mêmes. C'est de la séduction qu'il y faut ; Rossini l'a compris et a parlé cette séduction dans la douce mollesse de son rhythme, dans la gracieuse et élégante forme de sa mélodie, dans une harmonie neuve, sans prétention, et d'un admirable accord avec le sujet. Je crois que peu de femmes refuseraient leur foi à l'amant qui leur parlerait un tel langage.

Il Rimprovero n'est pas au nombre des morceaux les plus remarquables du recueil, mais on y reconnaît pourtant la main d'un homme de goût dans beaucoup de détails.

La *Partenza* de Metastase a fourni le sujet de beaucoup de chansonnettes et de nocturnes ; la composition de Rossini sur ces paroles est d'un genre absolument neuf. On y trouve des traits d'une harmonie charmante, de l'élégance dans la mélodie, et un arrangement souvent très ingénieux des paroles.

L'*Orgia* est une délicieuse valse où règne un charme tout anacréontique ; l'*Invito* un charmant *bolero* auquel je ne reprocherai qu'un défaut de carrure dans la réponse de la première phrase. La ritournelle de la tyrolienne la *Pastorella dell' Alpi* aurait pu avoir plus de nouveauté ; mais que de piquant dans la mélodie chantée ! quel parfum de montagne dans les modulations ! Ce morceau aura certainement la vogue dans le monde, car il est de nature à faire briller le talent des chanteurs. Quant à la barcarole la *Gita in Gondola*, c'est un morceau complet, aussi remarquable par la nouveauté de la mélodie que par les formes de l'accompagnement de l'harmonie et la modulation.

Que dirai-je de la *Tarentelle napolitaine*, ravissante de verve méridionale ? Dans son ensemble entraînant, dans ses détails, ce morceau est un modèle sous le rapport de l'originalité. L'harmonie y a de singulières associations de tons ; mais cela va à merveille au genre de la pièce qui est un tableau tout entier, d'un développement considérable.

Ici finissent les chansonnettes. Les quatre derniers morceaux du recueil sont des nocturnes. La *Regata veneziana* et la *Pesca* sont écrits pour deux soprani ; la *Serenata*, pour soprano et ténor ; *li Marinari*, pour ténor et basse. Le mérite de facture est très remarquable dans ces morceaux, sauf quelques légères incorrections dans le mouvement des dissonances. L'originalité, le piquant abondent dans la *Regata*, la douceur et le charme dans la *Pesca*, mais la *Serenata* et *li Marinari* me paraissent les chefs-d'œuvre du recueil, le premier à cause de la perfection de sa facture, la délicieuse mollesse des mélodies et la perfection de tous les détails harmoniques, l'autre à cause du pittoresque de la scène et la nouveauté du genre. Le grand musicien est dans tout cela comme il pourrait l'être dans un opéra.

Au résumé, Rossini, qui s'obstine à priver le monde musical des beaux ouvrages dont il pourrait l'enrichir, Rossini a prouvé dans ce recueil que son imagination est encore féconde et que son talent est aujourd'hui plus ferme, plus sûr, plus parfait qu'il ne l'était alors que la

renommée le traitait en enfant gâté. Ou je me trompe fort, ou le succès de ces nouvelles compositions sera universel. Puisse-t-il tirer l'artiste de son indifférence et du sommeil où il prend plaisir à se plonger; puisse-t-il réveiller dans son cœur le besoin d'applaudissements qui fait produire les chefs-d'œuvre et les multiplie.

FÉTIS.

ESQUISSE HISTORIQUE

sur les Théâtres lyriques.

En 1645, le cardinal Mazarin fit venir à Paris des chanteurs italiens pour y exécuter un opéra, le premier qu'on eût entendu en France. L'ouvrage que l'on choisit fut l'*Orfeo* de Zarlino. On peut croire que les chanteurs du cardinal n'étaient pas des plus mauvais; néanmoins ils ne plurent point à la cour, encore moins à la ville, et l'ont fut obligé de les renvoyer en Italie. En 1660, une autre troupe italienne fut appelée pour le mariage de Louis XIV. Elle joua au palais cardinal l'*Ercole amante* de Cavalli, et ne fut pas mieux accueillie que la précédente. Il fallut renoncer à ce genre de spectacle qui n'était point du goût de la nation. Un marquis de Sourdeac, grand amateur d'opéra et fort habile machiniste, entreprit de faire composer des opéras français à l'imitation des Italiens, et après quelques essais heureux, il s'associa avec un mauvais poète, nommé Perrin, et avec Cambert, organiste de Saint-Honoré, pour élever le premier théâtre lyrique qu'il y ait eu à Paris. N'y ayant point alors dans cette ville de musiciens en état de chanter au théâtre, on fit venir des chantres de cathédrales, qu'on prit dans toutes les provinces, et particulièrement dans le Languedoc.

Pomone, dont la musique était de Cambert, fut le premier ouvrage qu'on représenta, au mois de mars 1671, dans le jeu de paume de la rue Mazarine. Le succès fut immense, parce que la chose était nouvelle. La pièce fut représentée pendant huit mois et fut si bien suivie que Perrin en retira 30,000 livres pour sa part. Lulli, que son génie appelait à composer de la musique dramatique et qui jouissait de la faveur de Louis XIV, ne tarda point à s'emparer de l'Opéra dont il obtint le privilége en 1672. Les chanteurs étaient détestables, et les symphonistes des barbares; il fallait tout créer: Lulli en vint à bout. Il était à la fois le seul compositeur pour son théâtre, le chef d'orchestre, le maître de chant, le maître de ballets et le décorateur; lui seul mettait les pièces en scène et enseignait à ses acteurs à marcher et à gesticuler. Il trouvait du temps pour tout, et cependant il a écrit pendant l'espace de quinze ans la musique de vingt opéras et de vingt-cinq ballets, outre une multitude de divertissements et de symphonies pour la cour, aussi son administration fut-elle prospère. A sa mort, qui eut lieu le 22 mars 1687, on trouva dans ses coffres des sommes considérables. Il possédait en outre plusieurs maisons à Paris.

On a répété souvent que le secret de l'administration de l'Opéra fut perdu avec Lulli, et l'on en a donné pour preuve le déficit qui se manifesta dans cette administration peu d'années après sa mort, mais on aurait dû se souvenir que Louis XIV, devenant vieux et dévot, négligea le théâtre, que sa cour devint triste, que l'opéra n'était plus une nouveauté, et que les compositeurs qui succédèrent à Lulli étaient sans génie. Les théâtres ne vivent que de circonstances momentanées : la suite le fera voir. Quoi qu'il en soit, l'Opéra ne tarda point à s'endetter; c'est ce que l'on voit avec évidence dans le préambule du réglement donné par Louis XIV en 1713. Il commence par ces mots : « S. M. étant informée que, « depuis le décès de sieur feu de Lulli, on s'est relâché « insensiblement de la règle et du bon ordre de l'inté- « rieur de l'Académie royale de musique, et que, par la « confusion qui s'y est introduite, *ladite académie s'est* « *trouvée surchargée de dettes considérables et le public ex-* « *posé à la privation* d'un spectacle qui depuis long-temps « lui est toujours également agréable, etc. » Cet exemple d'un déficit est le premier qui se soit manifesté dans l'histoire des théâtres.

Vingt-cinq ans après la mort de Lulli, les entrepreneurs du spectacle où il avait fait sa fortune étaient accablés de dettes. Cependant la dépense totale du personnel de l'établissement n'était que de 67,050 fr. Les premiers sujets du chant étaient aux appointements de 1,500 livres, en sorte que tous les acteurs, qui étaient au nombre de quatorze, ne coûtaient que 14,700 f.; les chœurs, composés de trente-six personnes, coûtaient 13,200 fr.; la danse, 13,800 livres; l'orchestre, y compris le *batteur de mesure* et quarante-six musiciens, 20,150 fr. Le reste était réparti entre le maître de danse, le compositeur de ballets, le dessinateur, les machinistes et le tailleur. Cent vingt-quatre personnes coûtaient donc 57,050 fr.; c'est un peu plus de 500 fr. pour chacune. Il ne faut pas croire cependant que ce fussent des gens dépourvus de talent dans leur genre : c'était *Thevenard*, que les mémoires du temps célèbrent comme une basse-taille incomparable; *Boutelou*, dont la voix de haute-contre faisait pâmer et la cour et la ville; la

demoiselle *Antier*, si célèbre par sa belle déclamation et sa grande voix; enfin, dans la danse, le fameux *Marcel*, qui voyait tant de choses dans un menuet. Les autres dépenses étaient dans la même proportion.

Du temps de Lulli, la recette montait de 130 à 140 mille francs, et les dépenses de 70 à 80 mille. Ses successeurs avaient porté la recette jusqu'à 240,000 livres; néanmois ils étaient endettés de 380,780 francs en 1713. Ces dettes et beaucoup d'autres furent payées en 1730 par un nouvel entrepreneur. Mais en 1747, on en avait contracté de nouvelles pour environ 700,000 francs; dix ans après, ces dettes s'élevaient à 1,200,000 livres, quoiqu'on eût reçu une indemnité annuelle de 100,000 francs des fonds particuliers du roi. La ville se chargea de payer le déficit. Vingt autres administrations se succédèrent, et toutes perdirent des sommes considérables.

Jusqu'en 1778 on avait cru que le défaut de variété des spectacles avait causé la perte de tous les entrepreneurs qui s'étaient chargés de la direction de l'Opéra; on eut alors la preuve qu'on ne peut élever le produit sans augmenter proportionnellement la dépense. Devismes, amateur de musique assez éclairé, offrit de se charger de cette grande entreprise et de verser 500,000 francs dans la caisse de la ville pour garantie de sa gestion; à la fin de la première année, ses 500,000 francs étaient perdus, et il sollicita la permission de se retirer. Cependant, il avait donné dans le cours de cette année *Thésée* de Lulli, *Castor et Pollux* et *Pygmalion* de Rameau, *Ernelinde* de Philidor, *les Trois âges* de Grétry, *Armide*, *Iphigénie* et *Orphée* de Gluck, *Roland* de Piccini; et de plus, ayant rappelé les bouffons et les faisant jouer alternativement avec l'opéra français, il avait fait connaître les plus jolis ouvrages de Piccini, d'Anfossi et de Paisiello. Mais le personnel, qui ne coûtait au temps de Lulli que 57,050 francs, donna lieu en 1778 à une dépense de 352,589 francs, non compris les bouffons, auxquels on donnait 82,000 livres; enfin la dépense totale de 1713 était 217,050 livres, et celle de 1770 s'élevait à 907,582 francs. Les premiers sujets du chant et de la danse étaient alors Larrivée, Legros, Mlle Laguerre, Vestris, Gardel aîné, Dauberval et Mlle Guimard. Cette dépense du personnel s'est élevée progressivement; elle est aujourd'hui de plus d'un million.

Le plus heureux des spectacles fut pendant longtemps la *Comédie-Italienne*, qui depuis a pris le nom d'*Opéra-Comique*. Les comédiens qui exploitaient le privilége de ce spectacle s'établirent en société au mois d'octobre 1719. Le budget des dépenses fut fixé à *cent mille francs*, et, chose remarquable, ce budget ne se trouvait point augmenté en 1741, époque où un autre acte de société fut passé entre les mêmes comédiens. Cependant les recettes s'élevaient déjà à 5,000 francs dans les belles représentations. Qu'on juge, d'après cela, des bénéfices que devait faire la société. Aussi n'était-il pas rare que la part entière des sociétaires s'élevât à 30,000 francs. Il est vrai que, jusqu'en 1750, les chœurs ne furent composés que de dix-huit personnes. Dans l'orchestre on ne trouvait que huit violons, deux violoncelles, une contre-basse, un hautbois, une flûte, un basson et *deux cors de chasse*. Le public se contentait alors de cela; il a bien changé depuis ce temps. Les perfectionnements progressifs de la musique obligèrent la société à augmenter le nombre des ses chanteurs, de ses choristes et de ses symphonistes. La faveur du public se partageait entre la Comédie-Italienne et l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent; il fallut songer à se débarrasser de voisins dangereux, et s'attacher des acteurs tels que Mme Favart, Clairval, Caillot et Laruette. De là, augmentation de dépenses, qui devinrent successivement plus fortes.

Tout allait bien cependant. Mais en 1790 un nouveau théâtre s'éleva sous le nom de *Théâtre de Monsieur*. Un opéra d'un genre un peu plus grave que l'ancien opéra-comique y fit son apparition et devint bientôt à la mode. La fortune des théâtres est plus inconstante que toute autre; au bout de quelques années l'entrepreneur du théâtre Feydeau fit banqueroute. Un autre prit sa place et ne fut guère plus heureux. La présence d'Elleviou, de Martin, de Gavaudan, de Chenard, de Dozainville, et de Mmes Dugazon, Saint-Aubin, Philis et Gonthier à la Comédie-Italienne, n'empêcha pas un déficit dans la caisse de ce théâtre. Les deux troupes furent obligées de se réunir en 1801. Tout alla bien d'abord, puis tout alla mal. Il fallut avoir recours aux subventions, puis aux emprunts. Les chosses traînèrent ainsi jusqu'en 1828, où la société fut dissoute, et le privilége donné à M. Ducis. On sait que la gestion de cet entrepreneur ne fut pas heureuse, et que plusieurs fois le théâtre de l'*Opéra-Comique* fut fermé depuis lors. Espérons que l'avenir aura encore pour lui des jours de prospérité.

Notices biographiques.

COMPOSITEURS-AMATEURS DES DÉPARTEMENTS.

Aubery du Boulley (Prudent-Louis), né à Verneuil, département de l'Eure, le 9 décembre 1796, eut pour

premier maître son père qui était bon musicien. A l'âge de 5 ans, il était déjà assez instruit pour lire toute espèce de musique à livre ouvert; à 10 ans, il était assez habile sur la flûte et le cor pour jouer sur ces instruments des concertos difficiles. Après avoir reçu quelques leçons d'harmonie, il écrivit, à l'âge de 11 ans, des marches et des pas redoublés qui furent exécutés par la musique de la ville. En 1808, M. Aubery du Boulley fut envoyé à Paris pour y continuer ses études musicales; il eut d'abord pour professeur de composition M. Momigny; ensuite Méhul, et enfin M. Chérubini, perfectionnèrent ses connaissances. Le Conservatoire de musique ayant été fermé en 1815, M. Aubery du Boulley retourna à Verneuil où il se maria. Rempli du plus vif enthousiasme pour la musique, il saisissait alors toutes les occasions de coopérer aux concerts qui étaient donnés par les artistes et les amateurs dans les villes qui environnaient Verneuil, telles qu'Évreux, Vernon, Dreux, etc. Jusqu'en 1820 la musique n'avait été qu'un plaisir pour lui, mais à cette époque il en fit sa profession. Malgré la multiplicité de ses occupations, il trouvait le temps d'écrire; c'est ainsi qu'il fit, en 1824, la musique d'un opéra intitulé : *les Amants querelleurs*, qui fut reçu à l'Opéra-Comique, mais dont l'auteur des paroles retira le livret pour l'arranger en un vaudeville qui fut joué sans succès au Gymnase. M. Aubery du Boulley écrivit aussi dans le même temps beaucoup de musique instrumentale qui parut chez différents éditeurs de Paris.

Une maladie de poitrine, dont les symptômes étaient graves, obligèrent M. Aubery du Boulley à renoncer à l'enseignement de la musique, en 1827, pour se retirer à la campagne à Gros-Bois, près Verneuil, et s'y livrer à l'agriculture. La nouvelle direction qu'il venait de donner à sa vie ne lui fit cependant point oublier la musique; il consacra ses loisirs à une méthode d'enseignement qu'il publia, en 1830, sous le titre de Grammaire musicale. L'organisation de la garde nationale dans toute la France lui fournit à cette époque l'occasion de former à Verneuil un corps de musique militaire de 40 musiciens et de ranimer le goût de la population pour l'art musical. L'heureux essai qu'il avait fait en cette circonstance de la méthode d'enseignement lui suggéra l'espoir d'en faire une application utile jusque dans les moindres villages, et le hameau qu'il habite fut le premier où il en fit l'essai. Sa persévérance a été couronnée par le succès; des corps de musique de cuivre et d'harmonie ont été successivement organisés à Breteuil, Conches, Nonancourt, Damville, dans les bourgs de Bressolles et de Tillères-sur-Eure, et enfin dans le petit village de Gros-Bois, où il y a maintenant une excellente musique composée de deux bugles, dix clairons, quatre trombones, un buccin, un ophicléide alto, deux ophicléides basses, et trois caisses à timbre; de simples paysans sont devenus des artistes. C'est un service réel rendu à l'art et aux populations que cette propagation du goût de la musique et des connaissances qui y sont relatives.

Les œuvres musicales de M. Aubery du Boulley se composent de sonates pour un piano, marches et pas redoublés pour le même instrument, œuv. 1, 4, 6, et 8. Paris, Mme Joly; de six quatuors pour piano, violon, flûte et guitares, œuv. 56, 66, 74, 8, et 82. Paris Richault; de sept duos pour piano et guitare, œuv. 31, 48, 46, 55, 67, 78, et 8, *ibid.*; de trois trios pour piano, contralto et guitare, œuv. 32, 54, et 85, *ibid.*; d'un quintetto pour flûte, piano, violon, alto et guitare, œuv. 76, *ibid.*; d'un septuor pour violon, alto, basse, flûte, cor, clarinette et guitare, œuv. 69, *ibid.*; d'une grande sérénade pour deux violon, alto, basse, flûte, deux clarinettes, deux cors et bassons, œuv. 48, *ibid.*; d'une collection de pièces d'harmonie contenant soixante morceaux publiée en dix livraisons formant les œuv. 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, et 63, *ibid.*; d'un recueil d'harmonie composée pour être exécutée aux messes militaires, œuv. 68, *ibid.*; de cinq cahiers de contredanses pour piano et guitare, *ibid.*; de trois recueils de contredanses en sons harmoniques pour guitare seule, *ibid.*; de plusieurs œuvres pour guitare seule, deux guitares, guitare et flûte ou violon, *ibid.*; de l'opéra des *Amans querelleurs*, arrangé en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, et de l'ouverture du même opéra à grand orchestre, œuv. 44 et 58, *ibid.*; de beaucoup de romances avec accompagnement de piano et de guitare. Paris, Mme Joly, Meissonnier, Janet et Richault; d'une methode complète et simplifiée pour la guitare, œuv. 42. Paris, Richault; enfin d'une *Grammaire musicale*, 1 vol. in-8, imprimé avec les caractères de musique de M. Duverger. Paris, Richault. On peut voir l'analyse de cet ouvrage dans le 9e volume de la *Revue musicale*.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE-ITALIEN.

CONCERT HISTORIQUE.

L'effet de ce qui est véritablement bien est assuré d'avance, on peut le prédire, car s'il est arrivé que de

bonnes choses ont été mal accueillies, il faut en chercher la cause dans la manière dont elles ont été présentées plutôt qu'ailleurs. Aussi les *concerts historiques* ont-ils réussi de prime abord, lorsqu'il y a trois ans M. Fétis réalisa pour la première fois l'idée que depuis long-temps il en avait conçue.

Le *concert historique* du mardi dernier était composé de morceaux des seizième et dix-septième siècles, les uns déjà entendus aux précédents concerts de M. Fétis, les autres entièrement nouveaux. Le premier morceau exécuté après le discours de M. Fétis a été un *choro di laudi*, morceau d'un caractère céleste qui a fait une vive sensation sur l'auditoire. Une *antienne*, de Palestrina, a produit aussi beaucoup d'effet. Il en a été de même de l'*Ave Maria*, de Nicolas Gombert, de la *canzonetta villanesca*, de Corto Macchi, chantés avec beaucoup de délicatesse par M. et Mme Boulanger, M. Dérivis et M. Jansenne. La chanson française de Clément Jannequin, par M. et Mme Boulanger, Mme Hébert-Massy et M. Dérivis n'a pas eu moins de succès. Mais le morceau d'ensemble qui a eu les honneurs de la soirée, c'est le fragment de psaume de Marcello, chanté par MM. Dérivis, Boulanger, Jansenne et Mme Baptiste-Quiney. Le *vilhancico*, pour six voix de femmes et six guitares, a été faiblement rendu, quant à ces instruments.

Mme Baptiste-Quiney a chanté avec une belle voix de contralto et un sentiment dramatique excellent un air de l'abbé Rossi. On ne saurait déployer plus de puissance d'expression que ne l'a fait M. Alexis Dupont dans un bel air de Stradella, la voix seule de ce chanteur suffirait pour émouvoir; il a été vivement applaudi. Mlle Lambert chante avec son ame; dans un air de Scarlatti, *aria alla lecese*, morceau plein de suavité, elle a fait une grande impression.

Baillot, l'admirable Baillot, a joué la *Romanesca;* faut-il dire que des transports d'enthousiasme unanimes l'ont salué ? Pour lui, c'est toujours ainsi. On lui a redemandé la *Romanesca*, et c'était le dernier morceau du concert, et personne n'a songé à quitter sa place : il y a là l'indice d'une grande puissance attractive.

Tous les chanteurs ont rendu avec un talent et un bonheur remarquables cette musique pour laquelle la perfection d'exécution est si nécessaire.

MM. Boulanger, Dérivis et Jansenne, Mmes Baptiste-Quiney, Hébert-Massi, Lambert et Lebrun ont lutté de mérite; aussi les témoignages de la satisfaction du public ne leur ont pas manqué.

M. Fétis donnera jeudi prochain 23 avril un second concert historique dans lequel il développera l'histoire des formes de la musique dramatique.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Théâtre-Italien. Le *Concert historique* donné mardi dernier a produit une si vive sensation que M. Fétis s'est décidé à en organiser un second qui aura lieu jeudi prochain 23 avril. Ce sera cette fois l'histoire des transformations qu'a subies la musique dramatique depuis son origine jusqu'à nos jours. Des fragments d'opéras seront exécutés par d'habiles artistes dans le système et avec l'instrumentation des diverses époques, en commençant par Jules Caccini, l'auteur du premier opéra italien, jusqu'à Rossini. L'orchestre, composé de près de cent musiciens, sera dirigé par M. Girard.

*** Nous nous faisons un plasir d'annoncer le concert du jeune Herrmann (de Hambourg), élève de M. Liszt, qui aura lieu jeudi prochain 23 avril (8 heures du soir), dans la salle Chantreine.

Un charmant duo à quatre mains de la composition de M. Pixis, exécuté par M. Liszt et le bénéficiaire; le grand pot-pourri de Czerny à quatre grands pianos (par MM. Liszt, Sowinsky, Staniaty et Herrmann); les variations de M. Tulou pour deux flûtes, exécutées par l'auteur et M. Rémusat, et plusieurs autres morceaux du programme sont de nature à piquer vivement la curiosité des dilettanti.

De plus, des chanteurs Styriens ont promis de faire entendre plusieurs chants nationaux pendant l'intermède.

*** M. Zani de Ferranti, guitariste aussi habile qu'aucun de ceux qui ont été le plus vantés à Paris, et qui vivait à Bruxelles dans l'obscurité lorsqu'il fut signalé par M. Fétis à l'attention publique, voyage actuellement dans les principales villes de la Hollande où il obtient de grands succès. Les Hollandais, dont on connaît l'esprit assez calme, se sont laissés aller jusqu'à l'enthousiasme après l'avoir entendu dans un concert que l'artiste a donné à La Haye. M. Zani de Ferranti est parti pour Londres après ce concert, mais on lui a fait promettre qu'il reviendrait se faire entendre à La Haye. Deux Françaises ont secondé M. Zani : ce sont Mlle Toméoni, qui a quitté l'étude du piano pour l'exercice du chant, et Mlle Camoin, élève de notre Conservatoire, qui est très bien vue à La Haye.

*** L'éditeur de musique M. Pacini vient de mettre en vente la musique des *Puritani*, de Bellini. A cette occasion, on ne sera peut-être pas fâché de connaître

l'opinion de Rossini sur cet opéra, opinion qu'il exprime dans une lettre à M. Santocavale.

« Connaissant, dit-il, l'amitié que vous portez à notre ami commun Bellini, je me fais un plaisir de vous informer que son opéra *I Puritani*, composé exprès pour Paris, vient d'y obtenir un brillant succès. Le compositeur et les chanteurs ont été deux fois rappelés sur la scène, et je puis dire qu'à Paris ces démonstrations sont rares et que le mérite seul les obtient. Vous voyez que mes prophéties sont réalisées, et même, je l'avoue, au-delà de mes espérances. Il y a dans cette partition un progrès notable dans l'instrumentation. Toutefois je recommande tous les jours à Bellini de ne pas trop se laisser séduire par l'harmonie allemande et de compter toujours sur son heureuse organisation pour trouver des mélodies simples et d'un effet sûr.

« Je vous prie de faire part à mon bon Caserano du succès de Bellini et de lui dire que j'affirme que la partition des *Puritani* est la plus complète qu'il ait composée jusqu'à ce jour. »

GIOACHIMO ROSSINI.

*** Mlle Camoin, prima donna du théâtre du Havre, est engagée à l'Opéra-Comique où elle doit débuter dans le courant du mois de mai.

*** Mardi dernier, le jeune violoniste belge M. Vieuxtemps a donné un concert dans la salle Saint-Jean. On a applaudi de bonnes qualités chez cet artiste qui ne paraît pas devoir s'arrêter en route ainsi qu'il arrive de presque tous les prodiges, mais il a laissé désirer plus de justesse. On a entendu dans le même concert une jeune cantatrice belge, Mlle Drouard, qui a parue fort intimidée en chantant l'air, avec accompagnement de harpe, de *Robert-le-Diable*, mais qui, dans celui du *Freyschütz*, a été universellement applaudie. M. Frank, clarinettiste de Bruxelles, car tout était belge, exécutants et public, au concert de M. Vieuxtemps, est un jeune artiste plein de mérite. Sa qualité de son est ronde et pure; il exécute aisément les difficultés.

*** On ne sait pas encore si M. et Mme Ponchard seront réengagés à l'Opéra-Comique. Il serait pourtant fort à désirer que le public ne fût point privé du talent de ces deux artistes remarquables. Lemonnier quitte le théâtre pour aller vivre en gentilhomme campagnard dans un château qu'il vient d'acheter sur ses économies. Mme Boulanger se retire aussi; après avoir eu la douleur de se voir réduite à prendre les rôles de jeunes duègnes, elle qui avait tant brillé dans les premiers emplois, elle est forcée de renoncer à celui même auquel elle s'était résignée, car cet emploi n'existe plus.

Les rôles de l'opéra de M. Gomis le *Portefaix* ont été distribués aux acteurs. Cholet et Mlle Prévost doivent reparaître dans cet ouvrage.

*** MM. Scribe et Auber travaillent ensemble à un opéra en un acte qui devra être représenté avant le 1er juin à l'Académie royale de musique pour que M. Véron ait rempli les conditions de son bail. On ne dit point encore quel est le sujet de ce petit ouvrage ni quel est son titre, on sait seulement que les auteurs se sont engagés à l'écrire dans le plus bref délai. M. Meyerbeer doit arriver à Paris vers la fin du mois de mai pour commencer les répétitions de son grand opéra. L'illustre compositeur est actuellement à Baden.

On attend à l'Opéra, pour le faire débuter, Serda, excellente basse-taille, qui rendra de grands services à cette administration.

Nouvelles des Départements.

*** La *Société musicale*, qui a pris la place à Rennes d'une société philharmonique dissoute depuis peu, a donné un concert au bénéfice des pauvres. Plusieurs artistes de la ville, Mlle Duparc sur le piano, M. Dellabarata sur la clarinette, et Mme Pollet-Ducange sur la harpe ont été accueillis du public avec beaucoup de faveur.

*** Le rédacteur du journal de Moulins n'est pas heureux; il s'imaginait voir, il y a quelques jours, le fils du célèbre Piccini dans un jeune pianiste arrivé depuis peu dans cette ville, aujourd'hui c'est Profeti qu'il érige en grand chanteur. En annonçant que le premier ténor du théâtre italien de Marseille, M. Pantaleoni, s'est arrêté à Moulins pour y donner concert, il s'exprime ainsi : « M. Pantaleoni n'est pas un simple chanteur de ro-« mances vivant sur un nom doté d'une célébrité mu-« sicale, c'est un artiste doué de l'un de ces puissants « et merveilleux organes dont le type ne se rencontre « que sous le ciel méridional, un artiste qui a fait ses « preuves devant l'élite du dilettantisme parisien, à côté « des Lablache, des Profeti, des Rubini. » *Oimè!* Profeti avant Rubini! M. le littérateur de Moulins, vous êtes un rude gaillard. Ce pauvre Profeti fera bien d'encadrer le numéro 273 de votre journal, car ce sera l'unique louange qu'il aura reçue dans toute sa carrière de chanteur.

*** M. Lebrun, artiste très estimable qui travaille beaucoup pour contribuer à répandre à Nanci le goût de l'art musical, a dirigé le 9 avril, dans cette dernière

ville, une messe en musique. Les élèves de M. Lebrun et les amateurs de Nanci composaient la masse exécutante. Le résultat a été des plus satisfaisants et tous les habitants ont voté des remerciements à M. Lebrun.

*** Mme Damoreau est toujours à Bordeaux. Elle a joué le 13 dans une représentation à bénéfice. La pièce du *Bouffe et le Tailleur* est celle qu'elle avait choisie. L'habile cantatrice y a intercallé plusieurs romances.

*** Les répétitions des fêtes musicales du prochain Congrès méridional se poursuivent avec activité à Toulouse; l'affluence des artistes et des amateurs y devient de jour en jour plus grande. Dimanche la réunion était plus nombreuse que jamais. On a répété d'abord le célèbre morceau le *Messie* de Hændel, puis le *Gloria* et la symphonie militaire de Haydn. Nous n'avons plus à revenir sur les chœurs qui sont toujours parfaits; quant à l'orchestre, il a fait preuve de grands progrès, l'ensemble en est satisfaisant. Que l'on ait soin de mieux observer les nuances, et tout ira bien.

*** Mlle Olivier, jeune débutante, s'est montrée digne de la bienveillance du public de Marseille dans le rôle d'Isabelle, de *Robert-le-Diable*. Elle pose bien sa voix; ses notes d'agrément sont toutes émises avec goût et son chant est plein d'expression. On assure que les habitués du théâtre, qui le fuyaient pendant le choléra, s'y retrouveront tous à la reprise de *Guillaume Tell*; ce sera le *Te Deum* du théâtre. Tout se prépare pour la prochaine campagne de la troupe italienne qui, selon les renseignements qui nous ont été fournis, sera des plus brillantes. Les journaux de la capitale félicitent la ville de Marseille de s'être mise à la tête du progrès musical, soit en faisant exécuter la première les œuvres admirables de Beethoven, soit en attirant chez elle les chanteurs italiens, ce qui doit nécessairement perfectionner dans le midi le goût du chant et celui de l'art musical. Nous ne connaîtrons que dans deux ou trois jours le personnel complet de la troupe italienne; nous savons seulement que l'ensemble sera conforme aux talents de M. Pantaleoni et de Mme Franceschini qui en font partie.

Librairie de H. FOURNIER, rue de Seine, 14.

Pour paraître irrévocablement le 26 avril.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FETIS,

Fondateur de la *Revue musicale*, Maître de Chapelle du roi des Belges et Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Tome Ier, contenant un Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique et la lettre A.

Un beau volume grand in-8° sur beau papier vélin satiné. Prix: 7 fr. 50 c.

Le second volume paraîtra le 25 juillet.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 17.

PARIS, DIMANCHE 26 AVRIL 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Typographie musicale.

MUSIQUE IMPRIMÉE EN CARACTÈRES MOBILES

Par les procédés de MM. LOUIS, TANTENSTEIN et CORDEL.

Plusieurs fois j'ai donné aux procédés de M. Duverger, pour l'impression de la musique, des éloges que je crois mérités. La forme élégante des notes, les heureuses proportions des caractères de toute espèce, la netteté et la continuité des filets de la portée sont autant de qualités qui distinguent ce que M. Duverger a imprimé de tout ce qu'on avait fait avant lui. Sous le rapport de la beauté typographique, on peut donc affirmer que l'inventeur de ces procédés a complètement atteint le but.

MM. Louis et Tantenstein furent long-temps ouvriers dans les ateliers de M. Duverger; ils virent ses améliorations successives et furent témoins de ses efforts, de sa constance et des sacrifices de tout genre qu'il fit pour le succès de son entreprise. Ce n'est donc pas sans étonnement qu'on lit dans le préambule du specimen de leurs nouveaux caractères pour l'impression de la musique :

« L'impression de la musique par les moyens ordinaires de la typographie a été depuis long-temps l'objet de nombreuses recherches. Ce besoin fut donc toujours profondément senti et apprécié; mais les résultats obtenus jusqu'à présent n'avaient point rempli les conditions exigées.

« Pénétrés de cette idée, nous nous sommes réunis pour former une spécialité de cette branche d'industrie que réclamaient les arts et le commerce. »

Dans le reste du préambule, pas un mot de M. Duverger ni de ce qu'il a fait. Ce silence n'est-il pas au moins singulier ?

Peut-être MM. Louis et Tantenstein s'excuseront-ils en disant que les procédés de M. Duverger ne sont pas ceux de la typographie ordinaire; mais eux-mêmes n'ont-ils pas pris, dans la combinaison de quelques-uns de ces procédés avec ceux de Breitkopft, les éléments de leur système? Qu'importe d'ailleurs la nature des procédés employés par la typographie? Le public ne voit et ne peut voir que des résultats; les plus beaux seront toujours pour lui les meilleurs. Or, sous le rapport des résultats, examinons qui l'emporte ou de M. Duverger ou de MM. Louis et Tantenstein.

La forme des notes de la gravure moderne de la musique moderne n'est pas ronde, mais légérement elliptique et un peu inclinée de gauche à droite vers son sommet. Cette forme est gracieuse; c'est celle que M. Duverger a adoptée pour ses caractères. MM. Louis, Tantenstein et Cordel, au contraire, ont donné à leurs notes la forme ronde et sans grace des anciens caractères de Fournier, de Gando et de Breitkopft, et n'ont donné la forme moderne qu'aux blanches et qu'aux rondes, en sorte que le disparate est très sensible entre celles-ci et les notes noires.

Dans la gravure actuelle de la musique, il y a trois degrés de force dans les caractères. Le premier est employé pour la musique de piano, de chant, pour les quatuors, symphonies, solos, etc.; c'est le plus fort des trois. Le-

second a été mis en usage depuis quelques années pour les partitions d'opéras, où les portées se sont multipliées par suite des développements de l'instrumentation ; sa force est moyenne. Le dernier est en usage dans la musique de guitare, dans les almanachs, et en général dans les publications de petit format. M. Duverger a non-seulement les proportions de ces caractères, mais il en a fait graver un quatrième très fort pour l'impression des tableaux destinés aux écoles. Quant à MM. Louis et Tantenstein, ils n'ont ni la musique de piano ni celle de guitare; leur caractère n° 2, qu'ils offrent comme spécimen de la musique de piano, est beaucoup trop petit; les liaisons des croches et des doubles ou triples croches sont trop maigres ; la lecture en serait fatigante à la lumière et à la distance du pupître. Le caractère n° 1, destiné à la guitare, n'a pas plus de volume que celui des petites notes d'appogiature de la musique ordinaire. En réalité, il n'est bon à rien. Dans l'exemple donné, les queues de notes, beaucoup trop courtes pour la partie de chant, manquent de proportion et de grace. Il suit de là que le spécimen publié par MM. Louis et Tantenstein ne renferme point de véritables caractères de musique de piano et de guitare, et que le n. 2 seul pourrait servir pour l'impression des partitions.

Le caractère n. 3 du spécimen ne renferme que des blanches et des rondes; sa force est proportionnée à l'exemple n. 2. Ce caractère, destiné aux livres de cantiques protestants, est le plus satisfaisant de tous ceux du spécimen.

MM. Louis et Tantenstein ont fait graver trois caractères de plain-chant; le premier est destiné aux antiphonaires et graduels portatifs. Plusieurs défauts s'y font remarquer, particulièrement dans les queues des clefs qui sont trop longues, dans les filets de séparation qui sont trop forts et mal placés, et dans plusieurs autres détails. On y trouve l'emploi de notes pointées absolument étrangères au plain-chant; certaines queues de notes y sont mises à contresens; mais, en somme, c'est le moins défectueux des trois caractères de plain-chant du spécimen.

Les caractères n. 2 et 3, destinés aux missels et aux livres de chœur, ont des défauts beaucoup plus sensibles. D'abord la forme des notes est beaucoup trop allongée ; de là l'absence de grace dans l'effet général de l'impression. Ce défaut en engendre un autre plus considérable; c'est que la longueur de ces notes n'est pas en proportion avec l'écartement des lignes de la portée, et que toutes celles qui sont placées dans les espaces mordent sur les lignes supérieures et inférieures, et même dépassent celles-ci.

On sait que la difficulté radicale de l'impression de la musique en caractères mobiles a toujours consisté dans la combinaison des caractères avec les lignes de la portée sans solutions de continuité. Bien des essais avaient été faits avant M. Duverger, et ce qu'on avait trouvé de mieux, bien que sujet à de graves inconvénients, était d'imprimer à deux fois les notes et la portée. Quant aux caractères gravés et fondus avec des fragments de portée, suivant les anciens systèmes et particulièrement celui de Breitkopft, ils avaient l'inconvénient grave de laisser apercevoir partout de petits intervalles résultant de la difficulté de joindre exactement tous ces caractères. Par un procédé d'une invention extrêmement ingénieuse, M. Duverger est parvenu à éviter également les défauts des impressions à un seul et à deux tirages. On a vu à plusieurs reprises dans la *Revue musicale* des spécimens de cette impression incomparablement plus beaux que tout ce qu'on avait fait par d'autres procédés. Depuis lors, le même typographe a exécuté des travaux de la plus grande importance et plus parfaits encore.

C'est au point où M. Duverger était arrivé dans ces travaux que MM. Louis et Tantenstein ont quitté ses ateliers pour établir leur typographie de la musique. Autant que j'en puis juger par les termes de la note qu'ils ont mise en tête de leur spécimen, leur objet a été de vaincre les difficultés dont je viens de parler par les procédés ordinaires de la typographie; mais est-ce bien cela en effet qu'ils ont réalisé. Je ne connais pas exactement les moyens qu'ils emploient, mais à l'inspection de leurs produits je crois les comprendre. Leurs caractères doivent être gravés avec des fragments de portée comme ceux de l'ancien mode d'impression. La composition étant achevée, on la moule pour faire des clichets, et les intervalles des lignes sont réparés à la main. Or c'est ici que se montrent les défauts de ce système, car la main est nécessairement irrégulière dans ses mouvements et dans la pression de l'outil avec lequel on répare. De là les ondulations et le grand nombre d'inégalités qu'on remarque dans les portées des exemples fournis par MM. Louis et Tantenstein, ondulations et inégalités non moins désagréables à l'œil que les solutions de continuité des anciens procédés.

Il n'est point exact de dire qu'un tel mode d'impression se fasse par les procédés ordinaires de la typographie ; il n'a ni les avantages de ceux-ci, c'est-à-dire ceux de la simplicité d'exécution, ni ceux des procédés

mécaniques de M. Duverger, qui sont ceux de la régularité et de la perfection.

Sous le rapport de la forme des caractères, les produits de MM. Louis, Tantenstein et Cordel sont de beaucoup inférieurs à ceux de M. Duverger; ils le sont plus encore quant à la beauté et à la régularité de l'ensemble du coup d'œil de la portée. Sous le rapport de la simplicité d'exécution, leur procédés ne me paraissent point offrir d'avantages. Reste une dernière considération dont je ne suis point juge, parce que je manque d'éléments pour l'apprécier; c'est celle de l'économie. Pour en juger, il faudrait faire exécuter les mêmes travaux par les deux modes d'impression. Quoi qu'il en soit, je suis convaincu qu'on préférera toujours les procédés de M. Duverger à ceux de MM. Louis et Tantenstein quand on voudra obtenir de beaux résultats; je dirai plus: ceux-ci me paraissent hors d'état de servir jusqu'à ce que de nouveaux caractères mieux proportionnés aient été gravés.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

COUP D'OEIL SUR LA SAISON MUSICALE QUI EXPIRE.

Il y a dix ans qu'un article publié sous ce titre n'eut pas eu la dixième partie du développement qu'on pourrait lui donner aujourd'hui. Le goût du public pour la musique, pour cet art dont les hommes à organisation incomplète méconnaissent seuls l'influence, s'étant accru dans une proportion presque incalculable, il a fallu pour le satisfaire des efforts dont on n'aurait pas même admis la possibilité. Sans doute on ne fait pas de meilleure musique, car l'action de cet art sur l'ame et sur les sens n'est pas plus vive aujourd'hui qu'elle ne l'a jamais été; mais on en fait davantage, on en fait pour tout le monde, un plus grand nombre participe au bien-être qu'elle procure; c'est là qu'est le progrès.

Voulant procéder méthodiquement dans l'esquisse que je me suis proposé de tracer du mouvement musical opéré dans les six derniers mois qui viennent de s'écouler, je dois parler d'abord des théâtres lyriques. Et pour attribuer à chacun le rang qu'il a occupé dans l'ordre général par son importance réelle et par la faveur dont il a joui, c'est le *Théâtre-Italien* qui sera en premier lieu le sujet de mon examen.

Croirait-on qu'il se trouve encore des hommes doués d'un esprit de *patrioterie* assez étroit pour avoir dit, pour avoir imprimé qu'il est étrange qu'on veuille bien encore accorder une subvention au Théâtre-Italien, à un théâtre étranger qui tient ici la place d'une entreprise nationale pour laquelle les mêmes faveurs devraient être réservées. Ces hommes sont apparemment ceux qui jetaient, il y a douze ans, de la boue et des pierres à la face des tragédiens que nous prêtait l'Angleterre. Ils ignorent, ces hommes-là, jusqu'aux moindres détails des choses dont ils parlent; ce serait une grande nouveauté pour eux si on les instruisait de l'influence qu'a toujours exercé le Théâtre-Italien sur la musique française, si on leur prouvait qu'on ne compose et qu'on ne chante en France que depuis l'arrivée des chanteurs et des opéras de l'Italie. L'instruction est plus répandue en France qu'elle ne l'était autrefois; on y sait plus généralement lire et écrire, d'accord; mais on ne voit pas moins beaucoup d'hommes fort ignorants des choses sur lesquelles ils se chargent de faire au public un enseignement. Qu'on s'étonne après cela que ce bon public n'en sache pas plus long; il est bien forcé d'en croire sur parole ceux qui se disent savants, et tant pis si ceux-là le trompent.

Le Théâtre-Italien a présenté cette année l'image vivante de la perfection sous la triple forme de Rubini, de Lablache et de Tamburini. Les trois plus éminents chanteurs de l'Europe, qu'aucune autre ville n'avait vu réunis, car il faut payer à chacun son poids d'or pour l'enlever aux vingt théâtres qui l'assiégent, les trois colosses de l'art lyrique se sont rencontrés sur le même terrain. A Naples, à Milan, à Venise et à Bologne on aime ces trois hommes avec fanatisme, on donnerait à chacun ce qu'il demanderait; mais à Paris seulement on est assez riche de sensibilité pour les apprécier et en même temps assez riche d'or pour les réunir. N'était-ce pas un rêve délicieux, dites-moi, qu'une représentation de *la Gazza* ou de *Cenerentola* par Tamburini, Lablache et Rubini? Eh bien! ce rêve, on l'a vu se réaliser. Et dans les *Puritani*, puis encore dans *Marino Faliero*, les trois beaux chanteurs ont paru à la fois.

C'était la contre-partie de ce que nous avons vu en 1829, quand Mme Malibran, Mlle Sontag et Mme Pisaroni figuraient dans la même troupe. Les piquantes représentations auxquelles nous avons assisté alors sont encore présentes à notre pensée, car on n'oublie pas de semblables impressions. La *Donna del Lago*, *Tancredi*, *Don Giovanni*, brillaient d'un éclat si éblouissant! C'étaient si bien *Malcom* et si bien *Elena*, si bien *Amenaïde* et *Tancredi!*

Les femmes n'ont pas été depuis deux ans, il faut en

convenir, d'un talent assez fort et assez puissant pour lutter avec les redoutables compétiteurs qui entraient avec elles dans l'arène. Mlle Grisi est une charmante cantatrice, pleine de séduction et de grace, douée d'un organe très pur et de beaucoup de facilité ; mais aucune des qualités qui la distinguent et qui font qu'on aime à l'entendre n'est poussée assez loin pour qu'on la dise grande cantatrice ou actrice très remarquable. Jamais il n'arrive que Mlle Grisi nuise à l'ensemble d'un ouvrage ; souvent même elle contribue au bon effet des morceaux où elle figure ; mais il n'y a dans son talent ni assez de verve, ni assez d'originalité pour exciter par lui-même fortement l'attention. Ce qu'il ne faut pas oublier chez Mlle Grisi, c'est sa bonne volonté, son obligeance parfaite et son courage infatigable dans un service difficile. Il est peu de cantatrices de son mérite qui se montrent aussi avares de caprices.

Les débuts n'ont point été heureux cette année; Mme Finck-Lohr, très froidement accueillie du public, a vu s'évanouir d'une bien triste façon les espérances de gloire et de fortune qu'elle avait sans doute conçues. Sa carrière ici, qui avait commencé par des *chuts* (les sifflets du Théâtre-Italien), a fini par un procès que lui ont intenté ses directeurs pour rompre un engagement devenu pour eux une charge.

Mlle Brambilla n'a guère été plus heureuse ; après avoir joué sans bruit et tout modestement le role d'Arsace de *Semiramide*, elle a disparu de l'affiche sans plus de tapage.

On a repris aux Italiens onze opéras qui sont : la *Gazza Ladra*, *Semiramide*, *Otello*, *il Barbiere*, la *Prova d'un opera seria*, la *Sonnambula*, *Anna Bolena*, la *Straniera*, *Mosè*, *Cenerentola*.

On a représenté deux ouvrages nouveaux : *i Puritani* et *Marino Falerio*. Dans le premier de ces opéras, M. Bellini, jeune compositeur sur qui reposent les plus brillantes espérances de l'Italie, s'est élevé plus haut que dans aucun de ses précédents ouvrages. Une instrumentation plus travaillée et plus d'indépendance dans la pensée, voilà les qualités qui ont fait placer les *Puritani* au-dessus de la *Straniera* et de la *Sonnambula*. Dans le *Marino Faliero* de M. Donizzetti on a retrouvé le style brillant et la grande facilité du jeune auteur dont les compositions se jouent avec succès dans toute l'Italie.

Il y a beaucoup à faire pour rendre l'orchestre et les chœurs supportables aux Italiens. Ce théâtre est, au reste, le favori de la haute société.

Trois ouvrages nouveaux ont été représentés cet hiver à l'Opéra : la *Tempête*, la *Juive* et *Brezilia*. *Robert-le-Diable*, *Don Juan* et *Gustave* ont fait, avec les fragments de quelques autres ouvrages, les honneurs du royal théâtre au public qui n'a pas perdu l'habitude de le visiter en foule. On a vu grandir et se développer le jeune talent de Mlle Falcon ; Nourrit, Levasseur et Mme Dorus-Gras ont soutenu avec autant de zèle que de talent le poids d'un répertoire auquel manquait Mme Damoreau, long-temps éloignée de la scène.

La Juive. La bonne fortune de cet opéra va toujours se soutenant. Ce n'est pas seulement à l'éclat de son spectacle qu'il faut attribuer son succès, car il y a de l'intérêt dans la pièce et du mérite dans la musique, malgré les rudes critiques qui en ont été faites. Il se pourrait même que la pompe extraordinaire de la mise en scène n'eût pas été une des causes qui ont porté le plus de préjudice à la musique de M. Halévy, car cette pompe cause une telle ivresse à l'attention des spectateurs que celle-ci ne peut plus se porter sur l'œuvre du musicien.

La nouveauté manque dans la partition de la *Juive* ; c'est une vérité qu'il est impossible de dissimuler; mais le sentiment y est souvent dramatique et le mérite de la facture est très remarquable. Malheureusement une partie de ces qualités disparaît loin de la scène, et le chant au piano est peu propre à les rendre sensibles. Il y a donc lieu de craindre que la musique de la *Juive* ne se vende pas.

Le premier acte, qui est long, est la partie de l'ouvrage où il y a du vague et le moins d'effet pour le public. Bien que M. Halévy y ait fait preuve d'un talent réel dans l'harmonie et dans l'instrumentation, on ne peut se dissimuler qu'il a faiblement exprimé les agitations populaires qui remplissent cet acte. Les effets de rhythme et la couleur locale y manquent; or, c'est sous ce rapport que le compositeur avait une belle carrière à parcourir.

Le second acte est une des plus belles parties de l'ouvrage ; là commence à dominer ce sentiment énergique qui brille dans les rôles de Nourrit et de Mlle Falcon, et qui est une des qualités les plus remarquables de l'opéra. Le trio qui termine cet acte est d'une belle et vive inspiration. L'expression en est vraie, la forme du morceau bien développée dans toutes ses parties.

Le troisième acte est la partie la plus faible de l'ouvrage, et l'impression qu'il a faite sous ce rapport à la première représentation s'est confirmée par la suite. Cet acte est rempli en grande partie par des danses dont les airs sont dépourvus de nouveauté et de piquant. Il

est juste cependant de citer quelques parties du finale de cet acte où il y a d'heureuses oppositions. Levasseur y a de belles phrases qu'il rend avec beaucoup de talent et d'énergie.

Le caractère pathétique domine au quatrième acte; c'est une des plus belles parties de la composition. Au milieu des beautés qui distingue cet acte brille surtout l'air que Nourrit chante avec un talent très remarquable. Il est dommage que cet air, dont le premier mouvement est d'une expression si vraie, soit terminé par un rhythme trop precipité et à phrases trop courtes né vraisemblablement de la coupe des vers. Le motif est joli, mais il n'est pas à sa place.

Si quelque chose peut prouver ce qui a été dit précédemment du tort que fait à la musique de la *Juive* l'importance trop grande qu'on a donnée au luxe du spectacle, ce sont le deuxième et le quatrième acte qui, dépouillés de toute cette pompe, produisent, par la seule puissance de la composition, des émotions bien plus profondes et bien plus vives que tout le reste de l'ouvrage.

Il y a de belles choses dans la musique du cinquième acte, mais on peut leur reprocher de manquer de vérité et d'être un peu uniformes de ton.

La *Tempête* n'était pas de force à remuer les éléments, et *Brezilia* ou la *Tribu des femmes* ne sera guère visitée.

Un *Caprice de femme*, le *Châlet*, le *Marchand forain*, la *Sentinelle perdue*, *Robin des Bois*, la *Marquise*, le *Cheval de bronze* sont les opéras joués au théâtre de la place de la Bourse pendant le cours de la dernière saison. On a reconnu la main d'un maître dans le premier de ces ouvrages malgré son peu d'importance. Le *Châlet* est une des plus gracieuses compositions qui soient au courant du répertoire de l'Opéra-Comique. Quant à *Robin des Bois* et au *Cheval de bronze*, du premier il n'y a plus rien à dire, et nous nous sommes trop récemment exprimés sur le mérite du second pour en parler en détail aujourd'hui.

Parmi les débuts d'acteurs nouveaux, ceux d'Inchindi de Jansenne et de Mlle Lebrun sont les plus dignes d'être remarqués. Les autres ont eu si peu d'importance qu'à peine ont-ils été remarqués.

La reprise de *Zémire* et *Azor* ne doit pas être passée sous silence à cause du beau talent de chanteur qu'y a déployé Ponchard. Cet opéra joint à des concerts organisés par la direction du théâtre de la Bourse, pour ses représentations du samedi, a fort heureusement influé sur les recettes.

L'orchestre et les chœurs se sont sensiblement améliorés, grace aux soins et à l'intelligence de M. Valentino qui dirige en homme habile l'exécution.

Pour assister aux concerts du Conservatoire il faut retenir ses places une année d'avance, et cependant la contenance de la salle est telle que neuf cents personnes peuvent être admises à l'aise. Y a-t-il neuf cents personnes à Paris qui s'intéressent assez vivement à l'art musical pour suivre régulièrement ces séances, bien intéressantes, nous commençons par le déclarer? Il n'est pas permis de le croire. Y a-t-il alors quelque cause qui explique le grand et durable succès du Conservatoire, indépendamment de leur véritable intérêt? Il n'y a pas lieu d'en douter. Cette cause, c'est la mode qui exerce ici, comme en toute chose, son empire. Il y a huit ans que la Société des concerts a donné sa première séance, et depuis huit ans le répertoire qu'elle exploite a peu varié. Ce sont, à peu d'exceptions près, les mêmes morceaux aujourd'hui qu'il y a huit ans. Si les mille personnes qui garnissent son triple rang de loges y venaient attirées par le seul charme de la musique, bien capables d'apprécier par elles-mêmes le mérite des choses qu'elles doivent entendre, on ne les verrait pas adopter un auteur auquel elles prodiguent une admiration exclusive, refusant obstinément d'admettre de la variété dans leurs jouissances. Beethoven est assurément le roi de la symphonie; mais le despotisme use les rois, et c'est bien mal servir les intérêts de sa gloire que d'exposer Beethoven à subir cette loi commune. La foule continue de se porter aux concerts du Conservatoire comme si elle allait chercher des jouissances neuves. Mais tout le monde n'est pas de la foule.

L'intérêt des Concerts historiques a été compris dès l'origine. Le public n'a pas fait défaut à l'appel de M. Fétis quand celui-ci s'est adressé à son goût inné pour ce qui est bien et utile; aussi quand il est revenu de l'étranger pour se mettre de nouveau en communication avec cette société éclairée de Paris qui juge avec tant de finesse et d'instinct, il a trouvé tout un public prêt à l'entendre. Le concert qui a eu lieu aux Italiens, et dans lequel M. Fétis a fait connaître ses curieuses compositions des seizième et dix-septième siècles, n'a pas produit moins de sensation que ceux des autres années. Des indispositions d'artistes ont malheureusement empêché que le second eût lieu; car pour des concerts comme ceux-ci le choix des exécutants n'est pas indifférent.

Jamais il n'y eut un nombre de concerts, de réunions musicales de tout genre, de toute heure, pareil à celui

qui a persécuté cet hiver les pauvres journalistes. Parmi ceux-ci, les uns ont été médiocres, d'autres bons, peu ou point d'excellents. L'art a malheureusement peu de part à ces réunions qui sont trop souvent de simples spéculations commerciales.

N'oublions pas les concerts Laffitte, où les jeunes compositeurs sont admis à faire entendre et à entendre eux-mêmes leurs compositions, et disons un mot de M. Musard qui règne en maître sur le royaume de la contredanse.

Peut-être avons-nous fait encore bien des omissions, mais ce n'est qu'un coup d'œil. EDOUARD FÉTIS.

NOUVELLES DIVERSES.

*** M. B. Wilhem, auteur de plusieurs traités de musique élémentaires et d'une méthode dont il a été rendu compte dans l'un des derniers numéros de la *Revue musicale*, vient d'être nommé inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles primaires de la ville de Paris.

*** Mme Malibran est actuellement à Bruxelles. La célèbre cantatrice s'est arrêtée quelques jours à Paris : elle assistait au *Concert historique* de M. Fétis peu d'heures après être descendue de voiture. De Bruxelles Mme Malibran doit se rendre à Londres, où elle s'est engagée à donner quelques représentations, puis de là elle retournera en Italie. L'accident qui a mis ses jours en danger à Naples n'a pas laissé de traces fâcheuses; sa santé est excellente.

*** Au nombre des pièces que prépare l'Opéra-Comique, on cite la reprise du *Diable à Quatre*, bleuette qui n'a du son succès qu'au jeu sipirituel de Mme Gavaudan et qui ne peut plus produire d'effet aujourd'hui que les opéras de Boieldieu, d'Hérold, et d'Auber nous ont accoutumés à considérer la musique comme la principale partie d'un opéra-comique. La reprise du *Diable à Quatre* nous paraît donc une erreur de laquelle il faudra revenir.

On a mis aussi en répétition *Zampa*, qui sera représenté lors de la rentrée de Chollet.

Mlle Henchoz continue de jouer malgré son peu de succès. Un extérieur qui n'a rien de séduisant, une petite voix grêle et souvent fausse, un organe insuffisant dans le dialogue et fort peu d'intelligence dans le débit, telle est Mlle Henchoz qui ne paraît pas devoir être jamais autre.

*** On a représenté sur le théâtre de Versailles un opéra en deux actes intitulé *la Bannière du Roi*. La partition est le premier ouvrage de M. Auguste Mermet, élève de M. Lesueur. On cite avec éloge plusieurs morceaux et particulièrement des chœurs, qu'on dit être d'un bon effet. Il n'est pas impossible que nous entendions *la Bannière du Roi* au théâtre de la Bourse.

*** Le dernier concert du Conservatoire a lieu demain dimanche. Il est donné au bénéfice de M. Habeneck, le chef habile de la société. Le morceau le plus important qui sera entendu dans cette séance est la *Symphonie pastorale* de Beethoven

*** La *Biographie universelle des musiciens*, annoncée à plusieurs reprises par M. Fétis et dont la publication avait toujours été retardée par le soin que prenait son auteur de la rendre aussi proche qu'il est possible d'une parfaite correction, vient enfin de paraître. Le premier volume qui est en vente à la libraire de H. Fournier contient, outre la préface, un *Résumé philosophique de l'Histoire de la musique*, qui occupe une étendue de plus de 200 pages; la partie biographique contenue dans ce volume se compose de la seule lettre A. Les autres volumes, qui vont se succéder de trois en trois mois, contiendront la suite de la biographie et les tables.

Nouvelles des Départements.

Long-temps la province est demeurée étrangère au mouvement littéraire et artistique de la France, qui était tout entier à Paris. On s'est accoutumé à cette inactivité de sa part, et maintenant qu'elle travaille beaucoup à son émancipation on ne lui tient pas assez compte de ses efforts. Nos lecteurs auront remarqué sans doute le soin que nous mettons depuis quelques mois à les tenir au courant de ce qui se passe dans nos villes de départements en ce qui touche à la musique; nous établissons ainsi un moyen de communication entre toutes les villes de la France, qui puiseront des motifs d'émulation dans la publicité donnée à leurs actes. Nous avons la conscience d'être utiles en accomplissant cette tâche, et cette considération suffit pour nous engager à persévérer.

ANGERS, 17 avril. *La messe de Pâques.*—Châteaubriand a dit : « Toute institution qui sert à purifier l'ame, à en écarter le trouble et les dissonances, à y faire naître la vertu, est, par cette qualité même, propice à la plus belle musique ou à l'imitation la plus parfaite du *beau*. Mais si cette institution est en outre de nature religieuse, elle possède alors les deux conditions essentielles à l'harmonie : le *beau* et le *mystérieux*. Le chant nous

vient des anges, et la source des concerts est dans le ciel. »

Il serait difficile d'expliquer plus poétiquement l'effet que produit sur nos ames une musique religieuse vraiment digne de ce nom. Sans vouloir peindre ici la pureté sévère des principaux chants de l'église, la douleur qui s'écrie dans le *Dies iræ*, l'enthousiasme qui éclate dans le *Te Deum*, et, pour ne parler que des compositions *laïques*, qui a pu entendre à Notre-Dame de Paris certaines messes du 21 janvier, qui a pu surtout assister dernièrement à la messe exécutée dans la chapelle des Invalides pour les obsèques de Boieldieu, sait que ce sont là des impressions presque également fortes et profondes pour le savant et l'ignorant. Si en effet le lendemain l'artiste réfléchit aux moyens mis en œuvre et en tire des enseignements utiles, il n'a pas, au moment, trop de ses facultés pour sentir. Pendant long-temps, il faut bien le reconnaître, cette partie si grande et si élevée de l'art musical est allée en France se négligeant tous les jours davantage; en province, et surtout dans nos départements, on n'en parlait plus guère. Depuis les messes *à grand effet* de l'empire et les innombrables *Te Deum* que faisaient chanter ses victoires, la musique religieuse, dans le sens que nous venons de lui donner, s'était, à de rares exceptions près, confinée dans la chapelle du roi et dans l'institution de M. Choron.

M. Choron est mort, la chapelle du roi n'existe plus... Et voilà que, par une sorte de miracle, la musique religieuse se trouve aujourd'hui partout. On est revenu, non-seulement à la dire, mais à l'étudier, à la comprendre; c'est un fait dont tous les journaux, toutes les *Revues* du jour peuvent donner témoignage. Depuis long-temps elle a pénétré à l'Opéra, comme le prouvent la belle prière de *Moïse*, les deux prières de la *Muette*, et surtout l'hymne du cinquième acte de *Robert-le-Diable*. Elle s'est même fait jour jusqu'à l'Opéra-Comique, si peu dévot auparavant. Certes, personne ne songeait à prier dans *Joconde* ou le *Nouveau Seigneur*, tandis qu'on prie dans *Zampa*, on prie dans *Ludovic*; les voleurs font leur prière dans la *Prison d'Édimbourg*; les Chinois la font peut-être aussi dans le *Cheval de bronze*, représenté cette semaine; tant il est vrai que, chez nous, l'abus suit de bien près l'emploi sérieux et réfléchi des meilleures choses.

Il faut louer notre ville de n'être pas restée étrangère à cette sorte de *renaissance*. Depuis quelques années de nombreux essais ont été faits à la cathédrale pour l'exécution de messes chantées avec symphonie; le dernier mois a vu de semblables essais commencer dans nos cercles musicaux. Un *O salutaris*, à quatre voix, s'est fait remarquer à une nombreuse assemblée par sa pureté et le caractère heureusement choisi de sa mélodie; dans la même séance, un oratorio français, composé par M. Travisini, obtenait un succès mérité. Plus tard, un fragment de musique religieuse pour harmonie trouvait place au milieu du concert brillant donné par M. Cauville et Mme Melchior.

A l'audition de ce morceau commença à se répandre la nouvelle que ce qu'on venait d'entendre et d'applaudir devait être joué à l'élévation d'une messe en musique destinée à la solennité de Pâques. Cette messe était composée par M. E. Talbot, dont, malgré l'usage et son simple titre d'amateur, j'écrirai le nom tout en entier. Ceux qui connaissaient déjà les essais de l'auteur ont prédit un brillant résultat; d'autres plus timides ont dit : Nous verrons. Sans craindre en rien de manquer aux règles de la prudence, nous croyons que les premiers seront loin d'avoir à se repentir.

Déjà trois répétitions ont eu lieu à l'évêché; artistes, amateurs, musiciens, militaires, tout le monde s'est empressé à venir compléter le chœur ou l'orchestre; là le trombonne devient basse-taille; dans tel *andante*, le chef d'orchestre quitte son sceptre pour l'archet du violoncelle. Ce qu'on a déjà remarqué de pureté et de douceur dans les chants de prière, principalement dans le *Kyrie eleïson* et l'*Agnus Dei*, de sévérité dans l'introduction, d'expression et de justesse dans l'ensemble de cette composition, je me garderai bien de le dire dès aujourd'hui, me réservant de le faire après l'exécution de dimanche prochain. Nous devons d'autant mieux nous résoudre à ce silence que, bien sûrement, la voix publique n'aura pas la même patience.

A dimanche donc, et attendons.

P. S. La messe de M. Talbot a été exécutée dimanche devant une foule de fidèles qui n'avait jamais été aussi considérable, même un dimanche de Pâques. L'introduction est un des meilleurs morceaux; le *Kyrie eleison* est d'un beau caractère. Nous avons moins remarqué le *Gloria;* mais le *Credo* et l'*Agnus Dei* sont deux morceaux très remarquables. On pourrait bien, à la rigueur, rencontrer par ci par là quelques réminiscences, mais pas assez pour que cela soit une tache dans l'ouvrage de M. Talbot, qui ne s'en tiendra sans doute pas à ce premier essai.

L'exécution a été fort satisfaisante dans presque tous les morceaux, et surtout dans le *Credo*, qui a produit une véritable sensation.

Librairie de H. FOURNIER, rue de Seine, 14.

MISE EN VENTE.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE
DES MUSICIENS
ET
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FÉTIS,

Fondateur de la *Revue musicale*, Maître de Chapelle du roi des Belges et Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Tome Ier, contenant un Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique et la lettre A.

Un beau volume grand in-8° sur beau papier vélin satiné. Prix: 7 fr. 50 c.
Le second volume paraîtra le 25 juillet.

NOUVELLES PUBLICATIONS
DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

	Prix net.
HERZ (H.) ET TULOU. Trois duos concertants sur des thèmes favoris, composés par H. Herz et Lafont, arrangés pour piano et flûte.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3 75
N° 2. Thème favori de *Gustave*.	3 75
N° 3. Cavatine de la *Zelmira*.	3 75
— Variations concertantes sur la tylorienne de la *Fiancée*, composées par H. Herz et de Bériot, arrangées pour piano et flûte.	4 50
— Variations sur la ronde de *Fra Diavolo*, composées par H. Herz et Lafont, arrangées pour piano et flûte.	4 50
HERZ (H.). Op. 78. Variations brillantes d'une coupe nouvelle pour le piano sur la cavatine favorite d'*Anna Bolena: Vivi tu*.	3 75
— Op. 75. Souvenir de Vienne, Paris et Londres, trois fantaisies pour le piano.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3
N° 2. Thème favori de *Gustave*.	3
N° 3. Cavatine de *Zelmira*.	3
HERZ (H.) ET BAUDIOT. Trois duos concertants sur des thèmes favoris, composés par H. Herz et Lafont, arrangés pour piano et violoncelle.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3 75
N° 2. Thème favori de *Gustave*.	3 75
N° 3. Cavatine de la *Zelmira*.	3 75
OSBORNE ET BAUDIOT. Grandes variations concertantes sur un thème original en *la* mineur composées par Osborne et de Bériot, arrangées pour piano et violoncelle.	3 75
— Fantaisie sur les motifs du *Comte Ory*, composée par Osborne et de Bériot, arrangée pour piano et violoncelle.	3 75

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 18.

PARIS, DIMANCHE 3 MAI 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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.

LULLI.

Premier article.

En 1660, lorsque Louis XIV épousa l'infante d'Espagne, les fous de la cour n'étaient plus à la mode; le règne des Triboulet, de joyeuse mémoire, était depuis long-temps passé; la marotte, l'épée de bois, le bonnet pointu, les grelots tombaient en quenouille. Une femme tenait alors le sceptre de la folie; elle parut à la cour de Saint-Germain, vêtue en homme, portant une bonne lame au côté, figurant parmi les seigneurs que don Juan d'Autriche amenait d'Espagne à sa suite. Cette chevalière eut un succès prodigieux et faillit rétablir en France l'empire de la marotte. Elle réjouit d'abord par ses extravagances; mais les vérités un peu dures qu'elle jetait à la face des courtisans, des princes même, ruinèrent bientôt son crédit. On voulait la garder à Saint-Germain. Don Juan tenait singulièrement à sa folle, d'une laideur affreuse; il ne voulut point la céder, et quand il partit on avait cessé de faire des démarches pour obtenir cette faveur. Les fous en titre disparaissaient; le manoir royal en était privé depuis un demi-siècle; mais on avait encore des nains difformes, des mores, des chiens, des cochons, des chats, des singes favoris, dont la présence et la gentillesse répandaient une certaine gaîté dans les salons fort tristes d'Anne d'Autriche. Les amours du jeune roi, les fêtes offertes aux objets de ses premières passions, les jeux inventés par Mazarin pour amuser son pupille, étaient des éclairs de plaisir qui brillaient un instant; l'étiquette reprenait bientôt son empire, et l'on s'ennuyait de plus belle. Chaque grande dame avait sa bête ou ses animaux qu'elle affectionnait. Ce goût dura long-temps encore; témoin cette duchesse qui admettait dans sa couche un marcassin, et qui dormit avec deux marcassins quand on lui eut fait remarquer l'inconvenance d'un semblable camarade de lit; témoin les six chiens de Mme de Montespan, dont la pitance quotidienne en biscuits et gimblettes est curieusement portée, enregistrée dans l'*État de la France;* les têtes de lapin humblement offertes aux chats de Mlle Choin, l'effroyable more de la dauphine; les nains drôlatiques du roi d'Espagne, dont parle Mme de Villars dans ses Lettres.

Mlle de Montpensier voulut se mettre à la mode; les Lapons, les valets de la famille d'Arlequin, les Turcs abondaient à la cour; elle n'avait pas un goût bien décidé pour les quadrupèdes. L'Italie eut la préférence quand elle s'occupa du choix de son groom, de son tigre, si vous l'aimez mieux. Ces mots de notre époque désignent parfaitement ce que l'on appelait alors porte-queue. Le chevalier de Guise allait à Rome y remplir je ne sais quelle mission diplomatique; il vint prendre congé de MADEMOISELLE, qui le pria de lui amener un petit Italien, s'il en rencontrait un joli. Cette singulière recommandation fut faite en ces termes. Le chevalier part, voyage en poste et ne manque pas d'examiner avec soin tous les petits *lazzaroni* qu'il voyait sur sa route et ceux qui venaient à chaque relai

présider à l'échange des chevaux. Il paraît qu'il fit bien du chemin avant d'en trouver un qui fût assez joli pour remplir les conditions de son mandat. Les petits drôles étaient mal bâtis, d'une figure peu avenante, et le chevalier poursuivait toujours son voyage; le pays était assez étendu pour qu'il ne désespérât point encore.

Près d'arriver à Florence il voit un moulin d'un aspect assez pittoresque, et sur un banc de pierre qui tenait au rustique édifice un enfant déguenillé, les pieds nus, mal peigné, raclant à tour de bras une méchante guitare. Le virtuose campagnard jouait-il une gigue de Carissimi, une sarabande de Stradella, un madrigal de Luca Marenzio? C'est ce que je ne vous dirai point; l'histoire se tait là-dessus; il est prudent d'imiter son silence. Peut-être l'enfant improvisait-il comme les muletiers espagnols; les meuniers d'Italie doivent être aussi bien organisés que les *arrieros* de la Manche et de l'Estramadure. « Voilà mon homme, ou plutôt mon « enfant! s'écria le chevalier de Guise du fond de sa « voiture. » Il fait arrêter les chevaux, descend, s'approche du petit musicien et lui propose de l'amener à Paris, où il prendra soin de son avenir, peut-être de sa fortune. L'enfant refuse; Paris était pour lui un pays inconnu. « Aimerais-tu mienx venir à Rome? — A « Rome! sur-le-champ; partons, je suis à vous; per- « mettez-moi seulement de dire que ce soir je ne cou- « cherai pas au moulin. — Tu laisses ta guitare? — « Elle n'est point à moi; le père cordelier me l'a prê- « tée. — Tu ne prends pas tes souliers? — Je n'en ai « jamais eu; c'est bon pour des seigneurs. » Le chevalier fut séduit par la vivacité des reparties de l'enfant. Son œil brillant, sa physionomie annonçaient de l'esprit; l'avenir que lui promettait sa patrie n'était pas bien séduisant; un seigneur allait le lancer à Rome sur le chemin de la fortune. Jean-Baptiste prit aisément son parti. Le voilà dans la chaise; fouette cocher! et bientôt il n'entend plus le rhythme réglé, le tic-tac du moulin et la basse continue du torrent qui fuit écumant sous la roue.

« Tu es donc meunier et musicien? — Ni l'un ni l'au- « tre, monseigneur; je garde les cochons, et, dans « mes instants de loisir, le père cordelier m'apprend à « jouer de la guitare. Il dit que j'aurai de la main et « qu'un jour je pourrai gagner ma vie en étant méné- « trier, ce qui vaut beaucoup mieux que mener paître « les moutons de l'enfant-prodigue. — Tu gardes les « cochons? C'est à merveille! Un cordelier t'endoctrine; « c'est charmant, c'est admirable! Sixte V, le fameux « pape Sixte V, a commencé par-là; tu lui ressembles « déjà sous ce double rapport. Je serais bien trompé si « tu n'avais pas un peu de son esprit. Je ne suis point « astrologue ni sorcier, mais ton horoscope s'annonce « bien et je suis charmé de t'avoir rencontré. »

Jean-Baptiste s'accoutuma sans peine à son nouveau genre de vie. Le chevalier de Guise l'habilla, le chaussa, l'établit dans son office, et l'enfant consentit à quitter Rome pour venir à Paris avec un protecteur qui l'avait gratifié libéralement d'une guitare et d'un violon. Il est à présumer que le chevalier lui donna un maître de musique pendant son séjour à Rome, afin d'assurer le succès de son pupille et de se rendre plus digne des remerciements de MADEMOISELLE. Espérance vaine et trompeuse! Le chevalier présente Jean-Baptiste à MADEMOISELLE et lui vante la conquête qu'il a faite sur l'Italie. « C'est fort bien! dit la princesse en examinant le « jeune virtuose des pieds à la tête; il a douze ans, il « est petit, il est Italien, mais il n'est pas joli. N'im- « porte, je le garde et vous en remercie. » Le noble conducteur voulut faire l'exhibition des talents de son protégé; la guitare était prête, le violon accordé; MADEMOISELLE tourna les talons, répétant *sotto voce* : « Il « n'est pas joli! »

Jean-Baptiste consterné, voyant tous ses rêves de bonheur s'évanouir, descendît lentement à la cuisine, où le chef l'attendait et lui donna les fonctions de sous-marmiton. Le voilà gâte-sauces, candidat marmiton, mis à la gamme, aux premiers principes du doigté de la cuiller à pot. Comment notre virtuose sortira-t-il de cet abîme, où le dédain, les caprices d'une princesse viennent de le plonger, de cette prison souterraine où sa mauvaise fortune le retient? Lulli ne pouvait se plaindre; sa voix n'aurait eu pour auditeurs que des compagnons prêts à se moquer de ses lamentations. Il rongeait son frein, ne disait mot, n'en pensait pas moins et confiait ses destins à l'éloquence de son archet; il fit parler son violon et lui communiqua l'expression de son dépit et de sa colère. Toutes les fois que, les poulets étant plumés, les herbes épluchées, le pot écumé, le chef lui laissait un instant de loisir, le jeune Lulli prenait son violon et raclait à tour de bras des menuets, des courantes, avec accompagnement obligé de casseroles et de pilons, pour le plus grand plaisir de ses compagnons d'armes. Cette mélodie, après avoir fait retentir les voûtes de l'officine, s'échappait en accords harmonieux par les soupiraux, avec les émanations odorantes qui s'élevaient par bouffées des fourneaux classiques d'un émule de Vatel. Le comte de Nogent en prit sa part en traversant la cour du palais et

dit à MADEMOISELLE que son marmiton s'escrimait fort bien de l'archet. La princesse consentit à l'entendre et fut satisfaite des heureuses dispositions de Lulli. Elle lui fit donner un maître de violon, et le marmiton-virtuose quitta la cuisine pour passer au service de la chambre. Il se perfectionna dans la musique et devint bientôt le plus habile violoniste de Paris. Métru, Roberdet et Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs, lui montrèrent plus tard le clavecin et la composition.

Louis XIV voulut le voir, l'entendre, trouva ses airs délicieux, fut enchanté de son exécution, et, comme il n'y avait point de place vacante dans sa troupe sonnante et raclante, il créa tout exprès une nouvelle bande que Lulli put former, exercer et conduire à sa fantaisie. On la nomma *les petits violons*. Instruits par un professeur habile ils surpassèrent bientôt *les grands violons*, la bande des vingt-quatre, ainsi nommée, bien qu'ils fussent vingt-cinq, la plus fameuse de l'Europe. Célébrité précieuse, sans doute, mais acquise à peu de frais. Ces violons sans rivaux croyaient avoir atteint les dernières bornes de l'art en jouant une série de menuets, de gigues et de sarabandes qu'ils avaient étudiés pendant un mois, chacun en particulier, et que l'on répétait ensuite assez longtemps pour tâcher de les dire avec un certain ensemble, mais non sans offenser l'oreille la moins délicate.

Les vingt-quatre violons jouaient pendant le dîner du roi, principalement quand il revenait de l'armée ou des *grands* voyages, tels que ceux de Fontainebleau, de Compiègne. Ils jouaient aussi le 1^er^ janvier, le 1^er^ mai, pour le jour de la fête de sa majesté, et recevaient chacun 912 livres 12 sous pour leur service ordinaire aux bals, aux concerts. Les gratifications s'élevaient à cent écus environ. On leur donnait en outre du pain, du vin et de notables morceaux de viande, à six bonnes fêtes de l'année; cette distribution de vivres en nature les rendait commensaux du palais. Les jours de Saint-Louis et de Saint-Martin ils recevaient du pain et du vin à discrétion; la viande était supprimée, attendu que ces fêtes pouvaient arriver sur un jour d'abstinence. Vendredi chair ne mangeras est un précepte que ces ménétriers observaient rigoureusement, pourvu qu'on leur accordât la permission et les moyens de s'enivrer; ils savaient user largement de cette licence. Quand ils venaient racler devant le roi, le surintendant, chef de la bande sonnante, battait la mesure, ce qui ne les empêchait d'aller tout de travers en exécutant les gavottes et les passe-pieds, le branle de la reine et le branle des duchesses. Cette musique de village, ce grotesque charivari révolta Lulli, qui s'empressa de former ses *petits violons;* ils furent bientôt plus habiles que les *grands*. La petite bande, composée d'abord de seize musiciens, en compta vingt et un par la suite. Un compositeur des entrées des ballets du roi, Claude Ballon, maître de danse de Sa Majesté, un huissier ordinaire des ballets, l'abbé de Montgival, étaient attachés à la musique de la chambre dont Lulli obtint la surintendance en 1652, six ans après son arrivée en France.

Ces musiciens de Louis XIV, cette grande bande avait aussi ses priviléges et prérogatives; je m'exposerais à toute la colère de leurs successeurs si je négligeais un point aussi essentiel. Or, il est dit et prescrit dans le code de l'étiquette observée à la cour de François I^er^ et de ses successeurs que : Quand la musique de la chambre va chanter ou jouer par ordre du roi devant les princes du sang (les fils de France exceptés) et devant les princes étrangers, quoique souverains, si ces princes se couvrent, la musique du roi se couvre aussi. Cela se fit de la sorte devant le duc de Lorraine, à Nantes, en 1626. Le duc de Lorraine se couvrit, et les chanteurs, les symphonistes s'empressèrent de mettre leur chapeau. Cette licence, bien que légitime, molesta beaucoup le duc et le rendit rêveur pendant tout le concert; on assure même qu'il ne prit aucun plaisir à la musique offerte à son oreille sensible et délicate. Le prince de Monaco savait son étiquette sur le bout du doigt, et quand Louis XIV le gratifia d'un concert particulier à Perpignan, en 1642, ce prince, tout *principotto* qu'il était, se mit en garde contre cet honneur dangereux. Pour ne pas donner aux musiciens la malicieuse satisfaction de se coiffer d'un feutre à larges bords devant lui, son altesse aima mieux courir les risques d'un rhume de cerveau; elle resta découverte, et les ménétriers furent désappointés.

Les petits violons dirigés par Lulli avaient chacun 600 livres par an, sans pain, vin, ni viande; ils suivaient le roi à la campagne pour jouer à son souper, aux bals de la cour, aux ballets et aux récréations de sa majesté. Aux grandes cérémonies, telles que le sacre, les entrées solennelles dans les villes, les mariages, naissances, réjouissances publiques, on les faisait jouer avec les musiciens de la chapelle et l'autre bande, dite de la Grande-Écurie, les trompettes, musettes de Poitou, flûtes, fifres, hautbois, tambours et timbales.

Le roi donnait tous les ans de grands spectacles appelés ballets, mascarades; le sujet en était pris dans la fable ou bien appartenait tout-à-fait à l'imagination du

compositeur. C'était encore le ballet du temps de Louis XIII, avec ses nombreuses entrées, ses danses mêlées de récits qui n'avaient aucune liaison entre eux. Lulli composa d'abord quelques airs pour ces spectacles; il fit ensuite toute la musique des autres ballets donnés à Paris en 1653.

Lulli dansait, exécutait des entrées ou figurait dans les ballets de la cour; on le trouve porté sur les livrets. Le roi fut si content de la musique de Lulli, qu'il ne voulut plus en entendre d'autre; il le nomma compositeur de sa musique instrumentale, le 16 mars 1653, à la place de Lazarin qui venait de mourir. Le 16 mai 1661 il obtint les charges de compositeur et de surintendant de la musique de la chambre, vacantes par le décès de Cambefort. Il recevait par an, pour la première, 600 livres, et 450 livres pour la seconde. Quand Baptiste fut revêtu de ces dignités musicales il prit son nom de Lulli, et se fit appeler M. de Lulli lorsqu'il eut reçu des lettres de noblesse et fait l'emplette d'un office de secrétaire du roi.

Le 24 juillet 1662 il épouse Madeleine Lambert, fille unique de Michel Lambert, maître de la musique de la chambre du roi, le plus habile professeur de chant de l'époque. Lulli se faisait honneur d'être le gendre d'un tel artiste, aimait beaucoup ses airs et les chantait souvent. Mme Lulli gouvernait sa maison, recevait, payait, amassait à sa fantaisie, et son mari ne gardait pour ses dépenses particulières que le produit de la vente de ses partitions, s'élevant à 7 ou 8,000 livres. Boileau parle de ce Lambert dans la satire du Repas.

Lulli, surintendant de la musique du roi, n'avait aucune autorité sur la chapelle de Louis XIV; c'était un corps de musiciens tout-à-fait séparé de celui de la chambre. Le poste de la chapelle était trop en dehors des vues d'ambition du compositeur; il avait préféré servir les plaisirs du prince. Il était bien plus facile d'en obtenir des faveurs après l'avoir séduit et charmé, que d'attendre la récompense qu'une belle messe, un pompeux *Te Deum*, un *De profundis* bien pathétiqne eussent pu lui valoir. Lulli présidant à toutes les fêtes, composant des ballets, des opéras, des divertissements dans lesquels il jouait, chantait, dansait, devenait un homme bien autrement important qu'un musicien tenant le bâton de mesure dans une église. Cependant rien de ce qui appartenait à son art ne devait lui être tout-à-fait étranger : il parut un instant à la chapelle et se signala par un coup d'éclat, une révolution que lui seul pouvait tenter et mener à fin. C'était la réunion de l'orchestre aux voix dans la musique sacrée, réunion qui nous paraît la chose la plus naturelle et la plus simple. C'était pourtant alors une innovation monstrueuse, une réforme digne des foudres de l'église, et contre laquelle on devait se liguer.

Sous Henri IV et Louis XIII la chapelle était composée musicalement de deux maîtres de musique pour composer et battre la mesure, de trente-quatre chantres, le mot de chanteur n'était pas encore en usage, d'un organiste et de deux joueurs de cornet (serpent) pour les accompagner. Tout cela ne répondait point à la grandeur des projets de Louis XIV, qui, depuis longtemps, se proposait d'augmenter le nombre de ses musiciens et de donner un nouvel éclat à sa chapelle en y introduisant la symphonie. Malgré le préjugé du temps, qui réprouvait l'usage des violons dans les églises, il avait ordonné à Dumont et à Robert, maîtres de musique de sa chapelle, d'employer l'orchestre, du moins dans les grandes solennités. Cet ordre était peut-être trop difficile à remplir pour de vieux serviteurs accoutumés aux anciens usages. C'était bien assez pour eux de faire marcher des voix accompagnées de l'orgue et du serpent, sans joindre à ce premier corps de musiciens un orchestre plus rétif et moins exercé. Les deux abbés, maîtres de musique, refusèrent d'obéir et demandèrent leur retraite. Dumont se fonda sur ce que le concile de Trente défendait l'usage des instruments dans les temples chrétiens, et dit qu'il avait trop à cœur la grande affaire du salut pour se prêter à une innovation que les lois de l'Église condamnaient. Le roi consulta à ce sujet l'archevêque de Paris, Harlay de Chanvalon, qui décida que le concile n'avait pas prétendu défendre la symphonie dans les églises, mais seulement un genre de musique profane capable de porter à la mollesse et à la lasciveté, et qui, par conséquent, ne serait pas conforme au respect dû aux lieux saints. Malgré cette décision Dumont persista dans ses refus. « L'archevêque est bien le maître de se damner pour « plaire au roi; mais je n'imiterai pas un tel dévoue- « ment, et je repousserai toujours ces violons, émis- « saires de Satan, qui m'accompagneraient en cadence « jusqu'aux chaudières de l'enfer. » Dumont resta inflexible et prit sa retraite ainsi que son compagnon.

CASTIL-BLAZE.

(Extrait de *la Revue de Paris.*)

Nouvelles de Paris.

*** Après une absence de deux mois Mme Damoreau vient de reparaître à l'Opéra. La charmante cantatrice a reparu dans le *Comte Ory*. Son organe a toujours la même fraîcheur et la même légèreté, son goût est aussi parfait et son exécution aussi merveilleuse. Ça été une vraie fête pour le public qui encombre toujours la salle de l'Opéra que de revoir cette admirable cantatrice dont le talent n'a pas encore cessé de grandir.

*** M. et Mme Hébert partent aujourd'hui par La Haye, où ils ont un engagement d'une année.

*** On reprend ce soir à l'Opéra-Comique l'ancienne comédie à ariettes du *Diable à quatre*. Le rôle joué jadis avec tant de succès par Mme Gavaudan le sera par Mlle Fargueuil. Nous aimerions mieux qu'on reprît *Richard* que le *Diable à quatre*.

*** M. Meyerbeer a passé quelques heures à Paris, venant de Baden et se rendant à Londres. Le célèbre compositeur doit être de retour dans les premiers jours de mai pour surveiller les répétitions de son grand ouvrage, qui vont commencer à l'Opéra.

*** M. Berlioz donne aujourd'hui au Conservatoire un concert où il fera exécuter l'*Episode de la vie d'un artiste* et le *Mélologue* que nous avons tant entendus. S'il y a un attrait quelconque dans ce concert, ce ne sera pas assurément celui de la nouveauté.

*** Les représentations du *Cheval de Bronze* sont interrompues par la retraite de Mme Ponchard que nous regretterons plus d'une fois d'avoir perdue. Elles seront reprises pour les débuts de Mlle Camoin, qui nous vient du Havre. On prépare aussi à l'Opéra-Comique la reprise de *Zampa*, le meilleur des opéras d'Hérold, sinon celui qui a eu le plus de succès. C'est dans cet opéra que reparaîtra Chollet.

*** Sous le titre de *Soirée belge*, Mme Feuillet-Dumas, harpiste, a donné un concert dans lequel ont figuré, à côté d'elle, deux jeunes célébrités ses compatriotes. Mme Feuillet-Dumas possède un véritable talent, mais un talent qui manque quelquefois de charme à cause d'une trop grande énergie. M. Vieux-Temps a joué du violon en artiste déjà habile, et M. Batta, sur son violoncelle, a presque eu les honneurs de la soirée. On a entendu aussi dans ce concert Mlle Drouard, jeune cantatrice belge qui, malgré une vive émotion, a laissé entrevoir l'avenir d'un talent agréable.

*** Les concerts de M. Masson de Puitneuf vont être, pour la saison d'été, transférés de la salle Laffite aux Champs-Élysées, où ils ont été fondés.

Ceux de Musard continueront d'avoir lieu dans le bazar Saint-Honoré.

*** Serda, dont la belle voix de basse manquait à l'Opéra, doit débuter sous peu de jours à ce théâtre dans Bertram de *Robert-le-Diable*.

*** Un jeune enfant âgé de 15 ans vient de se suicider à Compiègne; c'était le fils d'un cordonnier. Il paraît qu'il n'avait pas donné ce jour-là à l'étude de la musique, que son père lui faisait apprendre, le temps ordinaire. Il s'ensuivit une réprimande et la menace d'une correction qui exaspéra ce malheureux enfant. Il se donna sous la mamelle gauche un coup de tranchet qui l'étendit mort sur le plancher.

Nous désirons fort que les parents comprennent dans les études de leurs enfants celle de la musique, mais nous sommes fort d'avis que ce n'est pas à coups de bâton qu'il faut essayer de donner aux enfants le goût des arts. Le suicide du malheureux petit cordonnier est un événement très déplorable, et nous faisons des vœux pour que l'étude de la musique n'en cause pas souvent de semblables.

*** Le journal *le Bon Sens* publie la note suivante :

« On dit que M. Cherubini, le directeur du Conservatoire, ne veut plus de demoiselles et qu'il est dans l'intention de supprimer les cours destinés au beau sexe. »

Nous ne savons trop sur quelles présomptions un bruit de cette nature peut être basé ; mais ce que nous croyons pouvoir affirmer, c'est qu'il a peu de fondement. Rien n'est plus improbable que cette intention attribuée à M. Cherubini de supprimer les classes de femmes. Cet habile musicien sait trop qu'il n'y a pas de musique possible, soit au théâtre, soit au concert, soit à l'église, sans voix de femmes. C'est à peine si nous pouvons donner sérieusement un démenti à cette prétendue nouvelle.

*** Le dernier concert du Conservatoire a eu lieu dimanche dernier; c'est au profit de M. Habeneck, le chef d'orchestre de la société, qu'il était donné. Les neuf cents amateurs qui avaient assisté aux six premières séances n'ont pas manqué à celle-ci, car la salle était exactement remplie. Ainsi c'en est fait pour une année des belles matinées qui, depuis huit ans, nous procurent des jouissances périodiques. En manifestant nos regrets de cette clôture nécessaire et notre espoir pour l'avenir de la *Société des concerts*, nous sentons le besoin d'exprimer encore le désir que les programmes soient à l'avenir plus variés et qu'aux admirables compositions du roi de la symphonie, on joigne des morceaux qui ne sont que peu ou point connus et qui méritent pourtant

bien de l'être. Ce serait à la fois dans l'intérêt de la *Société des concerts* et dans celui du public.

*** Nous disions bien qu'il y aurait de notre part des omissions à réparer dans le coup d'œil que nous avons jeté à la hâte sur la dernière saison musicale. Nous n'avons point parlé des concerts de la *Société musicale*, institution dont nous avons encouragé les débuts parce que nous la croyons utile. Les matinées de la salle Chantereine ont été assez remarquées pour qu'on n'ait pas pu attribuer notre silence à une autre cause qu'à un défaut de mémoire. Il est peu de concerts qui aient offert autant d'intérêt que ceux de cette société, car on n'a point entendu ailleurs Labarre, H. Herz, Gallay, Bertini, ni les autres artistes qui s'étaient associés pour fonder cette bonne institution.

Comment se fait-il aussi que nous ayons oublié les séances de M. Baillot? celles d'abord où il a été si brillamment secondé par M. Hiller et celles où il a, comme les années précédentes, fait entendre cette musique de quatuors si négligée aujourd'hui ailleurs que dans ses salons. M. Baillot n'est point un de ces hommes qu'on doive oublier; aussi venons-nous confesser en toute humilité notre faute et témoigner le regret que nous en éprouvons. Personne ne se sera trompé sur la cause de cette omission, précisément parce que M. Baillot est trop haut placé pour qu'on puisse supposer que nous étions indifférents à ce qui le concerne.

*** Dans l'annonce qui a été faite, dans la *Revue musicale* de dimanche dernier, de la nomination de M. Wilhem, une erreur a été commise; les fonctions auxquelles il a été appelé sont celles de *directeur-inspecteur général de l'enseignement du chant dans les écoles primaires de la ville de Paris.*

Nouvelles des Départements.

Lyon. La troupe lyrique du grand théâtre de cette ville se compose comme il suit : *Premiers ténors :* MM. Sylvain, Fouchet. *Seconds ténors :* Jandelisse, Joigny. *Baryton :* Mantet. *Première basse :* Delpoux. *Basse comique :* Chardon. *Seconde basse :* Gaynon. *Première femme :* Mme Derancourt. *Secondes femmes :* Mmes Rickmans, Bouvaret, Gilbert, Élisa.

Pour l'orchestre : M. Crémont, chef; six premiers violons, six seconds, deux violes, cinq violoncelles, cinq contrebasses, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, un ophicléide, un timbalier.

Marseille. La troupe italienne qui doit exploiter le théâtre de cette ville pendant les mois de mai et de juin s'est embarquée en masse pour se rendre de Gênes à Marseille. Les représentations qu'elle donnera seront au nombre de vingt, et son répertoire se composera des ouvrages suivants : *Tancredi, Norma, il Barbiere di Seviglia, i Capuleti ed i Montecchi, Otello* et *Semiramide.*

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. Après une gestion commencée sous d'heureux auspices M. Cartigny a éprouvé des revers dans l'entreprise du théâtre royal de cette ville. Les jours néfastes sont venus pour lui lorsqu'il eut la maladresse de se brouiller avec Chollet et Mlle Prévost, deux acteurs favoris du public de Bruxelles, et qu'il ne put remplacer dans les affections de celui-ci. M. Cartigny a malheureusement un esprit insociable qui le brouille avec tous ceux qui l'approchent; aussi n'a-t-il jamais trouvé de bienveillance chez ses pensionnaires, pour lesquels il manquait lui-même d'égards. De là les nombreux procès qui ont entravé la marche de son répertoire; de là la retraite de Chollet et de Mlle Prévost, retraite qui a causé sa ruine.

Cependant, malgré ces embarras momentanés, M. Cartigny avait toujours tenu ses engagements financiers, et ce n'est pas sans une grande surprise qu'on l'a vu déposer son bilan. Les extraits des journaux belges, que nous donnons ici, feront connaître la situation actuelle de M. Cartigny et de son théâtre.

Extrait de *l'Indépendant* du 23 avril.

On écrit de la même ville : Il y a eu hier matin grande rumeur au foyer du théâtre, où tous les artistes avaient été convoqués par M. Cartigny. Il paraît qu'un chargé de pouvoirs qui s'est trouvé là pour le représenter a exposé à ces messieurs que M. Cartigny était dans l'impossibilité de tenir ses engagements et qu'il lui manquait une somme de 15,000 francs environ pour payer les appointements de la troupe pendant le dernier mois, le seul qui soit dû. Cette annonce, tout-à-fait imprévue, a jeté la consternation parmi les assistants dont plusieurs, surtout ceux qui ne touchent que de faibles appointements et ceux qui, ayant contracté des engagements pour d'autres villes, sont obligés de partir sans délai, se trouvent dans le plus grand embarras.

Au dehors cette nouvelle a aussi excité la plus grande surprise. M. Cartigny a, pendant sa gestion, si bien

tenu ses engagements que, pour la faible somme de 15,000 fr., on ne conçoit pas qu'il ait été obligé de déposer son bilan. Quelques personnes assurent qu'il a déjà quitté Bruxelles, mais nous ne pouvons le croire; et comme il est propriétaire d'un matériel considérable et d'une valeur de plus de 40,000 fr., nous ne doutons pas qu'il ne trouve moyen d'arranger cette affaire. Nous pensons qu'avec un peu plus de prévoyance et de savoir-faire il aurait pu éviter cet éclat qui ne laissera pas que de lui faire du tort.

Extrait du *Courrier belge* du 27 avril.

« Rien n'est encore définitivement terminé entre M. Cartigny et ses créanciers. Tous les artistes, employés et fournisseurs du théâtre sont convoqués, aujourd'hui à midi, au grand foyer. Ils auront à se prononcer sur les propositions d'arrangement qui leur seront faites de la part de MM. Bernard et Cartigny. Il paraît que, d'après les conventions arrêtées entre les représentants de ces deux derniers, les artistes et employés du théâtre toucheront 75 p. cent de leur créance, payables sur-le-champ. Les fournisseurs, au contraire, recevraient l'intégralité de leurs créances, mais elles ne seraient complètement acquittées qu'au bout de trois ans. »

Extrait du *Courrier belge* du 28 avril.

« La liquidation des affaires de M. Cartigny a eu définitivement lieu aujourd'hui. Les personnes avec lesquelles il avait à traiter pour l'administration des théâtres ont conclu avec lui une convention finale, et lui ont délivré quittance et décharge absolue. »

Cette nouvelle ne peut pas être absolument vraie, car toutes les personnes auxquelles doit M. Cartigny ne sont pas à Bruxelles actuellement et n'ont pas donné leur adhésion au traité qu'une partie seulement des créanciers peut avoir fait avec lui. Nous connaissons plus d'un artiste qui, se trouvant à Paris à l'heure qu'il est, n'ont pas pu faire remise à M. Cartigny d'une partie de ce qu'il leur doit, et dont l'assentiment était pourtant nécessaire, afin que l'acte d'arrangement dont parle le *Courrier belge* puisse être définitif.

*** Un voyageur écrit d'Italie : « La musique religieuse est mieux exécutée en France qu'en Italie. Cependant les orgues y sont généralement bien touchées et l'on y entend beaucoup d'organistes d'un talent distingué. On pourrait seulement leur reprocher de s'éloigner trop souvent de la sévérité du style religieux pour flatter l'oreille par des motifs tout rossiniens. On reconnaît quelquefois des cavatines entières empruntées à la *Semiramide*, à la *Dona del Lago* et à d'autres opéras. Le même reproche pourrait être justement adressé à la plupart de nos organistes.

*** Donzelli est engagé au Théâtre-Royal de Turin pour le carnaval de 1835-1836, aux appointements de 21,000 francs.

*** Pour la seconde fête de Pâques, la *Parisina*, de Donizetti, sera représentée, pour la première fois, au théâtre d'Ancône. *I Normanni à Parigi*, de Mercadante et de Persiani, sera joué ensuite. La troupe sera ainsi composée : *Prime donne :* Mmes Caroline Ungher, Alexandrine Duprez, Marie Albini; *tenori :* Louis Duprez, Giacchini; *bassi :* Casselli, Porto Gardini.

*** Le théâtre Saint-Charles, à Naples, doit rouvrir avec la *Gemma di Vergy*, de Donizetti, sous les traits de Mme Ronzi de Begnis.

MILAN. Le 20 avril on a représenté sur le théâtre de la *Canobbiana* un nouvel opéra, *Ildegonda e Rizzardo*, poésie de M. Sapio, musique de M. Somma. La pièce est d'une simplicité qui approche beaucoup de la niaiserie; au moins les spectateurs n'ont-ils pas besoin de se rompre la tête pour la comprendre. Le compositeur a dépensé pour cette partition tout ce qu'il avait retenu de musique dans sa jeunesse. En somme, le *maestro* a fait preuve d'une excellente mémoire, la prima donna (Mme Schoberlechner) d'une belle voix, d'une très bonne école et d'une ame d'artiste; le ténore d'un grand courage, et le public d'une admirable patience. Le résultat enfin a été un.... *fiasco*.

VIENNE. Mlle Francilla Pixis a débuté le 28 mars au théâtre de la porte de Carinthie dans le *Romeo* de Vaccaj. Au commencement de la représentation, la jeune cantatrice, qui remplissait le rôle de *Romeo*, paraissait dominée par la peur; mais, se rassurant peu à peu, elle put développer sa belle voix, et le public fut tellement séduit par son double talent d'actrice et de cantatrice qu'on la redemanda deux fois sur la scène. La représentation avait commencé par l'ouverture de *Faust* de Goethe, composée par Lindpaintner, et ce bel ouvrage, digne en tout point du chef-d'œuvre du premier Allemand, a été applaudi avec transport.

Le théâtre de la cour ouvrira le lundi de Pâques (20 avril) par la *Vie est un songe*, de Grillparzer. Les autres théâtres de Vienne, comme tous les théâtres de la province, ont ouvert le 23 mars : le théâtre de la porte de Carinthie par la *Muette de Portici;* celui de la Wien par l'*Assedio d'Anversa;* celui de Léopold par *Arlecchino in viaggio* et *il Libro degli anecdoti*, et le théâtre de Josephstadt par l'opéra de *Robert-le-Diable*, dans lequel on a entendu Mmes Kraus-Wranitzky et Segatta.

Librairie de H. FOURNIER, rue de Seine, 14.

MISE EN VENTE.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FÉTIS,

Fondateur de la *Revue musicale*, Maître de Chapelle du roi des Belges et Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Tome Ier, contenant un Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique et la lettre A.

Un beau volume grand in-8° sur beau papier vélin satiné. Prix: 7 fr. 50 c.
Le second volume paraîtra le 25 juillet.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

	Prix net.
HERZ (H.) ET TULOU. Trois duos concertants sur des thèmes favoris, composés par H. Herz et Lafont, arrangés pour piano et flûte.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3 75
N° 2. Thème favori de *Gustave*.	3 75
N° 3. Cavatine de la *Zelmira*.	3 75
— Variations concertantes sur la tylorienne de la *Fiancée*, composées par H. Herz et de Bériot, arrangées pour piano et flûte.	4 50
— Variations sur la ronde de *Fra Diavolo*, composées par H. Herz et Lafont, arrangées pour piano et flûte.	4 50
HERZ (H.). Op. 78. Variations brillantes d'une coupe nouvelle pour le piano sur la cavatine favorite d'*Anna Bolena: Vivrai*.	3 75
— Op. 75. Souvenir de Vienne, Paris et Londres, trois fantaisies pour le piano.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3
N° 2. Thème favori de *Gustave*.	3
N° 3. Cavatine de *Zelmira*.	3
HERZ (H.) ET BAUDIOT. Trois duos concertants sur des thèmes favoris, composés par H. Herz et Lafont, arrangés pour piano et violoncelle.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt.	3 75
N° 2. Thème favori de *Gustave*.	3 75
N° 3. Cavatine de la *Zelmira*.	3 75
OSBORNE ET BAUDIOT. Grandes variations concertantes sur un thème original en *la* mineur composées par Osborne et de Bériot, arrangées pour piano et violoncelle.	3 75
— Fantaisie sur les motifs du *Comte Ory*, composée par Osborne et de Bériot, arrangée pour piano et violoncelle.	3 75

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N19

PARIS, DIMANCHE 10 MAI 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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.

Geschichte des Deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit (Histoire du chant d'église en Allemagne, jusqu'au temps de Luther. Essai historique et littéraire par le docteur Henri Hoffmann), Breslau, 1832, in-8°.

Nous avons déjà donné dans la *Revue Musicale* un aperçu de cet intéressant ouvrage, plus remarquable par son objet et par la manière dont il est traité, que par son étendue. Nous croyons que nos lecteurs nous sauront gré de leur en offrir des extraits, et de leur faire connaître quelques-unes des curiosités historiques qu'il renferme.

En Allemagne, dit M. Hoffmann dans son introduction, la liturgie romaine, aussi ancienne que le christianisme, avait fait de la langue latine la langue de l'église. L'usage de l'idiome populaire était borné au sermon et à la confession. Les chants religieux étaient des hymnes, des psaumes, des graduels latins, et jamais la langue originale ne se faisait entendre dans l'office divin.

Cependant le besoin d'adorer Dieu dans la langue maternelle, d'exprimer par elle des sentiments d'amour et de gratitude, éleva bientôt la langue allemande au même droit dont jouissait la langue latine. Dans beaucoup de solennités qui devinrent bientôt de grandes fêtes populaires, la liturgie latine paraissait insuffisante. Insensiblement des usages religieux s'établirent parmi le peuple, et l'emploi de l'ancienne langue allemande y parut convenable. Ce besoin se faisait particulièrement remarquer dans les dédicaces d'église, dans les pélerinages, aux fêtes anniversaires et patronales, et dans des commémorations de grands événements physiques et politiques. C'est en effet dans ces occasions que le chant religieux en langue vulgaire paraît avoir été employé en Allemagne dans une antiquité très reculée.

Une histoire du chant allemand de l'église jusqu'au temps de Luther ne peut donc manquer d'intérêt. Malheureusement il ne nous reste que de très faibles fragments des monuments des temps les plus anciens. Cependant ces fragments, tels qu'ils sont, ont quelque chose de trop caractéristique pour être négligés.

Le chant religieux du peuple allemand, dans les premiers temps de l'ère chrétienne et même jusqu'au dixième siècle, se borne simplement à l'exclamation des paroles *Kyrie eleïson* (Seigneur, ayez pitié de moi). Des prêtres avaient apporté de l'Italie cette invocation simple et significative, qui avait passé de l'église grecque dans la romaine. Le clergé du pays, pris parmi les nouveaux chrétiens des bords du Mein, de l'Oder, de l'Elbe et du Danube, s'arrêta à cette invocation, parce qu'il eut beaucoup de peine à s'accoutumer à la langue universelle de l'église; langue qui n'avait aucun rapport avec les dialectes saxons, slaves et teutoniques.

Le peuple dut donc se contenter de ce *Kyrie eleïson*. Le chant des hymnes et des psaumes resta donc uniquement confié aux prêtres. Les fidèles, qui n'y comprenaient rien et qui avaient d'ailleurs beaucoup de peine à prononcer les paroles latines, n'y prenaient aucune part. Les dévots de ce temps léguaient souvent des biens à tel ou tel couvent avec obligation pour les moines de

écit er pour le salut de leur ame *cent Kyrie eleison* et *cent Christe.*

On voit au deuxième chapitre du Livre des Miracles, de sainte Berlendis, qui vivait vers 640, au temps de Dagobert, que dans une circonstance solennelle, pendant que les prêtres entonnaient un hymne, le peuple chantait des *Kyrielles*, c'est-à-dire des suites de *Kyrie eleïson.*

Lorsque l'évêque Willebald fit exhumer les restes de son frère, saint Wunebald (mort le 18 octobre 761), supérieur à Heidenheim en Franconie, le saint fut porté à son nouveau champ de repos pendant que les moines chantaient des psaumes et que le peuple entonnait des *Kyrie eleïson* d'allégresse.

M. Hoffmann multiplie les citations de ce genre pour démontrer l'usage constant du *Kyrie eleïson* chez le peuple allemand pour tout chant religieux pendant plusieurs siècles, mais celles-ci nous paraissent suffisantes.

Il paraît que *Kyrie eleïson* fut aussi pendant long-temps le chant de guerre des Allemands, et long-temps après que le chant en langue vulgaire eut été adopté dans certaines circonstances, le *Kyrie eleïson* y prenait encore place. Suivant le poème en vieux langage allemand, à la louange de Louis III, fils de Louis-le-Bègue, après qu'il eut vaincu les Normands, en 880, le roi chanta une ballade, et ses guerriers répétèrent pour refrain *Kyrie eleïson.*

Dans un combat contre les Hongrois, en 924, disent les chroniques anciennes, l'armée de Henri entonna le *Kyrie*, tandis qu'on n'entendait dans l'armée ennemie que la laide et diabolique exclamation *Huy! Huy!*

Le sens des mots *Kyrie eleïson* semble ne permettre de les employer que comme une invocation mélancolique ; cependant il est certain que les peuples de la Germanie les employèrent comme une exclamation joyeuse dans ces espèces de poésies chantées qui prirent le nom de *Kyrieles* et de *Kyrieleis*, nom plus tard corrompu dans le bohémien *Krless* et dans le français *Kyrielles.* Le plus ancien chant en langue allemande où l'on trouve un exemple de ce genre est un cantique sur l'apôtre saint Pierre, dont voici la première strophe :

Unfar trohtin hat farsalt
Sancte Petre giwalt,
Daz er mac ginerian
Ze imo dingenten man
Kyrie eleison, Christe eleison [1]!

(1) Docen l'a découvert dans un manuscrit de Frysinge, du neuvième siècle, et l'a publié dans ses *Miscellanées*, t. I, p. 4.

La chanson que Ralpert, moine de Saint-Gall, a composée dans la langue vulgaire, à l'usage du peuple, doit avoir été dans le même genre. Malheureusement elle n'existe plus que dans une traduction faite au onzième siécle par Eckekard IV [2].

Au commencement du douzième siècle la poésie allemande destinée au chant commença à prendre une forme moins grossière. Le peuple commençait à s'affranchir du joug des moines et à sortir de la profonde ignorance où il avait été tenu jusque là. Un enthousiasme à la fois religieux et poétique commençait à s'emparer de quelques jeunes élèves des écoles publiques. L'Ancien et le Nouveau-Testament, particulièrement la vie et la mort de Jésus-Christ, le jugement dernier, les légendes des saints, les actes de foi du christianisme, et les usages du culte, fournirent des sujets inépuisables à la poésie religieuse de ce siècle. Beaucoup de cantiques, d'hymnes et de complaintes religieuses en langue allemande de ce temps se sont perdus; mais il en reste pourtant encore quelques vestiges, soit poétiques, soit mélodiques, dans les manuscrits.

La plus ancienne pièce de ce genre qui soit parvenue jusqu'à nous est un hymne à la Vierge, qu'on a retrouvé dans un manuscrit du couvent des bénédictins, à Mœlk. Le nom de la Vierge s'y trouve comme refrain, de la même manière que le *Kyrie eleïson* était placé à la fin des cantiques d'une époque plus ancienne. Voici la première strophe de cette hymne :

Ju in erde leite
Aaron eine gerte,
Diu gebar mandalon
Nuzze alsò edile.
Die süeze hâft dû vurebrâht
Muoter âne mannes rât,
Sancta Maria [3]!

Deux autres morceaux du même genre ont été publiés dans la Collection des maîtres chanteurs (t. II, p. 2290, 2296); l'un est une chanson pour la fête de Noël, l'autre une chanson pour Pâques. Tous deux appartiennent au douzième siècle.

Si quelqu'un, dit M. Hoffmann, doutait que les chansons rapportées ci-dessus ont été chantées en public, et si l'on voulait nier l'existence du chant allemand dans certaines cérémonies religieuses, des témoignages historiques et authentiques pourraient bien modifier l'in-

(2) Elle se trouve au Cod. San Gall. 398, p. 247.

(3) Ce morceau a été imprimé pour la première fois dans le *Thesaur. Anecd. Nov. de Pez.*, t. I, p. 1, col. 415, 416.

crédulité à cet égard. Par exemple, saint Bernard, abbé de Clairvaux, prêcha à la fin de l'anné 1146 la croisade sur les bords du Rhin. Au mois de janvier 1147 il retourna en France par Cologne, Aix-la-Chapelle, Maëstricht et Liége. Ses compagnons de voyage, quelques moines de son ordre et trois autres prêtres, nous ont laissé une description de sa marche; ils indiquent tous les lieux où ils se sont arrêtés et rapportent les miracles du saint, dont ils ont été, disent-ils, les témoins oculaires. C'est ainsi qu'à chaque miracle qu'il fit à Cologne le peuple fit retentir sa voix et s'écria :

Christ uns genâde,
Kyrie eleison,
Die heiligen alle helfen uns!

Un peu plus loin se trouve une lettre du moine Gottfried à l'évêque de Constance Hermann : « Nous avons fait, dit-il, au clergé de Cologne une description de tous les miracles que nous avons vus sur notre chemin, depuis Spire jusqu'à Louvain. Je n'ai pas négligé d'écrire le reste et de l'envoyer à votre sainteté. Il est très certain que nous avons ignoré beaucoup de choses précédentes; mais dans un voyage, on ne peut pas tout voir. Ce qui m'a le plus ému, c'est que votre *Christ uns genâde* ne cessait pas, *et qu'il n'y avait personne qui ne chantât son Dieu. Car il faut savoir que le peuple de la langue romaine n'a pas de chants propres à la manière de vos compatriotes, pour louer Dieu et lui rendre graces.* »

Aux miracles près, ce témoignage paraît décisif.

(*La suite au numéro prochain*).

Esquisses biographiques.

LULLI.

Deuxième article.

Le surintendant de la musique de la chambre, qui n'avait point de rivaux en talent et surtout en intrigues, toujours attentif à étudier et à suivre le goût de son roi, Lulli, n'avait pas de ces scrupules de conscience et résolut de faire ce que Louis désirait. Il écrivit, prépara mystérieusement un *Te Deum* à grand chœur et symphonie, et sut trouver l'occasion de le produire avec éclat. Le roi et la reine, pleins d'estime pour cet illustre musicien, lui firent l'honneur de tenir en personnes sur les fonts baptismaux son fils aîné, dans la chapelle de Fontainebleau, le 9 septembre 1664. Après la cérémonie faite par le cardinal de Bouillon, Lulli, qui avait amené les chanteurs et les symphonistes de la chambre, témoigna sa vive reconnaissance en faisant exécuter son *Te Deum*. Cette nouveauté enchanta le brillant auditoire. Le roi surtout en fut ravi, au point qu'il ne voulut plus entendre d'autre *Te Deum* que celui du surintendant. Les occasions de le chanter se présentaient souvent à cette époque. Le motet de Lulli servait à rendre graces au Dieu des armées, après les victoires de Louis, tandis que le même compositeur, secondé par Quinault, faisait manœuvrer sur la scène la gloire, la force, la sagesse, pour célébrer, dans ses prologues emphatiques, les hauts faits *du plus grand roi du monde*.

Les essais de Lulli firent triompher l'orchestre à l'église. Ce musicien eut un instant la dictature de la chapelle; il proposa d'en partager le service par quartiers, afin qu'un plus grand nombre de compositeurs donnât plus de variété à la musique. Goupillet et Minoret étaient déjà reçus quand Lulli fit agréer son élève Colope. Le roi désigna lui-même Lalande, c'était le plus habile des quatre. Un maître de musique de la chapelle du roi recevait alors 300 livres par an pour ses fournitures en messe, motets et autres productions de son génie. Il était assujéti à un service quotidien, car on chantait la messe en musique tous les jours à Saint-Germain comme à Versailles. On ne sera pas étonné que Lulli n'ait jamais voulu se mêler des affaires musicales de la chapelle. C'est après ce coup d'état préparé par Lulli que la musique sacrée atteignit son plus haut degré de splendeur. Quatre-vingts musiciens choisis dans les provinces et en Italie, vinrent se réunir à ceux que l'on avait déjà.

Depuis plus d'un siècle le drame lyrique, si singulièrement désigné sous le nom d'opéra, était connu en Italie. Ce genre de spectacle s'introduisit en France en 1645, sous les auspices du cardinal Mazarin. Ce ministre fit jouer devant Louis XIV, encore très jeune, et la reine-mère, une comédie lyrique de Jules Strozzi, intitulée *la Finta Pazza*. Le premier acte de cette pièce finissait par un ballet de singes et d'ours, le second par une danse d'autruches, et le troisième par une entrée de perroquets. Ces intermèdes ne tenaient point au drame. *La Finta Pazza* fit le plus grand plaisir; l'action était divertissante, musicale surtout, puisque deux siècles plus tard les *Folies Amoureuses* sont redevenues un opéra après s'être fait une réputation séculaire en comédie. Regnard avait calqué son drame bouffon sur le canevas italien. *Orfeo* fut représenté deux ans après par une troupe d'acteurs et de musiciens venus d'Italie par les

ordres du cardinal. La pompe de ce spectacle, les charmes de la musique, la beauté des costumes, le jeu des machines et la variété des décorations produisirent un effet extraordinaire. Mazarin, qui avait fait la dépense de ce divertissement royal, en fut si content qu'il le renouvela ensuite aux noces de Louis XIV.

Le succès d'*Orfeo* donna l'idée de composer des opéras français; l'exécution seule présentait des difficultés. On avait le théâtre, les machines, les décors; il fallait encore des chanteurs et des symphonistes; d'ailleurs, le préjugé que Rousseau a voulu établir ensuite, et qui tend à refuser toute harmonie musicale à notre langue, existait déjà. Le radoteur musicien n'a donc pas le mérite de l'invention. L'abbé Perrin, que tant d'obstacles n'intimidèrent pas, réussit à les surmonter, en faisant une pastorale que Cambert mit en musique, et que l'on applaudit à Issy, où l'on en fit l'essai dans la maison de M. de La Haye. *La Pastorale* fut représentée plusieurs fois au château de Vincennes, devant le roi. Perrin et Cambert, enchantés de leur réussite, s'occupèrent de la composition d'*Ariane*.

C'est alors qu'une nouvelle troupe d'Italiens fit entendre *Ercole Amante*. Le mariage du roi, les progrès que l'art avait faits depuis plusieurs années, et les largesses du cardinal, donnèrent à cette représentation une grande magnificence. Vigarani de Modène, habile architecte, avait fait construire aux Tuileries un superbe théâtre et des machines qui enlevaient cent personnes à la fois. Le roi, la reine et les principaux seigneurs de la cour y dansèrent. Malgré tous ces avantages, cet opéra, quoique mieux exécuté, ne fit pas la même impression que l'*Orfeo*. On avait pris goût aux paroles françaises, l'esprit national s'en mêla, et l'œuvre de Perrin et de Cambert fut généralement préférée.

Le marquis de Sourdéac, fameux dans les annales de l'Opéra, dont il perfectionna les machines, fit représenter dans son château de Neubourg *la Toison d'or*, de P. Corneille. Toute la Noblesse de la Normandie y fut invitée; acteurs, musiciens, danseurs, décorateurs, machinistes, spectateurs même, tout fut logé et traité à ses frais pendant deux mois. Ils étaient plus de cinq cents lors des représentations.

Ariane était terminée; on avait commencé les répétitions du nouvel opéra, quand la mort du cardinal en suspendit l'exécution. Cet événement retarda les progrès du drame lyrique pendant plusieurs années. Jusqu'à present nous ne voyons pas Lulli se mettre en avant pour exploiter cette branche d'industrie musicale. Perrin sollicite et obtient, en 1669, lettres-patentes portant permission d'établir des académies de musique, pour chanter en public des pièces de théâtre. Il s'associe Cambert, Sourdéac et Champeron, et fait jouer *Pomone* au jeu de paume de la rue Mazarine, que l'on avait transformé en salle de spectacle. C'est là que parut le premier opéra français qui ait été représenté en public. Les paroles étaient de Perrin, la musique de Cambert, et les ballets de Beauchamps. Beaumavielle, Rossignol et Mlle de Castilly remplissaient les rôles de première basse, premier ténor et premier soprane. *Pomone* fut représentée pendant huit mois avec un succès prodigieux; Perrin en eut pour sa part 30,000 francs. C'était une belle faveur de la fortune; malheureusement ce fut la dernière. Le marquis de Sourdéac, sous prétexte des avances qu'il avait faites, s'empare du théâtre, quitte Perrin pour Gilbert, qui lui donne une autre pastorale dont Lulli fait la musique. Ce fut le début théâtral de cet illustre musicien; comme il avait autant d'adresse que d'esprit et de talent, il sut profiter de la division qui régnait entre les associés, et obtint, par le crédit de Mme de Montespan, que Perrin lui cédât son privilége. Une fois maître, Lulli congédia Gilbert, abandonna Sourdéac et ses associés, en prit de nouveaux, quitta leur théâtre pour en faire élever un au jeu de paume de Bel-Air, dans la rue de Vaugirard, où l'on joua les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, en 1672. Cette pièce était de Quinault. On ne parlait dans le monde que de l'opéra de Lulli, et chacun voulait admirer une semblable merveille. La mise en scène de *Cadmus*, qui parut un an après, fixa l'attention de la société parisienne qui, depuis douze mois, applaudissait avec transport le premier ouvrage de Lulli et se promettait plus de plaisirs encore en voyant le second.

Lulli s'occupait de toutes les parties d'un opéra, les paroles, la musique, le chant, la danse, l'orchestre, les décorations, les machines, la mise en scène; c'est lui qui réglait et dirigeait tout; et ce metteur en œuvre universel créait en quelque sorte un spectacle dont il n'avait pu étudier les ressorts, admirer les résultats en Italie. Etait-il content de quelques sujets dont la voix promettait beaucoup? il s'attachait à les former avec une affection particulière. Sans se borner à la musique, à l'art du chant, art tout-à-fait inconnu en France à cette époque, il leur enseignait encore à entrer, à marcher sur la scène, à se donner la grace du geste et de l'action. Il payait un maître de danse à Laforêt, et fit lui-même l'éducation des demoiselles de Saint-Christophe et Le Rochois, du tenor Duménil, qui, comme lui, avait passé de la cuisine au théâtre. Les railleries de la

Comédie-Italienne, et surtout le *Persée-cuisinier*, parade qui eut un succès prodigieux, apprirent cette métamorphose à toute la France. Duménil sut mieux profiter des leçons du maître que Laforêt, dont la voix de basse était magnifique. Il demeura *rustre et mal façonné;* désespérant de le rendre meilleur après six ans d'exercice, Lulli se vit forcé de le congédier. Il avait paru dans les rôles de Polyphême et d'un chevalier délivré par Roland.

Les acteurs, qu'une grande habitude de la scène et des succès constants avaient placés au premier rang, étaient soumis à de semblables épreuves. Quand Lulli préparait une pièce nouvelle, il commençait par leur montrer la manière de concevoir et d'exécuter les rôles qu'il leur destinait. C'est ainsi que Beaupin joua le personnage de Protée dans *Phaéton*. Son directeur le lui avait enseigné geste pour geste. On arrivait ensuite aux répétitions, où Lulli ne laissait entrer que les personnes absolument nécessaires, afin de pouvoir instruire et corriger en liberté ses acteurs et ses actrices. Comme il avait la vue courte, il mettait sa main sur son front horizontalement, et les regardait sous le nez pour découvrir s'ils ne faisaient point de grimaces en chantant et si le jeu de leur physionomie était bon. Son oreille délicate surveillait l'orchestre et ne permettait aucun double (broderie) aux exécutants. Si par malheur ils prenaient la licence d'ajouter des notes à leur tablature (partie), c'est alors qu'il entrait en fureur, au point de saisir le violon du coupable et de le lui casser sur la tête. La répétition finie, Lulli appelait le symphoniste, lui payait largement son violon et le menait au cabaret. Le vin chassait la rancune; l'un avait fait un exemple, l'autre y gagnait quelques pistoles, une leçon et un repas également bons. Mais le soin qu'avait Lulli de ne recevoir que des symphonistes d'une habileté reconnue rendait ses corrections violentes fort rares. L'air des songes funestes d'*Atys* était le morceau de concours qu'il leur donnait à jouer pour les épreuves; les principales difficultés s'y trouvaient réunies.

Lulli prenait un soin particulier de la danse; il composa tous ses ballets avec Desbrosses et Beauchamps. Il supprimait des entrées, en substituait de plus convenables à la situation dramatique, imaginait des pas de caractère et d'expression, et sut animer nos danseurs, qui jusqu'alors s'étaient pavanés terre à terre. C'est à Lulli que nous devons la danse vive et joyeuse que les vieux amateurs de l'époque traitaient de baladinage en jetant les hauts cris. Nos perruques d'aujourd'hui n'ont-elles pas voulu se révolter lorsque les roulades se sont introduites au grand opéra? La danse légère de Lulli fut applaudie comme les vocalises de Rossini l'ont été de nos jours, après avoir été dénigrées par les *dilettanti* de l'ancienne psalmodie. Lulli dansait au besoin devant ses danseurs pour leur faire comprendre plus facilement ses idées. Il dansa d'une manière très bouffonne dans le *Bourgeois gentilhomme*, représentant le muphti. Louis XIV lui fit ses compliments et parut ravi du chant et de la danse de son surintendant. Tous les vers italiens des divertissements de *Pourceaugnac* sont de la façon de Lulli. Je parlerai plus tard d'une représentation solennelle de cette pièce, dans laquelle il joua le rôle du burlesque Limousin. Lulli ne dansait que d'instinct et sans jamais avoir appris. L'habitude de voir des danses et d'heureuses dispositions pour tout ce qui tient aux spectacles le faisaient danser, sinon avec une grande *politesse*, comme dit Vreneuse, au moins avec une vivacité fort agréable.

Molière étant mort en 1673, le roi donna à Lulli la salle du Palais-Royal, bâtie par le cardinal de Richelieu, pour la mise en scène de *Mirame*, tragédie pitoyable de l'éminence et de ses teinturiers. Les frais de décorations, de machines et de costumes faits pour mettre au jour cet avorton dramatique s'élèvent à 900,000 francs. L'Académie royale de musique est restée plus d'un siècle dans cette salle, qui occupait la partie de bâtiment située à droite en entrant dans la cour. Elle fut brûlée en 1763, rétablie sur-le-champ, et brûlée de nouveau en 1781, après une représentation de l'*Orphée* de Gluck. C'est alors que l'on bâtit la salle de la porte Saint-Martin, ouverte par la première représentation d'*Adèle de Ponthieu*, de Piccini. L'Opéra quitta cette salle dix ans après; on croyait qu'elle n'était point assez solide, ayant été construite en quarante jours; elle est encore sur ses pieds et porte fort bien ses deux mille spectateurs, quoiqu'elle ait plus de cinquante ans. Le théâtre de la République et des arts, tel était le nouveau nom de l'Opéra, vint s'établir dans la salle que Mlle Montansier avait fait élever dans la rue de Richelieu, vis-à-vis la Bibliothèque royale. Ce théâtre a été transporté, en 1821, à l'hôtel de Choiseul, rue Lepelletier, toutes les constructions intérieures ayant été conservées. Le séjour de l'Opéra dans la rue de Richelieu a fait dédier à Lulli, à Rameau, deux petites rues, dont l'une était derrière la salle et l'autre est parallèle à la rue de Louvois.

Après le succès prodigieux des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, de *Cadmus*, dont la durée se prolongea pendant un an, Lulli fit paraître successivement *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Proserpine*, le *Triomphe*

de l'Amour, Persée, Phaéton, Amadis, Roland, Armide; ce dernier opéra fut représenté en 1686. On voit qu'il donnait un opéra chaque année. Il fit en outre la musique de vingt-sept ballets.

On dansait à l'Académie royale de musique dès son ouverture, le livret de *Pomone* le prouve. D'ailleurs Saint-Evremont dit, en parlant de cette pièce : « On « voyait les machines avec surprise, les danses avec « plaisir; on entendait le chant avec agrément, les pa- « roles avec dégoût. » La danse n'était qu'en sous-ordre à l'Opéra, cela devait être. Beaumavielle et Rossignol, basses, Clédière et Chollet, hautes-contre, Miracle, taille, Mlles de Castilly et Brigogne, formèrent d'abord l'élite d'une troupe chantante, que des sujets moins habiles secondaient; les chantres des cathédrales n'eurent qu'à se vêtir d'un habit grec ou romain pour faire leur partie. Les symphonistes formés par Lulli descendirent à l'orchestre; voilà un opéra monté. Le ballet présentait bien d'autres difficultés. On eut recours aux maîtres de danse de la capitale, à leurs prévôts de salle; mais les femmes ne professant point cet art, où trouver des danseuses? A défaut de femmes, on prit de jolis garçons qui figurèrent en habit féminin dans les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Après dix ans d'attente, les amateurs virent enfin paraître des danseuses, des femmes réelles sur la scène, et Terpsichore fut dignement représentée par des virtuoses de son sexe. On distinguait parmi ces baladines Mme la Dauphine, la princesse de Conti, Mlle de Nantes. M. le Dauphin, le prince de Conti, le duc de Vermandois, étaient de la partie, ainsi qu'une foule de seigneurs et de dames de la cour. Le ballet où les femmes se montrèrent pour la première fois sur notre scène avait pour titre : *le Triomphe de l'Amour*. Ces dames ne pouvaient mieux choisir; un succès d'enthousiasme, de délire, de fanatisme, couronna leurs débuts. Il est inutile de dire que cette exhibition eut lieu sur le théâtre de la cour.

Le public de Paris n'aurait point accepté ce ballet, si le directeur de l'Opéra l'avait mis en scène avec des hommes travestis. Lulli veut montrer du moins sa bonne volonté. Quatre demoiselles formaient tout le personnel de son école de danse; il les lance bravement sur le théâtre, fait un audacieux va-tout, remporte une victoire complète, et Mlle Lafontaine se signale de telle manière que le titre de reine de la danse lui est accordé. L'armée dansante d'Aladin, commandée par Mlle Bigottini, les chœurs de naïades, d'odalisques, le sérail révolté, guidés par Mlle Taglioni, offraient plus de séduction et plus d'art; leur effet nous a paru ravissant, et pourtant il peut à peine se comparer à la sensation que produisit, en 1681, Mlle Lafontaine escortée de ses trois compagnes, Mlles Roland, Lepeintre, Fernou.

Voilà trois révolutions opérées par Lulli. Ce musicien adroit donne un orchestre à la chapelle du roi, des danseuses à son théâtre, et réunit les instruments à vent et de percussion aux violons qui seuls figuraient dans la symphonie avant lui. Les moyens les plus simples produisaient alors des résultats merveilleux. Deux flûtes portant la tierce, et faisant entendre quatre notes accouplées deux à deux, *ut, si,* et *la, sol* dièse, excitèrent un enthousiasme général. On criait au miracle; les *dilettanti* se pâmaient, se roulaient sur leur banquette. Les bravos passionnés du parterre de Favart n'ont peut-être jamais eu autant d'expression et de fureur, du temps de la Pasta, de la Malibran, et même quand Rubini et Tamburini chantent le duo de *Mosè;* l'explosion de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, au Conservatoire, n'attaque pas avec autant de vivacité les cordes sensibles du cœur de nos dévots en musique. Voyez la partition d'*Isis*, et doutez après cela des prodiges et de la niaiserie de la musique grecque.

CASTIL-BLAZE.

(Extrait de *la Revue de Paris.*)

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise du *Diable à quatre.* — Débuts de Mlle CAMOIN, de MM. PAUL et RICQUIER.

Le *Diable à Quatre* qui vient d'être repris, est une des plus jolies pièces de Solié. Il avait écrit déjà plus de vingt opéras lorsqu'il fit la musique de ce nouvel ouvrage. M. Cherubini et Méhul avaient tenté d'introduire à l'Opéra-Comique un style plus large, plus dramatique, des formes plus développées. *Stratonice, Euphrosine, Ariodant, les Deux Journées, l'Hôtellerie portugaise* furent les modèles de cette manière nouvelle. MM. Lesueur et Berton suivirent cet exemple et composèrent *la Caverne, Montano et Stéphanie, le Délire.* Grétry lui-même et Dalayrac subirent l'influence générale, et firent représenter *Guillaume Tell* et *Camille, Eliska,* et *le Château de Montenero.* Le nouveau genre fut admis concurremment avec l'opéra-comique proprement dit.

Solié essaya de se former un style qui participât à deux genres. Il fit représenter le *Diable à Quatre* et *Mademoiselle de Guise.* Ces deux opéras sont supérieurs sous

beaucoup de rapports aux ouvrages précédents, du même compositeur. Le *Diable à Quatre* surtout contient d'excellentes choses. L'orchestre est plus travaillé, les finales sont assez bien disposés, les airs sont agréables ; il en est qui ont couru tout Paris. L'air *Accueillez un pauvre vieillard*, surtout, est un morceau plein de charme qui semble échappé à la plume de Sacchini.

Cela suffit pour expliquer la faveur dont a joui cet opéra et l'intérêt qui a dû accueillir sa reprise.

Nous ne sommes plus au temps où cette pièce fut si admirablement représentée par Chenard, Solié, Mmes Gavaudan et Lemonnier, et fit courir tout Paris; cependant elle est jouée aujourd'hui avec assez de soin ; Mme Casimir surtout s'y est montrée avec avantage. Elle chante fort bien l'air que M. Adam a composé pour elle et qui a été intercalé au second acte. Cette reprise variera agréablement le répertoire.

De nombreux débutants ont été entendus à l'Opéra-Comique. Dans le nombre on a distingué Inchindi que le public a entendu avec plaisir et dont le théâtre ne peut plus se passer aujourd'hui ; Couderc, qui s'est déjà montré bon acteur et qui a une voix de ténor agréable; Mlle Lebrun, jeune personne douée d'une belle voix de contralto ; Janseune, enfin, qui a de l'ame et une méthode de chant remarquable. Pour compléter ce personnel, on nous promet Chollet et Mlle Prévost.

En attendant, on vient de nous faire entendre MM. Paul et Ricquier, dont les débuts sont absolument sans intérêt. L'un a une très faible voix de ténor, peu étendue et peu agréable; le travail pourra l'assouplir et lui donner le charme dont elle manque. L'autre, M. Ricquier, est un vrai père-noble de vaudeville. Pour Dieu, M. Ricquier, restez au vaudeville !

Les débuts de Mlle Camoin ont offert infiniment plus d'intérêt. Cette jeune cantatrice nous revient du Havre où elle remplissait le premier emploi. Sa voix est très facile, très légère, sa méthode est bonne ; mais son goût n'est pas toujours parfaitement pur et ses intonations sont quelquefois douteuses.

Elle a été entendue dans le *Tableau parlant* et dans le *Concert à la cour*. Le morceau qu'elle a le mieux dit dans cette dernière pièce, c'est un air italien qu'elle a placé à la fin de l'ouvrage, où elle a pu faire entendre toute la légèreté de sa voix.

Mlle Camoin est, dit-on, engagée à l'Opéra-Comique ; c'est une bonne acquisition.

NOUVELLES DIVERSES.

⁂ Au nombre des concerts agréables de cette année on peut citer celui de M. Richelmi, donné samedi dernier dans les salons de M. Seyrig, passage Vivienne. M. Richelmi, qui possède une voix de ténor sans beaucoup d'intensité ni d'étendue, a bien compris qu'il valait mieux employer ses moyens naturels à une spécialité à laquelle ils s'appliquaient bien, que de vouloir d'eux plus qu'ils ne pouvaient rendre. Il s'est mis à chanter des romances, et peu d'artistes de son genre peuvent prétendre à d'aussi grands succès qu'il obtient dans les salons. Quand M. Richelmi s'approche du piano son album de romances à la main, on voit tous les visages prendre un air de bonne humeur et se préparer à la satisfaction que doit leur procurer le chanteur favori dans les romances les plus à la mode. M. Richelmi ne chante pas une romance comme la chantait Garat ou comme la chantent Nourrit et Mme Damoreau qui, dans de petites pièces de ce genre, apportent encore leur talent de grands chanteurs ; nous lui croyons assez de bon sens pour pouvoir le lui dire à lui-même, mais il chante avec goût et avec une jolie voix. Que demander de plus ? La preuve de son talent, d'ailleurs, c'est son succès qui ne s'est pas démenti dans le concert qu'il a donné mardi dernier.

⁂ La musique de l'opéra d'*Inès de Castro*, composé pour Mme Malibran par Persiani, et représenté à Naples avec le plus grand succès, vient de paraître chez Bernard Latte, boulevard des Italiens. On y trouve de bons morceaux, et entre autres un beau duo de soprano et ténor.

⁂ La *Romance*, journal musical, vient de publier une charmante composition de M. Édouard Boilly : *Viens avec moi.*

⁂ Un concert vient d'être donné à la salle Laffitte par le *Ménestrel.*

Ce journal musical réalise les promesses faites à ses nombreux abonnés ; les romances qu'il continue de leur offrir sont choisies avec goût ; elles sont toujours des compositeurs les plus en vogue. Quelques-unes d'entre elles, l'*Enlèvement* de Bruguière, le *Pardon* d'Amédée de Beauplan, et autres, chantées dans les plus brillants salons de Paris par une dame amateur fort distinguée, se trouvent maintenant sur tous les pianos.

Nouvelles étrangères.

⁂ On écrit de Bruxelles : Nous venons d'avoir une nouvelle preuve des difficultés que rencontrent les ar-

tistes, souvent d'un grand mérite, pour organiser des concerts à Bruxelles. Un de nos compatriotes, M. Ghys, qui a parcouru avec de brillants succès la plus grande partie de la France, arrive à Bruxelles pour s'y faire entendre avant de se rendre à Londres; et notre haute société reste sourde à son appel, parce qu'il n'a pas été entouré du charlatanisme ordinaire. Cette apathie est vraiment déplorable, car M. Ghys est un violoniste de premier ordre, un artiste belge qui attirerait la foule, si la foule connaissait la réputation justement méritée qu'il a acquise à l'étranger.

Le grand théâtre a ouvert, sous la direction de M. Bernard, par une représentation de *Robert-le-Diable*. Mme Lavry, artiste déjà connue de notre public, rentrait par le rôle d'Isabelle, et Renaud, qui possède, dit-on, une belle voix de basse-taille, débutait par celui de *Bertram*. Nous n'avons point assisté à cette représentation, mais nous entendrons les suivantes, afin de donner quelques détails sur la situation actuelle et sur l'avenir du théâtre de notre ville.

Voici la composition de notre troupe lyrique pour l'année qui commence :

Premier ténor : Sirout. *Seconds ténors :* Gelas, Paul, Marquilly, Cavé. *Baryton :* Canaple. *Premières basses :* Renaud, Germain. *Secondes basses :* Baptiste, Marguaillan, Desessarts. *Comiques :* Juillet, Victor.

Première chanteuse : Mme Lavry. *Secondes femmes :* Frémont, Bouchez, Stolz. *Troisièmes femmes :* Étienne, Moissard.

Quarante choristes.

Cinquante-deux musiciens.

*** En rendant compte de la distribution des prix aux élèves du Conservatoire de Liége, les journaux de cette ville, après avoir donné un juste tribut d'éloges au zèle et au talent de M. Daussoigne-Méhul, directeur de cet établissement en si bonne voie de succès, accordent une mention toute particulière à un enfant nommé Franck qui a obtenu le premier prix au concours de piano.

Dresde. Mme Schrœder-Devrient a obtenu un congé d'une année pour visiter l'Italie ; ce nous sera une grande privation. Pour l'adoucir autant qu'il est en elle, l'administration théâtrale se propose de nous faire entendre successivement les cantatrices étrangères les plus remarquables.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

LE CHEVAL DE BRONZE,

Paroles de E. Scribe, *musique de* D. F. E. Auber,

Avec accompagnement de piano.

		Prix net.
N. 1.	Trésor de jeunesse et d'amour, air chanté par Féréol.	2 25
2.	Dieu tout-puissant! c'est elle que je vois, trio chanté par Mme Ponchard et MM. Féréol et Inchindi.	2 25
3.	J'ai pour guides en voyage la folie et l'amour! couplets chantés par Révial.	1
4.	Le sommeil fermait ma paupière, air chanté par Révial.	2 25
5.	Que dit-elle? c'est ta femme! quintetto chanté par Mmes Pradher et Ponchard et MM. Révial, Féréol et Inchindi.	4
6.	Là-bas, sur ce rocher sauvage, ballade chantée par Mme Pradher.	1 25
7.	Mon noble gendre a donc quitté la terre, air chanté par Inchindi.	2 25
8.	Quand on est fille, hélas! qu'il faut donc souffrir! couplets chantés par Mme Pradher.	1 25
9.	Ah! pour un jeune cœur triste et cruelle épreuve! air chanté par Mme Ponchard.	2 25
10.	Ah! ciel, en croirai-je mes yeux! duo chanté par Mme Ponchard et M. Féréol.	2 50
11.	Ma femme, ma femme à souper! trio chanté par Mme Pradher et MM. Thénard et Féréol.	2 50
12.	En vain de mon jeune âge, cavatine chantée par Mme Casimir.	2 25
13.	Eh quoi! monsieur, toujours vous plaindre! duo chanté par Mme Casimir et Révial.	2 50
14.	Tranquillement il se promène, couplets chantés par Mlle Fargueil.	1
15.	Quel désir vous conduit vers nous, bel étranger? Duo chanté par Mmes Casimir et Pradher.	2 50
MUSARD.	Quadrille de contredanses et polonaises sur les plus jolis motifs des Puritains (*I Puritani*) pour piano, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet et cornet à piston.	2 25

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 20.

PARIS, DIMANCHE 17 MAI 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Mélanges.

DU PETIT VIOLON ET DU PETIT VIOLONCELLE.

Au seizième siècle on distinguait en Italie par le mot de *violino* (petite viole, diminutif de viola) l'instrument appelé *violon* en France, différent du *pardessus de viole*, *piccola viola*, qui était monté de cinq cordes, quelquefois de six, et dont la touche, beaucoup plus large que celle du violon, était collée sur un manche très plat. On voit d'après cela que le nom du *violon* ne vient pas du mot italien *violone*, qui, suivant l'usage des augmentatifs de la langue italienne, signifie *une grande viole*, celle qui servait à jouer la basse.

Il semble donc que le nom de *violino* suffisait alors pour désigner autrefois le violon de la viole, et l'on ne comprend pas trop pourquoi Monteverde a appelé cet instrument *piccolo violino alla francèse*, dans l'indication de la composition de l'orchestre de son *Orfeo*. Cela pourrait faire croire qu'on faisait usage en France d'un violon plus petit que le violon ordinaire; cependant, à l'exception de quelques petits violons d'enfant qui ont été fabriqués dans le dix-huitième siècle et postérieurement, on n'a pas connaissance d'un instrument plus petit que le violon ordinaire, d'un usage spécial dans la musique des seizième et dix-septième siècles, et l'on n'en trouve point un seul qui soit de cette époque.

Mais vers 1760 on imagina de faire des violons d'une dimension réellement plus petite que le violon ordinaire, et de les monter une quarte plus haut que celui-ci, en sorte que l'accord de ces petits violons était, en partant de la corde la plus grave, *ut, sol, ré, la*. Cet instrument, qui ne fut en usage qu'en Allemagne et qu'on y appelait *kleine Violine*, eut un moment de vogue; on s'en servit pour des sonates accompagnées, des *partite* à divers instruments et concertos. Krause, organiste à Zittau, a écrit des sonates pour petit violon, deux violons ordinaires et basse; Rosetti, des sonates pour petit violon, deux hautbois et basse; Jean-Frédéric Doles, des trios pour petit violon, violon ordinaire et basse; Harrer, des quintettes pour petit violon, deux violons ordinaires, viole et basse; Jean Pfeiffer, maître de chapelle du margrave de Bareuth, neuf concertos pour petit violon, deux violons, viole et basse; Foerster, maître de chapelle à Rudolstadt, une symphonie concertante pour petit violon, hautbois d'amour, deux violons, viole et basse.

Le succès qu'avait obtenu le petit violon fit naître l'idée de faire aussi de *petits violoncelles*, montés une quarte plus haut que le violoncelle ordinaire et accordés à l'octave inférieure du petit violon; d'où il suit que cet accord était précisément celui de l'alto. On trouve quelquefois de ces petits violoncelles dont le diapason est trop court pour l'accord ordinaire, et dont on dénature la destination en y adaptant des manches plus longs. Un violoncelliste allemand, nommé *Riedel*, se distingua dans l'art de jouer du *violoncello piccolo*.

Depuis 1755 jusqu'en 1775, environ, le petit violoncelle eut la même vogue que le petit violon, et plusieurs compositeurs distingués de l'Allemagne écrivirent pour cet instrument. Je citerai particulièrement Graun (Jean-

Téophile), maître des concerts du roi de Prusse, qui composa des sonates pour petit violoncelle et basse, et des concertos pour le même instrument, avec deux violons, viole et basse; Jean-Georges Speer, violoncelliste de la chambre du roi, à Berlin, auteur de sonates pour petit et grand violoncelles; Hering, qui a composé plusieurs quatuors pour petit violoncelle, flûte, violon et basse; Schwalbe, auteur de trois concertos pour violoncello piccolo, deux violons, alto et basse; Gœrner et Wiedner, des concertos pour le même instrument.

La vogue du petit violon et du petit violoncelle ne dura pas plus de vingt ans; après 1775 on n'en voit plus l'usage établi. Rien en effet ne pouvait être favorable à la conservation de ces instruments, car ils avaient l'inconvénient de produire des sons maigres, et ce défaut n'était racheté par aucune qualité particulière, si ce n'est d'être plus faciles à jouer pour les petites mains.

DU VIOLON DISCORDÉ.

Le violon discordé, ou si l'on veut accordé d'une autre manière que celle qui est en usage, n'est pas une nouveauté, comme on le croit communément. On en trouve quelques traces dans des compositions du dix-septième siècle. Au commencement du dix-huitième, un violoniste allemand, nommé Pritsck, écrivit trois sonates où la quatrième corde était accordée alternativement en *fa* et en *mi*. Locatelli composa aussi quelques morceaux du même genre; mais ce fut surtout en Allemagne que cette fantaisie des variétés d'accord fut de mode pendant quinze ou vingt ans. Le violon désaccordé s'appelait *verstiminte Violine*. Une méthode pour accorder le violon de diverses manières fut indiquée dans un Traité anonyme de cet instrument qui parut à Ausbourg, en 1759, sous ce titre : *Rudimenta Panduristæ, oder Geige-Fondamenta*, etc. On y en voit une qui est assez singulière et qui consiste à accorder trois cordes à la tierce l'une de l'autre pour exécuter des passages en tierce, dans l'espace d'une octave ou d'une neuvième, sans être obligé de varier les positions respectives des doigts.

On trouvait en Allemagne, vers 1765, une collection assez nombreuse de pièces pour le violon accordé de diverses manières. Kœnig, musicien de la cour de Dresde, écrivit à cette époque des trios pour flûte, violon désaccordé et basse. Friedel, violoniste qui jouissait alors de quelque réputation, publia aussi des trios pour violon désaccordé, violon ordinaire et violoncelle. Hagen composa une pastorale pour violon désaccordé, luth obligé et violoncelle. Kohaut, excellent luthiste hongrois, frère d'un musicien qui écrivait alors quelques opéras-comiques à Paris, publia aussi des divertissements pour violon désaccordé, viole et luth. Enfin Stamitz, maître des concerts de l'électeur palatin, et l'un des plus habiles violonistes de l'Allemagne vers la seconde moitié du dix-huitième siècle, composa six adagios pour violon désaccordé, viole et deux violoncelles. Les grands succès de la belle école de Pugnani et de Viotti firent ensuite tomber en discrédit cette fantaisie, qui ne fut reprise que long-temps après, particulièrement par Paganini.

DE QUELQUES COMBINAISONS DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE AU XVIII[E] SIÈCLE.

La variété dans les effets paraît avoir été cherchée dans la musique instrumentale vers le milieu du dix-huitième siècle; mais la France prit peu de part à cette recherche qui n'a guère eu d'activité qu'en Allemagne.

Les Français, assez mauvais musiciens dans ce siècle si brillant pour leur littérature, avaient conservé la basse de viole vers jusqu'en 1760, mais comme instrument isolé et de solo. Ils ne savaient pas, comme les Allemands, en tirer de riches effets dans la musique d'ensemble, en l'opposant à des instruments plus modernes. La vogue qu'avaient obtenue chez eux deux misérables instruments, tels que la musette et la vielle, prouve d'ailleurs assez que leur goût était détestable. A l'exception des sonates de Leclair, de celles de Couperin pour le clavecin et de quelques pièces de Rameau, à peine peut-on trouver à cette époque quelque morceau de musique française, pour les instruments, qui mérite d'être cité.

L'Allemagne, au contraire, outre le mérite incontestable de pensée et de forme qui brillait dans tous ses produits de musique, avait aussi celui du piquant des effets. La basse de viole y était mise en opposition avec le violoncelle; la viole d'amour, imaginée vers la fin du dix-septième siècle, y était employée de la manière la plus heureuse dans des morceaux d'ensemble. Elle avait donné naissance au violon d'amour. Des hautbois d'amour, espèce de cor anglais, quant au diapason, et dont le son était très doux, à cause de son pavillon rentrant; la flûte d'amour et le demi-basson y étaient mis en usage, ou dans un solo, ou dans l'accompagnement. Le luth et le théorbe étaient souvent réunis aux instruments à archet. Weiss, Baron, Kohaut et Kropfgans se

faisaient alors admirer par leur habileté à jouer de ces instruments à cordes pincées.

Les combinaisons de tant de sonorités différentes jetaient dans la musique instrumentale un charme qu'il est fâcheux qu'on lui ait enlevé. Quel que soit d'ailleurs le mérite des belles compositions qui ont succédé à celles de l'époque dont il est ici question, je crois qu'on verra avec intérêt l'indication de quelques-unes de ces combinaisons.

1° Poegl, moine bénédictin du monastère de Neustadt, publia des concerts pour clavecin, orgue de chambre, luth et basse de viole, à Augsbourg, en 1748.

2° Falkenhagen fit paraître dans le même temps, à Nuremberg, six concertos pour le luth, avec flûte, hautbois, violon et violoncelle à sourdines.

3° Harrer, directeur de musique à Leipsick, composa, en 1761, des trios pour viole d'amour, violon et violoncelle.

4° Dans le même temps on eut des quatuors pour deux violes d'amour, violon et basse par Krumlowski, musicien de Prague, qui était considéré comme un virtuose sur la viole de cette espèce; des divertissements de Harrer pour un cor, une flûte, une viole d'amour et un violoncelle; des concertos de Hoffmann, organiste à Breslau, pour deux violes d'amour, deux hautbois d'amour, viole et violoncelle. Un concerto du même, pour deux violes d'amour, deux demi-bassons et violoncelle; un autre concerto du même, pour hautbois, deux cors anglais, deux violes d'amour et contrebasse de viole à neuf cordes; enfin, un concerto de Wenzel, organiste à Auerbach, pour viole d'amour, luth concertant. flûte douce, deux cors, violon, alto et basse.

5° Camerloher, Baron, Falkenhagen et Kropfgans publièrent à la même époque des trios pour luth, violon et violoncelle; Weiss, des trios pour luth, flûte et basse de viole; Kohaut, des concertos pour deux luths, flûte, cor et basse de viole; Fehre, des quintettes pour petite flûte, deux violons, viole d'amour et basse; Georges Leo, des concerts pour flûte d'amour, harpe, basse de viole et basson; Pfeiffer, des sextuors pour hautbois d'amour, deux cors, violon, viole d'amour et violoncelle.

J'ai choisi ces titres d'ouvrages au milieu de beaucoup d'autres dont les variétés de combinaisons, sous le rapport du choix des instruments, sont en quelque sorte inépuisables. Abstraction faite de tout mérite de composition, je crois devoir insister sur cette considération de la variété des effets, et je répète qu'il est fâcheux que beaucoup de ces instruments soient maintenant oubliés et qu'on n'en fasse plus aucun usage dans la musique instrumentale.

FÉTIS.

Des Théâtres de Province.

Nous sommes au moment critique de l'année pour les entreprises dramatiques des départements. C'est à cette époque que se font les débuts d'acteurs nouveaux et les rentrées de ceux rengagés, qui viennent tous se soumettre aux jugements d'un public plus souvent prêt à siffler qu'à applaudir. C'est dans les quinze premiers jours de mai que se décide l'avenir des directeurs de spectacles et celui de leurs pensionnaires. Que d'angoisses, que de terreurs et d'espérances à la fois s'agitent en-deçà de la toile! Que de coteries, de jugements formulés d'avance et de petites passions bourdonnent au-delà! Il faut avoir vu de près tout ce tripotage d'une réouverture de théâtre après les vacances de Pâques, dans une ville de province, pour concevoir quelle affaire importante cela peut être. C'est-à-dire que le procès actuellement pendant à la Cour des Pairs, le départ du navire aérien de M. Lennox au Champ-de-Mars, ou une revue de la garde nationale de Paris ne font pas plus de bruit dans la capitale que l'ouverture du théâtre dans une ville, même la plus considérable, de nos départements. Voici approchant comme les choses se passent.

Quelques semaines avant la clôture de l'année théâtrale, le nouveau directeur ou celui déjà en possession du privilége, quand il est continué au même entrepreneur, publie le programme de la nouvelle troupe qu'il compte offrir au public, des pièces qu'il se propose de monter et des augmentations qu'il doit faire dans le personnel de l'orchestre et des chœurs; car tout est toujours magnifique dans ces annonces, rédigées ordinairement dans un style pompeux où percent en même temps la vanterie et une servile obéissance aux volontés du public. Distribués au théâtre et dans tous les lieux publics, les programmes des nouvelles troupes sont le sujet de toutes les conversations et de mille commentaires. C'est principalement dans les cafés où se réunissent les jeunes gens qu'ils sont soumis au plus sévère examen, analysés, interprétés et résumés. Combien il arrive souvent que les acteurs soient jugés sans avoir été entendus et d'après des considérations tout-à-fait étrangères à leur talent! Si un acteur qui a été long-temps dans les bonnes graces du public est

remplacé au moment où sa retraite n'était pas prévue, la défaite de son successeur est à peu près certaine. On refuse même de l'entendre; tant pis s'il a du talent. Pour une actrice la position est plus difficile encore; elle est même si singulière qu'il est bon de la faire connaître dans ses détails.

On sait que la province, quelques progrès qu'elle ait faits depuis vingt ans qu'elle travaille énergiquement à son émancipation, n'en est pas moins encore fort arriérée en une multitude de choses. Les usages dont la mode est passée depuis de longues années à Paris sont en pleine vigueur dans nos villes de départements, et des préjugés dès long-temps réformés y trouvent encore accès. Ainsi, par exemple, il serait fort mal séant qu'un homme se vantât aujourd'hui d'avoir pour maîtresse une danseuse de l'Opéra. Que la chose soit, à la bonne heure, mais il ne faut pas qu'il l'affiche. En province les jeunes gens sont très flattés lorsqu'ils se peuvent dire les amants heureux de l'actrice favorite; aussi, toutes les fois que paraît une débutante, mille batteries sont aussitôt dressées contre sa vertu, et bon gré, mal gré, il faut presque inévitablement qu'elle succombe; mais qu'elle succombe au profit d'un seul, c'est bien assez pour la nature; c'est encore trop pour la morale, et c'est insuffisant pour ses intérêts. Car en favorisant un individu, elle en a repoussé cent qui deviennent ses ennemis et se vengent de ses rigueurs par des sifflets.

Tant que durent les débuts, et le directeur ne manque pas d'en prolonger la durée le plus long-temps qu'il peut, les cafés sont des arènes où se disputent le succès des artistes de théâtre. L'admission de ceux-ci se décide donc à la majorité des voix, et l'avenir de cent familles dépend du caprice de quelques jeunes cerveaux, plus souvent remplis de passions aveugles que des facultés nécessaires pour bien juger.

Lorsqu'un acteur a terminé ses débuts d'une façon heureuse, rien n'est encore assuré pour lui, et il serait bien fou de dormir sur les deux oreilles. Cette faveur que le hasard lui a donnée, un rien peut la lui faire perdre, et s'il arrive au bout de son année sans avoir eu ce qu'on appelle en style de coulisse des *désagréments*, il peut se vanter d'être trois fois heureux.

Ce renouvellement périodique des troupes dramatiques présente beaucoup d'avantages, s'il offre des inconvénients; on peut même dire qu'il est indispensable. On ne peut nier que l'intérêt de l'exécution ne soit pour beaucoup dans celui du spectacle. Or, cet intérêt cesserait d'exister si les mêmes chanteurs demeuraient plusieurs années de suite dans une ville de cinquante, de cent mille ames. Le public y est le même chaque soir, et pour lui procurer des plaisirs nouveaux par le seul attrait des pièces, il ne suffirait pas de celles de tous les théâtres réunis. Pour l'attirer à un spectacle qui n'a plus rien d'inattendu pour lui, il faut donc varier assez fréquemment les moyens d'exécution. Les Italiens, qui s'entendent bien à régler leurs plaisirs de théâtre, ont adopté le même usage pour les villes du premier ordre. Il serait fort dans l'intérêt des artistes, comme dans ceux du public et des directeurs des théâtres lyriques, que cet usage prévalût aussi dans notre capitale, et qu'au lieu de faire des engagements de quinze et de vingt ans, on établît, entre Paris et les principales villes de France, un échange continuel de sujets. Les artistes y gagneraient en ce qu'ayant à faire à des auditoires toujours nouveaux, ils n'auraient plus à craindre cette indifférence dans laquelle tombe le public à leur égard. Formés par les bons jugements d'un auditoire éclairé, les acteurs de la province, qui portent en eux le germe du talent, développeraient des dispositions qui souvent meurent étouffées.

Nous nous sommes souvent élevés contre les stupides dénominations que donnent, dans leurs programmes, les directeurs de province aux différents emplois des artistes. A Paris nous ne connaissons pas d'autre classement pour les chanteurs que celui des diverses espèces de voix. A Bordeaux, à Marseille, à Lyon et dans nos autres villes de France, ce n'est point cela; c'est par les noms d'acteurs célèbres, et par des termes de convention et que repousse toute logique, qu'on a coutume de désigner les emplois.

Un premier ténor s'appelle un *premier amoureux, premiers rôles en tous genres, fort jeune premier, Elleviou, Ponchard.*

Une première femme : *première chanteuse à roulades, des fortes chanteuses dans le grand opéra.*

Une première basse : *première basse-taille noble et chantante.*

Les autres emplois sont ceux de :

Première haute-contre, Philippe, Gavaudan.

Baryton, Martin, Laïs, Solié.

Ténor comique, Féréol et Trial.

Pères nobles et grands raisonneurs.

Laruette, Julliet.

Première chanteuse sans roulades, jeunes mères, Dugazon.

Première Dugazon, Philis, première amoureuse et Dejazet.

Seconde Dugazon.

Première et seconde duègne.

Rôles de convenance, petites et grandes utilités.

Y a-t-il rien de plus grotesque que toutes ces dénominations, et se rencontrerait-il un seul de nos auteurs qui les comprenne? On a fait déjà bien des efforts pour substituer un vocabulaire rationnel à cette langue demi-barbare; mais inutilement. Le théâtre est un sanctuaire où les préjugés se conservent dans toute leur pureté. Nous aurons encore long-temps les premiers chanteurs avec et sans roulades, les Dugazon, les Philis et les grands raisonneurs.

Il est juste de dire pourtant que les théâtres de province ne sont plus ce qu'ils étaient jadis, c'est-à-dire un objet de moquerie pour tout homme de sens. On a vu des théâtres, dans nos villes de départements de premier ordre, mieux montés que ne l'était celui de l'*Opéra-Comique* à de certaines époques; et nous doutons qu'on trouve, dans la plus chétive bicoque, un orchestre composé d'un violon et d'une clarinette, ce que nous avons vu. L'exécution d'ensemble, qui n'était pas supportable dans nos principales villes, il y a peu d'années encore, est maintenant assez satisfaisante. Quarante musiciens à l'orchestre et trente choristes, voilà ce qu'on trouve à Bordeaux, à Lyon, à Marseille et à Toulouse. Ce sont des éléments suffisants pour exécuter les partitions les plus difficiles. L'établissement d'écoles de musique et de sociétés philharmoniques qu'on a vues s'élever dans un si grand nombre de localités depuis dix ans, la présence d'artistes formés au Conservatoire de Paris et fixés à la province, aujourd'hui que la province leur présente des ressources, telles sont les causes qui ont influé sur l'amélioration notable de l'exécution musicale dans les théâtres de départements, et comme ces causes se multiplient incessamment, il y a lieu de croire qu'il sera fait chaque jour de nouveaux pas dans cette voie de progrès.

Nouvelles de Paris.

*** Nous n'avons pas parlé d'une sorte de début qui a eu lieu à l'Opéra, dimanche de l'autre semaine, parce que nous savions que ce début, qui était le premier, serait en même temps le dernier. Voici le fait. Mlle Jawurek était annoncée sur l'affiche pour le rôle d'*Isabelle* de *Robert-le-Diable;* deux mille spectateurs, qui avaient payé collectivement une somme de dix mille francs, attendaient dans la salle. On vient annoncer au directeur que Mlle Jawurek était malade et ne pouvait pas chanter. Un directeur de spectacle ne renonce pas facilement à dix mille francs de recette; cela se conçoit. Mme Dorus-Gras et Mme Damoreau furent tour à tour sollicitées de jouer le rôle; mais n'étant point préparées elles ne purent le faire. On eut alors recours à Mme Pouilley, qui se trouvait momentanément à Paris et qui a monté *Robert-le-Diable* dans plusieurs villes de province. Mme Pouilley a monté le rôle d'*Isabelle* tout juste de manière à rendre la représentation possible. C'est tout ce qu'on avait voulu d'elle, il ne faut donc pas lui demander compte du reste. Le public, pour n'être pas dans la confidence, a bien pris la chose, et Mme Pouilley a dû se louer beaucoup de son urbanité toute *française.* Seulement il s'est trouvé quelques voix pour étouffer sous des *chuts* honnêtes les applaudissements ridicules.

*** Cambon, élève du Conservatoire, qui s'était fait connaître comme compositeur et comme chanteur de romances, vient de succomber à une maladie de poitrine. Il n'était âgé que de 28 ans.

*** L'opéra en un acte de MM. Scribe et Auber, qui doit être représenté à l'Académie royale de musique avant le premier juin, porte le titre de *la Croix d'Or.* Les morceaux de musique sont composés et donnés à l'étude à mesure qu'ils sortent des mains de M. Auber. Peu d'ouvrages auront été montés avec autant de célérité.

*** Le roi vient d'accorder la décoration de la Légion-d'Honneur à M. B. Wilhem, inspecteur général du chant dans les écoles élémentaires de la ville de Paris et inventeur de la méthode qui porte son nom.

*** Le conseil municipal de Givet, par une délibération du 19 janvier, approuvée du préfet, a décidé qu'il serait élevé un monument à la mémoire de Méhul, né en cette ville en 1763.

*** On nous mande de Douai (Nord) qu'un jeune auteur, M. *Léon Nutly,* de cette ville, vient de terminer un drame en un acte, intitulé l'*Adoption,* tiré d'une nouvelle publiée par M. J. Lesguillon, dans la Lanterne Magique. Le même auteur travaille en ce moment à un poème d'opéra-comique en 3 actes, dont le sujet est emprunté au roman de Walter Scott, qui a pour titre *Quentin Durward.*

*** La musique de *Marino Faliero,* de Donizetti, sera mise en vente le 20 de ce mois, chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

Nouvelles des Départements.

Lyon. Il y avait vendredi 1er mai grande foule au théâtre pour les débuts de M. Sylvain, premier ténor.

M. Sylvain, qui avait choisi Masaniello de *la Muette* pour sa première apparition, est un artiste que nous ne pouvons pas encore juger. Dans certaines parties de son rôle il a été au-dessus, dans d'autres bien au-dessous de ses prédécesseurs; il a fort bien chanté l'invocation au Sommeil, parce que sa voix dans le haut est pure et bien timbrée; mais dans le récitatif celle du médium et du bas est moins agréable.

Nous avons besoin d'entendre encore M. Sylvain pour apprécier impartialement ses défauts et ses qualités.

Metz. La nouvelle troupe vient de faire ses débuts; elle se compose de Mme Marneffe, première chanteuse, Mlle Thévenard; MM. Varin Dervilliers, Lefebvre et Dutillois.

Le public a reçu avec des témoignages non équivoques de satisfaction Mlle Thévenard et M. Varin; l'apparition de M. Blot a excité dans la salle une foule de bravos.

Mme Marneffe a une voix pure et sonore; sa méthode est bonne.

Tours. Le théâtre de cette ville vient de faire l'acquisition d'une jeune cantatrice, Mlle Constant, qui a fait ses études au Conservatoire, sous la direction de Mme Damoreau. Sa voix est facile et étendue, les traits qu'elle exécute sont de bon goût. Enfin elle a ajouté aux jouissances que M. Colleuille, directeur du théâtre, sait procurer au public de Tours.

Nouvelles étrangères.

Milan. Le 30 avril a eu lieu la première représentation, au théâtre Carcano, de *la Pazza per amore*, opéra de Pietro-Antonio Coppola; elle a été couronnée du plus brillant succès. Mlle Spechn, chargée du rôle de Nina, a partagé avec le maestro les applaudissements prodigués par le public. Sa méthode est bonne; elle n'accumule pas difficultés sur difficultés, et sait avec discernement employer les ornements à leur place.

On doit des éloges à Rovere, Ambrosini et Paganini pour la manière dont ils ont rempli leurs rôles.

Cremone. L'opéra de *Malek-Adel*, musique de Benedetto Bergonzi, vient d'être représenté au théâtre de cette ville; il y a complètement réussi. La prima donna Mme Adelaïde Bergonzi, fille du compositeur, a voulu faire ses débuts à ce théâtre et s'est soumise volontiers au jugement de ses concitoyens. Le trouble et l'émotion ont nui à ses moyens à la première soirée; mais dans les suivantes elle a pu déployer sa belle voix de contralto. Le public l'a plusieurs fois appelée sur la scène.

Anecdotes

SUR QUELQUES MUSICIENS.

Il est des traits de la vie privée qui ne peuvent guère trouver place dans les biographies et qui cependant font bien connaître le caractère des artistes auxquels ils ont rapport. C'est donc sous le titre d'anecdotes que nous nous proposons de faire connaître des circonstances intéressantes de la vie de quelques musiciens célèbres, négligées par leurs biographes. Souvent un mot spirituel aide beaucoup à l'histoire des choses et des hommes. Les anecdotes qui suivent ont toutes rapport à Handel.

Handel n'était pas durant sa vie aussi apprécié qu'il le fut depuis sa mort. Souvent il exécutait ses oratorios devant un auditoire moins nombreux que son orchestre. Lord Chesterfield revenait un soir de Covent-Garden, où on exécutait un oratorio de Handel. Un autre personnage dtstingué qui voulait s'y rendre l'ayant rencontré: «Eh quoi! milord, lui demanda-t-il, n'exécute-t-on pas d'oratorio aujourd'hui?—Pardonnez-moi, répondit le noble lord, on a déjà commencé. Je suis seulement parti pour ne pas troubler le roi dans sa solitude.»

Madame Cuzzoni ayant un jour déclaré à Handel qu'elle ne chanterait pas son air d'Otton, *falsa imagine*: «Quoi! vous refuseriez de chanter, s'écria le compositeur toujours prêt à s'emporter? nous verrons.» Et il saisit brusquement la *prima donna* par le milieu du corps, ouvrit la fenêtre et fit mine de vouloir la jeter. «Je chanterai, s'écria la pauvre cantatrice tout effrayée, je chanterai. — C'est ce que vous avez de mieux à faire, répondit Handel en reprenant un visage calme.» Et il la posa doucement à terre.

Handel étant en disgrace à la cour et son escarcelle se trouvant mal garnie, il parcourut les Trois-Royaumes pour faire exécuter ses oratorios dans les petites villes. Il arriva à Manchester, qui n'était pas alors une ville considérable comme aujourd'hui, et voulut faire entendre son *Messie*. Comme il avait besoin d'une bonne basse-taille, on lui indiqua un tisserand qu'il alla trouver. Le bonhomme assura qu'il savait chanter et qu'on

pouvait se reposer sur lui. Il n'assista pas aux répétitions pour ne point négliger sa besogne, et au moment de l'exécution il entonna son premier air : *Le peuple qui marche dans les ténèbres aperçoit une grande lumière.* On sait que les intonations de cet air sont difficiles à prendre. L'honnête tisserand marcha bientôt dans de profondes ténèbres, sans apercevoir la moindre petite lumière, finit par s'égarer dans une nuit obscure et se tut, laissant à l'orchestre le soin d'achever le morceau à la fin de la première partie. Handel furieux l'apostropha vivement ; mais le tisserand s'excusa en disant qu'il avait dit qu'il chantait la basse-tallie, mais qu'il n'avait point parlé qu'il sût la musique.

Handel, dirigeant la répétition de son admirable *Te Deum* composé pour la paix d'Utrecht, s'écria avec enthousiasme avant de commencer : « Messieurs, celui qui fera une faute est un misérable. »

L'excellence de l'exécution et la beauté de son propre ouvrage l'exaltèrent tellement, qu'il demeura en extase; oubliant de battre la mesure, quelqu'un l'en fit apercevoir. Handel, tout agité attendit la fin du *Te Deum* et s'écria : « Messieurs, c'est moi qui suis un misérable. »

Bulletin d'analyse.

KALKBRENNER (Fr.). *Études préparatoires pour le piano-forté*, expressément composées pour précéder celles de la méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-main. Op. 25. Prix : 10 fr.

Paris, Prilipp et compagnie, éditeurs, boulevard Montmartre, n° 18.

Dans l'analyse de la méthode de piano de M. Kalkbrenner nous avons prévu le succès de cet ouvrage, parce que nous avons reconnu que les principes de l'art de jouer du piano y étaient établis pour la première fois dans leur gradation naturelle. Nous ne nous sommes pas trompés, et la vogue obtenue par cet ouvrage s'est établie d'une manière plus rapide encore que nous ne l'avions espéré. Si M. Kalkbrenner avait à redouter pour sa méthode les habitudes des professeurs qu'il venait changer, il avait pour lui l'évidence des avantages du moyen mécanique dont il voulait qu'on fît usage pour assurer l'indépendance des doigts et le raisonnement qui faisait voir la supériorité de son classement des études. Tout le monde sait en effet que l'écueil de l'exécution consiste dans le passage du pouce, jusqu'à ce que l'élève ait acquis un certain degré de force ; or il est connu que, par les méthodes ordinaires, on multiplie cette difficulté en mettant de prime-abord ces élèves à l'étude des gammes. En réduisant les éléments des premières études aux mouvements des cinq doigts de chaque main sur tous les traits possibles dégagés du passage du pouce, M. Kalkbrenner a fait une chose rationnelle et il a rendu un important service à l'enseignement du piano. Ses exercices à notes tenues pendant que certains doigts agissent sont aussi d'un excellent usage pour habituer les doigts à se mouvoir avec liberté, indépendamment de toute action du bras ou du poignet ; ce sont là les points essentiels de la méthode de M. Kalkbrenner, méthode dans laquelle les gammes n'arrivent que lorsque l'agilité des doigts est déjà bien établie, en sorte que l'exercice du passage du pouce y devient un objet spécial auquel toute l'attention des élèves peut être donnée.

Quels que fussent les préjugés de l'habitude, il était difficile qu'une telle méthode n'obtînt pas l'approbation des maîtres et qu'elle ne fît une rapide fortune.

Toutefois, tout en rendant justice, comme nous l'avons fait, au travail de M. Kalkbrenner, nous ne nous sommes pas dissimulé le trop rapide passage des *exercices* proprement dits aux grandes études qui sont à la fin de la méthode. Les difficultés de ces études étaient trop grandes pour qu'on pût y passer sans intermédiaire ; M. Kalkbrenner l'a compris, et c'est cette lacune qu'il a voulu combler par ces nouvelles études. Nul doute que celles-ci, beaucoup moins difficiles que les autres, ne prennent place dans une nouvelle édition de la méthode et ne forment quelque jour un tout avec elle.

Ces nouvelles études sont aussi au nombre de douze; chacune a un but spécial; toutes sont propres à faire acquérir aux deux mains un égal degré d'agilité. La deuxième, par exemple, en multipliant à l'excès le passage du pouce sans remuer le coude, doit conduire l'élève qui la travaillera avec soin à exécuter ce mouvement sans peine, en quelque position que ce soit.

La troisième et la quatrième études sont destinées à exercer une partie des doigts aux mouvements rapides pendant que les autres soutiennent des notes. La cinquième étude a pour objet les tierces en mouvements rapides des deux mains. La sixième, les notes détachées du poignet ; enfin chacune de ces études a son but particulier et la gradation y est bien conservée.

Nul doute que cette nouvelle production de M. Kalkbrenner n'obtienne un succès égal à celui de la méthode et qu'elle n'en devienne un jour une partie inséparable.

PREMIER SUPPLÉMENT

AU CATALOGUE DELLOYE,

AU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, n. 5, place de la Bourse.

PIANO.

(*N. B.* La difficulté des morceaux est indiquée par les signes suivants : D. difficile ; M. D. moyenne difficulté ; F. facile ; T. F. très facile.)

OUVRAGES PRIMAIRES.

		Prix net.
CHAULIEU. Catéchisme musical, 1er degré (20 pages)....		2 50
— Ante-méthode, ou alphabet du jeune pianiste.....		1 »
— Op. 156. Les six premiers mois du piano, contenant exercices, gammes, préludes et mélodies.		
Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6 chaque.....	T. F.	2 25
Les six numéros réunis.....		10 »
— Op. 130. Etudes spéciales et progressives, en trois parties.		
1re partie. 36 études.....	F.	5 »
2me partie. 27 études.....	M. D.	5 »
3me partie. 5 toccata doigtées.....	D.	3 50
Les trois parties réunies.....		10 »

AIRS VARIÉS ET FANTAISIES

POUR PIANO SEUL.

CHAULIEU. Op. 107. Nouvelle galopade variée...	M. D.	2 50
— 113. Six valses brillantes.....	D.	2 50
— 115. Douze valses formant le cercle harmonique,	M. D.	50
— 125. *Ill'remember,* caprice.....	M. D.	2 50
— 126. Thème favori des paysans styriens, varié.	F.	2 50
— 127. Le Ballet, divertissement.....	F.	2 50
— 131. *The maid of llandvellyn,* caprice.....	M. D.	2 50
— 133. Caprice fantastique.....	D.	2 50
— 134. Rondo gracieux.....	M. D.	2 50
— 150. Trois rondeaux caractéristiques.		
No 1. Rondo français.....	M. D.	2 50
No 2. Rondo polonais.....	M D.	2 50
No 3. Rondo montagnard.....	M. D.	2 50
— 153. Deux airs variés.		
No 1. Les folies d'Espagne.....	F.	2 50
No 2. Thème styrien.....	F.	2 50
— Récréations d'une exécution facile et brillante.	F.	
1er recueil, nos 1 à 24 réunis.....		10 »
Chaque numéro séparé.....		1 »
2e recueil, nos 25 à 48 réunis.....		10 »
Chaque numéro séparé.....		1 »
— Op. 157. Douze nocturnes en quatre livraisons chaque.....	M. D.	2 50

DUOS. PIANO ET VIOLON.

CHAULIEU. Op. 139. Duo pour piano et violon.....	D.	3 »
— Les Thernoises, quadrille avec violon ou flûte obligée et violoncelle *ad libitum*.....	M. D.	2 50

CONTREDANSES VARIÉES

POUR PIANO SEUL.

CHAULIEU. 114. Les Thernoises.....	D.	2 50
— 118. Les Militaires.....	D.	2 25
— 119. Le Voyageur.....	M. D.	2 25
— 132. Les Françaises.....	M. D.	2 25
— 138. Les Fantastiques.....	D.	2 25
— 146. Le Labyrinthe.....	T. F.	2 50
— 140. Les Plaisirs de la pension, nos 1 à 6 réunis....		10 »
Chaque numéro séparé.....		2 25

A QUATRE MAINS.

— 114. Les petits concerts de famille, nos 1 à 10, chaque.....	F.	2 »

QUADRILLES A QUATRE MAINS.

— Les Thernoises.....	M. D.	2 25
— Les Militaires.....	M. D.	2 25
— Le Voyageur.....	M. D.	2 25
— Les plaisirs de la pension, nos 1, 2, 3, chaque.....		2 25

ROMANCES.

PIANO ET GUITARE.

	Piano.	Guitare.
CLAPISSON (L.). L'Orpheline.....	1 »	» 50
— *La Siera Morena*.....	1 »	» 50
MASSET (J.-J.). La Branche d'amandier, nocturne à deux voix.....	1 »	» 50
— Le Départ du Tyrolien.....	1 »	» 50
— La Fiancée du pêcheur.....	1 »	» 50
— L'Orpheline au tombeau de son frère....	1 »	» 50
— N'aimons jamais.....	1 »	» 50
— Souvenirs et regrets.....	1 »	» 50

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 21.

PARIS, DIMANCHE 24 MAI 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

FRAGMENTS

SUR L'HISTOIRE DU VIOLON

ET SUR QUELQUES VIOLONISTES CÉLÈBRES.

L'Italien Balthazarini, connu en France sous le nom de Beaujoyeux, et qui fut envoyé en 1577 par la maréchal de Brissac à la reine Catherine de Médicis, dont il devint le valet de chambre, fut le premier violoniste célèbre dont on se souvienne.

Joseph Guami, organiste de la cathédrale de Lucques et compositeur de motets publiés en 1586, est cité par Draudius comme un excellent violoniste. Montaigne dit qu'en 1580, lorsqu'il était en Italie, la messe, dans la grande église de Vérone, était accompagnée par l'orgue et les violons.

A. Agazzari, issu d'une noble famille de Sienne, élève de Viadana, et maître de la chapelle Apollinaire à Rome, fut, selon Quadrio, le premier qui introduisit dans l'église des *concertos* d'instruments; mais le mot *concerti* qui se trouve en tête de son ouvrage signifie seulement *psaumes concertants* ou psaumes accompagnés par le violon. Ce mot concerto se rencontre pour la première fois, en 1587, dans les *trattenimenti* ou *divertimenti* de Scipion Bargagli. André Gabrieli, organiste de Saint-Marc de Venise, publia en 1589 des *Riccercari* à quatre parties.

Simon Mollinari, maître de chapelle de la cathédrale, à Gênes, a publié en 1605 un œuvre intitulé *Concerti ecclesiastici;* mais ceux qui se trouvent dans la collection de musique du docteur Aldrich, dans l'église du Christ, à Oxon, sont seulement des messes et des motets accompagnés par des instruments, genre de musique qui était alors fort en usage en Italie. Le concerto purement instrumental, soit pour l'église, soit pour la chambre, ne paraît pas avoir réellement existé avant le temps de Corelli. L'honneur de cette invention a été attribué à Torelli, son contemporain, mais cette assertion ne s'appuie d'aucune bonne autorité.

Les premières sonates ou trios, pour deux violons et une basse, ont été publiées par François Turini, organiste de la cathédrale de Brescia, sous le titre de *Madrigali a una, due, tre voci, con alcune sonate a due e a tre,* Venise, 1624. Le violon ne paraît pourtant pas avoir été l'instrument de Turini, qui était organiste et savant contrapuntiste.

Charles Farina de Mantoue, qui a publié des pavanes et des sonates pour le violon, fut, selon Walter, un célèbre violoniste attaché au service de l'électeur de Saxe.

Michel-Ange Rossi exécuta avec un grand talent sur le violon la partie d'Apollon, dans un drame musical, en 1632. Pierre Eredia était aussi un amateur très distingué, dont parle Valle avec beaucoup d'éloges.

Un *quartetto* composé par Auguste Grégoire Allegri, pour violons, alto et basse, et été inséré par Kircher dans sa *Musurgia,* publiée en 1652, l'année même où mourut l'auteur de ce célèbre *miserere* qui est toujours exécuté à Rome pendant la semaine sainte dans la chapelle du pape, ne semble pas indiquer que l'art du violon ait fait de grands progrès jusqu'à cette époque.

Bien qu'un seul violon se trouve employé dans les premiers opéras de Jacques Peri et Monteverde, cepen-

dant la supériorité de cet instrument fut bientôt révélée par ses effets, non-seulement au théâtre, mais dans la musique de chambre, et les compositeurs les plus renommés ne dédaignèrent pas d'écrire des morceaux pour les violonistes. Parmi les plus anciennes de ces productions, on peut ranger les *Suonate per chiesa*, par le Legrenzi, Venise 1655, *Suonate da chiesa e camera*, 1665, et *Suonate a due violini e violine*, 1677.

Les Italiens rangent Stradella parmi les violonistes; mais il est plus généralement connu comme compositeur et comme chanteur. Le musicien qui, le premier, a écrit dans l'esprit et le genre de l'instrument, c'est Jean-Baptiste Bassani de Bologne, le maître de Corelli. Bassani était un homme très habile et très savant; il était non-seulement compositeur renommé pour l'église, le théâtre et la chambre, mais il était en même temps d'une grande force sur le violon. Malgré le talent d'exécution de Joseph Corelli de Vérone et les nombreux ouvrages qu'il a écrits pour son instrument, ses productions sont maintenant si pâles, si décolorées, que ce n'est presque plus de la musique. Cet auteur était membre de l'académie philharmonique de Bologne et premier violon de l'église San-Petronio. Il a publié sept ouvrages différents pour le violon, et en 1709, après sa mort, son frère, Félix Corelli, en a fait imprimer un huitième sous le titre de *Concerti grossi con una pastorale per il santissimo natale.* Il consiste en douze concertos en huit parties, qui ont été choisis parmi ses excellents ouvrages, et contient aussi le modèle d'un concerto à grand orchestre.

Antoine Veracini, oncle et maître de François-Marie Veracini, le célèbre violoniste, a publié à Florence, en 1692, dix sonates (nombre ordinaire jusqu'au temps de Corelli), et ensuite deux recueils de *Suonate da chiesa*. Ce musicien n'ayant ni l'habileté ni la science de son neveu, ses ouvrages sont tombés dans l'oubli.

L'ère qui suit est mémorable pour les instruments à archet. C'est alors que l'illustre Corelli en fit connaître, par ses belles compositions et par son exécution merveilleuse, toutes les ressources, et détermina leur emploi d'une manière immuable. Cet habile maître jouit pendant sa vie de sa réputation tout entière. C'est à peine si l'on pourrait citer un écrivain de son temps, poète ou historien, qui ait négligé de célébrer son génie. Corelli naquit à Fusignano près d'Imola, sur le territoire de Bologne, en février 1653. Adami rapporte qu'il reçut ses premières leçons de contrepoint de Matteo Simonelli, musicien de la chapelle du pape, et l'opinion générale lui donne pour maître de violon Jean-Baptiste Bassani de Bologne. Quelques personnes ont avancé, mais sans fondement, que Corelli vint à Paris en 1672, mais qu'il en fut chassé par la jalousie et par la violence de Lulli. Gaspard Prinz dit qu'après avoir terminé ses études, Corelli visita l'Allemagne et qu'il fut attaché au service du duc de Bavière en 1680. Peu de temps après cette époque il paraît être retourné en Italie et s'être établi à Rome, où il publia, vers 1683, ses douze premières sonates. En 1685 la seconde suite parut sous le titre le *Baletti da camera*. Cet œuvre donna lieu à une controverse entre l'auteur et Paul Calonna, relativement à une succession de quintes entre le premier dessus et la basse, dans l'allemande de la seconde sonate.

En 1690, Corelli publia son troisième œuvre de sonates, et en 1694 le quatrième, contenant des airs de danse qu'il intitula *Baletti da camera*.

Il est rapporté dans les œuvres du poète Guidi, publiées à Vérone en 1726, que le roi d'Angleterre, Jacques II, ayant envoyé en 1686 un ambassadeur au pape Innocent XI, la reine Christine de Suède donna un grand concert dont la musique était composée par Bernard Pasquini, et que l'orchestre, formé de cent cinquante musiciens, était dirigé par Corelli. Vers la même époque il conduisit l'orchestre de l'Opéra, à Rome, en qualité de premier violon.

Mais les *Soli*, celui de ses ouvrages qui contribua le plus puisamment à sa réputation, ne parurent qu'en 1700. Ils furent publiés à Rome sous le titre de *Suonate à violino, e violine ò cembalo, opera quinta, parte prima, parte secunda, preludii, allemande, corrente, gighe, sarabande, gavotte, e follia.* Cet œuvre est dédié à Sophie-Charlotte, électrice de Brandebourg. Le cardinal Ottoboni, grand appréciateur des arts et des sciences, avait pris Corelli sous sa protection. Cet artiste habitait son palais, *col spetioso carattere d'attuale servitore* de son éminence, ainsi qu'il l'exprime dans la dédicace de son œuvre cinq.

Crescimbeni dit, en parlant de la beauté des concerts que le cardinal Ottoboni donnait chaque semaine, que l'exécution était dirigée par Corelli, le plus habile professeur de violon, *famosissimo professore di violino.*

On trouve une preuve du haut rang qu'il occupait dans l'art musical dans la première édition de l'*Armonico prattico al cembalo* de François Gasparini, imprimé en 1608, où il est appelé *virtuosissimo di violino vero Orfeo di nostro tempo.* Adami, en parlant de Simonelli, le premier maître de contrepoint de Corelli, dit qu'il a fait plusieurs élèves parmi lesquels le plus célèbre est le fameux Corelli, la principale gloire de l'époque.

On rapporte de Corelli quelques anecdotes assez intéressantes. A l'époque la plus brillante de sa vie, sa réputation extraordinaire inspira au roi de Naples le désir de l'entendre. Il le fit inviter à se rendre à Naples, ce que fit Corelli avec beaucoup de répugnance. Il prit avec lui un second violon et un violoncelle, parce qu'il croyait qu'on ne pouvait l'accompagner. Arrivé à Naples il y trouva Alexandre Scalatti et plusieurs autres grands maîtres qui l'engagèrent à jouer quelques-uns de ses concertos devant le roi. Il s'en défendit long-temps sous le prétexte qu'il n'avait pas tout son orchestre avec lui, et qu'on n'avait pas assez de temps pour faire les répétitions nécessaires. A la fin cependant il céda et commença avec crainte son premier concerto. Son étonnement fut grand de voir que l'orchestre napolitain exécutait les accompagnements, à première vue, presque aussi bien que le sien après plusieurs répétitions. *Si suono à Napoli!* dit-il à Matteo, son second violon.

Etant admis une seconde fois en présence du roi, il voulut lui faire entendre une de ses sonates. Malheureusement le roi trouva l'adagio si long et si ennuyeux qu'il quitta la chambre, à la grande mortification de Corelli. Celui-ci fut ensuite engagé à conduire l'exécution d'une mascarade composée par Scarlatti, qui devait être représentée devant le roi. Le compositeur, n'étant pas violiniste, avait rendu la partie de violon extrêmement difficile, et Corelli, arrivé à un certain passage en *si*, ne put parvenir à l'exécuter. Son dépit et son étonnement redoublèrent en voyant Petrillo, le chef d'orchestre napolitain, et les autres violons, jouer avec facilité ce qui avait mis en défaut sont habileté. A ce passage succédait un morceau en *ut* mineur; Corelli commence en *ut* majeur. *Ricomminciamo*, dit Scarlatti avec douceur. Corelli recommence en majeur; et enfin Scarlatti est obligé d'aller à lui et de lui indiquer le ton. Le pauvre violoniste fut si honteux de cette aventure et de la mauvaise figure qu'il s'imaginait avoir fait à Naples, qu'il se hâta de retourner à Rome.

Ce fut peu de temps après cette époque qu'un joueur de hautbois se fit entendre à Rome avec un tel succès que Corelli dégoûté ne voulut plus se faire entendre en public. A cette cause de dépit se joignit l'enthousiasme du public pour Valentini, dont l'exécution et les compositions, bien que très inférieures à celles de Corelli, devinrent tout-à-fait à la mode. Il en conçut un tel chagrin qu'il tomba dans une mélancolie qui contribua à hâter sa mort.

Le voyage de Corelli à Naples fait connaître l'état comparatif de la musique à Naples et à Rome. On voit qu'elle était beaucoup plus avancée dans la première de ces deux villes.

En 1713 on publia une très belle édition de ses concertos, gravés à Amsterdam par Etienne Roger et Michel-Charles le Cene, dédiée à Jean-Guillaume, prince palatin du Rhin. L'auteur ne survécut que six semaines à cette publication. Elle porte la date du 3 décembre 1712 et il mourut le 18 janvier 1713.

(*La suite à un prochain numéro.*)

Esquisses biographiques.

LULLI.

Dernier article.

Le talent de Lulli et plus encore son esprit enjoué, ses narrations animées, les scènes bouffonnes qu'il improvisait, le faisaient rechercher des seigneurs de la cour. Toutes les personnes du bel air, on dirait fashionables aujourd'hui, étaient charmées de l'avoir dans leurs parties de plaisir. Lulli se livrait volontiers à son goût pour la bonne chère, et son travail, comme sa vie peu réglé, abrégèrent son existence; il conserva son humeur plaisante jusqu'à ses derniers moments. Les médecins l'avaient abandonné; il était à l'agonie quand le chevalier de Lorraine vint le voir et lui témoigna l'amitié qu'il avait pour lui. « Oui, vous êtes fort de ses amis, dit Mme Lulli; c'est vous qui l'avez enivré le dernier et qui causerez sa mort. — Tais-toi, tais-toi, femme, reprit le malade monsieur le chevalier m'a enivré le dernier, et si j'en réchappe ce sera lui qui m'enivrera le premier. »

Le mal qui l'emporta lui vint au *Te Deum* qu'il fit exécuter aux Feuillants de la rue Saint-Honoré, le 8 janvier 1687, pour la convalescence du roi. Il conduisait l'orchestre, et dans la chaleur de l'action il se frappa le bout du pied avec sa canne, qui lui servait de bâton de mesure; il y vint un petit ciron qui augmenta peu à peu. Aliot, son médecin, lui conseilla d'abord de se faire couper le petit orteil, puis, après quelques jours de retard, le pied en entier, puis la jambe; un empirique se présenta et répondit qu'il le guérirait sans en venir à cette opération. Messieurs de Vendôme, qui aimaient beaucoup Lulli, promirent vingt mille francs à ce charlatan pour prix de la réussite de cette cure et les firent même consigner; mais la générosité si noble et si bien placée de MM. de Vendôme et les efforts du charlatan

furent inutiles; Lulli, se sentant mourir, fit appeler un confesseur. On savait qu'il travaillait toujours à quelque nouvelle pièce et le prêtre lui dit qu'à moins de jeter au feu ce qu'il avait fait de son opéra nouveau il ne pouvait espérer l'absolution. Après quelques instances, Lulli consentit à ce sacrifice et montra du doigt un tiroir où étaient les morceaux d'Achille et Polixène; le confesseur les prit et les brûla. L'état du malade s'améliora, on le crut même hors de danger. Un des jeunes princes de Vendôme vint le voir et lui dit : « Eh quoi! Baptiste, tu as détruit ton opéra ? Morbleu, tu es un fou de brûler cette belle musique. — Paix, paix, monseigneur, lui répliqua Lulli tout bas, je savais bien ce que je faisais; j'en avais une copie. » Cette plaisanterie fut par malheur suivi d'un rechute; le mal empira, la gangrène fit des progrès.

Cette fois la mort inévitable le frappa de terreur; il se fit mettre sur la cendre, la corde au cou, fit amende honorable, mit en musique et chanta un fragment de cantique : *Il faut mourir, pêcheur, il faut mourir.* Il expira le 22 mars 1687, à sa maison de la Ville-l'Evêque, près de Paris, dans la cinquante-quatrième année de son âge, et fut inhumé dans l'église des Petits-Pères, maintenant Notre-Dame-des-Victoires, où sa famille lui fit élever un superbe tombeau de marbre, dans la chapelle dédiée à Sainte-Geneviève. L'épitaphe est trop longue pour que je la transcrive.

Couperin, organiste du roi, composa une symphonie intitulée *Apothéose de Lulli*, pour rendre hommage à ce grand musicien.

La carrière musicale de Lulli fut une suite de triomphes; il régnait en souverain en France et les étrangers l'estimaient. Le cardinal d'Estrée étant à Rome, et louant Corelli sur la belle composition de ses sonates : « C'est, monseigneur, que j'ai bien étudié Lulli, répondit le violoniste. » En Italie on a souvent choisi les ouvertures de Lulli pour les adapter à des opéras composés dans ce pays.

Lulli, dit-on, laissa des coffres plein d'or, une somme de 630 mille livres. Les biographes se trompent sur ce point; l'erreur est générale, ils se sont copiés les uns les autres. Fils de notaire, et procédant d'une manière certaine, quand cela m'est permis, j'ai sous les yeux une pièce authentique, l'inventaire reçu par maître Simon Mouffle et son confrère, notaires à Paris, le 3 avril 1687, et cet acte bat en ruine les assertions des faiseurs de mémoires. Les détails que je vais donner sur la fortune de Lulli sont de la plus parfaite exactitude; je pense que mes lecteurs les liront avec intérêt. Ils sont curieux sous plus d'un rapport.

Lulli achèta, en 1670, cent huit toises de terrain à la Butte des Moulins, à raison de 210 livres la toise, 22680 livres. Plus, 72 toises sur la rue Royale, qui aujourd'hui porte le nom de rue des Moulins. Il fit bâtir sur les 108 toises une très belle maison en pierres de taille, pilastres d'ordre composite fort riches, de neuf croisées de face sur la rue Sainte-Anne et de cinq sur la rue Neuve-des-Petits-Champs, à l'angle de ces deux rues, portant aujourd'hui le n° 45, sur la rue Neuve-des-Petits-Champs. Au-dessus de la croisée du milieu, sur la rue Sainte-Anne, on voit des bas-reliefs représentant des instruments de musique, une timbale, des trompettes, des cornets, une guitare, que le propriétaire actuel a surmontée d'un garde-manger en toile assez proprement ajusté; sur les autres croisées sont des masques de théâtre. L'autre maison bâtie par Lulli est au coin de la rue Neuve-des-Petits-Champs et de la rue des Moulins, et porte le n° 32 sur cette dernière rue.

Il acheta deux maisons à la Ville-l'Evêque lès-Paris, et plus une maison à Puteaux.

Il paya 63,000 livres l'office d'écuyer secrétaire du roi en ses conseils, dont avait été pourvu le sieur Clausel. Elle fut vendue 71,000 livres au sieur Lecomte, par Mme Lulli, le 3 avril 1687.

Les effets mobiliers étaient considérables.

L'inventaire porte en argenterie 554 marcs, 8 gros, 7 onces, estimés 16,707 livres.

Joyaux et pierreries, 13,101

Deniers comptant :

1° 18 sacs de mille louis d'or, à 11 liv. 10 sous 207,000

2° 43 sacs de louis blancs d'argent, à 60 et 30 sous pièce, 43,000

TOTAL 279,807

Tous les biographes, Dangeau même, qui ont affirmé que Lulli laissa 630,000 en or, ont compté par le nombre de louis, en évaluant cette pièce de monnaie à 24 livres, et il y avait des louis d'or de 11 livres 10 sous, et des louis d'argent de 60 et 30 sous.

Attention, s'il vous plaît, à cet article du même inventaire!!!

L'estimation faite par Berrain, machiniste de l'Opéra, des ustensiles de théâtre, habits qui servaient journellement aux représentations de ce théâtre, décorations d'*Amadis*, de *Persée*, les habits des magasins, plumes, coiffures, bas, pierreries servant aux habits, plomb des

contre-poids, poulies de cuivre, fils de laiton, cordages, ustensiles servant aux mouvements, plafonds de la salle, bois étant dans les magasins, s'éleva, d'après le procès-verbal du 24 avril 1687, à 11,000 livres.

En supposant que ces objets aient été appréciés au cinquième de leur valeur, pour épargner des droits de succession, le total ne s'éléverait qu'à 55,000 livres. Une semblable évaluation aujourd'hui, qui comprendrait tout ce qui est enfermé dans les magasins et les quatre gros murs de l'Opéra, s'éléverait à trois millions, pour en avoir coûté douze.

Dans cet inventaire, on ne parle pas du lustre de la salle; il est probable qu'il n'y en avait pas; on éclairait la scène avec des chandelles, et l'adresse des moucheurs de l'Opéra a laissé des souvenirs.

Lulli occupait à Versailles, dans la grande écurie du roi, un appartement composé d'une chambre à coucher et d'une cuisine à soupente. Les meubles n'en furent estimés à 24 livres.

Il jouissait de 7000 livres de rentes sur les aides et gabelles.

Sa charge de secrétaire du roi fut vendue 71,000 livres.

Il avait loué, le 8 avril 1682, sa maison rue des Moulins 1600 livres, et le surplus de sa maison de la rue Sainte-Anne, que sa famille n'occupait pas, 3000 livres.

Sa fortune était donc, à sa mort, de plus de 400,000 livres en effets mobiliers, et ses immeubles valaient au moins autant. Elle fut le fruit de trente ans de travaux, de services dans les charges de la musique du roi, de la vente de ses ouvrages, de ses bénéfices sur l'Opéra et des récompenses que Louis XIV lui accorda.

Et c'est ce propriétaire, ce financier, ce seigneur musicien qu'on a voulu mettre en scène à l'Opéra-Comique, dans une plate, ignoble et misérable rapsodie, intitulée *Lulli et Quinault*. C'est Lulli que l'on représente sous les traits d'un mendiant faisant des jongleries pour escroquer un déjeuner. Lui, Lulli, qui recevait souvent à sa table des illustres de la cour! Lui, Lulli, tout juste au moment de l'apogée de sa fortune et de sa gloire, en 1686, lors de la première représentation d'*Armide*. Cela prouve seulement qu'il n'y a pas plus de bon sens et de vérité que dans nos comédies à chanter que d'esprit et de talent. On voulait fabriquer un rôle pour Martin et lui faire chanter encore une fois son air, car c'était le même air, ou peu s'en faut, qu'il répétait sans cesse : monologue emphigourique, indigeste fatras dans lequel il interrogeait la flûte, le basson, la trompette, pour le plus grand plaisir de l'épicier de Paris, digne successeur du badaud, et tout aussi stupide en musique.

Ceux qui sourient de pitié en lisant les vers où Despréaux exalte les compositions de Lulli, et l'épitre que Saint-Evremont adresse à ce musicien, et qui croient nous donner une grande idée de leur goût en les parodiant, font une lourde faute; autant vaudrait affirmer que Marot était un sot et que Diane de Poitiers, La Vallière, n'avaient ni grace, ni beauté sous le vertugadin. Jugez des effets et non des causes; Lulli et Marthe le Rochois ont excité le même enthousiasme que Mozart et la Fodor, que Rossini et la Malibran. Le moujick russe qui boit avec délices le suc du bouleau, et son maître, blasé, qui se gorge de vin de Champagne et de Tockai, arrivent tous deux au même but, le contentement et l'ivresse. Accusera-t-on nos devanciers de manquer de goût? Ils applaudissaient Lulli, dont les accents simples et mélodieux leur faisaient éprouver des émotions ravissantes; et son chant monotone et traînant paraissait léger et d'une piquante variété en comparaison de ce qu'on avait fait jusqu'alors. Depuis Orphée jusqu'à Rossini chaque musicien a joui de la gloire la plus complète en recevant les hommages de ses compatriotes, et les poètes n'ont pas une seule fois manqué de le proclamer le dieu de l'harmonie. Je me garderai bien de suivre l'exemple de ces poètes, en affirmant que l'art est arrivé à son point culminant. Je suis tenté de croire, au contraire, qu'il s'élévera long-temps encore, et que dans un ou deux siècles l'orchestre des Variétés n'aura pour violoniste que des virtuoses de la force de Paganini.

Le succès d'*Armide* de Lulli ne s'est point démenti pendant quatre-vingt-quatorze ans. Cet opéra a toujours balancé la vogue de Rameau. *Armide* était le Palladium des lullistes; ils le tenaient en réserve pour l'opposer à *Castor et Pollux*, à *Zoroastre*, aux *Paladins* et à toutes les entreprises des novateurs. *Armide* n'a été vaincue enfin que par une autre *Armide*. C'est avec gloire qu'elle a succombé, et les vers de Quinault ont brillé d'un nouvel éclat sous les chants de Gluck. L'ancienne musique française n'était qu'une déclamation notée, une psalmodie sans rhythme ni mesure, et presque sans modulations. Quelques traits d'harmonie plus ou moins prétentieux venaient rompre de temps en temps la monotonie d'un semblable discours et ne le rendaient pas plus amusant. Rameau fut plus bruyant et plus embrouillé que Lulli; on le crut plus savant. Le système de musique théâtrale, du temps de Lulli et de ses successeurs, était tout-à-fait subordonné à la décla-

mation; ce qu'on appelait alors un air avait à peine la dimension d'un couplet de vaudeville. Les historiens nous parlent sans cesse des gestes, des inflexions des acteurs, et ne disent pas un mot de leur chant. Le talent de compositeur n'était pas difficile à acquérir. En voyant les partitions de Lulli, de Rameau, je ne conçois pas que le musicien eût besoin d'attendre, de chercher l'inspiration, afin de suivre le cours de son ouvrage; une semblable musique demandait si peu de frais d'imagination qu'on aurait pu en écrire sans cesse, comme un pâtissier dresse des brioches. L'auteur de *Castor et Pollux* était bien sûr de son fait quand il offrait de mettre en musique la *Gazette* de Hollande.

Le génie, le talent de Gluck, à l'époque où la nouvelle *Armide* parut, 1775, ont nécessairement introduit une différence énorme entre les chants, les effets de Lulli et ceux du nouveau compositeur. Examinez les deux *Armides*, et vous verrez que la disposition de la mélodie, des parties vocales et des paroles est bien souvent la même et conserve toujours de grands rapports. Cette conformité n'a d'autre cause que l'irrégularité des vers de Quinault; ces vers, pareils au cheval qui boite, à la roue mal engrenée, aux touches d'orgue décrochées, sont là pour faire broncher et tomber tous les musiciens aux mêmes endroits. C'est la bosse de Polichinelle qui exige que le tailleur ménage une excavation pour la recevoir, s'il veut que l'habit s'adapte sur cette taille de dromadaire. *Thésée* avait été refait sans succès après Lulli par Mondonville, et plus tard par Gossec; *Atys*, *Roland*, retouchés et mis en trois actes par Marmontel, ont réussi complètement avec la musique de Piccini. Napoléon voulut avoir un opéra français de Paisiello; des arrangeurs s'emparèrent de *Proserpine* et donnèrent ce vieux livret rajusté au maître italien, qui ne fit rien qui vaille.

Tout le répertoire des opéras de Lulli est complètement abandonné, oublié depuis soixante-dix ans. Ses vers et sa musique sont encore chantés et joués au Théâtre-Français; *Pourceaugnac* et le *Bourgeois-Gentilhomme* nous les font entendre; les amateurs d'antiquités peuvent aller admirer *Piglia-lo sù*, *Buon di*, l'air de danse des tailleurs et les chants du muphti; un cantique écrit pour Mme de Maintenon, et que les demoiselles de Saint-Cyr exécutaient en chœur toutes les fois que le roi entrait dans leur chapelle, a passé les mers et fait le tour du monde. L'illustre Handel l'entendit et fut ravi de son effet puissant et majestueux produit par des moyens bien simples; il obtint de la supérieure la permission de le copier, l'offrit au roi Georges Ier, et le cantique de Saint-Cyr, traduit littéralement[1], devint l'air national de l'Angleterre et de la Hollande. Le *God save the king*, composé à Versailles par un Italien francisé, porté à Londres par un Allemand, est l'œuvre musical dont les Anglais tirent le plus de vanité. Cet air de Lulli vivra long-temps; il suffirait à la réputation de son auteur. Ces fragments, sa messe en plein-chant, voilà tout ce qu'on exécute aujourd'hui de ce musicien dont le nom historique traversera les âges. Tels sont les seuls monuments offerts au public, aux gens du monde, qui ne vont pas dans les bibliothèques étudier les œuvres du grand homme et ne sont point assez dévots pour rencontrer son tombeau en allant faire leurs prières dans l'église Notre-Dame-des-Victoires.

CASTIL-BLAZE.

(Extrait de *la Revue de Paris*.)

Variétés.

PARIS DILETTANTE.

Le *dilettantisme* fait tous les jours de nouveaux progrès. On veut de la musique dans tous les lieux de réunion; on en veut dans les théâtres, dans les salons, dans les cafés; on en veut dans les promenades, dans les places publiques, dans les rues; on en veut à tous prix et partout. C'est un goût qui s'est élevé au-dessus de tous les autres et qui a remplacé, pour beaucoup d'imaginations actives, celui de la poésie; c'est un besoin presque universellement senti, c'est une véritable passion.

Il y a quelques années on rencontrait encore à Paris quelques-uns de ces hommes d'un esprit solide, de ces hommes *carrés par la base*, qui entendaient sans sourciller les plus beaux accords de Gluck, souriaient au nom de Mme Branchu, et considéraient le sentiment des beaux-arts, particulièrement celui de la musique, comme une faiblesse peu convenable à la gravité d'un savant. Où les trouver aujourd'hui?

Quelques-uns, dans le nombre, malgré leur bonne volonté et leurs constants efforts, ne pourraient se sous-

(1) Grand Dieu, sauvez le roi!
Grand Dieu, vengez le roi!
Vive le roi!
Que toujours glorieux,
Louis victorieux
Voie ses ennemis
Toujours soumis.

traire à cette influence fatale. Ceux-là sentaient avec douleur quelques émotions secrètes, lorsqu'ils entendaient un beau chant de Sacchini ou de Gluck; mais ils déguisaient de leur mieux cette faiblesse, se raidissaient et juraient intérieurement de ne plus se retrouver à pareille épreuve. C'était, comme on le voit, chez les uns une organisation incomplète, une sorte de surdité, chez les autres une affectation d'insensibilité.

Ces systématiques ou sincères ennemis de la musique ne se retrouvent plus guère; ils ont disparu. Quelques-uns sont revenus à des sentimens plus justes, plus humains; d'autres ont feint un retour partiel. Il en est qui ont passé d'une insensibilité apparente et complète à une admiration passionnée. Ceux-là ne sont peut-être pas les moins raisonnables. En effet, comment faire aujourd'hui pour éviter le dilettantisme? comment lui échapper? Redoutables ennemis de la musique, où fuir, où se cacher?

C'est à vous surtout que je pense, cher compatriote, en écrivant ces lignes, à vous qu'un vote fatal a conduit à Paris, et qui vous êtes toujours montré franchement ennemi des faux plaisirs de l'oreille. Vous avez sans doute été contraint de renoncer au théâtre; la musique les a tous envahis. Je ne vous parle pas de l'Opéra, des Italiens, de l'Opéra-Comique; mais le Vaudeville enfin, le Vaudeville est devenu un Opéra-Comique. *La France pittoresque*, *le Ramoneur*, *la Salamandre*, *la Croix-d'Or*, sont de petites pièces dans lesquelles il y a beaucoup de musique. On y entend de grands et de petits airs, des chœurs, des nocturnes, des chansonnettes composées exprès pour les chanteurs du théâtre, par MM. Guénée, Adam, Monpou, Pilati, t autres. Je ne vous dirai pas que tout soit également bon; mais enfin on y trouve quelquefois de jolies choses. Achard chante agréablement, bien même, lorsqu'on le compare aux chanteurs ordinaires du vaudeville. Mlle Déjazet a du goût, de la facilité, une prononciation fort nette, de la verve, de la chaleur; elle eût été une excellente cantatrice avec une autre voix.

Cher compatriote, vous vous êtes éloigné avec effroi du Palais-Royal. Mais vous devez fuir de même les Variétés, le Vaudeville, le Gymnase, car on chante dans tous ces théâtres. Mlle Colon a une fort jolie voix; elle a pris des leçons des grands maîtres. Elle a une méthode. Ses prétentions sont fort élevées; elle chante de la musique italienne, les airs les plus difficiles!

Vous vous êtes bien gardé, je suppose, des théâtres du boulevard. Je ne parle pas ici de votre répugnance pour les coups de poignard romantiques, mais seulement de votre répugnance pour les coups d'archet. Cela seul a dû suffire pour vous en éloigner. Vous le savez, la musique y a complètement établi son empire. L'entrée successive de chaque personnage y est signalée par les accords d'un orchestre de quarante musiciens: par les vibrations des instruments à cordes si c'est un traître, par les soupirs et notes plaintives des flûtes et hautbois si c'est une victime, par les retentissements des instruments de cuivre, si c'est quelque nouveau Gessler.

Au Théâtre-Français même, dernier refuge de la tragédie de l'empire, terre classique de ces vers ronflants pour lesquels vous professez une si haute admiration, au Théâtre-Français, dis-je, on a introduit de jeunes musiciens, de jeunes élèves du Conservatoire; on a des prétentions là comme ailleurs; on abandonne les antiques fragments de Haydn, que de vieux et détestables symphonistes raclaient depuis quarante ans. On veut préparer habilement le public aux comédies de M. Scribe, aux drames de M. Dumas. On arrange de la musique nouvelle, on stimule les musiciens. Grace à vous, terrible ennemi de la musique! le chef d'orchestre est un savant professeur, un compositeur de mérite. Comment éviterez-vous une importunité fatigante? Les salons de Paris ne peuvent avoir d'attrait pour vous; partout ce sont des bals, des concerts, des orchestres nombreux, des contredanses brillantes! partout des chanteurs, des artistes, des amateurs, souvent supérieurs aux artistes, des admirateurs passionnés de la musique et des musiciens!

Où aller enfin? où promener vos méditations silencieuses? Il y a même des orchestres et de la musique en plein air. Vous n'osez même plus rester chez vous; vous craignez d'y être poursuivi par le piano de votre voisine, par celui de votre petite-fille qui s'exerce, car c'est encore là une de vos infortunes: vous avez été contraint de donner des maîtres de musique à vos enfants; vous avez été forcé de subir l'influence générale.

Sachez-le bien cependant, la musique est un des plus grands bonheurs de la vie pour ceux qui savent le goûter. Si vos enfants ressentent quelque attrait pour elle, cultivez donc ces heureuses dispositions, et croyez bien qu'à tout âge et dans toute disgrace ils la retrouveront près d'eux comme une bienfaisante fée qui élèvera leur ame et calmera leur douleur.

D. T.

Au *Dépôt central de la Musique et de la Librairie*, rue des Filles-Saint-Thomas, n. 5, place de la Bourse.

MÉTHODE DE VIOLON.

	Prix net.
P. BAILLOT. L'Art du violon, nouvelle méthode dédiée à ses élèves	25 »

DUOS POUR PIANO ET FLUTE.

HERZ (H.) ET TULOU. Trois duos concertants sur des thèmes favoris, composés par M. Herz et Lafont, arrangés pour piano et flûte.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt	3 75
N° 2. Thème favori de *Gustave*	3 75
N° 3. Cavatine de la *Zelmira*	3 75
— Variations concertantes sur la tyrolienne de la *Fiancée*, composées par H. Herz et de Bériot, arrangées pour piano et flûte	4 50
— Variations sur la ronde de *Fra Diavolo*, composées par H. Herz et Lafont, arrangées pour piano et flûte	4 50

DUOS POUR PIANO ET VIOLONCELLE.

HERZ (H.) ET BAUDIOT. Trois duos concertants sur des thèmes favoris, composés par H. Herz et Lafont, arrangés pour piano et violoncelle.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt	3 75
N° 2. Thème favori de *Gustave*	3 75
N° 3. Cavatine de la *Zelmira*	3 75
OSBORNE ET BAUDIOT. Grandes variations concertantes sur un thème original en *la* mineur, composées par Osborne et de Bériot, arrangées pour piano et violoncelle	3 75
— Fantaisie sur les motifs du *Comte Ory*, composée par Osborne et de Bériot, arrangée pour piano et violoncelle	3 75

AIRS VARIÉS, FANTAISIES ET CONCERTO.

HERZ. Op. 74. Second concerto, piano seul	6 »
— Avec orchestre	10 »
— Op. 74. Rondo suisse pour le piano, extrait du deuxième concerto	3 75
— Op. 75. Souvenir de Vienne, Paris et Londres, trois fantaisies pour le piano.	
N° 1. Valse du duc de Reichstadt	3 »
N° 2. Thème favori de *Gustave*	3 »
N° 3. Cavatine de *Zelmira*	3 »
— Op. 78. Variations brillantes d'une coupe nouvelle pour le piano sur la cavatine favorite d'*Anna Bolena : Vivi tu*	3 75
F. HUNTEN. Op. 64. Fantaisie pour le piano, sur la chansonnette *le Bal*	3 »
— Op. 69. Variations pour le piano sur la ronde de *Lestocq*.	3 »
— Op. 58. Variations pour le piano sur un thème favori de *Gustave*	3 »
KALKBRENNER. Op. 124. Mélange sur les thèmes favoris de *Lestocq*	3 »
— Op. 125. Quatrième concerto pour le piano, avec accompagnement d'orchestre	10 »
— Piano seul	6 »

CONTREDANSES.

	Prix net.
MUSARD. Le Lac, premier quadrille de contredanses et valses sur les romances de E. Troupenas, composé pour piano avec accompagnement de flûte, violon, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*)	2 25
— Le même, arrangé pour Piano à quatre mains par H. Lemoine	2 25
— Le même, pour deux violons, alto et basse, flûte, violon, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*)	2 25
— Le même, pour deux violons	1 25
— Le même, pour deux flûtes	1 25
— Le même, pour deux flageolets	1 25
— Deux quadrilles de contredanses, une valse et un galop pour piano, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à pistons (*ad libitum*), sur les motifs de la *Tempête*.	
— Premier quadrille et valse	2 25
— Deuxième quadrille et galop	2 25
— Les mêmes, arrangés pour piano à quatre mains, par H. Lemoine. Chaque	2 25
— Les mêmes, pour deux violons, alto et basse, flûte, flageolet et cornet à pistons (*ad libitum*). Chaque	2 25
— Les mêmes, pour deux violons. Ensemble	2 25
— Les mêmes, pour deux flûtes. Ensemble	2 25
— Les mêmes, pour deux flageolets. Ensemble	2 25

QUATUORS.

J. TROUPENAS. Airs de *Lestocq* arrangés en quatuors pour deux violons, alto et basse. 2 suites. Chaque	6 »
— Idem, pour flûte, violon, alto et basse. 2 suites. Chaque	6 »
G. ONSLOW. Op. 48. Vingt-troisième quatuor pour deux violons, alto et basse	4 50
— Op. 49. Vingt-quatrième quatuor pour deux violons, alto et basse	4 50
— Op. 50. Vingt-cinquième quatuor pour deux violons, alto et basse	4 50
— Op. 51. Vingt-unième quintetto pour deux violons, alto et deux violoncelles, ou violoncelle et contrebasse.	6 »

AIRS VARIÉS. VIOLON.

MASSET (J.-J.) Op. 3. Trois fantaisies pour violon avec accompagnement de piano.	
N° 1. Sur des motifs du *Pirate*	2 50
N° 2. Sur des motifs de la *Straniera*	2 50
N° 3. Sur un thème allemand	2 50
— Airs de la *Tempête* arrangés pour deux violons	3 »

MUSIQUE POUR FLUTE.

TULOU. Op. 65. Récréations musicales, collection de vingt airs variés et fantaisies pour flûte avec accompagnement de piano, divisée en quatre suites. Chaque	3 75
— Op. 68. Jadis, plaisanterie musicale, flûte et piano	3 75
Flûte et orchestre	4 50
— Op. 69. Premier solo pour flûte et piano	3 75
Flûte et orchestre	4 50
WALCKIERS. Op. 59. Fantaisie pour la flûte sur les motifs de *Lestocq*, avec accompagnement de deux violons, alto et basse	5 «
— Idem, avec accompagnement de piano	2 75

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 22.

PARIS, DIMANCHE 31 MAI 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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.

Encyclopædie der gesammten musikalischen Weissenschaften oder universal Lexikon der Tonkunst (Encyclopédie de toutes les sciences musicales, ou Dictionnaire universel de la musique), Ier volume, contenant les lettres A—Bq; grand in-8°.

Stuttgard, F.-H. Kœhler, 1835.

Nous avons annoncé cet ouvrage à l'époque où le prospectus fut publié et nous avons fait connaître les noms des principaux rédacteurs réunis sous la direction de M. le docteur Gustave Schilling. Nous croyons devoir en donner ici de nouveau la liste avant de passer à l'analyse du premier volume que nous avons sous les yeux. On y trouve M. Fink, rédacteur actuel de la Gazette musicale de Leipsick et auteur d'un ouvrage sur l'histoire ancienne de la musique, publié à Essen en 1831, et dont il a été rendu compte dans la *Revue musicale* à cette époque; M. de la Motte-Fouqué, littérateur distingué; le docteur Grosheim, à qui on doit plusieurs ouvrages parmi lesquels on remarque un *Compagnon musical* à l'usage des chanteurs, organistes, etc.; M. Marx, ancien rédacteur de la Gazette musicale de Berlin et auteur du Traité de l'art du chant; M. le directeur de musique Nave, M. Nauenburg, M. L. Rellstab, rédacteur du journal de musique publié à Berlin sous le titre de : *Iris im Gebiete der Tonkunst;* M. le chevalier de Seyfried, compositeur et littérateur distingué, à qui l'on doit une édition complète des œuvres didactiques d'Albrechtsberger et la publication des études d'harmonie et de contrepoint de Beethoven; le professeur Weber, savant dans les sciences physiques, et particulièrement dans l'acoustique; M. le baron de Winzingerode, et enfin M. Schilling qui s'est fait connaître par la publication d'un Dictionnaire abrégé de la musique.

Ainsi que nous l'avons dit, le plan de la nouvelle Encyclopédie de musique est le même que celui du Lexique de Walther, puisqu'il renferme l'explication développée des termes de l'art et la biographie des artistes et des littérateurs musiciens. Un tel plan à l'époque actuelle est très étendu. Si les auteurs prétendaient y donner tout le développement dont il est susceptible, vingt volumes suffiraient à peine, surtout en conservant une exacte proportion entre les articles, car quelques-uns de ceux que nous remarquons dans le premier volume ont une étendue considérable; mais nul doute qu'un aussi grand nombre de volumes n'ait frappé les rédacteurs de l'Encyclopédie musicale, car, à côté de ces grands articles dont nous venons de parler, il en est d'autres où l'on s'est borné presque à de simples définitions, et quelques-uns, malgré l'importance de leur objet, sont fort courts. Dans la Biographie, la nomenclature n'est pas complète; mais peut-être l'est-elle trop si l'on n'a voulu parler que des hommes qui se sont distingués dans quelqu'une des parties de l'art ou de la science. Tel qu'il est conçu et exécuté dans le premier volume, il est vraisemblable que le Dictionnaire général de la musique en renfermera sept ou huit semblables.

Il est un point qui paraît causer beaucoup d'embarras à tous les écrivains allemands qui entreprennent des dictionnaires de musique, c'est la nomenclature de ter-

mes de langues diverses dont on fait usage dans cet art. Il est évident, par tous les ouvrages de ce genre qu'ils nous ont donnés, que leurs idées ne sont pas bien nettes à cet égard. De deux choses l'une : ou les mots italiens et français dont il s'agit ont des synonymes en allemand, ou ils n'en ont pas; dans le premier cas, il ne faut qu'indiquer celui de la langue étrangère avec un renvoi; dans le second, il ne faut pas donner, à côté de ces termes français et italiens, des traductions allemandes qui n'en donneraient qu'une idée imparfaite. Depuis Wolf et Koch, le désordre a régné dans tous les dictionnaires de musique à cet égard. Par exemple, dans celui que nous examinons, nous trouvons un assez long article au mot *Accompagnement;* cet article est de M. G. W. Fink, et plus loin nous en trouvons un beaucoup plus développé à *Begleitung* qui signifie aussi *accompagnement*. Celui-ci est d'une autre main et renferme d'autres idées. Pour comble de malheur, ni l'un ni l'autre ne donnent une idée complète de ce que c'est que l'art de l'accompagnement, et l'on peut dire que la matière n'est qu'effleurée.

Nous avons parlé de l'insuffisance de certains articles, eu égard à leur importance. Un exemple frappant de cette insuffisance se fait remarquer dans l'article *Accord* qui, dans la synonymie d'un dictionnaire allemand, aurait été beaucoup mieux placé au mot *Akkord* ainsi que l'a fait Koch dans son Lexique. L'article de l'Encyclopédie musicale n'expose aucun ensemble synoptique et systématique des divers genres d'harmonie qui entrent dans la composition des accords. Que les auteurs aient voulu renvoyer à chacun des noms de ces accords pour l'analyse de leur forme et de leur emploi, cela se conçoit; mais ce qu'on devait trouver dans l'article général, c'était l'exposé historique des divers systèmes de génération de ces accords, l'analyse de leurs défauts et de leurs qualités, et enfin le système véritable basé sur des théories perfectionnées qui ont été publiées depuis vingt ans. Pas un mot de tout cela ne se trouve dans l'article de la nouvelle Encyclopédie musicale. Il faut le dire, l'article du Lexique de musique de Koch est bien mieux fait et bien plus digne d'une Encyclopédie de l'art, malgré les fausses indications qui s'y trouvent répandues.

Il faut se souvenir de ce qui a été dit dans une suite d'articles sur les dictionnaires de musique, insérés dans la *Revue musicale* (année 1831); deux plans peuvent être suivis dans la formation des livres de cette espèce : le premier consiste à faire un court manuel de définitions qui ait le mérite d'être portatif et ceui de joindre la clarté et la concision; le second entraîne l'obligation de faire une collection de traités sur chaque question, distribués par ordre alphabétique. Nul doute que M. le professeur Weber n'ait compris ainsi la tâche qui lui était imposée, car son article *Akustik* a toutes les qualités que nous voudrions rencontrer dans le travail de ses collaborateurs. Cet article est complet et digne d'un des savans les plus distingués de l'art.

Sous le rapport de l'histoire de l'art, le mot *Arie* (air) est un des plus importants du vocabulaire de la musique. Il nous semble que l'article fait par M. Nauenburg sur ce mot est loin de satisfaire à la curiosité des lecteurs et d'atteindre le but que l'auteur a dû se proposer. Il n'y est question que d'un petit nombre des formes qui ont été données aux airs de différentes espèces, et lorsque les noms de ces formes apparaissent dans l'article, aucuns détails ne sont fournis sur leur coupe, la disposition et le retour des idées, le caractère, le mouvement, les avantages et les inconvénients de chacun d'eux. De telles imperfections, que nous retrouvons dans plusieurs autres articles et qu'il serait trop long de détailler ici, nous font croire qu'il a manqué aux auteurs de la nouvelle Encyclopédie musicale de se réunir et d'arrêter le plan de leur ouvrage, après de mûres délibérations.

Rien de plus difficile que de faire collectivement un bon ouvrage sur quelque branche que ce soit des connaissances humaines; mais s'il était possible d'atteindre un tel but en dehors de la pensée d'un homme supérieur, assurément ce ne pourrait être qu'après avoir établi de longues conférences entre tous les collaborateurs du livre projeté et lorsque les bases de la science et de l'art auraient été posées nettement, de manière à faire comprendre à chacun l'importance de sa tâche et à éviter les contradictions et les redites. Or il est à remarquer que tous les directeurs de l'Encyclopédie musicale publiée par M. Schilling sont placés à des distances plus ou moins considérables les uns des autres et que les communications fréquentes, si nécessaires pour un pareil travail, sont très difficiles entre eux.

Nous avons dit que la nomenclature biographique, bien qu'incomplète, nous paraît cependant trop étendue. Nous croyons en effet que quelques noms obscurs sacrifiés auraient fourni le moyen de donner plus de développement aux articles qui concernent la théorie, la didactique ou l'histoire de l'art; d'ailleurs, il est un défaut dont nous avons été frappés à l'inspection du premier volume de l'Encyclopédie de la musique, c'est celui de la disproportion des articles, eu égard à leur

importance. Par exemple, Baillot n'a que quelques lignes dans ce volumineux volume, tandis que deux frères Bœnder, assez peu connus, ont obtenu des articles développés. Nous ne parlons pas des erreurs accumulées dans le court article de Baillot; il est difficile qu'il ne s'en glisse pas dans les renseignements qu'on se procure sur des artistes étrangers au pays où l'on écrit; pourtant, en consultant le Dictionnaire des musiciens de Choron et de Fayolle qui depuis long-temps est imprimé, on aurait évité de faire du violoniste français un élève de Viotti et de le faire entrer en 1791 dans la chapelle du comte d'Artois, qui n'avait point de chapelle, et qui, depuis la fin de 1789, avait quitté la France.

Bien que nous pensions que l'expression d'une opinion doit toujours être supposée consciencieuse quand elle est exprimée dans un ouvrage aussi grave que l'*Encyclopédie des sciences musicales*, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer qu'un artiste d'un mérite aussi remarquable que M. Meyerbeer ait été (à l'article *Beer*) l'objet d'une critique au moins fort sévère, et que nous y ayons retrouvé l'esprit un peu trop acerbe de certaines attaques que nous nous rappelons avoir vues autrefois dans un journal de Berlin. Les idées que l'on pouvait avoir autrefois sur la valeur de la partition de *Robert-le-Diable*, si défavorables qu'elles fussent, ont dû se modifier à l'aspect du prodigieux succès qui partout a accueilli cet ouvrage. Il n'est point de petite ville où ce succès n'ait été constaté par une vogue sans égale. Il n'est donc pas exact de dire que le talent de Mlle Taglioni et celui du décorateur ont eu la plus grande part à la fortune de cet opéra; Mlle Taglioni et le décorateur n'ont été qu'à Paris et le succès a été européen. Il faut se rendre à la puissance de l'opinion publique lorsqu'elle est unanime et universelle.

Nous avons cru devoir dire sans réserve notre opinion sur le premier volume de l'*Encyclopédie des sciences musicales* parce que nous pensons que nos observations pourront exercer quelque influence sur la suite du travail; mais nous n'en rendons pas moins justice aux parties estimables de cet ouvrage et nous faisons des vœux pour que le succès couronne une entreprise que nous considérons comme une chose utile.

DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE

EN ITALIE.

On nous fait espérer qu'à la prochaine saison théâtrale M. Robert, satisfait des succès pécuniaires des *Puritani* et du *Marino Faliero*, nous fera jouir d'un nouvel opéra, écrit expressément pour notre Théâtre-Italien par une troisième célébrité musicale d'Italie, le *maestro* Mercadante. Je dis une troisième célébrité, parce que déjà Bellini et Donizzetti ont composé pour nous, et sans vouloir pour cela assigner à Mercadante le troisième rang parmi les compositeurs qui écrivent aujourd'hui la musique d'opéra de l'autre côté des Alpes. Bon nombre de ces compositeurs courent en poste ou en diligence pour mettre en scène leurs opéras, moyennant de minces bénéfices; aujourd'hui à Milan, demain à Naples, à Venise, à Bologne, à Rome, à Florence, à Gênes ou dans d'autres villes de moins d'importance, et qui ne sont grandes que par leurs théâtres. Il serait assez difficile de désigner celui qui a réellement mérité le premier rang ou qui a obtenu du public la plus haute réputation et les plus nombreux applaudissements. Chacun d'eux pourrait compter un nombre presque égal de triomphes et de chutes; souvent même une partition accueillie sur un théâtre avec enthousiasme, et portée aux nues par le public, vient échouer devant une cruelle tempête de sifflets.

Ainsi, chez le peuple le plus capable de produire des chefs-d'œuvre dans cette branche de l'art, le plus disposé à en goûter toutes les beautés, à en apprécier les défauts, on trouve des jugements tout différents. Cette différence provient assez souvent des exécutants qui, par inhabileté ou par impuissance, gâtent et défigurent quelquefois l'œuvre du compositeur; joignez à cela qu'en Italie, quoique peut-être moins qu'ailleurs, les opinions du public et des savants diffèrent essentiellement. Il semble que le public préfère à leurs rivaux Donizzetti et Bellini, parce que les directeurs, qui cherchent à contenter le plus grand nombre, s'accordent à représenter le plus fréquemment les ouvrages de ces deux compositeurs. Donizzetti écrit les siens très promptement, et, soit qu'il vise à de gros bénéfices en composant un grand nombre d'opéras, soit qu'il veuille imiter le plus grand des *maestri* italiens qui, aujourd'hui presque épuisé par la fatigue d'une longue carrière, mais encore plein de verve, se repose depuis long-temps, toujours est-il que Donizzetti, plus que tout autre, peut contribuer à la fortune des *impresari*. Mais s'il compte un plus grand nombre de succès, il compte aussi un plus grand nombre de chutes. La grande facilité de composition, qui est une preuve de génie, séduit et enchante; souvent la musique écrite le plus facilement en devient plus populaire; mais si l'on abuse de cette faculté, on tombe bientôt dans le vulgaire et le commun,

on néglige la pureté du style et du caractère, et d'une foule de détails agréables on fait un tout difforme.

Donizzetti, auquel il ne manque que de la persévérance dans le travail et la fatigue de la composition, lorsqu'il veut consacrer à ses opéras le temps et les études nécessaires, peut produire des ouvrages comme *Anna Bolena;* quand, au contraire, il veut se hâter, il néglige le choix du libretto et jette sur le papier les premières notes qui se présentent à son imagination, comme il lui est arrivé récemment dans l'opéra du *Sordello*, représenté à Naples, qui, s'il n'a pas soulevé la colère du public, l'a du moins laissé muet et glacé. Nous avions pensé que, venu chez nous, il aurait apporté tous les soins possibles à son œuvre, parce qu'il pouvait disposer d'artistes qu'il n'avait jamais trouvés réunis ailleurs, parce qu'il arrivait précédé des grands succès de Bellini, parce qu'il avait à se présenter devant un public moins naturellement organisé pour la musique que celui d'Italie, et par cela même plus froid, plus réfléchi, moins susceptible de se laisser entraîner par une première impression, moins facile à éblouir par des harmonies populaires et piquantes, toujours attentif, muet et immobile, peu disposé à se contenter de beautés de détail qui toutes ensemble ne concourent pas à former un tout uniforme et bien ordonné. Mais *Marino Faliero*, qui pourtant serait un bel ouvrage pour beaucoup d'autres, n'est pas tout ce qu'on avait droit d'attendre de l'auteur d'*Anna Bolena.*

Si les ouvrages de Bellini sont représentés assez souvent sur les théâtres d'Italie, on ne doit certainement point l'attribuer à la facilité avec laquelle l'auteur les compose; car nous savons que Bellini écrit très péniblement. Malgré les profondes connaissances musicales qu'il possède, ce compositeur a besoin de beaucoup de temps et de beaucoup d'études pour trouver les douces mélodies et pour les bien accorder dans un travail soigné et accompli.

Bellini possède de rares qualités que le public apprécie; si ce compositeur, dans quelques parties de sa musique, se garde des innovations, après la musique de Rossini, si variée, si harmonieuse, si riche d'instrumentation, semée de tant de motifs brillants, si sublime, si gigantesque enfin, ç'a été une heureuse nouveauté que cette manière simple, modeste, mélodieuse, toute d'expression et de sentiment du jeune Bellini; aussi lui a-t-il été donné d'émouvoir ce siècle que le rire et la gaîté ennuient et indisposent, qui se montre indifférent au grandiose et au sublime et ne se plaît qu'aux émotions fortes et saisissantes. Il ne faut pas croire cependant que tous les ouvrages de Bellini aient réussi en Italie; naguère, au théâtre de la *Pergola*, de Florence, sa *Beatrice Tenda* n'a pu se soutenir à la seconde représentation; alors on a eu recours au chef-d'œuvre de Bellini, la *Norma.* On reconnaît pourtant dans *Beatrice* quelques qualités, l'unité du style, du sentiment, de l'expression, mais une mélodie froide et dépourvue d'originalité. Nous avons recueilli ces renseignements dans les journaux italiens qui ne prodiguent pas toujours, comme on le croit, les louanges aux chanteurs et aux compositeurs. Nous y avons remarqué, en effet, que la *Ungher*, la *Delserè*, la *Duprez*, la *Ronzi de Begnis*, la *Napoleole Albini*, qui sont pourtant les *prime donne* les plus remarquables d'Italie, n'ont pas fait cette année grande moisson d'applaudissements.

On représente rarement en Italie les opéras de Rossini, et moins souvent encore ceux de Mercadante et de Pacini, qui sont pourtant de grands *maestri*, en haut renom parmi les vrais connaisseurs, mais qui s'éloignent moins que les autres compositeurs des premiers exemples du célèbre *maestro.*

Les Italiens, nés pour la musique, si bien organisés pour elle, ont précisément, à cause de leur organisation, un plus grand besoin de nouveauté. Il n'y a que peu d'années encore que les œuvres de Rossini étaient l'écueil des naufrages pour les entrepreneurs de théâtres qui, forcés souvent de réunir des compagnies de chanteurs à bon marché, suppléaient à leur incapacité par les accords admirables et enchanteurs de l'Orphée italien. Aujourd'hui la musique de Rossini paraît presque aussi vieille que celle de Cimarosa et de Paësiello; et si de pauvres directeurs mettent en scène, avec des acteurs médiocres, les ouvrages considérés comme vieux de Rossini, ils ne trouvent d'autre ressource que de faire une fugue ou de se jeter à l'eau. Le privilége de faire entendre la musique de Rossini sur la scène n'appartient qu'aux sommités artistiques qui, par la sublimité de leurs talents, savent rajeunir et rendre neufs les ouvrages les plus anciens et les plus usés. C'est ainsi que la Malibran a ému les Vénitiens jusqu'à l'enthousiasme dans le *Barbier de Séville*, où elle avait introduit le grand air de *Tancredi;* puis avec *Otello*, qui porta l'enthousiasme à un si haut degré qu'on fit reparaître la cantatrice vingt-sept fois dans cette pièce, en récompense du plaisir qu'elle procurait au prix de trois mille francs par soirée.

Les Italiens portent aux nues leur Rossini au moins autant que les autres nations, et dans les concerts sa musique est celle qu'ils écoutent le plus volontiers. Mais

sur le théâtre ils veulent de la nouveauté. Ils applaudissaient Rossini plus que qui que ce soit quand il écrivait, et ils en feraient autant s'il continuait à écrire, car aucun compositeur ne pourrait créer avec autant de génie des œuvres nouvelles dans un style nouveau; mais ceux déjà écrits, qu'ils ont tant de fois entendus, qu'ils savent par cœur, note par note, qu'ils chantent constamment par les rues à la chute du jour, ils ne veulent plus les entendre au théâtre, non qu'ils ne soient admirables, mais parce qu'ils ne sont plus nouveaux. Il n'est donc pas étonnant que des ouvrages échappés à cette continuelle et redoutable comparaison soient applaudis en Italie, tandis que sur notre scène italienne, venant immédiatement après *Otello*, *Mosè*, *il Barbiere*, *la Gazza*, ils nous paraissent insipides, légers et ennuyeux. Les Italiens seraient honteux s'ils n'avaient un grand nombre de *maestri*. C'est pourquoi ils ne se contentent pas de posséder un Donizzetti qui écrit tant, un Bellini, un Pacini, un Vaccaj, maintenant à Londres, un Persiani; ils cherchent par leurs applaudissements à encourager, et, pour ainsi dire, à pousser les nouveaux dans la carrière; aussi voit-on surgir un Coppola, auteur de la *Pazza per amore*, qui peut soutenir la comparaison avec la *Nina* de Paësiello, et qui a reçu de nombreux applaudissements, d'abord à Rome, au théâtre *Valle*, puis au théâtre *Carcano* de Milan; un *maestro Aspa*, dont l'opéra intitulé *Il sugello Rosso*, est très vanté, et par-dessus tous ceux-ci *il maestro Ricci* qui, après la *Chiara* de Rosemberg, a composé *Il nuovo Figaro* et a donné tout récemment au théâtre *del Fondo*, à Naples, *il Colonello*, poème de Jacopo Fenelli, tiré d'un vaudeville de Scribe, et dont la musique est pleine de gaîté, de vigueur, de vivacité, d'un ton comique et qui attire encore les joyeux Napolitains. Certes, ce serait à juste titre qu'on applaudirait aussi le jeune *maestro Marliani*, s'il se décidoit à composer encore pour notre théâtre. Depuis que, pour essai, il nous a donné *il Bravo*, nous désirons bien vivement entendre au Théâtre-Italien une nouvelle partition de ce compositeur. Aussi, tout en félicitant M. Robert de l'heureuse idée qu'il a eue de nous faire connaître la musique de Mercadante, nous désirons qu'il veuille bien nous donner encore du *Marliani*, et nous conseillons à ce dernier d'apporter d'abord tous ses soins au choix de son *libretto*, afin qu'une partition pleine de talent et de goût, très convenablement écrite, ne soit pas privée du succès qu'elle mérite par la médiocrité du poème, comme il est arrivé du *Marchand forain*.

On nous annonce aussi que la saison de notre Théâtre-Italien ouvrira un mois plutôt, c'est-à-dire le 1er septembre.

Rossini, dont le départ pour l'Italie aura lieu dans les premiers jours du mois prochain, nous enverra peut-être une voix de contralto supérieure à celle de Mme Bambrilla.

A. Z.....

Variétés.

ENTRÉES A L'OPÉRA ET POLICE DE CE SPECTACLE EN 1725.

On était loin d'observer, il y a un siècle, dans la salle et sur le théâtre de l'Opéra, le bon ordre qui distingue aujourd'hui ce magnifique spectacle. Les spectateurs y étaient fort tapageurs et se souciaient peu du désordre que leur tapage devait apporter dans l'exécution des pièces, opéras ou ballets; d'une autre part, les vicomtes et les marquis, rangés autour de la scène sur des banquettes disposées à ce, dérangeaient les artistes de leurs services en causant avec les acteurs et en plaisantant avec les actrices d'une façon qui n'était pas toujours décente. Le roi fut obligé de rendre souvent des ordonnances pour faire cesser ces abus; mais c'était toujours pour peu de temps que l'ordre était rétabli, et les ordonnances étaient aussi vite oubliées que rendues. Nous trouvons dans un manuscrit du temps les observations suivantes et le texte même des ordonnances. Ces détails sont curieux et utiles pour l'histoire du théâtre. Nous conserverons le style du manuscrit dans toute sa simplicité.

Aucun officier de la maison du roy n'a entrée de droit à l'Opéra, et il y en a mesme une interdiction expresse dans les lettres de privilége et de confirmation. Ces deffenses générales ont été réitérées de temps en temps par les ordonnances rendues à ce sujet. Celle donnée à Versailles, le 28 novembre 1713, fait deffense à toutes personnes, mesme aux officiers de sa maison, ses gardes, gendarmes, chevau-légers, mousquetaires et autres, d'entrer à l'Opéra ni à la comédie sans payer. Défend aussy à tous ceux qui assisteront à ces spectacles d'y faire aucun désordre en entrant ou en sortant, d'interrompre les acteurs en quelque sorte que ce soit pendant les représentations ou entre-actes, à peine de désobéissance; de s'arrester dans les coulisses qui servent d'entrée au théâtre de la comédie; de demeurer au bout, au fond ni en aucun autre endroit du théâtre, hors

l'enceinte des balustrades qui y sont posées par ordre exprès de sa majesté pour y tenir les spectateurs debout et séparés des acteurs, afin que ceux-ci puissent faire leurs représentations avec plus de décence et à la plus grande satisfaction du public. Et à tous domestiques portant livrée, sans exception, et sous quelque prétexte que ce soit, d'entrer, même en payant, à l'Opéra ny à la comédie.

Cette ordonnance, confirmée par une autre du 12 mars 1716, qui renouvelle aussy les deffenses aux domestiques d'y entrer et leur deffend très expressément de commettre aucune violence, indécence ou autres désordres aux entrées ny aux environs des sales et lieux où se font les représentations, sous telles peines qu'il sera jugé convenable. Et sa majesté permet d'emprisonner les contrevenants.

Renouvellées par ordonnances des 10 avril et 16 novembre 1720, 10 février 1724 et 11 janvier 1725, qui portent aussy les mesmes dispositions que celles cy-dessus.

Les officiers des deux compagnies des mousquetaires y entrent tous, et c'est une espèce de nécessité qu'il y en ait un ou deux comme à la comédie, pour empêcher le désordre. Les officiers à hausse-col y ont leurs places à l'amphithéâtre, et les mareschaux des logis, brigadiers et sous-brigadiers au parterre. A l'égard de l'état major du régiment des gardes, il fut réglé par M. de Pont-Chartrain, au mois d'octobre 1704, que le major, l'aide-major de semaine, et le sergent-major y auraient leurs entrées à l'amphithéâtre.

M. Duval, comme commandant du Guet, y a aussi ses entrées partout, afin d'entretenir la tranquillité et d'arrêter ceux qui feraient quelques désordres.

Les poètes et les compositeurs avaient, du temps du feu roy, leurs entrées au parterre seulement; mais s'étant aperceu qu'ils cabaloient les uns contre les autres pour faire tomber les opéras nouveaux, on leur permit leur entrée à l'amphithéâtre où l'on examine mieux leur conduite.

Les anciennes actrices, le commissaire du quartier, le notaire, le procureur de l'académie et quelques autres ont aussy leurs entrées à l'amphithéâtre; mais les uns et les autres ne l'ont qu'après la troisième représentation en été, et la cinquième en hyver.

MM. les premiers gentils-hommes de la chambre ont leur entrée sur le théâtre ainsi que les contrôleurs généraux de l'argenterie et des menus plaisirs. La famille de M. de Francine, celle de M. de Lulli.

Sur les plaintes réitérées des désordres des actrices de l'Opéra, causés par l'entrée permise sur le théâtre à plusieurs seigneurs et autres personnes, sa majesté, pour y remédier, rendit le 2 avril 1725 l'ordonnance en forme de réglement qui suit :

« De par le roy.

« Sa majesté s'est fait représenter les lettres-patentes des 28 juin 1669, mars 1672, décembre 1698 et 8 janvier 1713, portant établissement et confirmation de l'Académie royale de musique et les réglements par lesquels le feu roi avait étably une exacte police pour le bon ordre du spectacle, tant par rapport aux acteurs et actrices que par rapport aux spectateurs, et nommément celui du mois de janvier 1713. Mais sa majesté étant informée qu'au préjudice de ses sages dispositions plusieurs personnes se donnent la licence de se placer sur le théâtre et d'entrer dans l'enclos d'i-celuy, dont le moindre inconvénient est d'interrompre les acteurs et actrices et de troubler les représentations, sa majesté a ordonné et ordonne que l'article 19 du réglement du 8 janvier 1713 sera exécuté selon sa forme et teneur. En conséquence, fait très expresse défense à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'entrer sur le théâtre et enclos d'iceluy avant ou pendant les représentations, sur quelque prétexte que ce soit, à peine de désobéissance; mesme aux acteurs et actrices d'y entrer et dans les coulisses autrement qu'en habits de théâtre et pour l'exécution de leurs rôles seulement, sous peine d'être privés d'un mois de leurs appointements. Enjoint sa majesté aux directeurs et inspecteurs de ladite Académie d'y tenir la main, et d'informer sa majesté des contraventions, pour y être pourvu ainsi qu'il appartiendra. Et sera la présente ordonnance lue, publiée et affichée à ce que personne n'en ignore. Fait à Marly, le deuxième jour d'avril 1725. Signé Louis, et plus bas Phelypeaux. »

On voit que, tout en voulant restreindre le nombre des entrées à l'Opéra, on en conservait pourtant encore un assez grand nombre. Il est vrai qu'on n'avait point alors celles des journalistes qui occupent aujourd'hui une certaine quantité de places. Une des dispositions qui firent surtout crier est celle qui interdisait à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles fussent, d'entrer sur le théâtre et enclos de celui-ci pendant les représentations.

Les grands seigneurs, accoutumés à se trouver parmi les actrices qu'ils plaisentaient et faisaient rire, murmurèrent fort de cette privation. On aura peine à concevoir aujourd'hui comment on avait assez peu de soin pour

son propre plaisir pour s'ôter l'illusion qui est si nécessaire au théâtre et qui était impossible avec les conversations à haute voix, les interruptions, les disputes, et tout le désordre qu'entraînaient la présence sur la scène d'une cohue de jeunes gentilshommes bruyants. Ce serait pour les hommes de nos jours un étrange spectacle à voir.

La disposition de l'ordonnance qui concerne les poètes et les musiciens est fort naïve et fort drôle. Il est peut-être des auteurs qui cabalent aujourd'hui contre les ouvrages de leurs confrères; mais au moins ils ne le font pas en personne.

Nouvelles de Paris.

*** Mlle Camoin continue heureusement ses débuts; elle a obtenu du succès dans le rôle de Taojin du *Cheval de Bronze*.

*** M. Gabussi, compositeur italien établi en Angleterre, dont l'essai sur la scène italienne a été si malheureux, est auteur d'une série de nocturnes italiens parmi lesquels il s'en trouve de fort jolis. L'un d'eux, *la Calabrese*, publié avec des paroles italiennes et françaises, se chante beaucoup.

*** *Il mandrino svizzero*, tel est le titre d'une charmante chansonnette toute nouvelle de Vaccaj. Elle a été publiée chez Bernard Latte, boulevard des Italiens.

*** Nous recommanderons encore parmi les jolies nouveautés une barcarolle à deux voix, *Pront' è la gondoletta*, extraite d'un opéra de Ricci; *Il colonello*, ainsi qu'un air de soprano, *Va nel campo*, extrait du même opéra. L'*allegro* à trois temps de ce dernier morceau est d'un effet charmant.

*** La *Croix d'Or* vient d'être arrangée en opéra par M. Scribe, et M. Auber se dépêche fort, dit-on, d'en écrire la musique. Donnez-nous donc, M. Véron, de la musique de M. Auber, de M. Meyerbeer, ou de tout autre compositeur, si vous voulez, mais en grace donnez-nous de la musique.

*** La voix de Mme Malibran a pris une étendue considérable, depuis que nous ne l'avons entendue. On ne sait plus si c'est un contralto ou un soprano. Les airs paraissent écrits tantôt pour l'une de ces deux voix, tantôt pour l'autre. On y trouve des tenues sur le *la* et le *sol* sous les lignes, et dans la mesure suivante d'autres tenues sur l'*ut* et le *ré* aigus. Ceux qui l'ont entendue assurent de plus qu'elle ne se borne pas encore à ce qui est écrit et qu'elle atteint souvent des notes plus basses et plus élevées. Les opéras d'*Inès de Castro* et d'*Amelia*, composés expressément pour elle par les *maestri* Persiani et Rossi, peuvent donner l'idée de ce développement prodigieux. Tous ont été publiés chez Bernard Latte, boulevard des Italiens.

*** Toulouse verra le 15 du mois prochain une solennité musicale dont la singularité est faite pour piquer la curiosité de tous les amateurs. Le directeur du Conservatoire de musique de Bagnères de Bigorre vient d'écrire à M. le maire de Toulouse que cent jeunes chanteurs montagnards, élèves du Conservatoire, se rendront à Toulouse le 15 juin pour prendre part aux fêtes musicales de cette ville. Ils seront vêtus en anciens ménestrels de leur pays. Le Conservatoire fera les frais du voyage et de l'uniforme.

*** On écrit de Francfort-sur-Mein: C'est avec un grand plaisir que les habitants de Francfort ont revu dans la comtesse Rossi la jeune et aimable personne dont ils eurent les premiers le bonheur d'applaudir l'admirable talent, et qui depuis s'est montrée si digne de la haute position sociale qu'elle occupe. L'usage, dans notre corps diplomatique, étant établi que les membres de la diète germanique cèdent le pas aux ministres accrédités près de cette assemblée, la comtesse Rossi prend le pas sur toutes les dames de notre corps diplomatique. Le ministre de France étant veuf, la baronne d'Anstell de Russie n'allant point dans le monde, c'est à Mme Cart-Wright, femme du ministre d'Angleterre, et à Mme la comtesse Rossi qu'est réservé le premier rang dans nos salons et dans toutes les réunions diplomatiques.

*** M. Castil-Blaze, vient de terminer une traduction du meilleur opéra de Donizzetti, *Anna Bolena*. La partition et les parties d'orchestre qu'il fait graver seront mises en vente le premier juillet et tenues à la disposition des directeurs de nos théâtres de province qui voudront monter cet opéra.

*** La réouverture des concerts des *Champs-Élysées* a eu lieu dimanche dernier; la réunion était nombreuse, et si la saison dans laquelle nous entrons est généreuse de ses beaux jours, la foule se portera au concert des Champs-Élysées, où l'on goûte, pour un franc, les charmes de la promenade et d'une musique agréable. Parmi les nouveaux quadrilles qui composent le répertoire, nous citerons celui des Puritains et celui dit *Rococo*, qui est assez original.

Publications nouvelles.

Le Guide de l'Organiste ou Collection d'offices complets, spécialement composés pour le service de l'Orgue, avec différents motets en musique libre, des messes et autres plains-chants en contre-point à trois parties. Dédié au clergé de France par A. Fessy et A. Miné.

L'Orgue, ce roi des instruments, mais trop long-temps négligé par nos musiciens français, exigeait un ouvrage qui lui fût spécialement consacré et qui pût remplir les lacunes qu'ont laissées, dans leurs compositions, nos écrivains organistes.

Les Balbastre, les Couperin, les Charpentier, ont publié de très bons ouvrages sur l'orgue; mais les éditions en sont totalement épuisées, ou ne sont connues que partiellement d'un petit nombre d'organistes qui en ont conservé quelques fragments. D'ailleurs, ces différentes productions ne formaient pas un tout et n'étaient pas à la portée du tout le monde.

Ce sont ces motifs qui ont engagé MM. *A. Fessy*, organiste de la Madeleine, et *A. Miné*, organiste accompagnateur de Saint-Roch, à publier un ouvrage qui renfermât toutes les conditions désirables pour faire des offices complets, plaints-chants et pièces d'orgue, classés dans l'ordre où ils doivent être joués, avec toutes les indications nécessaires au service de l'organiste.

La faute n'en est pas toujours aux organistes, mais au manque d'ouvrages pour les guider.

Nous avons quelques bonnes méthodes allemandes, mais elles sont destinées au service protestant, et, par cette raison, peu applicables à nos offices; d'ailleurs elles ne contiennent, en général, que de grands préludes, des *chorals*, des *fugues*, et autres pièces d'orgue en style sévère et d'une exécution assez difficile.

Nous joindrons à notre nouvelle publication de la musique chantante, qui puisse s'approprier aux besoins de la modeste église de village comme aux exigences de celles de nos grandes cités et aux cathédrales qui les décorent.

Huit livraisons ou cahiers de cet ouvrage ont déjà paru.

Le premier numéro contient : la *Messe royale* de Dumont, dans l'ordre suivant : *une Rentrée de procession*, le *Kyrie* (plain-chant et pièces d'orgue), le *Gloria*, id.; le *Credo*, l'*Offertoire*, le *Sanctus*, et un morceau d'*Élévation*, l'*Agnus Dei*, et un morceau pour la *Communion*.

Le deuxième contient : les *Vêpres du dimanche* (plain-chant et pièces d'orgue), au romain et au parisien.

Le troisième numéro est composé des *Kyrie*, *Gloria*, etc., etc., des annuels et grands solennels.

Le quatrième est consacré à l'*Office de Noël* (pièces d'orgue, sur des chants de Noël, variés).

Le cinquième, les *Complies du dimanche*, et le *Te Deum* parisien et romain.

Le sixième : les *Hymnes du Saint-Sacrement*.

Le septième : *Messe des petits solennels*.

Le huitième : *Proses des principales fêtes de l'année*.

D'autres livraisons contiendront des *Motets* et des *Messes* en contre-point à trois parties.

L'ouvrage se composera, par année, de 240 pages, et sera divisé en douze cahiers chacun d'environ vingt pages.

Le prix des douze cahiers est de 15 fr. pour Paris; 17 fr., franc de port, par la poste, pour les départements.

Le prix de six cahiers est de 8 fr. pour Paris et 9 fr. pour les départements.

On peut acquérir séparément chaque cahier en payant le nombre de pages qu'il contient à raison de 7 centimes et demi la page.

On souscrit à Paris, au magasin de musique du *Dépôt central de la librairie*, rue des Filles-Saint-Thomas, n° 5, place de la Bourse, et dans les départements chez les directeurs de postes et les libraires correspondants de *la France Pittoresque*. (*Affranchir les demandes.*)

Sous le titre de *Récréations musicales*, M. Lafont publie une collection de vingt-quatre rondos, airs variés et fantaisies sur des thèmes choisis parmi les plus beaux airs nationaux et les motifs favoris de compositeurs célèbres, composés pour le piano par H. Herz, arrangés pour le violon avec accompagnement de piano. Prix net, 7 fr. 50 c. Les noms réunis de Herz et Lafont nous dispensent de faire l'éloge de ces Récréations, destinées à obtenir le succès de vogue réservé à toutes les productions de ces deux habiles compositeurs

Le même établissement vient aussi de mettre en vente trois fantaisies pour le violon, avec accompagnement de piano, par J.-J. Masset, de l'Académie royale de musique. Prix net, 7 fr. 50. Ces fantaisies, qui ont pour thèmes les plus jolis motifs des nouveaux opéras italiens, se recommandent par l'élégance de leur composition et leur exécution facile. MM. les professeurs ne sauraient faire un choix plus utile et plus agréable à leurs élèves, qu'en leur procurant un ouvrage si digne de figurer au premier rang des nouvelles publications élémentaires.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 23.

PARIS, DIMANCHE 7 JUIN 1835.

Condit. de l'Abonnem.

3 MOIS.	6 MOIS.	UN AN.
3 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 la Revue musicale,

Rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Philosophie de la musique.

—

DU SENS MUSICAL, DE SES PERCEPTIONS, DE SES JUGEMENTS [1].

Quelle que soit l'opinion qu'on se forme du système philosophique de Condillac, on ne peut nier qu'il a rendu un important service à la science lorsqu'il a démontré la nécessité de fixer la valeur des termes qui servent à exprimer la pensée; faisant voir que les idées fausses et les vaines disputes n'ont souvent d'autre origine que des mots ou mal employés ou mal compris, et qu'une question posée avec netteté est près d'être résolue [2].

Sa théorie à cet égard ne saurait, je pense, recevoir d'application plus vraie que dans la musique; car le sens qu'on attache à un seul mot, en parlant de cet art, est peut-être l'unique cause des innombrables erreurs qui se sont glissées dans son esthétique et dans sa didactique. Je ne sais qui s'est avisé le premier d'appeler *oreille* le sentiment de la musique; mais il est certain que celui-là, quel qu'il soit, a planté dans une fausse route un jalon qui devait égarer quiconque se dirigerait vers lui. Dès qu'on s'est servi de ce mot, on a dû considérer l'organe auditif non-seulement comme le siége de la sensibilité musicale, mais comme le juge des rapports des sons. Il est évident, en effet, que ces idées ont été répandues généralement, puisque tout le monde dit, en parlant de quelqu'un qui entend avec plaisir des accords ou de la mélodie, *qu'il a de l'oreille;* qu'un homme qui ne danse point en mesure est désigné comme ayant l'*oreille fausse;* enfin, que celui qui met dans un rapport de convenance des sons simultanés ou successifs est censé avoir l'*oreille juste*. D'autres, mettant à la place de l'agent de perception celui de production, on dit d'un chanteur qu'il a la *voix juste* ou *fausse*, en raison des rapports agréables ou déplaisants des sons émis par son organe vocal.

Or, remarquez ce qui est résulté de ces mauvaises locutions. Il y a des oreilles et des voix justes, a-t-on dit; il y en a de fausses; ces qualités et ces défauts sont donc des conséquences de la conformation physique de ces organes. Partant de là, on s'est mis à faire de l'anatomie comparée sur le *labyrinthe* de l'oreille, sur son *vestibule*, ses *canaux*, son *limaçon*, les *fenêtres ronde* et *ovale*, le *tympan*, sur le *larynx*, et sur tous les autres éléments des organes de l'audition et de la phonation, cherchant à découvrir le mystère de leur sensibilité chez de certains individus, et de leur imperfection ou de leur inertie chez d'autres. Qu'est-il résulté de ces recherches, si ce n'est la conviction qu'entre l'homme le plus sensible à la musique et celui qui y prend le moins de plaisir, qu'entre celui qui saisit avec le plus de facilité les rapports des sons et celui qui n'en a que des notions

(1) Extrait du *Temps*.

(2) Reinhold a depuis lors fort bien développé cette idée dans quelques-uns de ses ouvrages, particulièrement dans ceux-ci : 1° Réclamation contre une singulière confusion de langage parmi les philosophes (Weimar, 1809, in-8); 2. Principes d'une synonymie applicable au langage des sciences philosophiques (Kiel, 1812, in-8); 3. De la connaissance humaine, considérée sous le point de vue des rapports établis par le même langage entre la sensibilité et la pensée (Kiel, 1816, in-8). Tous ces ouvrages sont en allemand.

confuses, aucune différence sensible ne se manifeste dans l'organisation physique.

Et qu'on ne croie pas qu'avec des connaissances plus positives sur le mécanisme de l'audition on eût trouvé la solution d'un tel problème; car la conformation plus ou moins parfaite de l'organe ne peut exercer d'influence que sur la perception plus ou moins rapide, plus ou moins fine et délicate, et non sur la comparaison des sons pour en déduire des rapports; à moins qu'on ne suppose, comme Dumas, que la membrane du tympan est elliptique et composée de cordes sonores dont chacune correspond à une des notes de l'échelle générale des sons, ou, comme Lecat, que le limaçon est un clavier correspondant à beaucoup de petites cordes tendues le long de la cloison médiane, ayant des longueurs et des grosseurs proportionnées pour vibrer à l'unisson de chaque note; hypothèses qui, d'ailleurs, ne fourniraient qu'une apparence de solution de la difficulté.

Il n'y a point de son faux en lui-même; il n'y en a point d'absolument juste. La justesse ou la fausseté ne se déduisent que de la convenance dans les rapports de plusieurs sons entre eux. La comparaison de ces sons, l'examen de leurs rapports, le jugement qu'on en porte, et le pressentiment qui dirige l'artiste et lui fait produire les sons dans un rapport de justesse et lui donne la conscience de l'existence de cette justesse avant même qu'il en ait acquis la conviction par expérience, tout cela, dis-je, constitue des actes intellectuels, et non de simples impressions d'un organe de sensations. Il est donc de toute fausseté de dire qu'un homme à l'oreille juste ou fausse. S'il n'est point affecté de surdité, s'il entend les sons, il a le sens de l'ouïe tel qu'il le doit avoir; mais ce n'est point à dire qu'il soit organisé pour être sensible à la musique, encore moins pour devenir un grand musicien. Saisir avec rapidité les rapports des sons; éprouver du plaisir si ces rapports sont rationnels, et de désagréables sensations s'ils ne le sont pas, constitue la sensibilité musicale; faire avec plus ou moins de promptitude la comparaison de ces rapports et en porter des jugements plus ou moins approfondis, sont les conditions de l'existence du musicien plus ou moins habile. Ces facultés composent ce que j'appellerai le *sens musical*; ce sens a son siége dans l'ame, non dans l'oreille; vérité que Leibnitz avait fort bien aperçue lorsqu'il a écrit cette proposition digne d'un génie tel que le sien : *Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi.* Ce calcul secret que l'ame fait à son insu lorsqu'elle est affectée par l'audition de la musique, ou lorsqu'elle en imagine, c'est l'art tout entier, et l'art n'est que là.

La faculté que je viens de désigner sous le nom de *sens musical* est, comme on vient de le voir, divisée en deux fonctions qui sont la *sensibilité* et l'*entendement*; ou, suivant la doctrine de Kant, la *réceptivité* et la *spontanéité*. Mais je ne dois pas dissimuler que, dans cette division que j'en fais, je ne suis d'accord ni avec le célèbre philosophe de Kœnigsberg, ni avec le système des facultés locales de Gall et Spurzheim; car ils ne considèrent dans la musique que l'action de la sensibilité et en écartent toute idée d'intellectualité. « A l'égard du « sens vital de l'ouïe, dit Kant dans son Anthropologie « (p. 49, édit. de Kœnigsberg), il est non-seulement « mis en mouvement avec une vivacité et une variété « inexprimable, mais encore fortifié par la musique *qui* « *est un jeu régulier des affections de l'ame et en même* « *temps une langue de pures sensations, sans aucune idée in-* « *tellectuelle.* »

Gall ne voit la faculté de musique que dans un seul organe qui lui paraît réunir l'aptitude à sentir la mélodie et l'harmonie, et la mémoire des tons. Il appelle cette faculté : *sens des rapports des sons.* Il n'en considère l'exercice qu'à l'aide des impressions extérieures et d'une manière absolument indépendante de la conception individuelle. Spurzheim, qui divise le talent de la musique en deux facultés qu'il considère comme indépendantes, savoir : la *mélodie* et la *mesure*, Spurzheim, dis-je, bien qu'il range ces organes parmi les facultés intellectuelles, ne les a cependant placés que dans le genre des perceptives. Ainsi, suivant une vue particulière de l'idéalisme kantien, et suivant la doctrine empirique des facultés locales, la musique n'est que perception de sensations à l'égard de l'homme, avec cette seule différence que Kant rejette toute action intellectuelle dans cette faculté, passive de perception et que Gall et Spurzheim admettent en elle la connaissance des rapports. C'est à cause de cette différence que Spurzheim n'a point rangé la faculté de musique parmi les facultés purement affectives.

Il est assez difficile de comprendre ce qui a conduit le philosophe de Kœnigsberg à ne considérer la musique que dans le développement énergique d'un certain mode de sensation, dégagé de tout acte intellectuel, tandis qu'il range la poésie dans l'ordre de conception. Il paraît n'avoir compris la musique que dans sa perception; mais il y a autre chose dans cet art, puisqu'à l'exception du chant des oiseaux, il n'y a point de combinaison fortuite de sons, point de musique qui ne soit

originairement, comme la poésie, le fruit d'une opération de l'esprit, un acte de conscience, le résultat de jugements *à priori*. Or, comme l'a fort bien démontré Fichte dans sa *Doctrine de la science* (Wissenschaftlehre), juger est un fait actif, un acte propre du *moi*. Dans les jugements de convenance des divers genres de rapports des sons, soit dans la succession, soit dans la simultanéité, et dans la combinaison de ces rapports avec le temps, le *moi* se pose donc absolument lui-même; il est l'agent et en même temps le produit de l'acte, et c'est ce double rôle qui constitue la conscience d'invention.

Plus que dans la poésie, l'individualité se manifeste dans la composition de la musique, parce que, comme je l'ai fait remarquer en plusieurs occasions, les lois de l'analogie y sont moins nécessaires; l'idéalité y est plus étendue, moins limitée. Quelquefois le compositeur imagine à la fois l'ordre transcendental de ses idées et les conséquences de ce nouveau monde intellectuel. Par exemple, cela est arrivé quand Monteverde changea la tonalité par l'harmonie et donna par ce seul fait naissance à des mélodies d'un genre inconnu, à la modulation qui n'existait pas auparavant, à l'expression passionnée et aux tendances multiples de résolution des accords. Cent cinquante ans ont à peine suffi à des milliers de compositeurs pour développer toutes les conséquences de cet ordre de faits et d'idées imaginé *à priori* par un seul homme. Dans un tel acte, il ne s'agit point de la perception; on y trouve toutes les conditions de la *spontanéité*, dans le sens de création individuelle que Kant y a attaché. On voit donc quelle a été l'erreur de ce philosophe lorsqu'il n'a considéré les rapports de la musique avec notre être que comme des perceptions et des développements de sensations, comme des affections de la perceptivité, sans action intellectuelle.

A l'égard de Gall et de Spurzheim, le reproche qu'on peut leur adresser est plus grave, car la faculté de connaître les rapports des sons qu'ils accordent à l'organe matériel de la musique est inséparable, comme je viens de le dire, du jugement, et conséquemment la faculté de connaître des rapports est en contradiction avec la perception unique qui n'est que celle d'en avoir la sensation. Il y a des hommes qui ont la faculté d'éprouver des sensations agréables à l'audition de la musique fondée sur des rapports rationnels, mais qui n'ont pas celle qui est nécessaire pour imaginer ces rapports d'une manière transcendante; il en est d'autres qui possèdent celle-ci. Les premiers de ces individus appartiennent au premier degré de l'ordre intellectuel établi par Gall et Spurzheim et n'ont que d'une manière imparfaite ce qui, dans leur système, constitue la faculté des rapports des sons; quant aux autres, ils ne sont pas placés à ce premier degré qui est celui de la *perception*, mais au troisième qui est celui de l'*imagination*, et cette faculté se combine en eux avec celle de la comparaison qui, dans le même système, est la première du genre des facultés réflectives.

En résumant ce qui vient d'être dit, on voit que le sens de l'ouïe n'est que la cause occasionnelle du plaisir de la musique; que ce plaisir résulte d'une sensation de convenance dans les rapports des sons et des temps; que cette sensation n'existe que dans les individus pourvus d'une faculté qui lui est spécialement affectée; que si cette faculté est passive, elle procure le plaisir d'entendre de la musique et d'en être ému d'une manière agréable sans qu'il s'y joigne la possibilité d'en imaginer; que si elle est active, elle se combine avec d'autres facultés, d'où résulte l'action du *moi*, la conscience, le jugement des rapports *à priori*, et conséquemment l'invention.

FÉTIS.

Les Turichini et les Onofrio.

Nous empruntons à l'*Italie pittoresque*, publication nouvelle dont le succès va toujours croissant, l'anecdote suivante. Elle prouvera à nos lecteurs que les enfants d'Apollon ne vivent pas toujours entre eux dans la plus parfaite *harmonie*.

« Pour entretenir l'émulation entre deux conservatoires à Naples, on avait décidé que chacun à son tour irait faire de la musique dans l'ancienne église *di San Franceso di Paolo* et celle de *Sant' Emilio*. On prenait dans chaque collége l'élite des élèves, soit dans l'exécution, soit dans la composition; l'un était chargé de faire la messe et les vêpres, et ses camarades les exécutaient. C'est de là que datent les progrès de la musique d'église, qui fut portée ensuite dans l'école romaine à un si haut degré de perfection. Naples, si amoureuse des représentations, de l'harmonie, et de tout ce qui ressemble à un tumulte, se portait en foule à ces luttes musicales; pour avoir des places il fallait souvent attendre depuis le lever du jour; les gens riches donnaient jusqu'à la valeur de 20 fr. pour obtenir une chaise; sans se souvenir qu'on était dans un lieu sacré, on applaudissait chaque beau passage avec fureur comme au théâtre, et si la musique n'était pas bonne, en guise de sifflets on

faisait crier les pieds des chaises en les frottant contre les dalles; il y avait des messes qui tombaient. On sent tout ce que la présence et l'animation de la multitude devaient ajouter encore au sentiment de jalousie qui divisait les trois écoles; elles en donnèrent d'étranges preuves.

« Le jour de la fête de la sainte Irène, le conservatoire *dei Turichini* devait se présenter à la lutte. La veille, les élèves des autres colléges s'introduisent chez les Turichini, séduisent les domestiques à force d'argent, et font plonger dans l'eau, pendant toute la nuit, les instruments dont on devait se servir le lendemain; au point du jour ces instruments sont remis à leurs places et les musiciens les emportent à l'église; quelles furent leur surprise, leur rage, leur honte, quand ils voulurent se mettre d'accord; le fameux concert de Jean-Jacques était de la musique céleste en comparaison de ce charivari. Toute l'église, qui était pleine d'auditeurs, éclata de rire; il leur fut impossible d'exécuter leur musique. Jugeant bien de qui partait ce tour infâme, ils jurèrent d'en tirer une vengeance éclatante.

« Le jour de san Franceso, c'était aux élèves de Sant' Onofrio à exécuter une messe dans une des premières églises de Naples; or, à Naples, l'habitude est de faire dans les églises un orchestre avec de hautes tables liées ensemble sur lesquelles on établit un parquet. Que firent les Turichini? la nuit ils se glissèrent dans l'église et donnèrent un trait de scie à tous les pieds de table. Le lendemain les élèves de Sant' Onofrio arrivent triomphants et montent sur leur estrade. D'abord tout alla assez bien et l'édifice résista parce que les musiciens n'arrivaient qu'un à un et qu'ils ne faisaient pas grand mouvement; mais au moment de commencer, quand chacun courut à sa place et que le chef d'orchestre donna le signal en frappant vivement du pied, tout à coup les tables s'ébranlent, le parquet manque, et voilà que tombent ensemble, pêle-mêle, l'un sur l'autre, hommes, chaises, contrebasses, violons, cors; les cordes se brisent, les blessés poussent des cris affreux; l'un gémit écrasé sous une basse et un bassier, l'autre a l'archet du chef d'orchestre dans la bouche; boites d'instruments cassées, côtes d'hommes enfoncées, chaises mises en morceaux, lamentations, rires de l'auditoire, cris de terreur, tout cela se mêle, se confond et fait la plus étrange musique qui jamais ait été entendue. Cependant, après le premier moment de surprise, tous les spectateurs coururent au secours de ces malheureux; mais on ne put pas retrouver le chef d'orchestre; enfin, après bien des recherches, on entendit dans un coin un gémissement comme celui de quelqu'un qui parle dans un chapeau, et l'on vit deux jambes qui s'agitaient frénétiquement en l'air; c'était le malheureux chef d'orchestre qui avait donné une tête dans la grosse caisse et s'y était enseveli tout entier.

M. Reicha et l'Institut.

Les membres de la section de musique se sont réunis dernièrement à l'Institut pour procéder à la nomination du sixième membre de cette académie en remplacement de Boieldieu. La majorité des suffrages s'est réunie sur M. Reicha, qui a été proclamé séance tenante. Le choix de ce savant professeur est en quelque sorte une innovation. Jusqu'ici les auteurs d'opéras ont été seuls appelés à faire partie de la section de musique, quoiqu'il y ait dans cet art trois parties également essentielles: la théorie, la pratique, l'histoire, c'est-à-dire l'enseignement, la composition, la littérature. C'est ainsi que Choron, homme éminemment distingué, n'a point été membre effectif de l'Institut, bien que des artistes d'un mérite très inférieur au sien aient fait, de son vivant, partie de cette académie. C'est ainsi que Perne, auteur de recherches et de travaux immenses, auquel la littérature musicale est redevable de précieuses découvertes, n'a point été nommé membre de l'Institut. Des succès de théâtre, tel était le seul titre dont pût se prévaloir quiconque venait frapper à la porte du vaste bâtiment qui fait face au Louvre, au bout du Pont-des-Arts. Le plus habile théoricien ou le plus savant littérateur devait échouer, n'eut-il pour concurrent qu'un compositeur de petit mérite et de petite renommée. Aussi n'a-t-il pas été rare de voir les membres de la section de musique appeler à leur aide l'Académie des sciences, lorsqu'il s'agissait de faire un rapport sur une question de théorie ou sur un instrument nouveau. De là vient que les rapports de cette classe sur les ouvrages présentés à son examen ne sont en général qu'une collection de phrases plus ou moins louangeuses, sans aucun aperçu neuf, sans vues étendues, et souvent sans justesse aucune dans les observations. Composée d'hommes très distingués dans leur spécialité, la section de musique, telle qu'on l'a considérée jusqu'ici et telle que l'ont faite ses propres usages, n'est point un établissement utile, car elle ne produit rien. Ses membres, tous choisis parmi les compositeurs les mieux vus du public, n'ayant pas d'autre mission que de composer des partitions, n'ayant même pu prendre aucun autre enga-

gement que celui-là à raison de leur spécialité, les séances hebdomadaires qu'elle tient n'ont pas d'objet réel; car on n'a pas entendu dire qu'il en soit sorti une idée féconde, une lumière nouvelle.

Pour qu'on puisse dire que la section de musique est une institution utile, il faut que la publicité de ses séances révèle chez ses membres la volonté et la capacité, en même temps, de servir activement les intérêts de l'art, en éclaircissant les points douteux de son histoire, en accueillant et en émettant de nouvelles idées sur sa théorie et sur sa philosophie. Il faut que ces assemblées du samedi ne soient pas des occasions de se réunir pour deviser des choses futiles, mais pour obéir à un mandat sacré : *travailler à l'émancipation et aux progrès de l'art.*

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Départ de Mlle Taglioni.

Définitivement Mlle Taglioni nous a quittés; la sylphide s'est envolée. Nous l'avons vue pour la dernière fois dans *le Dieu et la Bayadère.* Ce jour-là on donnait deux ballets, *Nathalie*, l'ennuyeuse Nathalie, œuvre de M. Taglioni, devenue insupportable depuis que sa fille ne remplit plus le principal rôle; avec Nathalie, *le Dieu et la Bayadère*, ballet opéra, espèce de métis qui tient de l'un et de l'autre, dans lequel la musique est presque un accessoire de la danse, musique légère, sautillante, toujours courant, voltigeant d'un motif à l'autre, ne sachant pas s'arrêter un seul moment sur une idée bien posée; musique parfaitement digne en tout du ballet pour lequel l'auteur l'a composée.

Mlle Taglioni y a fait merveille comme à son ordinaire, comme dans *la Révolte au sérail*, comme dans *la Sylphide.* Les *dilettenti* de l'Académie royale de danse ont battu des mains, frappé la terre de leurs cannes, trépigné, jeté des couronnes; c'était une vraie frénésie. C'étaient des regrets de l'un à l'autre comme si toutes les séductions de l'Opéra se fussent envolées avec la sylphide. Les musiciens ont aussi applaudi de tout leur cœur; mais je doute fort que ce fût pour la même cause. Tout en rendant justice aux graces de Mlle Taglioni, au fond du cœur leurs regrets ne peuvent être bien vifs, et beaucoup d'entre eux ne seraient peut-être pas très fâchés intérieurement que Mlles Essler prissent le même chemin.

Il faut le dire, ces admirables danseuses font tort à la musique. Depuis trop long-temps on ne parle que d'elles. Je vous le demande; de quoi s'est-on occupé cet hiver à l'Opéra, si ce n'est de Mlle Taglioni et de Mlles Essler, de Mlles Essler et de Mlle Taglioni? Qu'a-t-on représenté, si ce n'est des ballets, toujours des ballets, et quelquefois des ballets insoutenables, comme *Brésilia?* Où est la musique, où est l'art dans tout cela? Qu'y a-t-il à faire pour des musiciens? On est venu jusqu'à donner deux ballets pour la même soirée et point d'opéra, point de musique. Dans tout le cours de cet hiver, qu'a-t-on représenté de nouveau en fait d'opéra, si ce n'est la *Juive?* Quelle reprise éclatante est venue signaler l'activité de l'Académie royale de musique ? La danse de Mlle Taglioni et les pas nouveaux sans cesse affichés de Mlles Essler ont seuls occupé les dilettanti du grand Opéra et fait les frais de la plupart des représentations.

Nous sommes les premiers à admirer le talent de ces charmantes danseuses; mais en vérité nous ne pouvons voir qu'avec mécontentement l'Académie royale renoncer ainsi peu à peu à la musique et se transformer insensiblement en Académie royale et nationale de danse.

N'est-ce pas une chose déplorable de voir que l'on ait remonté le troisième acte de *Moise* uniquement pour y placer le pas de Mlle Essler. C'est une vraie profanation, et nous concevons sans peine, après une si grande indifférence pour la belle musique et une supériorité si marquée donnée à la danse sur l'opéra, que Rossini se moque de nous et ne veuille plus rien composer pour la scène française.

C'est encore aux Italiens qu'il faut chercher les vrais amateurs de musique. Que l'on se rappelle les représentations de cet hiver, les applaudissements qui ont tant de fois fait retentir la salle et l'empressement du public pour entendre les nouvelles compositions de Bellini et de Donizzetti. Cependant le public de l'Opéra n'a pas encore renoncé à la musique; il y est sensible, il l'aime, quoi qu'on fasse pour l'en dégoûter, ou plutôt pour attirer son attention sur d'autres objets. Il accourt encore aux belles représentations, et cette avidité devrait éclairer l'administration; il est presque aussi ému que le public des Italiens, lorsqu'on lui donne *Robert-le-Diable*, Robert qui fait 10,000 francs de recettes après deux cents représentations, et le second acte de *Guillaume Tell.* Que serait-ce si on lui donnait *Guillaume Tell*, ce chef-d'œuvre, en entier, non pas comme on l'a arrangé et défiguré, mais bien tel qu'il a été composé? Et *Moïse*, cet autre chef-d'œuvre que l'on a in-

dignement mutilé, réduit à trois actes et dont on ne nous donne plus aujourd'hui que le troisième acte? Remontez l'un de ces ouvrages en entier, avec soin, avec tout le soin que vous prenez pour les ballets; montrez-vous sévères pour les chanteurs, pour l'orchestre et pour les choristes, et vous verrez la salle de l'Opéra se remplir encore, comme aux bons jours, malgré les chaleurs de l'été.

Accoutumez le public de l'Opéra à entendre ces magnifiques ouvrages; familiarisez-le avec les grandes compositions, comme vous l'avez familiarisé avec *Robert-le-Diable* que tout le monde connaît et que personne ne trouve trop long, et, croyez-le bien, il se dégoûtera vite de toutes ces petites pièces de grand opéra que l'on représente si souvent aujourd'hui.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Un jeune artiste dont le nom jouissait déjà d'une juste célébrité dans le monde musical, M. Boulanger, fils de l'actrice qui a contribué si long-temps à la gloire et à la prospérité de l'Opéra-Comique, vient de remporter le premier prix de composition au Conservatoire de Paris. M. Boulanger est élève de M. Lesueur, à qui nous devions déjà tant de beaux ouvrages et tant de bons élèves.

Le second prix a été décerné à M. Delacour, élève de M. Berton.

*** Serda poursuit avec succès, à l'Académie royale de musique, le cours de ses débuts. L'accueil favorable fait à cet artiste prouve que le public est toujours juste envers le vrai talent.

*** L'une des dernières représentations du *Cheval de Bronze* a été honorée de la présence de la Reine et de la famille royale. Cet ouvrage, qui doit la plus grande partie de son succès à la charmante musique d'Auber, a été exécuté dans cette circonstance avec beaucoup de talent de la part de l'orchestre et un ensemble remarquable de celle des acteurs. Féréol s'est particulièrement distingué par un jeu vraiment comique. Quant à Mlle Camoin, il est malheureux pour cette jeune cantatrice de n'être venue qu'après Mme Ponchard, dont la voix si pure et si flexible contribua si puissamment au succès du Cheval de Bronze.

*** Les débuts de Mlle Jenny Colon sont annoncés comme très prochains à l'Opéra-Comique. Cette cantatrice, qui a charmé si long-temps les dilettanti du Vaudeville et des Variétés, fera sa première apparation au théâtre de la Bourse dans une pièce nouvelle qu'on devra encore à la spirituelle et inépuisable fécondité de M. Scribe, providence de tant de débutants et de tant de théâtres.

*** Pendant qu'Inchindi chante sur la scène de l'Opéra-Comique, des avocats plaident, vis-à-vis, en son nom contre l'administration de ce théâtre. Mardi dernier le tribunal a remis à quinzaine le prononcé du jugement. Nous ne pouvons prévoir quelle sera l'issue de ce procès; mais, quoi qu'il en advienne, il restera toujours un différend à vider entre Inchindi et le public; ce sera de savoir dans quelle langue chante cet artiste. Les uns prétendent que c'est en italien, les autres en néerlandais; ce qu'il y a de bien certain, c'est que personne ne suppose que ce soit en français.

*** Les Champs-Élysées, qui comptent déjà plusieurs concerts et mille et un orchestres nomades, vont retentir de nouveaux accords. Le ministre de l'intérieur a autorisé les directeurs du Cirque-Olympique à ouvrir un nouveau manége dans le voisinage de l'établissement de M. Masson de Puitsneuf. Les Champs-Élysées auront donc de la musique à pied et à cheval.

*** Juste appréciateur des beaux-arts, sa majesté le roi de Prusse vient de faire remettre à M. Lesueur une bague enrichie de diamants en témoignage de la satisfaction que lui a causée l'audition des 7e et 8e livres de musique sacrée dont M. Lesueur lui avait fait hommage.

*** En sa qualité de grand poète lyrique, M. de Lamartine ne saurait être étranger à la spécialité de notre feuille. Voici deux quatrains *inédits* de l'auteur des Méditations, le premier destiné à servir de lot dans une loterie tirée au profit des pauvres, par une jeune demoiselle, le second adressé à une jeune dame que le poète aperçut en traversant une petite ville située sur les bords du Rhône.

PREMIER QUATRAIN.

Aux pleurs de l'orphelin accordez cette offrande;
Un sourire la paie, un œil caché la voit;
Sous les traits d'une femme un ange la demande,
Et sous les traits du pauvre ici Dieu la reçoit.

DEUXIÈME QUATRAIN.

Je ne fis qu'entrevoir, en passant, ton visage;
Mon œil depuis ce jour reste ébloui de toi;
Je plains ce flot du Rhône où se peint ton image;
Il la perd en fuyant, je l'emporte avec moi.

*** On vient de mettre en répétition, au grand théâtre de Bordeaux, un opéra comique en un acte, intitulé *Une nuit de la Ligue*, dont le poème est de M. Jacque,

Arago, et la musique de M. Zangronit, jeune compositeur de 20 ans dont la partition a mérité et obtenu les éloges de l'auteur de *Guillaume-Tell.*

Nouvelles des Départements.

Marseille. Il y avait foule au grand théâtre pour entendre Otello. Le tenor Pantaleoni a justifié toutes les espérances que fondait sur lui le public marseillais. Mme Franceschina Rossi, qui a eu sa part des honneurs de la soirée, a failli être victime d'un accident; au moment où Otello la poignarde, le pied de Desdemona a glissé sur les planches et elle est tombée en avant. Un cri général a éclaté dans la salle à cette vue et l'inquiétude des spectateurs a doublé lorsque le régisseur est venu réclamer de suite la présence d'un médecin. Aujourd'hui on peut être complètement rassuré sur les suites de cette chute.

Nantes. La soirée du 18 a assuré les destins de la troupe du grand théâtre. Mlle Cabault, qui dans le Nouveau Seigneur faisait sa première apparition, a été très favorablement accueillie.

M. Lesbros, baryton, faisait également son premier début; il a presque obtenu un succès d'enthousiasme.

Nous citerons encore Chambery et Lafisque qui ont eu aussi du succès.

Rouen. La rentrée de Tilly, dans le Nouveau Seigneur, semble avoir été une bonne fortune pour les habitués du théâtre des arts; son heureuse influence, dit le feuilleton, s'est prolongée sur tout le reste de la soirée.

Le même soir Mlle Lemesle pour sa rentrée a obtenu des applaudissements; les autres acteurs qui doivent débuter prochainement sont: Boulard, Mme Génot, Mme Meinier, Dubreuil et Frédéric.

Nouvelles étrangères.

*** Les pianos de M. Pape jouissent déjà à Londres de la même célébrité qu'à Paris. Un journal anglais, *The age*, en rendant compte d'un dernier concert, s'exprime ainsi sur les instruments de notre habile facteur :

« Au concert qui a eu lieu hier soir, 67, *Frith street, Soho square*, nous avons été surpris par la supériorité des pianos nouvellement inventés par M. Pape; les sons ont une qualitéet une plénitude remarquables, qui ont été acquis en faisant frapper les marteaux d'en haut. Ce moyen ingénieux procure aussi à ces instruments l'avantage de tenir l'accord bien plus long-temps, puisque la table d'harmonie n'est point interrompue par le passage des marteaux. Le mérite de cette invention nous vient de Paris, où l'inventeur, M. Pape, a obtenue la première médaille d'or à la dernière exposition. Nous avons entendu dans ce concert, pour la première fois, M. Servais, qui a un talent admirable; MM. Mochelès, Cramer, Schultz, Fontana, Sowinski et Alkan ont joué une ouverture pour trois pianos à douze mains, et ont ravi le nombreux auditoire. »

*** Décidément le Grand-Seigneur ne se borne pas à régénérer son empire sous le rapport du costume et des mœurs, il veut encore rendre ses sujets sensibles aux charmes de la musique et surtout de la musique italienne. Des lettres arrivées récemment de Constantinople confirment la nouvelle d'un opéra buffa dans la capitale de la Turquie. Bien différent de la plupart de ses augustes prédécesseurs, qui prenaient un barbare plaisir à faire clouer aux portes du sérail les oreilles musulmanes, le sultan Mahmoud ne s'occupe que du soin de ces charmer. Heureuse et grande révolution! dans laquelle l'illustre auteur du *Barbier*, de *la Pie*, d'*Otello* et de tant d'autres chefs-d'œuvre, jouera le principal rôle. Après avoir fait chanter le *Turc en Italie*, il fera hanter l'*Italien en Turquie*.

Bruxelles. Il n'y aura point cette année de grande fête musicale aux anniversaires de la révolution belge. L'ouverture de l'exposition nationale sera le principal attrait offert à la curiosité publique. Cependant le gouvernement ouvre un concours de *grande harmonie* auquel sont appelées à prendre part toutes les sociétés de musique du royaume. Le ministre de l'intérieur vient de publier l'arrêté suivant, concernant l'ordre du concours et la distribution des récompenses.

Les sociétés seront divisées en trois classes, savoir : *Sociétes des villes de 1er rang, sociétés des villes de 2e rang, sociétés des communes.*

Seront considérées comme villes de 1er rang celles dont la population excède 15,000 ames. Dix-huit médailles seront distribuées en prix.

MEILLEURE EXÉCUTION.

Sociétés des villes de premier rang. — 1er prix. Une médaille de 800 fr. 2e prix. Une médaille de 600 fr. 3e prix. Une médaille de 400 fr.

Sociétés des villes de second rang. — 1er prix. Une médaille de 600 fr. 2e prix. Une médaille de 400 fr. 3e prix. Une médaille de 200 fr.

Sociétés des communes. — 1er prix. Une médaille de 500

fr. 2e prix. Une médaille de 300 fr. 3e prix. Une médaille de 150 fr. Si le nombre des sociétés concurrentes ne s'élève pas à cinq, deux prix seulement seront accordés.

MEILLEURE TENUE.

Sociétés des villes de premier rang. — Une médaille de 300 fr. pour la meilleure tenue militaire. Une médaille de 200 fr. pour la meilleure tenue non militaire.

Sociétés des villes de second rang. — Une médaille de 250 fr. pour la meilleure tenue militaire. Une médaille de 150 fr. pour la meilleure tenue non militaire.

Sociétés des communes. — Une médaille de 200 fr. pour la meilleure tenue militaire. Une médaille de 100 fr. pour la meilleure tenue non militaire.

Indépendamment de ces prix, il sera décerné :

A la société de la ville de premier rang la plus éloignée de Bruxelles une médaille de 200 fr.

A la société de la ville de second rang la plus éloignée de Bruxelles une médaille de 150 fr.

A la société de la commune la plus éloignée de Bruxelles une médaille de 100 fr.

Toutes les sociétés qui auront pris part au concours recevront, comme souvenir, une médaille commémorative.

LES MORCEAUX A EXÉCUTER SONT :

Pour les villes. — Une ouverture ou symphonie, un air varié pour plusieurs instruments *solo*, un morceau à leur choix.

Pour les communes. — Une marche, un morceau à leur choix.

Toute société qui voudra concourir en donnera avis par écrit à M. le ministre de l'intérieur avant le 15 août 1835; après cette époque aucune société ne sera plus admise.

Nul ne sera admis à concourir à moins d'être membre exécutant de la société avec laquelle il se présentera.

La liste des membres de la société, dûment certifiée par l'autorité locale, sera remise à la commission du concours.

Il sera permis aux sociétés des villes de 2e rang de concourir avec celles des villes de 1er rang, et aux sociétés des communes de concourir avec celles des villes de 2e rang, pourvu qu'elles remplissent les conditions du programme pour les morceaux à exécuter par ces villes, et qu'elles aient fait connaître leur intention à cet égard à M. le ministre de l'intérieur, avant le 15 août 1835.

La société royale de la Grande-Harmonie de Bruxelles, ayant, à la demande de M. le ministre de l'intérieur, accepté la mission de faire les honneurs de cette fête municipale, ne prendra pas, par ce motif, part au concours.

Fait en séance de la commission directrice, le 18 mai 1835.

Le président,

VAUTHIER.

ADOLPHE EYCKHOLT, secrétaire.

AUG. PAYEN. A. DE PELLAERT. J. WANHOORDE. EM. CRABBE. ANT. DE LAMORTE.

Approuvé. Bruxelles, le 20 mai 1835.

Signé, DE THEUX.

LOUVAIN. Notre académie des beaux-arts vient de recevoir une extension nouvelle par l'organisation d'une école de musique établie sur une grande échelle. L'enseignement est gratuit; il comprend toutes les branches de l'art musical, depuis le solfége jusqu'à la composition. Le personnel enseignant se compose de MM. Spindler, premier professeur-directeur, Terby père, professeur, et F. Terby fils, professeur adjoint. L'installation des professeurs a eu lieu dimanche 18 de ce mois; le discours d'ouverture a été prononcé par M. le bourgmestre, en présence des autorités civiles et militaires et d'un public nombreux. La commission administrative de l'académie a déjà inscrit deux cent trente élèves pour la section de musique.

VIENNE. Le 6 de ce mois a eu lieu sur le théâtre de la Carinthie, au bénéfice de Cartagenova, une représentation de *il Furioso nell' isola di San-Domingo*. Quelques coupures avaient été faites à cet ouvrage, puisque le spectacle a commencé par le finale du premier acte. Après celui-ci Mme Schütz Oldosi, *cantata di Camera* de S. M. la duchesse de Parme, chanta le grand air de la *Sancia di Castiglia* de Pacini, *Se fosse a me vicino;* ensuite Mme Strepponi fit entendre la belle cavatine *del l'Ultimo giorno di Pompei* de Pacini. La représentation a été terminée par un duo du dernier opéra de Bellini, *i Puritani*, chanté par Cartagenova et Standigel. Le premier a été accueilli très favorablement du public. Mme Tadolini n'est pas restée au-dessous de sa réputation.

MILAN. M. Pietro Laureati, violoncelliste, s'est fait entendre au théâtre Carcano dans un concert qui lui a valu un très beau succès.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 24.

PARIS, DIMANCHE 14 JUIN 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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 musique en Bohême.

Ce n'est que par les déductions qu'il faut tirer de l'histoire de la Bohême, qu'on peut parler de l'ancienne musique des habitants de ce pays. Il existe, à la vérité, d'anciennes chansons populaires et d'anciennes danses nationales, mais elles prouvent peu de chose, parce qu'il est difficile de découvrir l'époque probable à laquelle elles appartiennent. L'eût-on d'ailleurs découverte, on ne saurait pas pour cela ce qui peut avoir passé des coutumes d'anciennes peuplades dans les mœurs de la société moderne. La nature des relations de ce pays rend impossible l'opinion qu'il puisse y exister une musique d'un caractère original. La musique des Bohémiens doit être un composé des parties les plus divergentes, ainsi que la nation elle-même. Il faut nécessairement que, dans les temps reculés, la musique gauloise ou celtique ait dominé en Bohême, car la race guerrière celtique des *Bojer*, qui donna au pays le nom de *Bojoheim*, *Boheim*, et s'y établit 500 ans avant Jésus-Christ, n'y put apporter d'autre musique que celle d'un usage général dans les Gaules. Si les Marcomans, les Thuringiens et les Francs, qui habitèrent successivement la Bohême, y introduisirent quelques modifications, ce dut être vers la fin du sixième siècle, époque où les Esclavons pénétrèrent jusque dans cet enclos de montagnes et furent les premiers du peuple migrant (*Tzèques*) dont la langue et les mœurs étaient entièrement différentes de celles des premiers habitants.

On ne saurait avancer aucune opinion certaine sur la musique primitive de ces Tsèques, car les événements les plus importants jusqu'au huitième siècle appartiennent plutôt à la fable qu'à l'histoire. La Bohême, après avoir été subjuguée par Charlemagne, et étant devenue, en 817, un fief de l'Allemagne, les guerres continuelles ne permirent plus de songer à une amélioration de l'état de la musique. Ce fut seulement alors que les apôtres Methodius et Cyrill, venant de Constantinople, répandirent la religion chrétienne et parvinrent à baptiser le duc Borcivai Ier (890), et plus encore sous le règne de Winceslas Ier, dit le Saint (925-936), que la musique religieuse chrétienne se mêla à l'ancienne musique païenne, sans faire cependant disparaître entièrement celle-ci. Au douzième siècle même, où les fréquents pélerinages à Rome répandirent le goût et les notions de l'art italien, l'ancien caractère populaire ne disparut pas encore, parce que les grands, mécontents du nouvel état de choses et du roi lui-même, cherchaient à maintenir les anciennes traditions chères au peuple. Le mélange singulier des types de différents âges et de différents peuples se montre en Bohême plus qu'en aucun autre pays et particulièrement dans la musique. Les peuplades qui s'y vinrent établir ayant chacune des dispositions peu communes pour cet art, les indigènes s'approprièrent ce qu'il y avait de bon dans les usages et dans les arts des étrangers, autant que le permettait la prévention nationale et autant qu'il était possible d'en faire une fusion avec ce qui existait. La vérité de cette observation est si évidente par l'examen des anciens airs et surtout des anciennes danses de la Bohême, qu'il est inconcevable qu'on ne l'ait pas reconnu plus tôt. Les rapports des tons et la nature de leur enchaînement sont

TIMBRE ROYAL

aussi visiblement allemands que le rhythme l'est peu. Ce rhythme a une analogie si frappante avec ceux des anciens peuples du Nord qu'il faut bien y voir l'Esclavon. On en trouve la preuve dans un ancien air de danse qu'a fait connaître M. Denis Weber. En le lisant on sera aussi peu disposé à reconnaître la tonalité esclavone dans la mélodie que le type allemand dans le rhythme. La mélodie est allemande, le rhythme purement esclavon. On connaît d'anciennes chansons populaires du Nord d'un rhythme à 5/4, résultant d'un changement alternatif de mesures à deux et à trois temps. Cet accord des arts et des usages étrangers avec les arts et les usages nationaux, qui a donné naissance à de si étranges produits, devient plus visible encore au quatorzième siècle où les langues française et italienne furent admises, où l'on s'appropriait une architecture étrangère, et où l'on vouait un culte à la musique étrangère. Tout cela se fit par les nobles et par les riches pour accroître les jouissances de la vie; mais les connaissances élémentaires n'en firent pas plus de progrès, et l'ignorance complète du peuple jurait singulièrement avec un état aussi élevé de l'art.

L'agrandissement des couvents, quant à leur nombre, à leur richesse et à la fondation de la première université à Prague, en 1348, forme une de ces oppositions qui prouvent combien la Bohême s'était élevée d'une part, tandis que de l'autre elle demeurait dans la dépendance d'idées superstitieuses. Le règne de Charles Ier (1346-1378) est l'époque où l'on peut le mieux voir combien la Bohême devait de bonheur et de prospérité au gouvernement des empereurs d'Allemagne, tandis que les grands s'attachaient à conserver les anciennes coutumes du peuple dans toute leur ignorante simplicité. Charles Ier avait poussé si loin les progrès de l'agriculture, de l'industrie, des arts et des sciences, il avait confié l'administration de cette province à des mains si habiles, que la prépondérance politique appartenait sans contredit à la Bohême. Les états assemblés rejetèrent pourtant la constitution carlovingienne si équitable, parce que l'ancien est toujours le meilleur, et peut-être aussi afin que les grands n'exerçassent pas de cruelles rigueurs sur leurs serfs. C'est ainsi qu'on trouve partout le singulier mélange du progrès et de l'esprit stationnaire. D'un côté on saisissait avec ardeur tout ce qui était amélioration, tandis que de l'autre on faisait résistance à tout ce qui avait apparence d'innovation. L'état prospère des sciences et du commerce jetait un vif éclat sur le pays, tandis que la grande quantité d'émigrants qui y arrivaient de toutes parts donnait aux opinions une divergence complète. Telle était surtout la position de la Bohême sous le règne de Wincesias II (1378-1419), où les disputes du clergé eurent tant de retentissement, et où la haine des Esclavons pour les Allemands dégénéra en une sorte de rage aveugle. Les sciences, les arts et la religion servirent d'instruments aux partis; les guerres de Jean Huss et de ses ennemis dévastaient le pays, et l'on sait que ce fut là l'origine des confréries bohémiennes. On comprendra quelle influence ces événements de formes si diverses ont dû exercer sur la musique.

Il y en avait, parmi les hommes de ce temps-là, qui, remplis de zèle, voulaient pratiquer les règles austères que commande l'Evangile pour une vie chrétienne; ils exprimèrent par des chants les sentiments dont ils étaient animés, ainsi que l'avaient fait Huss et précédemment les Vaudois persécutés qui avaient vécu en grand nombre et qui vivaient encore dans la Bohême. L'*Union des Frères* après avoir fixé ses règles disciplinaires (1457), forma un livre de chants accompagnés d'airs. Ces airs des frères bohémiens ont une grande célébrité; leur style est empreint de gravité et d'un profond sentiment religieux; mais ils ne sont bohémiens que parce qu'ils sont originaires de Bohême, car ils ont le caractère grave et solennel alors en usage, et sont écrits dans les huit tons de l'église, règle forcée pour toute la musique religieuse de cette époque. Le livre de chants ne contenait pas seulement ceux de J. Huss, il renfermait aussi d'anciennes chansons vaudoises du quatorzième siècle. Ces chants, composés dans la langue du peuple, par et pour un parti persécuté, durent faire beaucoup de sensation. Les membres de l'Union des Frères, en fondant leur ordre ecclésiastique, attachèrent une grande importance à avoir un livre de chorals qui leur fût propre, ce qui, au reste, fut d'autant plus facile que la première imprimerie s'établit à Prague en 1475. Cependant on ne saurait trop déterminer l'époque où parut le premier livre de chants et combien il y en a eu d'éditions; on connaît seulement un recueil d'environ 400 chansons avec les airs, daté de 1539. La dernière édition que l'on cite est de 1566; on la trouve dans quelques bibliothèques. On lit dans la préface de celle-ci que plusieurs des airs qu'elle renferme étaient en usage depuis plus d'un siècle. Les jésuites ayant étendu leurs persécutions jusque sur ce recueil dont ils détruisaient tous les exemplaires qu'ils pouvaient rencontrer, il est aujourd'hui au nombre des curiosités bibliographiques. On sait que Luther a recueilli quelques-uns de ces airs des frères bohémiens qui ont été malheureusement

gâtés par des arrangeurs, et la plupart de ceux qui les admirent beaucoup ne les ont jamais connus dans leur forme primitive. On a été jusqu'à s'épuiser en éloges sur l'harmonie originale et naïve de ces chorals bohémiens écrits dans le vieux style de l'ancienne musique d'église; mais tant qu'on n'aura pas trouvé un ancien livre des *Frères-Unis*, donnant les airs avec leur harmonie, ce qu'on n'a point vu jusqu'à cette heure, il faudra dire que ce ne sont là que de chimériques hypothèses. Toute l'harmonie que nous en connaissons est l'ouvrage des luthériens aux seizième et dix-septième siècles. Aussi n'est-ce pas aux formes harmoniques qu'on s'arrête en lisant ces chants; c'est au caractère grave, profond et méditatif des mélodies, qui révèle toute l'histoire d'une époque, qui indique la présence partout de l'esprit religieux et qui a en quelque sorte un parfum de persécution, qu'on s'attache exclusivement.

FRAGMENTS

SUR L'HISTOIRE DU VIOLON

ET SUR QUELQUES VIOLONISTES CÉLÈBRES.

Deuxième article.

Après la publication des œuvres de Corelli, le violon devint l'instrument favori et les violonistes se répandirent dans toute l'Europe. Il y avait à peine en Italie, au commencement du dix-huitième siècle, une ville qui ne possédât un violoniste distingué. A Pise, Clari, compositeur de charmants duos et trios pour la voix, jouait en même temps du violon avec beaucoup de talent; à Florence, François Geracini; à Bologne, Jérôme Laurenti; à Modène, Cosimo Perelli; à Massa di Carrara, François Ciampi; à Lucques, Lombardi; à Cremone, Visconti; à Pistoie, Giacopino di Pistoia; à Naples, Michel Mascitti. Tous ces musiciens ont publié de la musique pour leur instrument, ainsi qu'on peut le voir dans les catalogues hollandais et dans le dictionnaire musical de Walther.

A cette liste, il faut ajouter Nicolo Cosimo, Romain; il était en Angleterre en 1704; il y publia douze solos dédiés au duc de Bedfort qui, à Rome, l'avait pris sous son patronage.

François-Antoine Buonporti, gentilhomme de la ville de Trente, a publié, en 1702 et 1714, dix œuvres, composées principalement pour le violon.

Joseph Matteo Alberti, premier violon de l'église de San-Petronio de Bologne, a fait paraître, en 1713, dix concertos à six parties, et quelques années après douze symphonies à 4 parties.

Thomas Albinoni, de Venise, a composé plusieurs morceaux pour le violon. Il était d'une grande force sur cet instrument.

Charles Teparini, violoniste de Rimini, a publié en Hollande douze concertos pour violon principal, avec deux *ripienos*, *violetta*, violoncelle et contre-basse.

Don Antonio Vivaldi, maître de chapelle du conservatoire *della Pièta*, à Venise, fut le plus populaire des violonistes de cette époque. Il composa, outre ses œuvres dramatiques, un grand nombre de morceaux pour son instrument.

Geminiani était aussi, à cette époque, un artiste très distingué; il se rendit en Angleterre, en 1714, après la mort de Corelli, et il y passa la plus grande partie de sa vie.

Lorenzo Somis, maître de chapelle du roi de Sardaigne, était considéré comme faisant partie de l'école de Corelli. Il a fait imprimer à Rome, en 1722, son premier œuvre de sonates pour le violon, avec violoncelle ou clavecin.

Nous devons maintenant parler de Joseph Tartini, si profond admirateur de la méthode et des compositions de Corelli que, même après être parvenu à l'apogée de sa réputation, il ne voulait faire étudier à ses élèves aucune autre musique que les solos de celui qu'il considérait comme son maître.

Joseph Tartini était né à Pisano, dans la province d'Istrie, en avril 1694. Son père, qui avait fait des dons considérables à l'église cathédrale de Parenzo, avait été ennobli en récompense de sa piété. Joseph Tartini était destiné à suivre la carrière des lois, mais le goût de la musique se développa en lui et il abandonna toute autre étude. Ses parents l'envoyèrent, en 1710, à l'université de Padoue, pour y continuer son éducation; mais avant l'âge de vingt ans il se maria sans le consentement de ses parents qui l'abandonnèrent. Après avoir beaucoup souffert il trouva un asile à Assises, dans un couvent où le reçut un de ses parents qui y était moine. Là, il jouait du violon pour se distraire et oublier son infortune, lorsqu'un jour de fête, le vent ayant soulevé le rideau qui séparait l'orchestre de l'église, une de ses connaissances de Padoue le reconnut. On le raccommoda alors avec son père et il s'établit à Venise avec sa femme pendant quelque temps. Il y était encore lorsque Veracini arriva dans cette ville. Sa brillante exécution frappa Tartini qui n'avait jamais entendu d'aussi grand violo-

niste, et il quitta promptement Venise pour aller à Ancône se livrer à l'étude du maniement de l'archet.

Ce fut pendant sa résidence à Ancône qu'on le nomma, en 1728, à la place de premier violon et de chef de l'orchestre de la célèbre église de Saint-Antoine de Padoue.

A la même époque, sa réputation s'étant répandue dans les villes étrangères, il fut invité à se rendre à Paris et à Londres; mais son attachement et sa dévotion pour le saint auquel il avait consacré et lui-même et son instrument lui fit refuser toute espèce d'engagement.

Ce grand artiste a formé la plus belle école de violon qui ait existé jusqu'à lui. On compte parmi ses élèves : Pascal Bini, de Pesaro; Paul Alberghi, de Faenza; Pierre Nardini, de Florence, et Ferrani, de Crémone.

Le premier maître de Tartini avait été un musicien obscur nommé Jules de Terni, qui changea ensuite de place avec son élève et de maître devint écolier.

Le premier œuvre de solo, publié par lui, fut gravé à Amsterdam en 1734, le second à Rome en 1745. Plusieurs œuvres de solos ont été aussi gravés à Paris, et il en existe plus de deux cents manuscrits qui se trouvent dans les biblothèques des amateurs.

Ce grand musicien mourut, le 26 février 1770, à Padoue, où il avait résidé près de cinquante ans.

François-Marie Veracini, contemporain de Tartini, était considéré comme le digne rival de cet habile maître. Mais s'ils pouvaient être comparés l'un à l'autre pour le talent, leurs caractères étaient entièrement différents. Tartini était doux, timide, aimant la vie simple et obscure; Veracini recherchait le grand monde, et son orgueil était si excessif qu'il disait qu'ainsi qu'il n'y a qu'un Dieu, il n'y avait qu'un Veracini. Il se trouvait à Lucques à l'époque de la fête de la Croix, qui est célébrée chaque année avec une pompe très grande. Il devait jouer un solo, mais en entrant dans le chœur pour prendre la première place, il y trouva le père Jérôme Laurenti, de Bologne, qui, ne le connaissant pas, lui demanda où il allait. Sur sa réponse, Laurenti lui dit qu'il avait été lui-même engagé comme premier violon, mais que, s'il voulait jouer un concerto à vêpres ou pendant la messe, on lui assignerait une place. Veracini lui tourna le dos avec indignation et fut se placer à la dernière place de l'orchestre. Pendant le service Laurenti exécuta un concerto; Veracini l'écouta avec attention, et lorsqu'on lui demanda de jouer à son tour, il demanda la permission de jouer un solo à l'extrémité du chœur, et il se fit accompagner par Lanzetti, violoniste de Turin. Il joua si parfaitement que tout le public l'applaudit avec transport; alors, se tournant vers Laurenti, il l'appela à haute voix en lui disant : *Voilà comme il faut faire pour jouer le premier violon.*

Veracini ne voulut donner de leçons qu'à son neveu, qui mourut très jeune; lui-même dans sa jeunesse n'avait eu pour maître que son oncle Antoine Veracini, de Florence; mais en voyageant dans toute l'Europe il s'était formé une manière originale.

Emmanuel Bardella, de Naples, avait commencé l'étude du violon dès l'âge de six ans, sous son père François Bardella. Après la mort de celui-ci il prit des leçons de Angelo Zaga, jusqu'à l'arrivée de Pascal Bini, élève de Tartini, qui lui donna des conseils pendant fort long-temps. Son premier maître de contre-point avait été Michel Gabbalone; mais après sa mort il reçut des leçons de Leo. Cet habile artiste avait autant de modestie que de talent. Il est mort à Naples en 1773.

Subventions aux Théâtres.

La chambre des députés vient de voter une somme de 1,300,000 francs pour subventions aux théâtres royaux. Dans la discussion qui s'est élevée sur ce chapitre, MM. les députés ont débité plus ou moins de niaiseries, avancé des arguments absurdes. Leurs paroles ont été celles d'hommes tout-à-fait ignorants de la matière et qui ne peuvent même pas en raisonner de sentiment, attendu que le sentiment des arts leur manque entièrement. Nous allons rapporter des passages des discours de ces messieurs et faire ressortir les nombreuses sottises qu'ils renferment.

M. Liadière a entamé la discussion et s'est exprimé en ces termes :

« Messieurs, des subventions sont accordées à divers théâtres de la capitale. Ces subventions sont-elles bien ou mal réparties? C'est ce que je me propose d'examiner en peu de mots.

« L'Opéra, indépendamment d'un matériel considérable, reçoit depuis 1831, et recevra jusqu'en 1836 une subvention annuelle de 700,000 francs. Je sais bien qu'on me dira qu'à ce théâtre on doit tout sacrifier aux plaisirs de l'oreille et des yeux, et que ces sortes de plaisirs coûtent fort cher. Mais il résulte de l'expérience des dernières années qu'un directeur habile exploitant un seul ouvrage, un seul succès véritable, peut faire merveilleusement prospérer et ses affaires particulières et celles du théâtre.

« Tout cela est légitime sans doute, mais il doit nous

être permis de présenter nos observations et de dire, chiffres en main, qu'il a par an cent cinquante représentations dont les frais s'élèvent à une somme annuelle de 1,500,000 francs, plus 150,000 francs pour les décors et les costumes; total des frais, 1,650,000 francs; que la recette moyenne des dernières années a été de 8,000 francs par représentation, ou 1,200,000 francs pour l'année. Ajoutez-y 700,000 francs de subvention, et vous aurez une recette totale de 1,900,000 francs. Si donc la chambre diminuait la subvention de 200,000 francs, le directeur de l'Opéra ne ferait-il pas encore des bénéfices honnêtes?

« L'Opéra-Italien reçoit 50,000 francs pour six mois de représentations, plus une salle gratuite. Je ne comprends ni n'approuve cette subvention. En effet, le Théâtre-Italien n'est fréquenté que par la classe opulente, et je ne crois pas que l'Etat soit obligé de subvenir aux plaisirs de ceux qui sont assez riches pour les payer. On dit que la musique italienne a perfectionné chez nous le goût musical; je vois que nous avions autrefois une musique nationale, des compositeurs nationaux, dont la célébrité ne le cédait en rien à celle des étrangers leurs contemporains. Eh bien! depuis qu'une fièvre de musique italienne s'est emparée de nous, nous nous sommes perfectionnés à tel point que le fauteuil de Boieldieu est resté un an vacant à l'Institut faute de candidats qui fussent dignes de le disputer.

« De là, messieurs, la ruine totale de notre Opéra-Comique, de notre théâtre vraiment national. Nous avons beau le subventionner, nous ne l'aidons pas à vivre, nous l'aidons à mourir plus souvent; il en est aujourd'hui à sa quatrième résurrection. »

Messieurs les députés ont rarement de ces goûts d'économie, mais quand ils s'y mettent ce n'est pas pour peu. M. Liadière propose une réduction de cinq septièmes sur la subvention d'un seul théâtre; ce n'est guère. Mais si l'on prouvait clairement à M. Liadière que pas un seul des faits qu'il a avancés n'est réel, il renoncerait de lui-même aux conséquences qu'il en a tirées. Nous allons essayer de le persuader. D'abord nous lui dirons que la subvention de l'Opéra n'est point de 700,000 francs, mais seulement de 550,000, ce qui établit une différence de 50,000 écus. Quant à son évaluation des recettes à une moyenne de 8,000 francs par représentation, elle est évidemment absurde. Cette recette de 8,000 francs est presque le maximum de celles qu'on fait à l'Opéra; or, prendre un maximum pour établir une moyenne, c'est manquer aux plus simples règles du bon sens. Pour fixer la proportion des recettes journalières il eût fallu que M. Liadière prît soin de s'enquérir du chiffre de toutes celles d'une année; c'est assurément ce qu'il n'a pas fait. Nous sommes donc forcés de lui apprendre ce qui en est de cela. Si dans les mois de l'année où les soirées sont longues et fraîches on fait souvent 8,000 francs de recette à l'Opéra, il arrive qu'on n'a que le quart de cette somme les jours où le soleil d'été a brûlé l'atmosphère et où l'air respirable manque dans nos salles de spectacle. Et il est des années où ces jours-là sont en grand nombre.

M. Liadière ne comprend ni n'approuve la subvention du Théâtre-Italien. La vacuité du fauteuil de Boieldieu à l'Institut est le meilleur argument dont se serve l'orateur pour prouver l'inutilité du Théâtre-Italien. On n'a pas trouvé de successeur à Boieldieu, c'est la faute au Théâtre-Italien. M. Liadière n'est pas du tout convaincu que la musique italienne ait perfectionné chez nous le goût de la musique. M. Liadière, qui sait probablement beaucoup d'autres choses, n'est pas forcé de connaître à fond l'histoire de la musique; l'honorable député n'a probablement pas assisté souvent aux représentations italiennes; s'il l'avait fait, son goût serait probablement plus perfectionné sous le rapport de la musique. Il est des années où la subvention de 70,000 francs accordée au Théâtre-Italien pourrait facilement être retranchée, tant ce spectacle a été suivi; mais il en est d'autres aussi où, faute de ce secours, les représentations seraient forcément interrompues. Or, comme les crédits s'accordent d'avance, il vaut mieux sacrifier à tout hasard une somme de 70,000 francs si peu considérable dans un budget tel que celui de la France, que de s'exposer à priver le pays des jouissances d'art et des avantages matériels que cet établissement lui procure. Nous disons des avantages matériels, parce qu'une foule d'étrangers vient annuellement à Paris pour visiter nos théâtres et principalement les opéras français et italiens: le grand Opéra pour sa belle exécution d'ensemble, les Italiens pour la grande perfection de l'exécution vocale, perfection telle qu'on n'en trouverait d'exemple nulle part ailleurs; or, ces voyages profitent non-seulement à la ville de Paris, mais aux départements que doivent traverser les étrangers.

M. Liadière veut encore trouver dans la présence du Théâtre-Italien la cause qui a amené, à plusieurs reprises, la ruine de notre Opéra-Comique. M. Liadière n'est ni plus heureux, ni mieux instruit à cette occasion. Le public qui fréquente le premier de ces spectacles n'est pas du tout le même que celui qui assiste aux représentations de l'autre; l'un est en avance d'un siècle

sur l'autre en intelligence musicale. Il faut passer par l'Opéra-Comique, puis encore par l'Opéra, avant d'arriver au Théâtre-Italien. Les causes de la non prospérité de l'Opéra-Comique sont ailleurs, ou plutôt elles étaient, car pour rassurer la sollicitude de M. Liadière, nous lui dirons qu'elles n'existent plus depuis que les pensions des anciens sociétaires ayant été mises à la charge de l'État, la subvention des 200,000 francs, qui était employée à en faire le service, est prise tout entière pour les besoins du théâtre. Si M. Liadière veut se donner la peine d'examiner quelles sont les charges des deux théâtres, il verra que la subvention de 200,000 francs pour l'Opéra-Comique est plus considérable que celle de 550,000 francs pour l'Opéra. Il est arrivé, à la vérité, qu'un directeur a trouvé moyen de faire prospérer ses affaires personnelles au moyen de cette subvention; mais cela tient à des causes qui peuvent ne plus se représenter de long-temps, et à l'adresse qu'a déployée le directeur dans son administration; car, il faut le dire, 550,000 francs ne sont pas suffisants pour conserver l'*Académie royale de Musique* dans l'état de splendeur où on l'a vue jusqu'ici.

M. Auguis blâme non-seulement la subvention du Théâtre-Italien, mais aussi la concession gratuite d'une salle qui est la propriété de l'État. Il propose de supprimer la subvention et de diminuer de moitié celle de l'Opéra.

Le ministre de l'intérieur a répondu en ces termes aux propositions tant soit peu welches des deux députés.

« J'ai peu de mots à dire pour justifier l'élévation du chiffre des subventions accordées aux théâtres royaux. Quoique ces théâtres, j'en conviens très volontiers, coûtent fort cher à l'État, il ne dépend pas des ministres de faire cesser subitement cet état de choses. Quand, arrivé au ministère de l'intérieur, j'ai voulu apporter remède à cette dépense, j'ai trouvé l'État lié par des traités avec le gouvernement. Des 1,300,000 francs affectés aux divers théâtres, je n'ai pu déduire la moindre somme; les traités existaient, ce n'était pas au gouvernement à les enfreindre.

« Quant au Théâtre-Italien, voici ce qui s'est fait. La subvention qui lui était accordée par son ancien traité était de 70,000 francs. Mais depuis, les dépenses des théâtres ayant de beaucoup augmenté, tous les autres ont reçu une augmentation de secours. Malgré cela, j'ai maintenu le taux de 70,000 francs, et à des conditions meilleures.

« Autrefois les décorations étaient la propriété du directeur; j'ai exigé qu'elles devinssent la propriété de l'État, et que tous les ans un certain nombre en fût établi. J'ai voulu encore que toutes les contestations qui pourraient survenir entre ce théâtre et le ministère ressortissent de la commission de l'Opéra, dont la juridiction a été plus d'une fois fort utile.

« On prétend que ce théâtre, subventionné par la France, lui est plus nuisible qu'utile sous le rapport de l'art. Messieurs, si on consulte les musiciens, ils sont unanimes pour déclarer que le Théâtre-Italien est nécessaire pour entretenir l'émulation et le goût de la bonne musique. Le public est là, d'ailleurs, pour nous venir en aide; on sait que son amour pour la musique italienne va jusqu'à l'engouement.

« Ainsi, sous tous les rapports, je crois avoir réalisé autant qu'il était en moi, et dans la position gênée où je me trouvais, les améliorations matérielles et d'art réclamées à cette tribune. »

S'il faut arracher au ministre les concessions politiques qu'il n'accorde jamais qu'à la dernière extrémité, il faut avouer qu'il se montre bien plus avancé et plus doué d'idées libérales que les députés qu'on voit habituellement prendre part aux discussions sur les questions d'art. Dans cette matière les représentants de la France sont loin d'être à la hauteur des besoins actuels, et leurs discours sont l'expression d'une pensée si rétrécie qu'on ne les dirait pas de ce siècle. Encore si les idées d'économie qu'ils mettent en avant lorsqu'il s'agit d'accorder des crédits aux beaux-arts ils les conservaient dans toutes les occasions où il s'agit de dépenser l'argent de la France, ils seraient à demi excusables; mais il n'en est pas ainsi, car on les voit tous fort empressés de voter des millions lorsqu'il s'agit de servir les intérêts de l'industrie qu'ils représentent et ceux de leurs localités. Les artistes sont à plaindre de voir leur sort confié à des mains si peu habiles. Et l'on doit comprendre sans peine que les hommes qui vivent en dehors de la sphère des arts, ainsi que le font la plupart de nos députés, sont les plus mauvais juges des questions qui s'y rattachent.

É. F.

Soirées musicales par G. Rossini [1].

Vous le croyez défunt, trépassé, mort, exilé du monde; vous croyez qu'il est en ce moment aux Champs-

(1) Huit ariettes et quatre duos italiens composés avec accompagnement de piano. — Prix net: 10 fr. broché, et 12 fr. relié.

A Paris, au *Dépôt central de la musique et de la librairie*, rue des Filles-Saint-Thomas, n. 5, place de la Bourse.

Élysées, devisant avec ses illustres devanciers, montrant à Mozart la cavatine brillante et pleine de folie de Figaro, *fattotum della città;* chantant avec Cimarosa l'admirable duo bouffe de *Cenerentola;* saluant Gluck avec le serment des compagnons de Guillaume Tell; faisant hommage à Pergolèse d'un *Stabat* que des moines espagnols ont eu seuls le privilége d'admirer. Peut-être avez-vous dit feu Rossini! dans l'expression de vos regrets, déplorant qu'un si beau génie reste muet après avoir si long-temps et si merveilleusement chanté; qu'il s'arrête à l'instant où sa production la plus étonnante avait marqué le plus haut degré de sa gloire; qu'il s'arrête sans pitié pour les virtuoses qui l'implorent, pour les directeurs de spectacles qui sont à ses genoux, pour le monde entier qui attend avec impatience une foudroyante explosion du volcan musical, et qui déjà voudrait sentir le parquet trembler sous ses pas et le cintre frémir au bruit harmonieux des voix, des violons, des cors et des trombones. Rubini, Lablache, Tamburini chantent la musique de Rossini, mais le *maestro portentoso* n'a jamais rien écrit pour eux. « Vous le savez, en Italie, on m'offre 100,000 francs pour une saison. Composez un opéra pour moi, je viens le chanter à Paris, et mes prétentions s'abaisseront de 75 pour cent; je le chanterais même gratis si cela n'avait rien d'offensant pour la direction. » Tel est le propos tout-à-fait galant, la prime d'encouragement que l'aimable Marietta Garcia, dans une saillie de sa verve d'artiste, adressait à Rossini ces jours derniers.

Si l'illustre maître paraît avoir abandonné la carrière du théâtre, il n'a pourtant pas renoncé à composer de jolis airs, des duos ravissants. L'éditeur de *Guillaume Tell*, M. Troupenas, vient de publier, sous le titre de *Soirées musicales de G. Rossini*, une douzaine de productions charmantes, huit ariettes et quatre duos. Ces morceaux gracieux et d'un tour original, d'une harmonie souvent piquante par sa nouveauté, sont si jolis que l'on serait tenté de réclamer le treizième; la douzaine est complète, et voilà tout. On pense bien que l'éditeur a su profiter de sa bonne fortune et que ce nouvel œuvre de Rossini est estampé avec tout le soin, le luxe et l'élégance de la typographie musicale. Les amateurs d'emblèmes et de vignettes seront servis selon leur goût, les *dilettanti* chanteront les paroles italiennes, d'autres s'attacheront au texte français qui les double avec assez de fidélité. Romances, chansons, ariettes, barcaroles, tyroliennes à une ou deux voix, tels sont les sujets variés que l'auteur a traités avec la supériorité de son talent et la vivacité de son imagination toujours jeune et féconde. Je ne ferai point l'examen de ces pièces fugitives; je dirai seulement qu'en écrivant *la Danza*, Rossini semble s'être inspiré de *la Romanesca;* signaler cette imitation n'est pas une critique. J'ajouterai que *li Marinari* est le duo que je préfère aux trois autres. On se souvient de la vogue de son quatuor, *da camera;* ce quatuor a fait le tour du monde, *les Soirées musicales* ont déja pris le même chemin.

CASTIL-BLAZE.

Nouvelles de Paris.

*** L'Opéra-Comique a fait plusieurs *relâches* pendant la semaine qui vient de s'écouler; ce n'était point pour se livrer au *far niente* mis à l'ordre du jour par quelques administrations théâtrales, mais pour répéter généralement le *Portefaix*, opéra en 3 actes, dans lequel Chollet et Mlle Prévost reparaîtront ensemble. La musique est de M. Gomis, à qui nous devons déjà le *Diable à Séville* et le *Revenant*, partitions dont quelques morceaux ont suffi pour nous révéler un grand compositeur.

*** Après le *Portefaix* viendront les *Deux Reines*, la *Vassale* et *Sarrasine*. Tout cela, bien entendu, quand le *Cheval de Bronze* aura épuisé sa vogue.

*** Les répétitions de l'*Ile des Pirates* se poursuivent avec activité à l'Académie royale de Musique. Quelques initiés s'accordent à dire beaucoup de bien de ce nouveau ballet de M. Henry, dont plusieurs productions chorégraphiques au Théâtre Nautique nous ont déjà prouvé le talent pour ce genre de composition.

*** La *Saint-Barthélemy*, opéra de M. Meyerbeer, ne pourra être représentée que dans quelques mois. Les chœurs viennent d'être mis en répétition.

*** Serda a continué ses débuts dans *Gustave* par le rôle d'Ankastrom. Son succès a été moins vif que dans *Robert*.

*** Le *Temps* publie l'extrait suivant d'une lettre d'Alexandrie.

« Les Saint-Simoniens envahissent peu à peu tous les emplois publics en Egypte et se placent à la tête de toutes les institutions qui exigent des études. Le Père appelle des frères en raison des besoins; quelques-uns arrivent *proprio motu* et sont sûrs d'être immédiatement utilisés s'ils ont un talent acquis.

« La musique surtout est en grande faveur en Egypte, grace aux nouveaux apôtres. Presque tous les soirs, au Caire, il y a grande soirée musicale chez Mme Clorinde

Rogé. Les chanteurs sont en grand nombre. Il ne manque qu'un théâtre pour jouer l'opéra ; on assure qu'il est sérieusement question d'en construire un. En attendant, il y a des réunions de deux cents personnes. On y est presque en famille. La danse, la valse, les chants s'entremêlent avec les farces de Machereau qui joue le Colibri et fait rire à gorge déployée, le tout accompagné de moka, de tabac et de vin de Champagne, dont on a vidé plus de soixante bouteilles le jour où Marmont était là. »

*** On écrit de Londres que les artistes belges, MM. Servais et Ghys, obtiennent dans tous les salons les succès les plus brillants. Ces deux artistes sont appelés à exécuter, au grand concert de la cour qui aura lieu dans quelques jours, un duo sur le *God save the king* pour violon et violoncelle avec accompagnement d'orchestre. Ils ont composé ensemble ce duo qui fait fureur dans toutes les réunions musicales.

Ces artistes ont le projet, en quittant Londres, de donner des concerts en Irlande et en Ecosse.

L'opéra italien de Londres possède en ce moment toutes les célébrités chantantes de l'époque. Le directeur de ce théâtre a engagé Lablache, Rubini, Tamburini, Ivanoff; mesdames Malibran, Pasta, Grisi et Taglioni. On assure que, pour pouvoir tenir ses engagements, le directeur a besoin de faire, pendant les mois de la saison, un million de francs de recette, et l'on ne joue que quatre fois par semaine ; ceci peut donner une idée de l'étendue de la salle d'opéra, de la foule qui s'y presse et du prix élevé des places.

Pour compléter la liste des célébrités artistiques qui font en ce moment le charme des salons de la capitale de l'Angleterre, il ne nous reste à nommer que Bériot.

Nouvelles des Départements.

Amiens. Mme Marinoni se propose de donner dans cette ville une matinée musicale. Elle sera secondée par plusieurs artistes du théâtre.

Douai. La nouvelle troupe a commencé ses débuts par la *Dame blanche*. Elle est ainsi composée : premier ténor, M. Girard; première basse, M. Justin; second ténor, M. Blanchard; première soprano, Mme Alceste; viennent ensuite Mmes Syrille, Meunier et Blanchard.

L'opéra de Bellini *I Capuletti e Montecchi*, représenté à Marseille par une troupe italienne, a obtenu un succès d'enthousiasme et de larmes.

Rouen. Mme Loretto-Garcia a fait son premier début au Théâtre des Arts dans le *Barbier de Séville* Elle a eu un très beau succès.

Les chanteurs tyroliens viennent de passer à Châlons-sur-Saône où ils se sont fait entendre.

Toulon. M. Filippa, dans plusieurs concerts qu'il a donnés, a eu le plus grand succès ; tous ceux qui l'ont entendu font le plus brillant éloge de ce jeune violoniste.

Caen. Mme Fanny Eckerlin se propose de donner ici une soirée musicale.

Nouvelles étrangères.

Vienne. Une représentation, qui a été donnée le 24 avril dernier au théâtre près la porte de Carinthie, au bénéfice de Poggi, a fourni à Mme Schütz l'occasion d'un brillant succès ; chargée du rôle d'Anna Bolena, cette artiste a excité les transports du public et a été appelée cinq fois sur la scène. Le bénéficiaire ainsi que Mme Strepponi ont eu leur part des applaudissements.

Mme Schütz a elle-même donné, quelques jours après, à son bénéfice, une représentation qui n'a pas moins réussi que la précédente.

Pise. L'opéra de Donizetti, *Ugo conte di Parigi*, a été représenté au théâtre dei Rawivati, où il a obtenu un succès complet.

Donzelli et Mlle Fanny Tacchinardi-Persiani ont chanté avec le talent qu'on leur connaît.

Milan. *Leocadia*, drame lyrique qui a été représenté à la fin du mois dernier au théâtre *Alla Canobbiana*, n'y a pas obtenu de succès.

La musique, due à Lauro Rossi, n'offre aucune pensée neuve. Deux morceaux seulement méritent d'être remarqués, et particulièrement un chœur du second acte.

Mme Schoberlechner a fait tous ses efforts pour jeter quelque intérêt sur le rôle de Léocadie dont elle était chargée.

On lit dans la gazette privilégiée de Milan : Nous pouvons affirmer que Mme Malibran donnera au théâtre *Alla Scala* au moins trente représentations, qui auront lieu des premiers jours de septembre à la fin du mois de novembre. La saison commencera le 16 août.

La même feuille annonce également que Mme Malibran professera la déclamation dramatique et ouvrira à cet effet un cours qui ne peut manquer d'auditeurs.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** N° 25.

PARIS, DIMANCHE 21 JUIN 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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 musique en Bohême.

Suite et fin.

Les arts doivent dormir là où le fanatisme est dominant, là où les horreurs de la disette et de la contagion s'ajoutent aux horreurs de la guerre. Tel était l'état de la Bohême aux seizième et dix-septième siècles; on n'y songeait plus qu'à ces violentes dissensions religieuses devenues l'unique préoccupation des esprits. Les choses demeurèrent dans cet état jusqu'à ce que des régents de la maison d'Autriche vinrent relever les sciences et les arts. L'un de ceux qui contribuèrent le plus à régénérer la musique fut Rodolphe II (1576), dont l'excellente chapelle était composée non-seulement de Bohémiens, mais aussi d'Italiens. Ce fut alors que la musique italienne s'introduisit en Bohême et modifia d'une manière sensible le caractère original des mélodies populaires. Cette réforme fut poursuivie plus vigoureusement sous Ferdinand II (1619-1637), protecteur des jésuites. Pendant qu'ils faisaient une rude guerre aux protestants, les jésuites travaillaient avec ardeur à donner un vif éclat extérieur à la religion et appliquèrent la musique à leurs projets. Chaque couvent, chaque église, reçurent des donations spéciales pour se pourvoir d'une musique régulière; les couvents riches se firent gloire d'en entretenir à leurs propres frais. C'étaient ordinairement sept ou huit chanteurs nourris et habillés par le couvent, avec les instrumentistes nécessaires, placés sous la direction d'un *regens chori*. Comme ces chanteurs n'étaient admis par les églises et par les couvents qu'autant qu'ils possédaient la sûreté et l'habileté nécessaires pour bien exécuter la musique religieuse, la plupart des gens de la campagne, excités par le désir de procurer un beau sort à leurs enfants, recherchèrent les moyens de leur faire apprendre la musique, afin qu'ils fussent admis dans les chœurs de quelque couvent. Ce stimulant, joint aux dispositions naturelles des Bohémiens pour la musique, rendit l'exercice de cet art chaque jour plus général, au point que, dans les moindres villages, on attachait plus de prix au plus mince talent musical qu'à toute autre qualité. Ferdinand III (1637-1657) continua à protéger aussi la musique et à pallier, au moyen de la prospérité des arts, l'oppression sous laquelle gémissait le peuple. Et l'amour des gouvernants pour la musique avait produit ce résultat sur les masses, qu'on négligeait toute autre étude pour celle de cet art et qu'on pardonnait à un instituteur d'ignorer les choses les plus essentielles pourvu qu'il fût musicien, et surtout qu'il fût musicien étranger. L'influence du clergé se fit sentir jusque dans les palais des premières familles qui, pour l'honneur de leur maison, mettaient beaucoup d'importance à ce que leurs serfs fussent musiciens.

Depuis Joseph Ier (1706-1711), qui jouait lui-même habilement de plusieurs instruments, la musique fut encore bien cultivée en Bohême. Des écoles de musique furent fondées dans presque tous les villages et les résultats qu'elles produisirent furent excellents. On y apprenait concurremment le chant, les instruments à archet et les instruments à vent. C'est à la musique d'un style léger qu'on s'attachait surtout, parce qu'on songeait principalement à ce qui contribuait au charme de

la vie, et la musique de chambre fut le genre qu'on préféra. Un rhythme énergique, animé, distingua bientôt la musique des Bohémiens, auxquels cette nouvelle direction de l'art convenait mieux, tandis que dans le chant simple et grave les Bavarois et les Saxons leur étaient beaucoup supérieurs. Ils exécutaient des airs de danse, des marches, des sonates et des petites pièces d'instruments à vent avec une vivacité originale. Sous l'empereur Charles VI (1711-1740) la musique pratique des Bohémiens atteignit son plus haut degré de splendeur. En 1724 ce monarque donna aux Bohémiens un spectacle musical unique en son genre. Il fit exécuter en plein air, auprès de Prague, un opéra dans lequel figuraient plus de mille chanteurs et instrumentistes dirigés par quatre maîtres de chapelle. Des musiciens de toutes les parties de l'Allemagne et de l'étranger s'étaient rendus à cette fête d'un genre tout nouveau; on dit que les frais s'élevèrent à près de 300,000 florins. Il ne faut pas s'étonner que l'effet ait peu répondu à l'attente générale et que cette singulière entreprise n'ait point été essayé de nouveau. On sait quels sont les inconvénients d'une exécution musicale en plein air; on sait qu'il n'y a pas de finesses de rendu possibles et que les détails qui produiraient le plus excellent effet dans une salle fermée, disparaissent entièrement dans ces sortes de solennités. Charles VI en fut donc pour son beau projet et ses 300,000 florins, les exécutants pour leur temps mal employé et les curieux pour leur attente déçue.

On voit que si les empereurs ont fait beaucoup pour la musique d'église, les couvents et les confréries n'ont guère fait moins en voulant donner au service divin une pompe extraordinaire. Prague était alors le centre de ce mouvement intellectuel, car dans la première moitié du dix-huitième siècle, les meilleurs artistes bohémiens émigrèrent dans la capitale de la Saxe, dont le séjour avait d'autant plus d'avantages pour eux qu'il était de bon ton de les bien recevoir et de les avoir chez soi. Vers ce même temps, le comte français Antoine de Spork emmena en Bohême les premiers joueurs de cor de chasse; cet instrument eut un succès universel.

Les représentations de l'Opéra-Italien à Prague ont aussi beaucoup contribué à donner un grand essor à la musique. En somme, on regarde la seconde moitié du dix-huitième siècle comme l'ère la plus florissante de la musique en Bohême. On y trouvait en effet alors d'excellents organistes, d'habiles violonistes, des artistes d'un talent remarquable sur les instruments à vent. Les Bohémiens remplissaient les orchestres de tous les théâtres de l'Europe. Enfin chacun sait que les opéras de Mozart, *les Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Cosi fan Tutte*, la *Clemenza di Tito*, furent d'abord connus et appréciés avant qu'ils fissent le tour du monde. Mozart se plaisait à dire lui-même qu'on le comprenait mieux à Prague qu'ailleurs. C'est aussi à cette époque que la Bohême possédait d'excellents artistes; Misliweschak, fils d'un meunier de Prague, fut même connu comme compositeur dramatique en Italie; Gassmann, maître de chapelle de la cour, dont Salieri fut élève; les Benda; les deux Stamitz; Seegert, organiste et excellent théoricien; Brini, maître de chapelle de l'église métropolitaine; Werner, le plus habile violoniste de son temps; Dussek, les deux Katzeluch, Vincent Maschek, Kucharz, Lozuch, Jean Roesler, Girowetz, Hekart, etc. Il ne faut pas oublier Punto, le corniste, et Moscheles, l'habile pianiste. On élargit un peu trop les limites de la Bohême en comptant le chevalier Gluck au nombre des musiciens de ce pays.

Une spécialité de l'art musical dans laquelle les Bohémiens se sont fort distingués, c'est dans la composition des airs de danse qu'ils faisaient d'une mélodie originale et d'un rhythme pénétrant. Long-temps on les improvisa; Waba fut le premier qui songea à les noter. Après lui Pichl se fit une grande réputation dans ce genre de composition, quoique ses airs ne soient riches ni de mélodie ni d'harmonie. Il faut savoir aussi qu'alors les joueurs d'instruments à vent manquaient entièrement. Cibueka fit mieux encore, et se trouva lui-même surpassé par Denis Weber. Depuis 1800, Denis Weber a composé une immense quantité de menuets, d'allemandes, etc., remarquables par des qualités d'invention et par une instrumentation élégante. L'abbé Vogler avoua lui-même qu'il n'aurait pas cru qu'on pût écrire un orchestre si riche et si travaillé pour des compositions aussi peu importantes de leur nature. Witassek et Tomaschek ne lui sont pas très inférieurs, et ce dernier l'eût presque égalé s'il eût composé davantage dans ce genre. Les Bohémiens se font honneur de déployer un tel luxe dans leurs bals, que chacun doit avoir ses airs de danse à lui et toujours nouveaux, surtout dans le carnaval, pour lequel les Bohémiens rivalisent presque avec les Italiens. On comprend qu'il a du en être écrit une grande quantité. Cependant la musique de danse décline comme bien d'autres choses.

On accuse l'Opéra-Italien, qui a été excellent jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle, d'avoir causé la décadence de la musique d'église en Bohême, en lui donnant un caractère sensuel et léger qui serait

aussi devenu en usage dans le reste de l'Allemagne catholique. Il faut plutôt chercher la cause de cette décadence dans la grande diminution des couvents. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on en était venu à ce point d'avoir grand'peine à rassembler un bon orchestre. Beaucoup d'hommes distingués considèrent la musique d'église sans instrument comme fort supérieure à l'autre; mais il ne faut pas appeler décadence la substitution de ce dernier genre au premier, il faut seulement choisir de la musique meilleure, plus dans le caractère religieux. Ce n'est pas dans les accompagnements qu'est le mal, il est dans le choix sans goût et dans la mauvaise exécution. Un certain nombre des premières familles de la Bohême voulut arrêter cette décadence de l'art et pensa qu'on ne pouvait mieux faire, pour relever la musique, que de fonder un conservatoire dans le genre de ceux de France et d'Italie. Ce conservatoire fut fondé à Prague, dans l'automne 1810; Denis Weber fut placé à sa tête. Depuis ce temps, beaucoup de choses utiles ont été faites, mais on détruit plus vite qu'on ne restaure, et il reste beaucoup à faire encore si l'on veut replacer l'art sur la ligne qu'il occupait autrefois. Le peuple aime toujours la musique; il ne se passe pas de fête où l'on n'entende le son des instruments. La musique des régiments bohémiens n'est pas inférieure à celle des Autrichiens. Le triangle est toujours l'instrument favori des montagnards; on trouve dans plusieurs contrées le tympanon, et dans l'arrondissement d'Egger, particulièrement, la cornemuse. Il faut mentionner une musique particulière des Archi-Bohémiens. Ils versent dans des verres à boire une quantité d'eau suffisante pour régler l'intonation, et les frappent à l'aide d'un morceau de bois garni de drap. Mais ce n'est pas à l'aide de pareils éléments qu'on ramènera la musique à son ancienne splendeur, et, à en excepter Prague, la Bohême est encore le pays des harpes discordées.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DU

PORTEFAIX,

Opéra-comique en trois actes, musique de M. Gomis, paroles de M. Scribe.

Rentrée de Chollet *et de M^lle* Prévost. — *M^lle* Camoin.

Il n'est personne qui n'ait entendu conter l'anecdote qui a fourni à M. Scribe le sujet de son livret. C'est une de ces histoires tragiques dont on amuse les enfants dans les longues soirées d'hiver, autour d'un rouge foyer, et auxquelles les jeunes filles de quinze ans prêtent une oreille attentive, parce qu'il s'agit de catastrophes amoureuses. L'histoire, la voici : Une jeune femme a reçu son amant chez elle en l'absence de son mari, et tandis qu'ils sont assis l'un près l'autre, se disant mille douces paroles, le mari vient heurter à la porte. La position était malaisée; aucune issue, pas de moyen de fuir. Heureusement il y avait dans la chambre à coucher un grand coffre, un de ces bahuts où les dames de ce temps-là serraient leurs robes et leurs bijoux. L'amant s'y glisse, ferme le couvercle sur lui et reste ainsi quelques heures. Le mari parti, la femme ouvre le coffre pour faire évader le jeune homme; elle l'appelle, le pousse, le remue sans obtenir une parole, un mouvement. L'amant est mort étouffé, il est mort plutôt que de perdre sa maîtresse en soulevant seulement un peu le couvercle du coffre pour respirer, il est mort comme ce jeune Spartiate, de classique mémoire, qui se laissa ronger le sein par un petit renard plutôt que de proférer une plainte. Cependant la jeune femme désolée ne sait comment se débarrasser de ce corps; enfin elle se décide à faire venir la nuit un homme du peuple, se confie à lui et lui offre une forte somme pour aller jeter le cadavre à la rivière. L'homme du peuple veut bien rendre ce service à la grande dame, mais il refuse l'or; il lui faut une autre récompense, une récompense qu'il est plus facile de deviner que d'écrire. La grande dame cède aux exigences de l'homme du peuple, afin d'être délivrée du cadavre, aimant mieux s'humilier que de perdre sa réputation. Telle est l'histoire, maintenant voici la pièce.

La scène se passe au premier acte chez une jeune diseuse de bonne aventure à laquelle toutes les nobles dames viennent confier leurs secrètes amours et de tendres messages. Le corrégidor vient faire une visite chez la sorcière qu'il soupçonne de donner asile à des conspirateurs. Des lettres encore cachetées sont trouvées par le corrégidor et présentées à un officier supérieur qui l'accompagne; celui-ci les ouvre et s'amuse fort des confidences que font à la sorcière la marquise de..... la comtesse de..... Mais tout à coup sa figure change en lisant une de ces missives qui donne à la devineresse un rendez-vous chez elle. L'officier a reconnu l'écriture de sa femme. Il paraît fort jaloux, l'officier; s'imaginant qu'il s'agit d'une rencontre avec quelque beau cavalier, il prévient le public qu'il viendra aussi, lui, au rendez-vous. A peine est-il sorti qu'une jeune femme voilée se présente; c'est précisément elle, Helena, la femme de

l'officier. Elle vient raconter à la sibylle qu'un jeune cavalier s'attache à ses pas, la suit partout et lui donne enfin toutes les preuves d'un violent amour. Elle dit bien qu'elle ne l'aime pas, mais pourtant elle serait désolée que son mari le tuât, celui-ci étant très jaloux et fort adroit à l'épée. Donc, elle prie la devineresse de prévenir le jeune homme du danger qui le menace. Tandis qu'elle est à faire ces confidences, entre une autre femme voilée; Helena passe dans une autre pièce pour laisser le champ libre à la nouvelle venue, et remet à un autre moment la suite de la conversation. La femme relève son voile et se fait connaître à la devineresse pour la sœur d'Helena. Elle raconte qu'elle aime un jeune officier qu'elle rencontre souvent dans les promenades, et elle voudrait bien savoir si elle sera payée de retour. Elle en est aussi au milieu de son histoire quand à son tour elle est interrompue par l'arrivée d'un jeune officier qui est tout justement à la fois et le poursuivant d'Helena et l'amant imaginaire de la sœur. Le jeune homme supplie la devineresse de faire parvenir un billet à la belle Helena. Mais voici qu'on vient encore ; c'est le mari. Trouvant un jeune cavalier auprès d'une femme voilée, il ne doute pas que ce ne soient sa femme et son complice; il provoque celui-ci et tous deux mettent l'épée à la main. Deux femmes se précipitent entre eux, Helena et sa sœur. Le mari, stupéfait, demande comment il se fait qu'elles se trouvent toutes deux en pareil lieu, et la devineresse, fort habile à arranger les choses, raconte, avec un grand air de vérité, à monsieur le mari qu'Helena a suivie sa sœur pour la protéger lorsqu'elle l'a vue sortir en cachette. Le mari, qui paraît prendre assez bien la chose, s'excuse auprès du jeune homme d'un moment de vivacité irréfléchie; mais le jeune homme, qui entrevoit les moyens de faire veuve la femme qu'il aime, demande satisfaction de l'insulte qu'il a reçue.

Au second acte, Helena est dans son appartement; ses fenêtres ouvertes laissent voir un balcon qui domine une rue faiblement éclairée par les rayons d'une lune pâle. Elle est assise toute pensive, lorsqu'une voix connue à son cœur murmure sous son balcon une plaintive romance. Cette voix est celle du jeune cavalier qui a l'audace grande de monter au moyen d'une échelle et de sauter du balcon aux pieds de celle qu'il aime. Interrompu dans ses déclamations passionnées par l'arrivée de la jeune sœur, il se cache et entend la jeune fille faire l'aveu de l'amour qu'elle nourrit pour lui-même. Lorsqu'elle s'est retirée, Helena, pour conserver la paix de son ame, supplie son amant d'épouser sa sœur. Mais on a frappé, c'est la voix du mari. Que faire? l'échelle est renversée du balcon, la seule retraite est un vaste coffre où se fourre précipitamment le pauvre diable. Le mari parti, Helena lève le couvercle du coffre et veut faire sortir son imprudent amant; mais celui-ci ne bouge plus, il est raide et froid. Au désespoir, Helena entend un portefaix, l'appelle et lui propose de la débarrasser du cadavre, lui promettant pour cela tout ce qu'il lui demandera. Le portefaix accepte et viendra le lendemain réclamer la récompense promise.

Au troisième acte, le portefaix vient demander à Helena son amour pour prix du service qu'il lui a rendu, menaçant de tout dévoiler au mari si elle résiste. La pauvre femme ne sait que faire; heureusement, la sibylle vient à son secours, le portefaix est son mari, et elle met bien vite celui-ci à la raison. Le jeune homme n'était pas mort, il n'était qu'évanoui, et il vient demander la main de la sœur, à la grande satisfaction du mari.

Il ne faut chercher dans la pièce de M. Scribe aucune sorte de vraisemblance. Les choses s'y passent d'une façon entièrement impossible, et comme on voit que l'auteur pouvait aisément les régler autrement, il s'ensuit de là qu'on est plus souvent disposé à blâmer qu'à manifester des marques d'approbation en écoutant le livret du *Portefaix*. Il est dans les intérêts de la fortune de M. Scribe qu'il écrive rapidement, mais il n'est pas dans ceux de sa réputation qu'il fasse des pièces du genre de celle-ci. On s'intéresse également aux six personnages qui concourent à l'action, c'est-à-dire qu'on ne s'intéresse à aucun. Il n'est rien de plus fâcheux pour une pièce de théâtre. Il faut ajouter que le sujet paraissant au premier abord très dramatique, la contexture de l'ouvrage est cependant telle qu'il offre très peu de ressources au compositeur, parce qu'il n'est pas une des situations dont se compose la pièce où il y ait occasion de grand développement.

Quoiqu'il ne manque pas de mérité dans la partition de M. Gomis, ce compositeur y a moins bien réussi que dans ses deux autres opéras. On doit, sans doute, l'attribuer aux mauvaises conditions dans lesquelles il se trouvait placé. Il faut à M. Gomis des sujets d'une couleur tranchée; or, ce n'est pas dans le *Portefaix* qu'il pouvait trouver cette qualité, car si ce n'étaient les costumes espagnols dont sont vêtus les personnages, on ne saurait dire si la scène se passe en Espagne ou ailleurs. Dans le *Diable à Séville*, dans le *Revenant*, M. Gomis avait donné à sa musique un caractère décidé, bien en harmonie avec les deux sujets qu'il avait à traiter. Dans le *Portefaix*, il n'y a point de caractère; M. Gomis a moins bien fait, il n'y a rien dans cela que de très natu-

rel. A part les hommes très rares dont le génie se plie à tout, les artistes ont pour le développement de leur talent des conditions spéciales dont ils ne sortent pas aisément. Quelques morceaux méritent cependant d'être remarqués dans la partition du *Portefaix*. Ce sont, au premier acte, un fragment de trio sans accompagnement et une romance; au second acte, une romance chantée par Mlle Camoin d'une manière très remarquable, et le chœur de femmes qui sert d'introduction; au troisième, des couplets spirituels (quant à la musique) et un quatuor avec chœur, morceau fort bien fait.

Le compositeur a dû, comme cela se pratique habituellement, payer pour le librettiste. Parce qu'il y avait des longueurs dans la pièce, on a fait dans la musique de larges coupures. Ces coupures ont rendu de certains morceaux inintelligibles pour quiconque ne serait pas dans le secret des mutilations qu'a subies l'œuvre du musicien. Nous nous sommes souvent élevés contre cet étrange abus qui maintenant est passé en forme de loi; nous savons qu'on veut faire par-là preuve de soumission au public; mais il faudrait le guider, cet ignorant public, plutôt que d'obéir à ses fantaisies; il faudrait lui apprendre que l'œuvre de l'artiste est quelque chose de respectable. Céder aux caprices d'un enfant, c'est lui donner une mauvaise éducation; le public est un grand enfant.

Chollet a été reçu par des marques d'un vif enthousiasme. Il est toujours chanteur fort habile et musicien parfait; mais il essaie souvent des choses de mauvais goût. Peut-être aussi son organe a-t-il perdu quelque peu de sa fraîcheur. Mlle Prévost est toujours agréable actrice et cantatrice; malheureusement un embonpoint trop considérable nuit à l'effet que sans cela elle produirait. Thénard, acteur intelligent, fait bien le peu qu'il a à faire.

La jeune Mlle Camoin a déployé, à plusieurs reprises, un talent de cantatrice très distingué, et secondé par un organe frais et pur. Les autres acteurs sont bien placés.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Quelques journaux ont annoncé que Mme Boulanger avait failli être la victime d'un guet-à-pens où sa fortune et sa vie auraient été en même temps menacées, et auquel elle n'aurait échappé que par un sang-froid remarquable. Mme Boulanger, rentrée chez elle assez tard dans la soirée, se disposait à se mettre au lit lorsqu'elle aperçut deux têtes d'hommes dont les yeux brillaient entre les rideaux. Sans s'émouvoir, et faisant usage du talent de comédienne qui lui a procuré pendant de longues années des succès si mérités à l'Opéra-Comique, la spirituelle actrice feignit de n'avoir pas vu les assassins, et, tranquille comme s'il s'agissait d'une représentation de *Fra Diavolo*, elle se parla tout haut à elle-même, se reprocha d'avoir négligé quelques soins de maison dans une pièce voisine, sortit de sa chambre, sortit de son appartement et fit appeler la garde. La garde, sans frapper violemment aux portes et sans chanter faux pour s'annoncer ainsi que fait sa collègue du Théâtre-Italien dans le *Barbier*, arriva la baïonnette en avant et trouva les brigands le pistolet au poing et le poignard entre les dents, s'apprêtant à jouer avec Mme Boulanger une scène de mélodrame dans laquelle l'actrice devait inévitablement remplir le rôle de la victime. Le plaisant de la chose, c'est que dans l'un des malfaiteurs Mme Boulanger reconnut un jeune élégant qui, l'ayant rencontrée assise sur le boulevard des Italiens, s'était efforcé d'engager avec elle une conversation qu'elle avait évitée avec peine. Après avoir rapporté une si dramatique histoire, il est fâcheux de devoir élever des doutes sur son authenticité; d'autres ont dit que tout cela était de l'invention des journalistes et que Mme Boulanger n'avait jamais vu sa vie menacée. Il y a dans ce contredit de quoi désappointer tout-à-fait les amateurs d'histoires lamentables.

*** Parmi les artistes qui se sont fait entendre aux concerts du *Gymnase musical*, le public a remarqué et encouragé avec bienveillance les frères Rignault qui se sont fait entendre au concert de jeudi dernier. Le violoncelliste a surtout fixé l'attention; ce jeune artiste joue avec facilité et une grande justesse, sa manière est celle d'une bonne école; seulement il laisse désirer une plus grande intensité de son et plus de chaleur dans l'exécution. Quoi qu'il en soit, c'est un bon début qu'il faut encourager. Son frère aîné, violoniste déjà connu, a été également bien accueilli.

Nouvelles des Départements.

Apt (Vaucluse). M. Jouve vient de nous faire entendre un nouveau morceau de musique religieuse de sa composition. Plusieurs bons ouvrages ont déjà fait connaître M. Jouve, entre autres une messe solennelle dont la *Revue musicale* et plusieurs autres journaux ont rendu un compte favorable. Mais le genre du *Dies iræ* qu'il vient d'achever est entièrement différent de celui de ses

autres compositions ; le style en est plus large et la couleur plus prononcée, l'instrumentation en est plus travaillée et plus riche d'effets. Le *Tuba mirum*, qui nous transporte en imagination dans la future Josaphat, et le *Mors stupebit et natura*, qui nous montre les hommes stupéfaits aux bords de leurs tombeaux, sont deux morceaux d'un caractère vrai et bien senti. Il faudrait pour le *Recordare* une exécution meilleure que celle qu'on a pu obtenir, afin de le bien juger. Les avis sur son mérite ont été fort partagés. Le *Confutatis maledictis* est peut-être le meilleur morceau ; son caractère sombre et sinistre établit une bonne opposition au *Voca me*, chant de consolation et d'espérance. Les observations critiques qu'on peut faire sur ce dernier ouvrage de M. Jouve sont de n'avoir pas toujours le caractère grave qui convient à la musique d'église et de manquer quelquefois de suite dans le développement des idées ; mais telle qu'est cette composition, elle fait honneur à son auteur. On doit aussi féliciter les amateurs de la ville d'Apt du zèle avec lequel ils ont secondé M. Jouve lors de l'exécution de son *Dies iræ*.

ROUEN. L'existence de notre société philharmonique a cessé d'être un problème. Comme toutes les institutions nouvelles elle a dû rencontrer des embarras, des obstacles d'autant plus difficiles à surmonter ici qu'elle n'était pas comprise du plus grand nombre. Le *positif* du caractère normand, le peu de loisirs qui reste aux populations livrées au commerce, étaient deux causes qui devaient lutter contre elle. Sans les sympathies des masses, quel est ordinairement l'avenir d'une institution? Le zèle et la persévérance des vrais amis des arts ont triomphé de toutes les difficultés, et la société qui, à son origine, n'était composée que de quarante-neuf membres, en compte maintenant cent seize, succès qui a dépassé toutes les espérances. L'intérêt et l'empressement qu'on a mis à suivre, cet hiver, les concerts donnés par la société, sont une preuve que nos concitoyens nous ont compris, et nous ne doutons pas que l'année qui vient de commencer n'apporte, comme la précédente, de notables améliorations.

« Quand on possède des talents tels que ceux dont la « société a reçu le concours avec tant de bonheur, on « ne doit pas s'arrêter à ce qui est bien, il faut toujours « demander ce qui est mieux, parce qu'on est sûr de « l'obtenir. » Ainsi s'exprime le rapport adressé à la société générale le 13 mai dernier ; espérons que les résultats viendront à l'appui de cette juste et encourageante réflexion.

On ne saurait trop louer la direction donnée par la société à ses études et le choix des morceaux exécutés. Proscrire les fantaisies et les airs variés était une sorte de *coup d'état* pour lequel le public n'est pas mûr; son éducation n'est point assez faite pour permettre de composer un programme de toute musique classique. Aussi s'est-on borné à mêler quelques œuvres graves et de composition plus sévère aux airs variés et autres productions du jour. Le public les a comprises assez pour déterminer la société à entrer largement dans cette voie de progrès. On a remarqué surtout, dans le dernier concert, la grande sonate en *la* de Beethoven pour piano et violoncelle, exécutée en son entier par deux membres de la société, tous deux remarquables par leur talent autant que par leur beau sentiment musical, qualités précieuses qu'on rencontre si rarement réunies; souvenir d'estime que l'auteur ignoré de cet article est heureux de leur adresser ici.

J'ai pensé qu'il ne serait pas sans intérêt de donner ici quelques extraits du rapport fait à la société en assemblée générale : « Un grand nombre de symphonies « et d'ouvertures ont été étudiées aux répétitions et « exécutées aux concerts ; Mozart, Beethoven et Rossini « ont fait tour à tour l'objet des études de l'orchestre. Le « fils de notre Boieldieu a dédié ses premiers essais à une « société qui devait être pour lui une famille et qui a vu « avec bonheur que, pour applaudir le fils, elle n'avait « pas besoin de se souvenir de la gloire du père. L'ou« verture qui a commencé le dernier concert, et où « chacun a remarqué et applaudi des chants heureux, « une instrumentation facile et savante à la fois, que ne « désavoueraient pas les plus grands maîtres, a prouvé « que la société trouverait de puissantes ressources « dans son sein ; aussi ne devons-nous pas seulement « remercier son auteur..... »

Et plus loin, après avoir rappelé les titres que M. Fournier, chef d'orchestre, avait à la reconnaissance de tous les amis de l'art : « Les chœurs ont souvent été « chantés avec un ensemble qui a fait honneur aux « soins de M. Fournier et au talent des chanteurs ; « l'orchestre, qui avait de plus grandes difficultés à « vaincre, a fait de rapides progrès vers la perfection « qu'il se propose d'atteindre..... »

Puis ailleurs, après avoir rendu compte de la messe d'Hummel, exécutée le jour de Sainte-Cécile : « Dès « ce moment, la patronne dont nous célébrions la fête « dut prendre la société sous sa protection ; aurait-elle « pu rester sourde à la touchante prière que lui adresse « une voix si suave et si pure ? Ici, messieurs, je serais « heureux de louer, d'admirer, de rappeler longuement

« vos souvenirs, mais si le silence est un devoir, je sens « qu'il est aussi une privation. »

Les bornes de ce journal ne permettent pas de citer davantage ; j'aurais voulu reproduire en entier les deux discours prononcés, en l'assemblée du 13 mai dernier, par MM. les vice-président et secrétaire de la société. Que leurs auteurs agréent ici l'expression de la reconnaissance de tous les vrais amis de l'art pour la part active qu'ils ont prise à la constitution de la société. Avec le zèle et la bonne volonté de tous ses membres, l'avenir de notre société ne peut qu'être assuré ; maintenant que les plus grandes difficultés sont vaincues, du travail et quelque persévérance, et la société prospérera.

Publications étrangères.

Plusieurs ouvrages relatifs à la musique et qui offrent quelque intérêt ont été publiés dans ces derniers temps en Allemagne. Nous croyons que nos lecteurs en verront l'indication avec plaisir.

1. *Dr. G. C. Grosheim, Versuch einer æsthetischen Darstellung mehrerer Werke dramatischer Tonmeister ælterer und neuerer Zeit* (Essai d'une exposition æsthétique de plusieurs œuvres dramatiques des temps anciens et modernes, par le docteur G. C. Grosheim). Mayence, Schott fils, 1834; gr. in-8 de 200 pages environ.

2. *Geschichte der Theorie der Kunst bei der Alten* (Histoire de la théorie de l'art chez les anciens, par M. Edouard Müller, docteur en philosophie), 1er vol. Breslau, Max et compe, 1834; gr. in-8 de 300 pages.

Ouvrage important dont le second volume est attendu avec impatience. M. Müller y examine les bases de la théorie de l'art pris dans son sens le plus absolu, et puise ses idées dans des considérations de la philosophie la plus élevée. Les objets qui ont un rapport particulier avec la musique et qui sont traités par l'auteur, sont : 1° De la poésie lyrique dans son union avec la musique ; 2° De l'harmonie et du rhythme ; 3° Dédain (des anciens) pour la musique instrumentale ; 4° Caractère des deux systèmes principaux de tonalité, le *dorien* et le *phrygien ;* 5° Caractère de l'*imitation* en musique ; 6° *Orchestique* dans ses rapports avec la musique et la gymnastique ; 7° Aperçu sur le dithyrambe et sur la musique qu'on y appliquait.

3. *Der Kirchengesang unserer Zeit* (Du chant d'église de notre temps, par M. C.-H. Sæmann, directeur de musique et professeur de cet art à l'université de Kœnigsberg, organiste de l'église paroissiale de l'ancienne ville). Kœnigsberg, Unser, 1834; gr. in-8, XI et 261 pages.

4. *Historisch-technische Beschreibung der Musikalischen Instrumente* (Description historico-technique des instruments de musique, où il est traité de leur antiquité, de leur étendue et de leur construction, de leurs inventeurs, des auteurs de leurs perfectionnements, des virtuoses qui en ont joué et des écoles qu'ils ont fondées, etc.; par M. Wilh. Schneider, directeur de musique et organiste de l'église principale à Mersebourg). Neisse, Hennings, 1834; gr. in-8, XII et 131 pages, avec 11 planches lithographiées.

Voilà un titre qui annonce bien des choses, et pourtant l'auteur a renfermé tout dans moins de 145 pages in-8 ; nous avons bien peur que l'objet important traité par l'auteur ne soit qu'un maigre aperçu du sujet d'un vaste travail.

5. On doit à l'auteur du livre cité précédemment une autre production sous ce titre : *Musikalische Grammatik, oder Handbuch zum Selbststudium der Musikalischen Theorie* (Grammaire musicale, ou Manuel pour étudier soi-même la théorie de la musique). Leipsick, Freise, 1834; gr. in-4, VI et 92 pages.

Cette grammaire de musique a pour base le système de Logier.

6. *Anleitung zum Selbstunterricht im Pedalspiel von Jul. André* (Instruction pour apprendre seul à jouer de la pédale de l'orgue, par M. Jules André). Offenbach, André, 1834, in-4.

7. *Ueber die Natur der Musik, ein Vorlaufiger Auszug aus derbereits auf Unterzeichnung angekündigten Allgemeinen Theorie der Musik* (Sur la nature de la musique, etc., par M. Wilh. Opelt). Plauen, et en commission à Leipsick, chez Hermann et Langbein, 1834; in-4 de 48 pages.

Ce petit ouvrage que nous avons sous les yeux, et que nous avons lu avec attention, mérite d'être signalé comme une des productions les plus importantes de ce temps. Les plus hautes questions de la théorie transcendante de la musique y sont traitées avec une profondeur de philosophie et de savoir qu'on n'a point jusqu'ici rencontrée dans les écrits publiés sur les fondements de la musique. Nous remarquerons en passant que les questions soulevées par le rédacteur de la *Revue musicale* sur la philosophie de la musique ont appelé l'attention des hommes les plus savants de l'Allemagne, et ont déjà fait éclore plusieurs écrits d'un mérite distingué sur ces questions d'un intérêt si vif et si pressant.

Librairie de H. FOURNIER, rue de Seine, 14.

EN VENTE.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE
DES MUSICIENS
ET
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FÉTIS,

Fondateur de la *Revue musicale*, Maître de Chapelle du roi des Belges et Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Tome Ier, contenant un Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique et la lettre A.

Un beau volume grand in-8° sur beau papier vélin satiné. Prix: 7 fr. 50 c.
Le second volume paraîtra le 25 juillet.

NOUVELLES PUBLICATIONS
DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

LE CHEVAL DE BRONZE,

Paroles de E. SCRIBE, *musique de* D. F. E. AUBER,

Avec accompagnement de piano.

		Prix net.
N.	1. Trésor de jeunesse et d'amour, air chanté par Féréol.	2 25
	2. Dieu tout-puissant! c'est elle que je vois, trio chanté par Mme Ponchard et MM. Féréol et Inchindi.	2 25
	3. J'ai pour guides en voyage la folie et l'amour! couplets chantés par Révial.	1
	4. Le sommeil fermait ma paupière, air chanté par Révial.	2 25
	5. Que dit-elle? c'est ta femme! quintetto chanté par Mmes Pradher et Ponchard et MM. Révial, Féréol et Inchindi.	4
	6. Là-bas, sur ce rocher sauvage, ballade chantée par Mme Pradher.	1 25
	7. Mon noble gendre a donc quitté la terre, air chanté par Inchindi.	2 25
	8. Quand on est fille, hélas! qu'il faut donc souffrir! couplets chantés par Mme Pradher.	1 25
	9. Ah! pour un jeune cœur triste et cruelle épreuve! air chanté par Mme Ponchard.	2 25
	10. Ah! ciel, en croirai-je mes yeux! duo chanté par Mme Ponchard et M. Féréol.	2 50
	11. Ma femme, ma femme à souper! trio chanté par Mme Pradher et MM. Thénard et Féréol.	2 50
	12. En vain de mon jeune âge, cavatine chantée par Mme Casimir.	2 25
	13. Eh quoi! monsieur, toujours vous plaindre! duo chanté par Mme Casimir et Révial.	2 50
	14. Tranquillement il se promène, couplets chantés par Mlle Fargueil.	1
	15. Quel désir vous conduit vers nous, bel étranger? Duo chanté par Mmes Casimir et Pradher.	2 50
MUSARD.	Quadrille de contredanses et polonaises sur les plus jolis motifs des Puritains (*I Puritani*) pour piano, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet et cornet à piston.	2 25

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 26.

PARIS, DIMANCHE 28 JUIN 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Décentralisation théâtrale.

Il y a peu d'années que nos départements ont songé à conquérir un peu d'une autre importance que celle qu'ils tirent d'une riche industrie ou d'un commerce actif. Lyon se contentait de filer la soie, Rouen de tisser des cotons; voir leurs ports encombrés des vaisseaux de tout pavillon était une gloire qui suffisait à Marseille, au Havre et à Toulon; Bordeaux ne demandait qu'à charger ses vins pour l'Angleterre et pour l'Inde, Lille à vendre ses toiles, Valenciennes à exporter ses fines dentelles. Ces riches et belles villes se sont lassées de l'existence passive qui leur avait longtemps suffi; l'activité du castor et de l'abeille qui bâtissent et produisent sans but et poussés par leur seul instinct, n'a plus satisfait leur ambition; elles ont voulu goûter un peu de la vie intellectuelle dont Paris avait eu jusqu'alors le privilége. Des académies littéraires et scientifiques se sont formées dans nos départements; des écoles de peinture, des conservatoires de musique et des sociétés philharmoniques y ont été établis; enfin des journaux politiques et des revues se sont fondés partout, et les théâtres ont voulu avoir leurs pièces indigènes, vaudevilles, drames et opéras. Tout cela est on ne peut pas plus louable et plus utile, car il n'y a pas de raison pour que Paris représente à lui seul la littérature, la science, la peinture, et la musique nationales; mais en voulant combattre ce qu'avait de ridicule et de mauvais cette agglomération de tout vers un point unique, les départements ont été plus loin que le but; du moment que le mot *décentralisation* a été prononcé, la cause est devenue moins bonne. C'est *émancipation* que la province aurait dû prendre pour devise, parce que le joug de Paris était trop rude en effet; mais *décentralisation* signifie la privation pour la capitale de sa haute influence. Il y a là une grave erreur, Paris sera toujours le centre des connaissances universelles et du mouvement intellectuel en France, comme la France est actuellement le centre du mouvement politique et moral en Europe; c'est à Paris que naîtront à l'avenir, comme par le passé, les idées fécondes dont se repaît la France tout entière. S'il n'y avait pas de centre d'activité dans ce vaste pays peuplé de trente-trois millions d'hommes, si ces trente-trois millions d'intelligences avaient le malheur de marcher en sens divers et sans qu'un lien commun les guidât vers un même but, il faudrait le créer, ce centre; il faudrait le trouver, ce lien, afin que tous les efforts, une fois réunis, tendissent à un même résultat, la prospérité du pays. Et quelle autre ville aurait plus de droit à devenir ce centre que Paris, riche de près d'un million d'ames pensantes et agissantes, Paris qui renferme le trente-troisième de la population de toute la France, Paris qui, par ses monuments, ses bibliothèques et ses musées, est appelé à être le rendez-vous de toutes les intelligences! Ainsi la décentralisation est un principe faux et toutes les conséquences qui en découlent sont fausses ici.

La *France départementale*, recueil mensuel qui a pris pour tâche de travailler à l'affranchissement intellectuel de la province, a publié, dans son numéro du 10 mai, un article intitulé : *Décentralisation théâtrale*, dans lequel il traite les questions relatives aux théâtres lyriques

d'une façon qui mérite qu'on y réponde. Nous prendrons successivement les différents passages qui concernent la musique et nous dirons comment les opinions du rédacteur de la *France départementale* nous paraissent contraires aux véritables intérêts de l'art.

Après avoir fait voir en quoi les goûts du public des départements sont différents sous plusieurs rapports de ceux du public de Paris, la *France départementale* s'exprime ainsi au sujet de la musique :

« En musique, même dissentiment entre la capitale et les départements : le public parisien, fatigué de mélodies simples, de chants scéniques motivés par un poème spirituel, appela d'abord les grands effets. On doubla les orchestres, on donna à chaque instrument un rôle important dans la partition. Une puissante harmonie vint soutenir et développer les motifs musicaux les plus mélodieux. En province, partout où il se trouva des moyens matériels suffisants, cette première révolution s'effectua. Mais comme il faut aux directeurs de théâtres des pièces faciles à jouer et qui puissent être souvent reproduites sans ennuyer leurs abonnés, l'ancien répertoire de l'Opéra-Comique, condamné à mort à Paris, se réfugia sur la scène des villes des départements. Il s'y est maintenu jusqu'à ce jour dans une prospérité que rien ne saurait motiver, si ce n'est l'habitude qu'on s'est faite d'aller entendre chaque soir une musique vieille sans doute, mais toujours agréable à ceux même qui l'ont écoutée vingt sns.

« Une première révolution musicale s'était opérée avec succès; bientôt on voulut seconder les grands effets de la musique par les grands effets de la danse et des décors. La musique ne semble plus destinée maintenant, à l'Opéra, qu'à accompagner des jeux scéniques; il n'est pas jusqu'aux premiers sujets de notre premier théâtre qui n'aient adopté une pantomime plus marquée afin, sans doute, d'être mieux en rapport avec les décorations qui les entourent.

« Soumise au jugement du public provincial, la manie des grands effets mécaniques n'a pas eu de vogue dans les départements. Sur les théâtres des plus grandes villes la pièce ressemblait trop à la parodie; le grand opéra tel qu'on le fait aujourd'hui, si l'on en réduit les dimensions, n'est plus que le mélodrame tel qu'on le faisait autrefois. »

C'est un fort mauvais moyen, pour arriver aux fins que se propose la *France départementale*, que de montrer les départements beaucoup moins avancés que Paris en matière de goût. Si tout le bénéfice que retirerait la province de cette décentralisation tant désirée devait se borner à l'exclusion des nouveaux ouvrages au profit des anciens, il ne faudrait pas désirer pour les départements eux-mêmes que les vœux de la *France départementale* fussent jamais exaucés. Il est bon de ne pas oublier les compositions des auteurs qui ont précédé notre époque, mais ce serait une folie que de vouloir borner nos jouissances à leur audition. C'est là une question qui n'admet plus de controverse, et en commençant par l'agiter dans son manifeste la *France départementale* risque qu'on donne peu d'attention au reste de ses raisonnements.

Plus loin la *France départementale* expose la situation des théâtres de la province en comparaison avec la situation des théâtres de Paris. Elle n'a pas toujours tort et nous lui rendrons la justice qu'elle aura mérité ; mais elle n'est pas bien informée en ce qui est des théâtres de la capitale ; elle a souvent péché par ignorance.

« Le moyen de donner aux départements toute l'individualité théâtrale qui serait véritablement utile à la France, serait certainement d'accorder aux directeurs de Lyon, Bordeaux, Lille, Nantes, Strasbourg, Toulouse et Marseille des subventions prises au budget de l'Etat comme celles qui sont accordées aux théâtres de Paris. Les conditions du privilége qui leur serait donné devraient être telles que les auditeurs fussent encouragés à travailler pour le public nouveau devant lequel ils auraient à paraître. On peut juger que bientôt le Nord et le Midi auraient des spécialités différentes, comme les théâtres des différents quartiers de Paris doivent en avoir.

« Ce qu'il y a maintenant de plus urgent, c'est de créer un Opéra-Comique à Paris. Depuis un an ce seul théâtre a fourni quelques nouveautés à la province; mais pauvre, écrasé de conditions onéreuses, mal subventionné, il n'a pu se relever que par une sorte de miracle due à l'habileté de ses directeurs, et l'on se demande encore aujourd'hui si son existence est assurée. Si elle ne l'était pas, tous les directeurs de province devraient s'empresser de partager avec lui les subsides qu'ils reçoivent des villes, car c'est aux nouveautés de l'Opéra-Comique qu'ils doivent la plus grande partie de leurs succès. »

La position du théâtre de l'Opéra-Comique n'est pas du tout celle que prétend la *France départementale*. Il n'est pas écrasé de conditions onéreuses, car ses frais, au contraire, sont aussi minimes qu'il est possible qu'ils soient; sa subvention est largement suffisante, et nous ne voyons pas que son existence soit si problématique.

Ce théâtre est digne, il est vrai, de toute la sollicitude du gouvernement parce qu'il alimente presque à lui seul tous les théâtres de la province; mais il n'y a pas de raison, aussi, pour que les intérêts de Paris soient sacrifiés à ceux des départements, et nous prions fort le gouvernement de songer à l'Académie royale de musique et au Théâtre-Italien en même temps qu'il s'occupera de l'Opéra-Comique.

La *France départementale* continue :

« L'année théâtrale qui a fini en avril dernier a été une précieuse occasion dont nous avons profité pour recueillir les faits qui peuvent indiquer l'esprit du public dans les villes de province. Le répertoire de tous les théâtres est presque constamment composé d'opéras empruntés à l'Opéra-Comique, et de comédies-vaudevilles qui doivent leur existence au Gymnase-Dramatique; quelques drames tels que *Richard d'Arlington* et *Latude* ont eu un succès partout incontesté, mais les couronnes, l'enthousiasme ont été pour *Lestocq*. Cette pièce, qui a succédé au *Pré aux Clercs* dans l'estime publique, a été jouée sur tous les théâtres et toujours redemandée; la *Prison d'Edimbourg*, et surtout le *Châlet*, a partagé cette gloire. Du reste le *Caprice d'une femme*, la *Sentinelle perdue*, le *Revenant*, et toutes les nouveautés dont le médiocre succès, à Paris, aurait empêché la représentation en province, si elles avaient appartenu à un autre théâtre que l'Opéra-Comique, ont été essayées à Bordeaux, à Lyon, à Marseille et sur une foule d'autres théâtres où leur sort a été meilleur que celui qu'on leur a fait dans la capitale.

« Le Théâtre-Italien a fourni deux opéras traduits, le *Pirate* à Lyon et la *Somnambule* à Toulouse. Malgré la mode parisienne à laquelle les départements sont trop souvent soumis, malgré la *traduction* et les *arrangements* nombreux qu'ont subis les chefs-d'œuvre auxquels la scène de ces deux villes méridionales a été ouverte, le succès de *Lestocq* a été toujours plus complet que ceux du *Pirate* et de la *Somiambule;* la faveur du *Pré aux Clercs* surpasse celle des pièces étrangères. »

« Marseille, où la langue italienne est presque populaire, et qui est en possession de fournir aux théâtres de l'Italie des artistes du talent le plus élevé, est la seule ville où l'on ait encore essayé de montrer un théâtre italien; cet essai a été heureux; mais *Lestocq* n'en a pas moins été accueilli dans cette ville avec un véritable enthousiasme, et il n'est pas de pièce en langue étrangère qui puisse supporter un aussi grand nombre de représentations que la pièce française. »

Ainsi, parce que les publics des théâtres de la province ne sont pas assez avancés pour comprendre la musique italienne, parce qu'ils préfèrent *Lestocq* au *Pirate*, il faudrait que nous fussions privés des jouissances que nous prenons, nous autres, aux représentations du théâtre Favart. La prétention est exorbitante. Nous avons dit assez quelle influence a toujours eue cette musique italienne sur la musique française, et combien les destinées de l'une dépendent encore de celles de l'autre; nous ne reviendrons plus sur un sujet épuisé. Nous nous bornerons à dire que, laissant aux dilettanti des départements la comédie à ariettes, puisqu'ils placent ce genre fort au-dessus des autres, nous prierons qu'on nous permette d'entendre *Otello*, *Semiramide* et la *Gazza*. MM. de la *France départementale* veulent soustraire la province à l'influence de Paris; que ce ne soit pas au moins pour soumettre Paris à l'influence de la province.

La *France départementale* s'en prend plus loin à l'Opéra.

« On ne peut pas non plus voir dans le grand Opéra de Paris un théâtre destiné à multiplier les plaisirs publics en France.

« Depuis la nouvelle direction de l'Opéra, *Robert-le-Diable* a eu seul le privilége d'être représenté dans tous les départements, et son admirable partition a même permis aux directeurs de reproduire cette pièce plusieurs fois. Cependant le directeur de Lille se plaignait dernièrement des pertes que la mise en scène d'un tel opéra lui causait, et, bien que l'on ne puisse nullement comparer *Robert-le-Diable* en province à ce qu'il est à Paris, tous les directeurs ont annoncé qu'ils n'avaient monté cette pièce que « pour se concilier la faveur de leur public et se donner des droits à l'indulgence des spectateurs, pour qui ils faisaient en cela un grand sacrifice. »

« Les autres nouveautés de l'Opéra ont à peine été essayées dans quelques villes de province, et *Gustave III*, qui est le dernier chef-d'œuvre du genre à *grand effet*, est tombé à Metz malgré tous les efforts et les dépenses de l'administration; ailleurs, même sort l'attend. Le directeur de Bordeaux a cru prudent d'en retarder sous différents prétextes la première représentation jusqu'à la fin de l'année théâtrale. »

On ne s'attendait guère à voir l'Opéra gourmandé pour avoir joué *Robert-le-Diable*. Si le directeur du théâtre de Lille a éprouvé des pertes en montant cet admirable ouvrage, ce fait est un médiocre éloge de l'intelligence musicale des Lillois. Partout où *Robert-le-Diable* a été représenté, il a fait la fortune des directions théâtrales; à Bruxelles, par exemple, après 70 repré-

sentations, nombre jusqu'alors inouï, on joue toujours cet opéra lorsqu'on veut emplir la salle. *Gustave III* est tombé à Metz, la chose est possible; c'est que probablement le public de Metz a trouvé que la musique de cet opéra était inférieure à celle de *Robert-le-Diable*, voilà tout ce que cela prouve.

En examinant dans quelle proportion sont répartis les fonds alloués pour subventions aux théâtres, la *France départementale* trouve encore moyen de s'emporter contre l'Opéra et contre le Théâtre-Italien. C'est décidément une vieille haine.

« Il nous paraît établi que la manière dont les subventions, *prises sur le budget général du royaume*, se trouvent réparties aujourd'hui entre les différents théâtres de Paris, est *diamétralement opposée à l'intérêt de nos départements*.

« L'Opéra reçoit du budget 780,000 fr. par an; l'État lui donne une salle spacieuse avec son mobilier et des magasins; il en a la jouissance gratuite; les frais d'entretien même ne sont pas, je crois, à sa charge. Pour tant de bienfaits, une seule obligation lui est imposée, celle de donner dans l'année 150 représentations; ainsi, chaque fois que le directeur de l'Opéra ouvre au public les portes de la salle que lui prête si généreusement l'État, la France lui accorde une subvention de *cinq mille deux cents francs*.

« Le Théâtre-Italien n'est pas, à beaucoup près, aussi chèrement rétribué; cependant, comme le chant coûte moins cher que les décors, les costumes et la danse; comme le public intelligent qui écoute forme une clientelle plus solide que le public curieux qui regarde; comme il est surtout moins onéreux de monter des pièces dont le succès dans un pays étranger a déjà couvert les frais d'auteur que d'en essayer d'entièrement neuves dont la chute peut souvent occasionner des pertes importantes; comme enfin le Théâtre-Italien jouit d'une salle avec son mobilier et ses magasins à titre gratuit, et n'est tenu à donner que 75 représentations par an, la subvention quotidienne accordée à ce théâtre s'élève en réalité à la somme de *neuf cent trente-trois francs*.

« On n'accorde à l'Opéra-Comique qu'une subvention de 180,000 fr., sans salle ni magasins. Le prix des loyers réduit cette somme de moitié. L'obligation de jouer tous les jours ne laisse à chaque représentation qu'une subvention de *deux cent quarante-six francs*.

« Les droits d'auteur, qui s'élèvent à 20 pour cent, ne sont pas couverts par cette faible somme quand la recette dépasse 1,250 fr., et avec une telle recette l'administration est en perte. Ajoutez que la nécessité d'entretenir une troupe assez nombreuse pour offrir chaque jour un spectacle au public rend cette subvention entièrement nulle, et réduit tellement la limite des appointements que tout chanteur habile préférera de modestes succès et de l'aisance en province à la gloire parisienne accompagnée de la misère.

« Ainsi, tandis que sur tous les théâtres des départements l'Opéra-Comique tient le premier rang, c'est à ce théâtre que l'Etat accorde moins de protection; naguère il n'y avait même point à Paris de salle où les compositeurs pussent faire représenter leurs ouvrages nouveaux, point de scène où les acteurs trouvassent des encouragements et de la gloire! L'artiste qui chantait l'opéra-comique était par cela même essentiellement provincial; exilé de Paris après ses études au Conservatoire, il n'y pouvait rentrer sans changer de genre. Faut-il s'étonner que plusieurs n'aient pas cultivé les moyens dont la nature les avait doués?

« Il faut cependant, dans l'intérêt de nos départements, que l'Opéra-Comique reçoive des encouragements *nationaux*, car c'est notre *musique nationale*; qu'on lui ouvre une scène plus vaste, qu'on le gratifie sans parcimonie de toutes les faveurs dont le Théâtre-Italien et l'Opéra sont si largementpourvus. Il faut que le directeur de l'Opéra-Comique puisse entretenir une troupe nombreuse et forte, un orchestre digne du temps où nous vivons; il faut qu'il puisse acquitter les droits d'auteur qui réduisent beaucoup les bénéfices de la direction; il faut enfin qu'il y ait en France une scène lyrique où puissent s'essayer nos compositeurs et nos jeunes artistes, où puissent briller les talents déjà accomplis. »

Tout en différant d'opinion sur un grand nombre de points avec les rédacteurs de la *France départementale*, nous avouons qu'ils tombent quelquefois dans le vrai. Il serait beaucoup préférable que les représentations du théâtre de l'Opéra-Comique n'eussent lieu que trois fois par semaine; ce serait le seul moyen d'y obtenir une bonne exécution. La chose serait plus facile que de former une double troupe ainsi que le proposent les rédacteurs de la *France départementale*.

L'*Opéra-Comique* obtient du gouvernement tout autant de protection qu'il est besoin. C'est à lui-même de faire le reste. Mais si nous envoyons de bons opéras-comiques à MM. de la *France départementale*, qu'ils nous laissent *Robert-le-Diable* et Rubini.

Nouvelles de Paris.

—

CONCERT DU GYMNASE MUSICAL.

Toutes les villes de l'étranger, presque toutes nos villes de France, avaient des salles de concert, et Paris, ce beau Paris, auquel il manque si peu de chose, n'avait pas de local convenable dans lequel nos artistes pussent se faire entendre. De là est venu l'usage des soirées musicales données dans les salons des facteurs de pianos, concerts bâtards, où la musique n'est pas prise au sérieux, et qui n'ont cependant pas le laisser-aller des soirées du monde. Il y a bien la salle Chantereine dans laquelle, faute de mieux, quelques-uns de nos habiles exécutants appellent à eux le public, ou bien la salle Cléry qui sert tour à tour aux ventes d'objets d'art, aux services de l'église française et aux soirées musicales; mais le public n'aime guère à venir dans la salle Chantereine où il s'assied mal à l'aise sur de sales banquettes, respirant la fumée des quinquets et entendant tout au plus. Pour la salle Cléry, elle est entièrement abandonnée. C'est donc, ainsi que nos industriels disent aujourd'hui dans leur prospectus, pour satisfaire à un besoin généralement senti que les directeurs du *Gymnase musical* ont eu l'idée de former cet établissement.

La forme extérieure du *Gymnase musical* n'est pas séduisante; sa facade présente un mélange de prétentieux et de mesquin, de luxe et de mauvais goût qui ne prévient pas en faveur de ce qu'on va voir et entendre quand on aura pénétré dans l'intérieur. Cependant, comme il ne faut pas juger sur les apparences, on entre. La décoration de la salle est simple et de meilleur goût que ne le promettait le dehors, mais elle pourrait être plus convenable encore; la tenture rouge qui tapisse le fond des loges, par exemple, est d'un ton qui ne s'harmonise pas du tout avec le reste de la décoration et qui ne se prête pas à faire ressortir les toilettes de femmes. Sous le rapport acoustique, la salle du *Gymnase musical* offre aussi quelques défauts; le plafond s'étend de quelques pieds en arrière de la dernière galerie, qui tourne circulairement autour de la salle et de l'orchestre même, et une partie du son va se perdre dans cette cavité. La salle peut contenir mille personnes.

Soixante musiciens environ composent l'orchestre, qui est disposé en amphithéâtre et dans le même ordre qu'au Conservatoire. M. Tilmant en est le chef, et la plupart des artistes qui le composent ont fait partie du Théâtre-Italien ou sont attachés à l'Académie royale de musique, car le *Gymnase musical* n'ouvre ses portes que les mardis, jeudis, samedis et dimanches, jours où l'Opéra n'a point de représentations. On joue toute espèce de musique instrumentale au *Gymnase musical*, symphonies, ouvertures, concertos, fantaisies, variations; il paraît que la musique de chant a été interdite au directeur de cet établissement. Outre les soirées régulières, le *Gymnase musical* est toujours prêt à s'ouvrir aux artistes qui voudraient donner des concerts pour leur propre compte.

Plusieurs exécutants très habiles se sont fait entendre dans les concerts du *Gymnase musical*, et le choix des morceaux a été généralement heureux. M. Berlioz a donné plusieurs soirées, non pas pour faire connaître de nouvelles compositions ainsi qu'on le pouvait croire, mais pour répéter encore celles qu'on avait trop entendues déjà. Voilà sept concerts au moins que donne M. Berlioz dans cette saison, et sept fois la composition du programme a été la même. Aussi la salle du *Gymnase musical* était-elle presque déserte à celui qui a eu lieu samedi dernier. La seule chose remarquable dans ce concert a été un solo de piano supérieurement exécuté par M. Stammaty, digne élève de Kalkbrenner.

Nous parlerons des soirées du *Gymnase musical* toutes les fois qu'elles offriront quelque intérêt.

NOUVELLES DIVERSES.

*** On a repris à l'Opéra-Comique le *Maître de chapelle* pour Chollet et Mlle Prévost. Ces deux artistes ont eu un succès complet dans la charmante musique de Paër. Les représentations du *Portefaix* se poursuivent au même théâtre.

*** Une imitation de l'opéra italien *La Prova d'un opera seria* aura lieu lundi au théâtre du Palais-Royal. La musique a été composée et arrangée par M. Pilati.

*** On parle d'une famille composée de sept enfants, dont l'aîné a treize ans et le plus jeune deux, qui donneront au *Gymnase musical* des concerts dans lesquels ils exécuteront de la musique d'harmonie. Nous ne savons trop de quel instrument jouera le dernier si ce n'est du mirliton.

*** La société philharmonique de Troyes vient de donner son huitième concert. Il faut louer l'activité de ses membres et leur zèle qui ne se dément pas. Une école de chant vient d'être ouverte à l'école normale de cette ville; déjà on a pu juger ses succès par l'exécution de plusieurs chants religieux. Ce sont là des efforts qu'on doit encourager. A l'exemple de Troyes, toutes les écoles primaires de la France devraient être pour-

vues d'une classe de chant; ce serait le seul moyen d'obtenir quelque amélioration dans une partie de l'art si négligé en France, le chant en chœur.

*** Un jeune artiste qui dès son début a rencontré des succès tels que peu d'artistes en obtiennent après bien des années d'efforts pénibles, M. Alexandre Batta, vient de recevoir des membres de l'Athénée musical de la ville de Paris une marque honorable d'estime. Une médaille d'or, frappée aux attributs de la société, lui a été offerte comme un hommage à son talent et comme un témoignage de gratitude pour l'obligeance qu'il a eue d'aider par son concours les membres de l'Athénée musical dans leurs travaux. M. Batta s'est fait entendre deux fois aux concerts du *Gymnase musical*, et deux fois les honneurs de la soirée lui ont appartenu. Sa manière large et expressive de phraser, l'élégance et la variété de son archet lui procurent, toutes les fois qu'il se fait entendre, de grands et légitimes succès.

*** M. Listz vient de partir pour un voyage qui doit s'étendre fort loin et se prolonger durant trois années. L'artiste visitera tour à tour la Suisse, l'Italie, la Sicile, et puis aussi peut-être l'Espagne. Nous ne pouvons qu'applaudir à un tel projet; changer de climat, avoir sous les yeux des spectacles variés, comparer des mœurs différentes, renouveler par ce changement continuel de points de vue le cercle d'idées qui s'élargissent à mesure qu'elles se multiplient, telle doit être la dernière éducation de l'artiste, l'enseignement qui sert de complément à tous les autres. Quand M. Listz reviendra de ce voyage, il y a lieu de parier que ses idées se seront modifiées, qu'il n'aura plus les mêmes enthousiasmes ni les mêmes répugnances. Les hommes à esprit étroit sont les seuls qui ne changent pas et qui conservent opiniâtrément des opinions qui ne sont pas basées sur le jugement; nous ne croyons pas que M. Listz soit un de ceux-là.

Nouvelles des Départements.

NIORT. *Association musicale.* Niort a donné la première fête de l'association musicale, dont la seconde se tiendra l'année prochaine dans notre cité. Dire l'empressement des villes voisines à envoyer à cette solennité leurs artistes les plus remarquables, ce serait répéter ce qu'ont déjà publié les journaux. Sachons seulement que Poitiers avait fourni son contingent au grand complet; ce qui n'a peut-être pas peu contribué au succès de l'ensemble, que cela soit dit sans forfanterie locale. Quoi qu'il en soit, composée de bien des éléments divers, la fête n'en a pas moins été magnifique, au point qu'elle a surpassé en beauté, en prodige, toutes les prévisions possibles. Qu'il me soit permis, à moi historien bien indigne, de faire le récit de mes impressions, et de raconter, sans la prétention d'un Aristarque, les émotions dont mon ame ne perdra pas le souvenir.

Le premier jour, c'était une messe d'Haydn, cette création originale de l'enfant de chœur de la terre germanique; pour l'immensité de son exécution, il fallait l'immensité d'un temple chrétien; sous les voûtes de *Notre-Dame* a donc retenti la musique religieuse; le catholicisme avait congédié, pour cette fois, et ses chantres avec leurs croassements anti-musicaux, et son serpent au gosier brutal et sans pitié pour les oreilles. Dans la nef de l'église s'agitait une foule immense, car tous avaient été admis; c'était la fête populaire par excellence. Les effets d'une puissante harmonie saisissaient cette foule, en infiltrant dans son ame des sentiments recueillis, intimes, tendres et consolants.

Certes, ce morceau d'ensemble, exécuté avec une rare précision, était un beau début; mais la péroraison de la fête ne devait point pâlir, même devant son exorde. Le lendemain le concert le plus complet s'exécuta dans la salle de spectacle; plus de cent instruments y prirent part; tous les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres retentirent dans cette enceinte. La salle n'était plus cette friperie toute déguenillée, sur les planches de laquelle la *prima donna* des troupes d'opéra-comique essaie sa voix enrouée et glapissante. Peintes et décorées à neuf, ses loges se garnirent de bonne heure d'une foule de dames élégantes; cette fête était pour le monde *fashionable*, pour les *dilettanti* en gants glacés. Le signal est donné; Beethoven, dans sa symphonie héroïque, fait bruire à nos oreilles stupéfaites tout ce que l'imagination de l'artiste peut concevoir de plus varié et de plus grandiose. C'est par cette vaste épopée musicale, où le rhythme et l'harmonisation ont employé ce qu'ils avaient de plus idéal, que nous fûmes arrachés à la contemplation d'une assemblée toute éclatante de fraîcheur. A côté du poète lyrique, après la création de Beethoven, est venu Rossini; l'ouverture de *Guillaume Tell* était digne de terminer ce que la symphonie héroïque avait commencé. Ces deux chefs-d'œuvre, ainsi que l'ouverture du *Robin des Bois*, complétèrent les morceaux d'ensemble exécutés dans cette solennité. Bien des fois nous avions entendu, dans nos concerts habituels, ces partitions de nos grands maîtres, mais jamais l'exécution n'en avait été si nette, si précise et si

pure; c'était presque à rivaliser avec les artistes du Conservatoire, tant étaient grands l'aplomb et l'intelligence des exécutants; chose remarquable dans une réunion où chaque ville avait envoyé son représentant, où chacun venait pour ainsi dire avec son idiome, son orthographe et sa ponctuation, en un mot avec les éléments de grammaire musicale plus ou moins contradictoires. C'est ici le lieu de payer un juste tribut d'éloges à l'homme qui a régularisé, par sa bonne et savante direction, tous ces talents divers, à l'homme qui, après avoir eu le premier l'idée d'une association, a travaillé de toute son énergie à sa réussite et à son succès; à M. Beaulieu, en un mot, dont nous citons avec tant de plaisir le nom. Il a été l'ame de cette fête. M. Beaulieu a non-seulement le talent de chef d'orchestre, mais encore, comme instrumentiste, il peut rivaliser avec les violonistes les plus distingués. Comme compositeur, M. Quatremère de Quincy, dans le discours prononcé sur la tombe de Méhul, s'est chargé du soin d'apprécier à sa juste valeur le *Requiem* qu'il composa en l'honneur de Méhul son maître. Les provinces de l'Ouest devront à cet amateur distingué les succès brillants qu'elles peuvent désormais obtenir dans leur émancipation artistique.

La fantaisie de Lafont sur la *Muette de Portici* nous a révélé toute la valeur de M. Beaulieu. On ne peut donner une idée bien exacte de son talent qu'en disant qu'il réunit toutes qualités qu'on ne trouve habituellement que chez un seul artiste. M. Brod, le célèbre hautboïste, qui était venu assister à notre fête, pourra dire à Paris si les éloges que nous donnons ici sont exagérés. Après M. Beaulieu nous avons entendu cet artiste; c'était Paris venant protéger les premiers pas de notre virilité; l'instrument était presque nouveau pour nous. La *Savoyarde*, son solo de cor anglais dans *Guillaume Tell*, ont provoqué d'unanimes et de frénétiques applaudissements.

Il a encore accompagné quelques romances, dans lesquelles la voix si mélodieuse de son instrument s'est mariée à la voix humaine avec tant de fraîcheur dans les accents, tant de modulations et de reflet dans les échos, qu'un enthousiasme difficile à décrire s'est emparé de toute la salle. Pourquoi faut-il que l'enthousiasme ait été jusqu'à faire répéter l'une des romances. Jamais rien de plus ridicule, de plus maladroit, de plus antimusical que de demander *bis* après un morceau bien exécuté. Ces sortes d'effets, tout d'élan, tout d'enthousiasme, ne peuvent jamais se reproduire coup sur coup avec le même bonheur. L'effet a été bien moindre la seconde fois que la première. Je suis enchanté de cet accident, puisqu'il me procure l'occasion d'une critique, nécessaire pour faire ressortir mes éloges, et que je puis l'adresser au public sans la faire retomber sur les exécutants.

Au hautbois enchanteur succéda la flûte de M. Viana, notre compatriote, qui, dans un rondo de Berbiguier, eut le talent de faire continuer les applaudissements.

Jusqu'à présent je n'ai parlé que de la partie instrumentale, et j'ai cherché, autant que mon ignorance dans l'idiome musical me le permettait, à rappeler mes souvenirs et mes impressions; c'était facile. Pour la partie vocale je suivrai la même méthode; ce ne sera point une discussion bien scientifique, mais tout simplement un récit. Sur une estrade au-dessous des exécutants, se trouvaient les choristes au nombre de quatre-vingts. L'ensemble qui a présidé aux ouvertures a été aussi remarquable dans l'exécution des chœurs de *Joseph* et de *Guillaume Tell.* Là autant de netteté, autant de précision; ainsi qu'à la messe de la veille, ils ont produit un effet merveilleux. Dans la *Cavatina nell' Ajo nell'imbarrazzo del maestro Donizzetti*, nous avons entendu une voix pleine de goût et de suavité; dans les cordes élevées, elle est magnifique et pleine de fraîcheur et de velouté. Ce n'est pas le seul talent remarquable que nos réunions aient fait éclore; nous avons encore à signaler le charme avec lequel a été chanté l'*aria dei Capuleti ed i Montecchi, del' signor Marliani*, par deux jeunes sœurs, dont l'une s'était déjà fait entendre d'une manière remarquable dans la messe d'Haydn. Graces à ces concerts, nous avons joui des plaisirs qui étaient destinés à l'intimité, et nous avons pu applaudir ces trois jolies voix, à qui une méthode sûre ne fait qu'ajouter un nouvel éclat.

Avant de terminer je dois signaler comme ayant bien mérité de l'association, M. Norès, jeune artiste de Niort; c'est lui qui a partagé avec M. Beaulieu la direction périlleuse de l'orchestre, et dans cette mission difficile il a fait preuve d'une intelligence qui ne peut se comparer qu'à son talent remarquable comme violoniste.

Telle a été la fête de Niort, qui doit le signal de l'impulsion donnée à l'émancipation artistique des provinces. Désormais nous pourrons comprendre tout ce qu'il y a de grand et de sublime dans les créations musicales. Et en parlant des provinces on ne pourra plus dire à nos compositeurs les paroles que Gluck adressait autrefois à Piccini: «*Monsieur, vous faites sans doute de bien belles choses, mais vous travaillez pour des oreilles qui ne vous comprendront jamais.*»

JOSEPH G.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

LE CHEVAL DE BRONZE,

Paroles de E. Scribe, *musique de* D. F. E. Auber,

Avec accompagnement de piano.

	Prix net.
N. 1. Trésor de jeunesse et d'amour, air chanté par Féréol.	2 25
2. Dieu tout-puissant! c'est elle que je vois, trio chanté par Mme Ponchard et MM. Féréol et Inchindi.	2 25
3. J'ai pour guides en voyage la folie et l'amour! couplets chantés par Révial.	1
4. Le sommeil fermait ma paupière, air chanté par Révial.	2 25
5. Que dit-elle? c'est ta femme! quintetto chanté par Mmes Pradher et Ponchard et MM. Révial, Féréol et Inchindi.	5
6. Là-bas, sur ce rocher sauvage, ballade chantée par Mme Pradher.	1 25
7. Mon noble gendre a donc quitté la terre, air chanté par Inchindi.	2 25
8. Quand on est fille, hélas! qu'il faut donc souffrir! couplets chantés par Mme Pradher.	1 25
9. Ah! pour un jeune cœur triste et cruelle épreuve! air chanté par Mme Ponchard.	2 25
10. Ah! ciel, en croirai-je mes yeux! duo chanté par Mme Ponchard et M. Féréol.	2 50
11. Ma femme, ma femme à souper! trio chanté par Mme Pradher et MM. Thénard et Féréol.	2 50
12. En vain de mon jeune âge, cavatine chantée par Mme Casimir.	2 25
13. Eh quoi! monsieur, toujours vous plaindre! duo chanté par Mme Casimir et Révial.	2 50
14. Tranquillement il se promène, couplets chantés par Mlle Fargueil.	1
15. Quel désir vous conduit vers nous, bel étranger? Duo chanté par Mmes Casimir et Pradher.	2 50
MUSARD. Quadrille de contredanses et polonaises sur les plus jolis motifs des Puritains (*I Puritani*) pour piano, avec accompagnement de violon, flûte, flageolet et cornet à piston.	2 25

Librairie de H. FOURNIER, rue de Seine, 14.

EN VENTE.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FÉTIS,

Fondateur de la *Revue musicale*, Maître de Chapelle du roi des Belges et Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Tome Ier, contenant un Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique et la lettre A.

Un beau volume grand in-8° sur beau papier vélin satiné. Prix: 7 fr. 50 c.
Le second volume paraîtra le 25 juillet.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 27.

PARIS, DIMANCHE 5 JUILLET 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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.

ANTIQUITÉ.

MUSIQUE DES ÉGYPTIENS, DES HÉBREUX, ET DES AUTRES PEUPLES DE L'ORIENT.

La musique des Hébreux a été l'objet de discussions fort vives entre beaucoup de savants et de littérateurs des dix-septième et dix-huitième siècles. Ugolini a recueilli dans son *Trésor de l'Antiquité sacrée* une partie des dissertations qui ont été faites sur ce sujet, et en a formé un très gros volume in-folio. Tant de travaux entrepris par des hommes qui possédaient une érudition profonde semblent promettre des lumières suffisantes pour arriver à une connaissance parfaite de l'art musical des Juifs; mais, après avoir lu tous ces ouvrages, on acquiert la conviction que leurs auteurs n'ont fait que de véritables logomachies, des dissertations à vide, où la première chose qui manquait était la matière à disserter.

Il ne reste rien du peuple hébreu, rien qu'un livre sacré, un pays vide de monuments, et des individus épars sur la surface de la terre, sans liens de langage ni de mœurs. Des arts qu'il cultivait autrefois nous ne savons que ce que nous apprennent quelques phrases obscures de la Bible ; c'est sur ces phrases, sur de simples mots même, que Mersenne, Kircher, Van Til, Lund, Calmet, Pfeiffer et beaucoup d'autres se sont consumés en doctes élucubrations, pour arriver à la conclusion inévitable qu'ils ne savaient rien de cette musique, et pour mettre à nu la vanité de leurs citations hébraïques et grecques.

Pouvait-il en être autrement? Non, sans doute; car non-seulement la plupart de ces écrivains manquaient de connaissances suffisantes dans l'art sur lequel ils écrivaient, mais aussi ils s'obstinaient à chercher les matériaux de leurs travaux dans *l'Écriture-Sainte*, dont les expressions relatives à la musique n'ont point encore de synonymie certaine. Ces auteurs savaient bien que, pendant sa longue captivité en Égypte, le peuple juif avait dû prendre des notions de toutes choses dans ce pays, alors le plus avancé dans la civilisation de tous ceux qu'on connaissait. Car d'imaginer que, dans leurs déserts, ces pâtres arabes eussent déjà des arts quelque peu perfectionnés, et qu'ils les eussent apportés chez les Égyptiens, il n'y a pas moyen. Mais à l'époque où Van Til et Kircher et Mersenne écrivaient, l'Égypte était peu ou plutôt mal connue, et l'on n'en pouvait tirer que fort peu de secours pour la musique des Hébreux. Ils aimèrent mieux se livrer au plaisir des conjectures que d'attendre, de la connaissance des faits mieux observés qu'ils ne l'avaient été jusqu'à eux, des lumières dont d'autres auraient profité. Qu'en est-il arrivé ? c'est que, de tous leurs écrits, il n'y a rien, absolument rien dont on puisse se servir pour arriver à la vérité sur la musique de ces anciens peuples.

Diodore de Sicile dit que les Égyptiens méprisaient la musique et qu'ils la considéraient non-seulement comme inutile, mais comme nuisible aux hommes. Quelques historiens venus après Diodore l'ont copié dans cette assertion; mais le témoignage de ces écri-

vains est contredit par Hérodote, plus ancien qu'eux, par Platon et par les biographes de Pythagore, qui nous disent que ce philosophe apprit des prêtres de l'Égypte l'arithmétique, la géométrie et la musique. A défaut d'Hérodote, de Platon et de Pythagore, nous avons acquis la preuve, dans ces derniers temps, que les Égyptiens aimaient la musique et qu'ils en faisaient un fréquent usage, par la multitude d'instruments qui figurent sur tous leurs temples, par les peintures des tombeaux des rois, et par les instruments mêmes qui ont été retrouvés dans les hypogées.

Ces monuments nous révèlent un fait non moins certain, non moins intéressant; c'est que l'art musical devait être dans un état d'avancement chez un peuple qui avait conçu le système de construction des instruments que nous y remarquons, quelle que fût d'ailleurs la nature de son échelle musicale. On peut affirmer que les Égyptiens avaient porté cette partie de l'art beaucoup plus loin qu'aucun autre peuple de l'antiquité. Ce n'est que dans ces derniers temps qu'on a pu acquérir la conviction de cette vérité, car nos connaissances positives sur l'Égypte n'ont commencé qu'après l'expédition française dans ce pays. Malgré les courageuses recherches de Norden et de Pocoke, voyageurs instruits et consciencieux, nous savions peu de chose concernant cette terre classique; les vieilles erreurs de Kircher et les érudites conjectures de Jablonski n'étaient pas des obstacles médiocres à l'introduction parmi nous de la science des faits, à l'égard du royaume de Sésostris. Il ne fallut pas moins que la gigantesque entreprise de Napoléon pour nous conduire enfin dans une bonne route et pour nous donner de meilleures notions. Ce n'est pas que l'ouvrage publié par Denon, ni même la grande description de l'Égypte exécutée par les ordres du gouvernement français, soient sur toutes choses d'une exactitude à l'abri de tout reproche; mais du moins ces relations ont mis à notre portée une quantité considérable de documents d'une haute importance, ignorés auparavant, et ont éveillé la curiosité des voyageurs qui, récemment, ont complété nos connaissances par des observations plus minutieuses. Si quelque chose peut nous consoler des dévastations que la barbarie européenne est allée porter en Égypte sur des monuments que les siècles avaient respectés, c'est du moins la certitude de posséder à peu près tous les renseignements que nous pouvions désirer sur les mœurs et les arts d'un peuple singulier, qui tient une grande place dans l'histoire.

Aucune analogie n'existe entre les instruments de musique des anciens habitants de l'Égypte et ceux de l'Inde ou de la Chine; il suffit de jeter un coup d'œil sur les sculptures des temples et sur les peintures des tombeaux pour être convaincu que les systèmes de musique de ces contrées avaient pour base des principes tout différents. Tout se réunit, et dans le témoignage des écrivains de l'antiquité, et dans les monuments, pour démontrer que la harpe est originaire de la Syrie et de l'Égypte[1]. Cet instrument apparaît sous diverses formes sur les bas-reliefs qui ornent les temples, dans les peintures, et même dans quelques débris qui ont été retrouvés, encore montés de leurs cordes, dans des tombeaux. Tantôt c'est un trigone ou harpe à trois côtés, montée de cordes obliques; tantôt c'est un corps semi-circulaire dont les cordes sont attachées verticalement; tantôt enfin c'est un corps d'instrument assez semblable à celui de notre harpe, et que des musiciens jouent de la même manière. Le voyageur Bruce avait trouvé la figure d'un de ces derniers instruments dans un tombeau, et en avait donné un dessin fort inexact reproduit par Burney dans son Histoire de la musique[2]; depuis lors, cette figure et plusieurs autres du même genre ont été représentées d'une manière beaucoup plus satisfaisante dans la grande *Description de l'Égypte*.

Porphyre, dans sa lettre à l'Égyptien *Ambon*, nous a fait connaître le nom générique de ces harpes dans la langue égyptienne; ce nom était *teouoini;* l'écrivain grec l'a altéré en l'écrivant *tebouni*[3]. Ce nom, *teouoini*, était, à l'égard des harpes, ce que celui de *lyre* était chez les Grecs; celui-ci s'appliquait également à la *cythare*, à la *chelys*, à la *sambuque* et à plusieurs autres variétés. Les noms particuliers des diverses espèces de harpes de l'Égypte nous sont inconnus. Nous savons seulement que ces instruments étaient montés de cordes de boyaux, car une harpe en bois, qui fait partie du musée égyptien de Paris, avait encore quelques morceaux de cordes de cette espèce, quand on la trouva dans un hypogée, et on lui a laissé ces fragments, qui ne diffèrent

(1) J'ai donné d'amples éclaircissements sur l'origine orientale des harpes, dans un morceau historique inséré au deuxième volume de la *Revue musicale*.

(2) Tome Ier, pl. VIII.

(3) On peut consulter à ce sujet des notes intéressantes de Thomas Gale, sur le traité des mystères, de Jamblique (p. 215), la dissertation de Jablonski sur les mots égyptiens employés par les écrivains de l'antiquité (*in Opuscula*, t. I, p. 344); et le mémoire de M. Villoteau *sur les diverses espèces d'instruments de musique qu'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte*.

des cordes modernes que par une dessiccation excessive qui les fait réduire en poussière quand on les presse entre les doigts. Il paraît que ces cordes étaient faites avec des intestins de chameau; c'est encore ainsi qu'on les fait dans le pays; on leur donne le nom de *qols*.

La lyre à cordes droites se rencontre aussi sur les monuments de l'Égypte; les instruments de cette espèce qu'on y voit sont montés de trois ou de quatre cordes. Au-delà de la première cataracte du Nil habite une population qu'on appelle Barâbras ou Berbères, qui a conservé la lyre antique montée de cinq cordes, dont elle se sert pour accompagner le chant. Des individus de cette tribu vont souvent au Caire pour y servir en qualité de domestiques, et ils y portent toujours leur instrument favori. Cette lyre de Barâbras est appelée *kesser;* les Éthiopiens lui donnent le nom de *kissar*, et les habitants de la basse Égypte la nomment *qytarah Barbaryeh*, c'est-à-dire, *cithare des Barâbras*. Doit-on conclure de l'existence de la lyre en Égypte qu'elle est originaire de ce pays, d'où elle aurait passé en Grèce, ou bien que les Grecs en sont les inventeurs? J'avoue que je penche pour cette dernière opinion, et je crois que les instruments dépourvus de manche et à cordes droites sont originaires de l'Occident, comme ceux qui ont des tables d'harmonie et des cordes obliques le sont de l'Orient. Cette question n'est pas aussi frivole qu'on pourrait le croire, car elle tient à tout un système de musique, comme je le ferai voir par la suite. Quant aux origines fabuleuses, elles ne manquent pas à la lyre; Homère en attribue l'invention au Mercure grec; Apollodore en fait inventeur le Mercure égyptien ou trimégiste. Suivant ce dernier écrivain, le dieu se promenant sur les bords du Nil, après que le fleuve fut rentré dans son lit, heurta du pied contre une tortue qui était restée sur la terre, qui s'y était desséchée, et dont les fibres devenues sonores résonnèrent dans ce choc. Mercure, étonné du phénomène, prit dans ses mains cet instrument naturel et le perfectionna. Chez tous les peuples, ce sont les dieux qui ont fait don de la musique aux humains, et cet art est le seul qui ait une origine céleste.

Un autre instrument d'une forme et d'un usage remarquables appartient à l'Égypte et à la Syrie; c'est celui qui est désigné dans les versions grecques et latines de la Bible sous le nom de *psaltérion*. Sa forme est celle d'une harpe trigone renversée sur une caisse sonore, et montée de cordes obliques de métal ou de boyaux qu'on frappait avec de légères baguettes. Ptolémée, mathématicien célèbre et écrivain grec sur la musique, né à Naucratès, dans le Delta, et qui vivait à Peluse dans le deuxième siècle de l'ère chrétienne, a donné dans ses Éléments harmoniques la figure de cet instrument, dont il s'est servi pour la démonstration des rapports arithmétiques des sons par les longueurs des cordes. Il lui donne le nom de *canon* [1]; les Arabes appellent encore les variétés du psaltérion du nom générique de *qanon*. C'est ce même instrument qui, transporté en Europe par les Croisés, au moyen-âge, est devenu le type de l'épinette, du clavecin et des autres instruments à cordes et à clavier. Dans une ordonnance du mois de mai 1364 qui fait connaître les noms et l'emploi des musiciens ou ménestrels de la chambre du roi de France Charles V, on voit que l'un d'eux, nommé Jehan Tonet de Rains (Reims), jouait du *demi-canon*. Ce demi-canon est la petite espèce désignée aujourd'hui par les Arabes sous le nom de *santir* ou *pisantir*, et quelquefois, par contraction, *psantir*. De ces noms, les Grecs ont fait *psalterion*, et les écrivains du moyen-âge *saltérion*, *saltère* et *psaltère*. Au chapitre des *ménestrels* de l'ordonnance sur le réglement de l'hôtel de Louis X, roi de France, datée de 1315, on trouve un Leborne joueur de psaltérion. Les Qobtes, descendans des anciens habitants de l'Égypte, appellent encore *pipsalterion* un instrument polycorde propre à accompagner la voix.

Les sculptures qui décorent les temples de l'Égypte, les peintures des tombeaux, et les fouilles entreprises depuis vingt-cinq ou trente ans, ont fait connaître l'existence d'un troisième instrument qui appartient aux Égyptiens, aux Arabes et à différents peuples de l'Asie; cet instrument, dont la caisse sonore est surmontée d'un manche, est aujourd'hui connu en Égypte sous le nom d'*eoud*. Bien que borné à un petit nombre de cordes, cet instrument démontre, aussi bien que les harpes de diverses formes et le psaltérion, l'existence d'une échelle musicale étendue chez les Égyptiens, et le fréquent usage qu'on en faisait; car il offrait la possibilité de varier les intonations des cordes par les diverses positions des doigts sur le manche. Aucun instrument de ce genre n'a existé chez les Grecs ni chez les Romains; je ferai voir plus loin que l'absence de cet instrument, et en général de ceux qui sont montés de beaucoup de cordes dans la haute antiquité grecque et romaine, était la conséquence nécessaire d'un système de musique tout différent de celui des Égyptiens et des autres peuples orientaux.

(1) La figure du canon se trouve dans un manuscrit des éléments harmoniques de Ptolémée, qui est à la Bibliothèque du Roi à Paris, coté 215 in-fol.

Les Égyptiens avaient aussi diverses sortes de flûtes, parmi lesquelles on en remarquait une semblable à notre flûte traversière, ainsi que des *sistres*, instrument de percussion qui différait des crotales des autres peuples en ce qu'il était composé de plusieurs tiges métalliques, de diverses longueurs, qui rendaient des sons différents lorsqu'on les frappait en agitant tout l'instrument. Je ne crois pas devoir entrer dans plus de détails sur ces flûtes ni sur ces *sistres*, parce qu'ils sont de peu d'importance à l'égard du système de musique des Égyptiens.

Nous savons par Athénée que l'*hydraule* ou orgue hydraulique fut inventé sous le règne de Ptolémée-Evergètes par Ctésibius d'Alexandrie. Les renseignements donnés par le mathématicien Héron ne sont pas assez clairs pour nous faire comprendre ce que pouvait être cet instrument, ni de quelle manière l'eau servait à l'émission du son. Au reste cela est de peu d'importance à l'égard des connaissances musicales des Égyptiens; car, après la conquête de leur pays par Alexandre et sous la domination de ses successeurs, les habitants de l'Égypte perdirent une partie de leurs arts originaux : les Grecs commencèrent alors l'œuvre de leur dégénération.

J'ai dit qu'avant les récentes découvertes faites en Égypte dans les derniers temps, il était à peu près impossible de se former une idée juste de la musique des Égyptiens, et conséquemment de celle des Hébreux; aujourd'hui cela est devenu beaucoup plus facile. Je ne consulterai donc ni les traducteurs ni les commentateurs de la Bible pour savoir ce qu'étaient les instruments désignés dans la langue des Juifs par les noms de *kinnor*, *nebel*, *minnim*, *michol*, et *schelasim;* je ne croirai pas plus ceux qui me diront que le premier appartenait à une harpe, que ceux qui m'assureront que son nom indiquait une cythare, un luth, un violon, et ainsi des autres; car, à défaut des renseignements exacts et de monuments, la fantaisie seule pouvait faire adopter l'un de ces instruments plutôt que l'autre. Tout ce que nous savons, c'est que *kinnor* était chez les Juifs un nom générique comme *teoùini* ou *tebouni* chez les Égyptiens; il désignait en général un instrument de l'espèce des harpes. Quant au *nebel*, on ne peut douter que ce nom a désigné le trigone à cordes obliques, et qu'il a été l'équivalent du *nablum* des Syriens et des Phéniciens [1]. Mais là se bornent nos connaissances sur la nature des instruments hébreux; pour en savoir davantage, nous sommes obligés d'examiner ce qu'étaient les instruments chez les Égyptiens, et ce qu'ils sont encore aujourd'hui; car les Juifs ont tout appris des Égyptiens. L'historien hébreu Philon et Clément d'Alexandrie ne mettent pas en doute que Moïse n'eût appris la musique en Égypte. Ainsi, nous ne pouvons douter que le psaltérion et un instrument du genre du luth n'aient été en usage chez les Juifs, puisqu'ils se rencontrent sur tous les monuments de l'Égypte, et que la plupart des peuples de l'Orient s'en servent encore; mais que l'instrument à manche ait été le *shelasim*, comme Prins l'affirme dans son histoire de la musique; que *magrepha* ou *migrepha* ait désigné, suivant l'opinion de quelques autres écrivains, le psaltérion, c'est ce que nous ne savons pas, ce que nous ne pourrons jamais savoir, n'ayant pour nous instruire que la Bible, qui ne s'explique pas et qui n'indique que des noms.

A l'égard des traducteurs et des commentateurs qui ont rendu le mot hébreu *ugabh* par celui d'*orgue*, et qui ont parlé de l'existence du violon chez les Juifs, je dirai d'abord qu'il n'y a aucune trace sur les monuments de l'Égypte de quelque chose qui ressemble au premier de ces instruments, et que les conjectures qu'on peut faire à ce sujet n'ont aucune espèce de valeur. Je ferai remarquer ensuite qu'on ne trouve rien dans l'antiquité qui puisse faire croire à l'existence du violon ni d'aucun instrument à archet chez les peuples orientaux. L'archet est originaire du Nord et de l'Occident; si on le trouve aujourd'hui chez les Arabes et dans la Perse, c'est que les Francs en ont doté l'Orient, comme ils en ont rapporté le luth et le psaltérion [1].

FÉTIS.

(*La suite à un prochain numéro.*)

(1) On peut voir sur ce sujet un article que j'ai donné dans le deuxième volume de la *Revue musicale*, t. II, p. 337.

Du faucet, ou voix pharyngienne[2].

Varia ista et subtilis corporis humani compositio...

BACON, *De dignitate scientiarum*, lib. IV, cap. 2.

Nous avons cherché à démontrer que la glotte était l'organe essentiellement formateur de la voix, et que les diverses variations dont le tube vocal est susceptible n'a-

(1) Ce fragment est extrait d'un travail considérable, publié par M. Fétis en tête de sa *Biographie générale des musiciens*, sous le titre de *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. Le premier volume de la *Biographie* est en vente chez H. Fournier, libraire, rue de Seine, 14; le second paraîtra le 15 août.

(2) Nous empruntons cet article, qui nous a paru fort intéressant, au *Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix*, par M. Colombat de l'Isère.

vaient pas pour but de rendre les sons plus graves ou plus aigus, mais seulement de les rendre plus ou moins intenses et plus ou moins éclatants, selon la forme que prend le tube vocal. Mais si dans la plus grande étendue de l'échelle musicale, la glotte est l'organe générateur des sons, il n'en est pas ainsi, selon nous, lorsque le larynx est parvenu à son plus haut point d'ascension; alors le diapason de la voix naturelle est poussé au-delà de sa portée, et le chanteur est obligé d'avoir recours à une autre espèce de voix dépendante d'un mécanisme particulier. Le point de départ de cette nouvelle série de sons se trouve fixé après la dernière note du premier registre, c'est-à-dire à la première du second, et peut être portée à l'octave de cette note, plus ou moins loin, selon les individus.

C'est à la réunion des sons qui constituent ce second registre qu'on a donné le nom de *voix de tête* ou de *faucet* [1], pour la distinguer de la voix de poitrine ou du premier registre, que nous désignons sous le nom de *voix laryngienne*, comme étant formée par le larynx seul.

Mais, me dira-t-on, si vous admettez un nouveau mécanisme pour la formation des sons dans le chant haut, c'est-à-dire, lorsque le larynx est porté le plus haut possible, quel est donc l'organe qui y participe le plus? Pour répondre à cette question, je dirai que les notes aiguës dépendantes de ce qu'on appelle le *faucet* sont dues au travail presque exclusif ou plutôt à la contraction forcée de la partie supérieure de l'appareil vocal. Pour mieux faire comprendre nos idées, enseignons d'abord ce qui se passe lorsque le larynx est porté en haut et que la glotte est parvenue à donner la note la plus haute dont elle est susceptible. Alors élevé au moyen des contractions des muscles *thyro-hyoïdien, genio-hyoïdien, milo-hyoïdien, stylo-hyoïdien* les *digastriques*, les *genio-glosses* et *hyo-glosses*, et enfin les *constricteurs inférieurs du pharynx*, l'instrument vocal se fixe et se restreint par l'action des muscles *hyo-thyroïdien, latéraux, hyo-arythenoïdiens, obliques* et *transverses*, et les *thyro-arythenoïdiens inférieurs et supérieurs;* en même temps le pharynx se contracte et se resserre, le voile du palais se tend fortement et s'élève de manière à boucher complètement les orifices postérieurs des sinus nasaux; la luette se raccourcit au point de s'effacer dans les notes les plus hautes, la langue se contracte et s'élève à sa base par la contraction du glosso-staphylin, les piliers se rapprochent et se dessinent fortement; les amygdales se tuméfient et font une saillie considérable, l'isthme du gosier se resserre; enfin le son vocal ne sort plus en partie par le nez [1], mais retentit dans la bouche après avoir été produit par l'air qui est venu par un filet délié se briser contre une nouvelle glotte formée par le voile du palais [2], la base de la langue et tous les organes contractés et rapprochés que nous venons d'indiquer. C'est surtout la forme du tuyau vocal qui paraît le plus changer; en effet, dans la *voix laryngienne* le tuyau a deux orifices externes, le nez et la bouche; il est recourbé supérieurement, tandis que dans le *faucet* il n'a qu'un orifice et une direction verticale et droite, favorisée par l'élévation du larynx et la tête renversée en arrière, ce qui facilite le resserrement des organes et empêche que le son ne sorte par les sinus des fosses nasales. Enfin, dans la voix du premier registre, la cavité bucco-pharyngienne forme deux cônes creux dont les bases, tournées vers la glotte, se confondent, et dont les deux sommets séparés sont antérieurs; au contraire, dans la voix du second registre, la bouche et le pharynx ne forment qu'un cône à sommet postérieur et à base antérieure.

(1) On sera peut-être étonné de voir le mot *faucet* écrit par un *c* au lieu de *fausset* avec deux *s;* mais comme je n'admets pas l'étymologie des lexicographes, qui écrivent *fausset* comme venant de *faux*, opposé de *juste*, et que j'ai préféré, comme plus rationnelle et plus conforme à mes idées, l'étymologie du latin *fauces*, *faucium*, la gorge, le gosier, c'est avec intention que j'ai changé l'orthographe. J'ai, du reste, pour appuyer mon opinion, celle de J.-J. Rousseau qui, comme je le fais après lui, n'attachait aucune idée de *faux* aux sons aigus de la voix.

(1) C'est par cette raison que les femmes en général, les ténors et les soprani, sont moins facilement compris lorsqu'ils chantent des paroles que les barytons et les basses. Il est presque impossible aux voix aiguës de prononcer purement les sons nasaux, surtout dans les notes élevées du faucet; ainsi pour dire *main, matin*, ils disent *ma, mata*. On concevra facilement cette particularité en songeant que, pour articuler les syllabes nasales, l'air doit sortir par le nez; mais comme dans le faucet le voile du palais s'oppose à cela, la syllabe *in* doit nécessairement prendre le son *a*, de même que le son *a* prend à son tour celui de *in* lorsqu'on veut le prononcer la bouche fermée.

(2) Ne pourrait-on pas admettre que toutes les parties du pharynx qui contribuent à former cette nouvelle glotte sont susceptibles de produire des vibrations, comme les cordes vocales? C'est tout à-fait mon opinion, et je pense que l'on peut comparer ces vibrations aux vibrations labiales que produisent les lèvres, lorsqu'en formant avec elles une espèce de sphincter et une ouverture pour donner passage à l'air qui se brise sur les bords, on veut imiter certains bruits et certains sons, tels que le bruit d'une roue qui tourne, celui qui est produit par les ailes d'une grosse mouche ou d'un papillon, enfin le son du cor et du basson, ou le raclement d'un archet sur un violoncelle, etc.

Pendant le mécanisme du *faucet*, le larynx, ou plutôt la glotte, ne vibre plus d'une manière apparente; son usage alors est de rétrécir considérablement l'orifice par où s'échappe le petit filet d'air qui, avec celui qui se trouve déjà dans la bouche, suffit pour les sons du *faucet*. Pour faire mieux comprendre cette idée, et surtout prouver que l'on peut quelquefois parler sans le concours du larynx, je vais rapporter des faits, entre autres le suivant qui m'a été communiqué par le docteur Deleau, et que j'ai répété après lui. Cet ingénieux médecin, à qui la science doit plusieurs travaux importants sur les maladies de l'oreille, adressa en 1829 à l'Académie des sciences la lettre suivante, où il disait :

« Introduisez par une narine, jusque dans le pharynx, une sonde creuse qui laisse passer un courant d'air comprimé dans un réservoir d'une capacité moyenne; aussitôt que vous sentirez la colonne d'air frapper les parois, suspendez l'acte de la respiration et mettez en mouvement les organes de la parole, comme si vous agissiez sur l'air des poumons; vous parlerez à voix basse; vous ferez entendre distinctement tous les éléments de la parole aphonique. Craignant de m'abuser sur la faculté d'interrompre l'action de la poitrine, pensant que je faisais jouer les organes de la parole, je me mis à parler à voix haute; le courant d'air établi par le nez était dans toute sa force; à l'instant deux paroles se firent entendre d'une manière si distincte et si pure que les personnes qui assistaient à l'expérience crurent ouïr deux individus qui répétaient les mêmes phrases.

« Il est donc bien constaté par cette expérience que le larynx n'est pour rien dans la parole aphonique. »

Frappé par une expérience aussi concluante j'essayai sur moi-même si je ne pourrais pas produire en même temps deux sons vocaux de mécanisme différent, c'est-à-dire une note du *larynx* et une du *faucet*. Je suis venu assez facilement à ce résultat en prenant en même temps une note grave par une forte vibration de la glotte, et son octave avec le *faucet*. On entend donc distinctement deux notes; quoiqu'elles n'aient pas un son bien pur et qu'elles tiennent de l'enrouement, elles forment une espèce d'accord qui, je crois, avec l'expérience de M. Deleau, prouve que le larynx n'est pas toujours l'organe producteur de la voix et que le voile du palais, la luette et les organes de l'isthme du gosier forment par leur contraction forcée une autre espèce d'instrument vocal qui ne dépend pas du larynx, si ce n'est par l'air que ce dernier lui fournit.

(*La suite au numéro prochain*).

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

MICHELINE

OU L'HEURE DE L'ESPRIT,

Opéra-comique en un acte de MM. Masson et Saint-Hilaire, musique de M. Ad. Adam.

La scène se passe dans la Basse-Bretagne, au temps des Croisades. Micheline va devenir la femme de Maclou qu'elle n'aime pas, mais qui est riche, et pour cette raison un bon parti, comme disent les familles. La pauvre Micheline, elle a conservé un bien tendre souvenir d'un jeune page qui a suivi son maître dans la guerre contre les Infidèles, et qui n'a point donné de ses nouvelles, au point qu'on ne sait s'il est vivant ou mort; c'est donc avec bien du regret qu'elle se laisse donner le nom de Mme Maclou.

Sur les terres du seigneur dont Micheline est vassale, il existe un usage qui remonte à trois siècles, et dont l'origine est expliquée par une ballade en trois couplets, dont je n'ai pas entendu le texte. Cet usage n'est pas précisément moral; mais il est permis de s'y soustraire : au fait voilà ce que c'est. Quand une jeune fille se marie, on offre à l'époux une dot de 20 écus d'or, à la condition que la fiancée viendra, la veille de ses noces, passer une heure de la nuit seule avec la statue d'un jeune prince mort à l'âge de vingt ans, il y a trois cents ans. L'époux peut refuser et il fera bien, car une porte cachée dans le piédestal de la statue communique à un escalier qui conduit à l'appartement de monseigneur. Mais s'il a accepté et puis qu'il veuille ensuite se dédire, il sera pendu. Maclou, qui ne sait pas les conséquences, accepte les vingt écus; il est tout près de se repentir quand on l'instruit des conditions; mais le seigneur est en Palestine, qu'a-t-il à craindre? C'est que, par malheur, voilà qu'il revient, le seigneur, au moment où on l'attendait le moins, et avec lui revient le jeune page qui n'a point oublié Micheline, et qui se désole en la retrouvant presque la femme d'un autre. Maclou veut alors refuser la dot; mais la pendaison l'arrête, et il se voit forcé de laisser Micheline en tête à tête avec la statue, après l'avoir avertie toutefois des dangers qu'elle court. La pauvre Micheline est bien effrayée; si le seigneur était jeune et beau, il n'y aurait que demi-mal, mais il est vieux et laid. Elle ne trouve pas de meilleur moyen, pour éviter les caresses du maître, que de se rendre laide. Or, pour cela elle

s'adresse à un prétendu sorcier qui, pour se rire d'elle, lui persuade qu'à l'aide de paroles diaboliques il la fait affreuse. Micheline pour ce grand service lui abandonne sa dot.

A minuit, Micheline est seule avec la statue; tout à coup la porte du piédestal s'ouvre; elle tremble, Micheline, un homme en sort. Ce n'est pas le seigneur, c'est le page qui vient de sa part apporter les vingt écus d'or. Micheline regrette bien d'être devenue laide. Le page, prévenu par le sorcier, lui assure qu'il l'aime néanmoins, et avant de la quitter lui prend sa couronne de roses. J'avoue que je n'ai pas bien compris si cette couronne de roses est symbolique et si l'action doit être prise au propre ou au figuré. Cependant Maclou vient reprendre sa fiancée après l'entrevue. Il apprend, premier malheur, qu'elle s'est enlaidie moyennant le prix de sa dot, et puis, seconde infortune, qu'elle n'a plus sa couronne de roses. Le désespoir de Maclou à cette dernière nouvelle me fait penser qu'il s'agit du figuré. Il déclare alors publiquement qu'il ne la veut plus pour femme. Le page n'est pas si dégoûté; c'est lui qui a la couronne de roses, au propre et au figuré. Micheline apprend, toute joyeuse, qu'elle n'a point cessé d'être jolie et sa dot lui est rendue. Elle épouse son page et... ils seront probablement toujours bien heureux.

Le sujet que je viens de raconter convenait mieux pour faire un vaudeville qu'un opéra-comique, parce que les situations équivoques et les mots à double entente, qui font le succès de ces sortes d'ouvrages, eussent été plus convenablement placés aux *Variétés* que sur un théâtre lyrique, et aussi parce que la musique y occupe une place trop secondaire. Quoi qu'il en soit, M. Adam pouvait faire plus encore qu'il n'a fait; il se sera laissé trop préocuper par l'idée du peu d'importance qu'aurait son œuvre, car la partition de *Micheline* est bien inférieure à la musique fraîche et gracieuse du *Châlet*. Quand il veut bien s'en donner la peine, M. Adam compose de jolis opéras; son *Proscrit*, celui de ses ouvrages qu'il avait le plus soigné, était remarquable sous bien des rapports; mais cette peine il ne la prend pas toujours; il travaille souvent avec trop de négligence et de précipitation. On a fait répéter d'assez jolis couplets de Mme Pradher; c'est à peu près le seul morceau qui ait été remarqué.

Mme Pradher est très gracieuse dans le rôle de Micheline; Couderc a bien chanté quelques parties de celui du page et Féréol a fait rire dans celui de Maclou.

Chollet et Mlle Prévost continuent d'avoir de grands succès dans le *Maître de Chapelle*. Ces deux artistes ont dans la pièce de Paër des rôles qui leur conviennent beaucoup mieux que ceux du *Portefaix*; on voit que leur talent y est bien plus à l'aise. Chollet y déploie les qualités d'un chanteur très habile; peut-être élude-t-il quelquefois les difficultés, mais il le fait si adroitement et en musicien si parfait qu'on ne peut trop lui en vouloir. Mlle Prévost a gagné en volume d'organe et en légèreté; elle est aussi plus comédienne qu'elle ne l'était en quittant l'Opéra-Comique. Les réprésentations du *Maître de Chapelle*, rajeuni par le talent de ces deux chanteurs, sont un grand attrait pour le public.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Le fils de Henri Berton débutera prochainement à l'Opéra-Comique; ce jeune homme est élève du Conservatoire.

*** Hébert et Mme Hébert-Massy ont toute la faveur du public de La Haye, qui trouve dans la présence de ces deux artistes un dédommagement au vide qu'avait laissé le départ de Chollet et de Mlle Prévost.

*** La salle de spectacle de Toulouse vient d'être le théâtre d'une scène très fâcheuse et qui a malheureusement beaucoup de précédents dans l'histoire des théâtres de la province. Le public ayant refusé son approbation au comique de la nouvelle troupe d'opéra-comique, les directeurs essayèrent néanmoins de le faire paraître de nouveau. Non-seulement le public s'emporta en cris, en menaces, en sifflets pendant toute la représentation, mais encore, à la sortie, cinq à six cents jeunes gens attendirent les directeurs à la porte du théâtre et les reconduisirent chez eux en les poursuivant de sifflets et de huées, au point que la force publique dut intervenir, et des charges de cavalerie eurent lieu. Si nous sommes à Paris un peu trop indifférents en matière d'art et de théâtre, il n'en est pas de même dans la province où les choses de la moindre importance sont prises avec une extraordinaire vivacité.

*** L'une des premières pièces qui sera représentée à l'Opéra-Comique a pour titre: *les deux Reines;* elle est de M. Frédéric Soulié, la musique de M. H. Monpou.

*** La charmante actrice Mme Pradher va partir pour la Suisse où elle se propose de voyager pendant les deux mois de congé que lui donne son engagement. Elle donnera des représentations dans les principales villes.

*** Le violoniste M. Hauman, que nous avons entendu à Paris et qui vient d'obtenir de grands succès

dans nos départements, a donné un concert à Bruxelles, sa ville natale. Les Belges, si empressés d'ordinaire à donner des preuves de leur patriotisme, se sont abstenus cette fois et le jeune artiste a joué dans le désert.

*** Dans la représentation au bénéfice de Mlle Taglioni qui a eu lieu à Londres, la séduisante danseuse a exécuté avec Lablache le menuet qu'elle avait dansé ici avec Vestris. *Assur* devait faire une risible figure en cette occasion; au reste, ce n'est pas la première fois que le grand chanteur déployait cet autre talent, et dans *Camponone* de *la Prova*, il s'était déjà fort distingué de la sorte.

*** M. et Mme Ponchard, qui ont quitté l'Opéra-Comique au mois d'avril dernier, donnent des représentations dans la province. Ils sont actuellement à Rouen, où ils ont toujours été accueillis avec empressement et où ils donnent de brillantes soirées.

*** Le jeune ténor Révial est rentré au théâtre de l'Opéra-Comique qu'il avait quitté à la suite de discussions avec son directeur. Il a joué le rôle du prince chinois qu'il remplissait à la première représentation du *Cheval de bronze*.

*** Les Champs-Élysées sont dotés d'un nouveau concert. Les directeurs du Cirque-Olympique y ont ouvert un théâtre dans lequel ils donnent des *Soirées équestres et musicales*. Décidément le vent est tout-à-fait à la musique à Paris, et si les artistes ne profitent pas de cette fièvre de la mode pour faire fortune, ils sont, ma foi, de grands maladroits.

*** L'opéra de Bellini, *Norma*, a été exécuté avec beaucoup de succès à Marseille par la troupe italienne. MM. Biacchi et Morcioni, Mmes Franceschini-Rossi et Donelli se sont fait remarquer dans les principaux rôles. *Norma* est le dernier opéra qui sera exécuté par les chanteurs italiens. L'ensemble des représentations aura été très brillant.

*** Mme Tadolini a été fort applaudie à Vienne dans la *Sonnambula*, de Bellini. Les journaux allemands s'accordent pour faire l'éloge de Mme Tadolini sous le double rapport d'actrice et de cantatrice.

*** Un nouvel opéra du compositeur Ricci a été représenté à Venise. Le libretto est une traduction de l'ancien opéra-comique *M. des Chalumeaux*, il en a conservé le titre. On assure que la musique était digne d'un meilleur sujet, car *M. des Chalumeaux* est considéré en Italie, aussi bien que chez nous, comme une fade platitude.

*** On écrit de Douai : Le concert de la fête communale de Douai se présente sous les plus favorables auspices. La société de musique de cette ville vient de prendre des arrangements avec Mme Dorus-Gras et M. Dérivis fils, artistes de l'Opéra, pour ce concert qui aura lieu le 13 juillet. Cette réunion musicale fera donc une suite fort honorable à la longue série de concerts que la ville de Douai donne depuis une longue suite d'années.

*** La *Société philharmonique* de Lisieux, formée depuis quelques mois seulement, a donné cinq exercices publics dans lesquels on n'a pu s'empêcher de reconnaître le zèle de tous les membres et les bons résultats de leurs efforts. Il y a déjà progrès et progrès sensibles.

*** On écrit de Rodez : Dimanche dernier, jour de la Fête-Dieu, les processions réunies des deux paroisses de Rodez ont circulé dans la ville avec une pompe extraordinaire. Cent cinquante musiciens, dirigés par M. l'abbé Pal, ont exécuté, avec ensemble et précision, divers morceaux à grand orchestre qui ont produit beaucoup d'effet. A ce propos, nous devons signaler un progrès nouveau qui se manifeste parmi la population de notre ville : les notions les plus usuelles des sciences mathématiques, ainsi que les arts du dessin, sont devenus familiers à la génération adulte de nos ouvriers; la musique, que l'on avait long-temps regardée comme une plante exotique qui ne pouvait croître sous notre âpre et rude climat, n'est pourtant pas restée stationnaire; tous les jours, les jouissances qu'elle procure se popularisent, et il est aisé de s'apercevoir que l'art du chant que le gouvernement a placé au nombre des connaissances primaires a pris, dans notre cité, de notables accroissements. Cet heureux résultat doit être attribué, soit à l'école de musique dont le conseil municipal a confié la direction à un maître habile, soit à la maîtrise des enfans de chœur que le conseil général a su maintenir en dépit de certaines influences pernicieuses. M. l'abbé Pal a déployé dans cette dernière institution une activité et un talent dignes d'éloges; c'est lui qui a recruté et cultivé avec succès tout ce qu'il y avait dans Rodez de voix disponibles. Son zèle et ses soins n'ont pas peu contribué à propager l'étude et le goût de la musique.

*** On annonce l'arrivée à Lille de Mme Dorus-Gras, qui donnera plusieurs représentations sur le théâtre de cette ville. La jeune cantatrice doit parcourir les principales villes du nord de la France, de la Belgique et de la Hollande. Son congé est de deux mois.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. No 28.

PARIS, DIMANCHE 12 JUILLET 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Du faucet, ou voix pharyngienne.

Varia ista et subtilis corporis humani compositio...

BACON, *De dignitate scientiarum*, lib. IV, cap. 2.

Suite et fin.

Je m'attends à ce que cette théorie sera vivement attaquée; mais comme elle a quelque analogie avec celle de M. le professeur Gerdy et de MM. Malgaigne et Bennati, les attaques dirigées contre moi me sembleront moins vives, et je me croirai plus fort pour y répondre, n'étant pas seul de mon côté.

D'ailleurs le mot *faucet*, qui vient, comme je l'ai déjà dit après J.-J. Rousseau, du latin *fauces*, la gorge, et non de *falsus*, faux, semble indiquer que les anciens avaient déjà une idée de la formation des sons aigus, et qu'ils les croyaient produits par un mécanisme particulier des parties supérieures du tuyau vocal. Ferrein, après avoir placé l'organe de la voix dans les *cordes vocales* considérées comme cordes, ajoute (Mémoire de l'Académie des sciences, 1741, p. 429) : « Je me crois obligé de faire une restriction à laquelle on ne s'attend pas; c'est que les cordes vocales ne sont pas les organes de toutes les espèces de voix. Tels sont une certaine voix du gosier et un faucet de même nature.

« Ils se servent d'un nouvel organe que j'ai découvert et dont j'ai eu soin de constater l'existence; ce sont des faits qui seront éclaircis dans un autre mémoire. » Quoique Ferrein ait vécu encore long-temps après sa prétendue découverte, il n'a rien publié depuis qui ait rapport à ce mémoire qu'il promettait, et l'on est réduit à des conjectures sur ce qu'il devait contenir. Haller (Physiol., lib. IX, sect. 3, parag. 13) suppose qu'il voulait parler du voile du palais : *Quin aliquæ non litteræ solæ sed etiam voces per guttur edantur et quin earum modulatio aliqua per palatum mobile aut proprias ad linguam adductum, aut vicissim remotius exerceantur. Dubium quidem non videtur esse illud peculiare vocis organum, quod se descripturum promisit Ferrinius, etc.* »

Un auteur allemand dit également quelques mots sur la voix de *faucet* qu'il appelle *vox substricta*, et la voix de poitrine, *vox plena*. Cet auteur, qui est M. Helway de Tubingue, dit seulement : « *Ad substrictam vocem uvula contrahitur, ad plenam non mutatur* (*Dissert. inaug. de formatione loquelæ.* Tubingue, 1784). »

D'après ce que nous venons de dire, on peut voir que nous ne sommes pas les premiers qui ayons parlé d'un autre mécanisme que celui dépendant des muscles du larynx pour la formation de la voix de faucet; mais comme nous ne partageons pas les opinions des autres physiologistes à cet égard, nous allons faire connaître en quoi elles diffèrent des nôtres.

D'abord, pour ce qui concerne Ferrein et le docteur Helway, nous croyons devoir ne plus en parler, puisqu'ils n'ont fait qu'entrevoir un autre mécanisme vocal pour les notes aiguës, sans rien dire de plus que ce que nous venons de citer.

La théorie de M. Bennati diffère de la nôtre sous plusieurs rapports; d'abord, ce médecin dit que les sons aigus ne sont pas produits par les contractions des muscles du voile du palais et de l'isthme du gosier, mais qu'*ainsi que tous les physiciens et les physiologistes*

qui se sont occupés de la voix, il admet que la formation des sons sur-laryngiens s'effectuent comme tous les autres dans le larynx, mais qu'ils sont seulement modifiés par la partie supérieure du tuyau vocal. Nous, au contraire, nous disons que la glotte n'est pour rien dans leur formation, et qu'ils sont produits par une autre espèce de glotte supérieure, formée par l'élévation du larynx et la contraction des muscles du pharynx, du voile du palais, de la base de la langue, etc., c'est-à-dire par la contraction des *péri-staphylins internes*, *péri-staphylins externes*, *palato-staphylins*, *glosso-staphylins*, *pharingo-staphylins*, *stylo-glosse*, *stylo-pharyngien*, *mylo-hyoïdien*, *genio-hyoïdien*, enfin du *palato-pharyngien et glosso-pharyngien*. On voit que M. Bennati fait jouer encore un grand rôle au larynx pendant les sons qu'il appelle *sur-laryngiens*, tandis que nous le regardons seulement comme une continuation de la trachée, et ne jouant alors que le rôle d'un *porte-vent* et d'un point d'appui qui contribue, par son resserrement et la contraction de ses muscles, à former dans l'isthme du gosier la nouvelle glotte supérieure dont nous venons de parler.

Les organes dont le rapprochement simultané forme la nouvelle glotte génératrice des sons aigus sont : 1° inférieurement le sommet du larynx et la base de la langue, à qui M. Bennati assigne, selon moi, des fonctions d'une trop grande importance dans le chant; 2° le pharynx ou la paroi postérieure; 3° les piliers ou les amygdales sur les côtés; 4° enfin le voile du palais et la luette qui empêchent par leur élévation que l'air ne sorte par les fosses nasales comme dans la voix de poitrine [1]. Lorsque toutes ces parties se sont rapprochées par la contraction des muscles, la cavité *bucco-pharyngienne* forme un cône dont la base correspond à l'ouverture de la bouche.

Je ne partage pas également l'avis de M. Bennati, lorsqu'il dit que la fixation de l'os hyoïde et de la base de la langue est indispensable pour la formation de tous les sons aigus ou sur-laryngiens; on pourrait concevoir cette fixation obligée pour la production des sons s'il ne s'agissait que du chant modulé; mais dans le chant parlé, cette théorie est inadmissible, car la base de la langue, ainsi que tout l'organe, est forcée de faire un grand nombre de mouvements pour l'articulation des mots.

MM. Gerdy et Malgaigne ont décrit seulement avec beaucoup d'exactitude les mouvements du voile du palais et des organes de la partie supérieure du tube vocal, mais ils n'ont pas dit que ces mouvements avaient pour but la formation des notes qui composent le second registre, et que leur rapprochement donnait naissance à un autre instrument, seul générateur des sons aigus, sans la participation de la vraie glotte. La première ne se forme que lorsque la seconde a épuisé toutes ses notes et produit son plus haut diapason.

A la simple inspection des organes vocaux, il est facile de reconnaître le genre de voix de chaque individu; les différences de conformation et surtout de capacité de ces organes sont tellement sensibles qu'il n'est presque pas possible de se tromper à cet égard. Les chanteurs à voix étendue, surtout dans les notes hautes, tels que les sopranis et les ténors, ont les parties supérieures de l'appareil vocal beaucoup plus développées et plus mobiles que les basses-tailles. Chez ces derniers, le larynx est beaucoup plus grand et descend presque jusqu'au milieu du cou; la saillie antérieure du cartilage thyroïde (pomme d'Adam) est plus prononcée; le nez est plus allongé, les sinus nasaux sont plus vastes, peut-être parce que l'air les traverse constamment (Dans la voix des sopranis l'air ne sort par les fosses nasales que pour quelques notes de leur premier registre; chez les basses, au contraire, il sort toujours en grande partie par le nez, puisque les personnes qui ont la voix très grave ne peuvent que rarement prendre le faucet); les épaules et la poitrine plus large, mais la bouche, au contraire, est plus petite, le voile du palais plus épais et moins grand, la luette moins saillante et moins mobile; enfin, toutes les parties qui constituent le gosier proprement dit sont en général plus rétrécies. Chez les ténors, les sopranis, la figure est plus petite, quoique l'arrière-bouche soit plus grande; le larynx monte sous la mâchoire inférieure; les narines sont quelquefois si étroites qu'elles permettent à peine le passage de l'air; mais la luette est développée et très contractile, le voile du palais plus grand et plus mince, et la langue est à proportion plus grosse et plus large. Ce qui fait peut-être que ces organes sont plus développés chez les sopranis, c'est que les chanteurs de ce genre de voix exercent plus souvent la partie supérieure du tube vocal; aussi ces parties ne sont-elles jamais plus fatiguées qu'après les rôles qui sont écrits pour être chantés dans

(1) Lorsque dans la voix de poitrine et pendant l'articulation des mots l'air ne sort pas par les sinus nasaux, la voix est sourde et nasillarde; dans le faucet, au contraire, l'air ne doit sortir que par la bouche. Aussi les personnes qui ont une voix nasonnée et désagréable dans les sons du médium et les notes basses font-elles entendre des sons flûtés et harmonieux en prenant le faucet. Une des plus spirituelles actrices de Paris, attachée au théâtre du Palais-Royal, Mlle D., nous offre un exemple frappant de cette observation.

des notes hautes du second registre, qui exigent que l'on prenne le *faucet*. Cette fatigue, que les chanteurs sopranis éprouvent, ne s'étend que rarement au-delà des limites du sommet du tuyau vocal, et si on venait à l'augmenter par un exercice trop prolongé, on pourrait déterminer une pharyngite; mais l'inflammation qui s'étend quelquefois jusqu'au larynx et même à la trachée ne parviendrait presque jamais aux bronches et aux poumons. Au contraire, chez les basse-tailles et les autres chanteurs dont la voix est presque toute du premier registre, la fatigue se fait principalement sentir dans le larynx et dans les organes de la partie inférieure de l'appareil vocal, tels que les poumons, les plèvres, et toutes les régions pectorales et diaphragmatiques, ce qui fait que les inflammations de la trachée et des bronches et la péripneumonie ne sont pas rares chez ceux qui chantent presque exclusivement des rôles écrits dans le premier registre, quoiqu'on se fatigue moins vite en chantant dans les tons graves que dans les notes aiguës.

Les maladies des organes vocaux et respiratoires ne sont pas les seules auxquelles sont exposés les chanteurs, et nous allons encore signaler divers accidents que l'on remarque plus particulièrement chez les uns que chez les autres, et qui diffèrent tellement entre eux qu'ils demandent une attention particulière. Les voix du premier registre, surtout les basses, relâchent les muscles du bas-ventre et le péritoine ; de là les dispositions aux hernies et à l'obésité ventrale que contractent les chanteurs de ce genre. Ramazzini, Faloppe et Mercurialis attribuent surtout à cette cause le grand nombre de hernies abdominales qu'on observait parmi les moines qui chantaient dans les églises, avec des voix graves, pendant une grande partie de la journée. Les voix aiguës portent le sang vers les parties supérieures et disposent aux congestions cérébrales. En effet, si l'on examine une personne qui soutient un son de faucet, on observe que la face est rouge et valtueuse, que les muscles de la figure sont fortement contractés; que les vaisseaux du cou et du front sont gonflés et très apparents ; enfin on remarque encore que les yeux sont injectés, fixes et brillants. Les cantatrices, les ténors et les sopranis sont très sujets, par l'exercice du chant dans les notes hautes, aux vertiges, aux migraines, aux hémorrhagies nasales, aux tintements d'oreilles, aux pulsations fortes des artères temporales, et souvent même à différentes affections nerveuses, ainsi que Ramazzini (Maladies des artistes) dit l'avoir observé.

La Musique et les Perruques.

Chacun de nos lecteurs s'imagine, sans doute, que le mot *perruque* est pris ici au figuré, qu'il ne s'agira pas de la chevelure d'emprunt que se placent sur la tête ceux qui ont le malheur d'avoir le chef dégarni, accident qui arrive communément avec les années, mais des individus à esprit stationnaire ou rétrograde qui ont la sottise de repousser ce qui est nouveau par cela seul que cela est nouveau, et que, dans un langage conventionnel très pittoresque, on est convenu d'appeler des *perruques*. Il est très réellement question de ces tissus ornés de tubes capillaires, ramassés sur les marchés de la Bretagne et de la Suisse, et que l'art de nos coiffeurs prépare avec tant de goût pour figurer sur les têtes de nos pères et même quelquefois de nos frères, que des études sérieuses ou des folies de jeune homme ont rendus chauves avant l'âge. Il y a plus de rapports qu'on ne croit entre la musique et les perruques. Ne se souvient-on pas qu'une perruque fut lancée du milieu de la salle de l'Opéra sur le bord de la scène, le soir où fut représenté pour la dernière fois le *Devin du village* de l'immortel Rousseau. L'une des dernières audiences de la police correctionnelle de Paris nous a révélé de nouveaux points de contact entre l'art de la musique et celui de l'arrangement des cheveux. Nos lecteurs vont en juger comme nous.

La discorde est au camp des coiffeurs; les uns veulent faire jouir le public des bienfaits de la concurrence en lui taillant les cheveux pour la modeste somme de 50 centimes; d'autres, convaincus que ce serait perdre le métier, disons mieux, que ce serait amener la ruine de l'art, ont pris la résolution, non-seulement de maintenir les anciens tarifs, mais aussi de contraindre leurs imprudents confrères à suivre leur exemple et à faire disparaître de leurs carreaux l'annonce de cet ignoble prix, contre lequel ils s'élèvent. Pour arriver à ce but, ils ont fulminé un édit contre les récalcitrants et les garçons qui leur prêteraient assistance, menaçant de ne plus recevoir ceux-ci dans leurs ateliers, alors que leur mauvaise fortune les aurait fait sortir de leur condition actuelle. C'est à la suite de ces faits que plusieurs coiffeurs sont venus s'asseoir sur les bancs de la police correctionnelle, comme prévenus du délit de coalition.

On ne voit pas encore ce que la musique peut avoir de commun avec tout cela ; patience, lecteur; chaque chose vient en son temps. Écoutez ce que nous révèlent les débats judiciaires.

L'un des prévenus, M. Mailly, au moment même où

il poursuivait de tout le poids de sa colère et de son indignation les innocentes et malheureuses affiches à 50 centimes, répandait avec profusion dans Paris l'annonce que voici :

Concert d'harmonie, ou *Salon musical pour la taille des cheveux à 1 fr., d'après les tableaux physionomiques.*

« M. Mailly, coiffeur breveté, successeur de Charrier, a l'honneur de vous prévenir qu'il vient d'augmenter son répertoire musical, où l'on entend en ce moment les ouvertures de la *Muette de Portici*, de *Tancredi*, de *Sémiramis*, les morceaux de *di Tanti palpiti*, un duo d'*Otello*, le quatuor de *Sémiramis*, la cavatine de la *Gazza ladra*, et les barcarolles de la *Muette de Portici*. Il est passé successivement au répertoire, les ouvertures de la *Dame Blanche*, de *Robin des Bois*, de la *Pie voleuse*, du *Barbier de Séville*, etc., ainsi que les plus jolis morceaux de ces opéras. En attendant l'ouverture des *Deux Nuits* et autres.

« M. Mailly vient d'inventer un nouveau genre de perruques aériennes qui, découvrant le front beaucoup plus que les autres, sans cependant tenir par la pression des métalliques, n'ont pas le désagrément de se rétrécir et sont d'une grande légèreté; il fait les faux toupets par le même procédé, que l'on peut mettre d'une main. »

Eh bien! n'avions-nous pas raison? N'est-ce pas là une alliance aussi noble que solide entre la musique et l'art de faire des perruques? Qui sait jusqu'où peuvent s'étendre ses conséquences ? Nous avons des salons de coiffure où l'on entend une musique délicieuse; pourquoi M. Masson de Puitneuf ou M. Musard n'auraient-ils pas l'heureuse idée de nous faire donner un coup de peigne tandis que nous écouterons leurs brillants orchestres? Quiconque est ami de la civilisation, quiconque est sensible à la musique, doit estimer M. Mailly et courir dans les salons qu'il a ouverts pour la coupe des cheveux. Seulement, nous devons prévenir le public qu'il est souvent arrivé à M. Mailly, dilettanti incandescent, de se laisser emporter par la puissance du rhythme et de battre la mesure avec son fer brûlant sur le front de ses pratiques. Mais qu'est-ce qu'un si léger inconvénient auprès du plaisir d'être frisé en cadence, comme les tailleurs de Molière habillaient M. Jourdain, et de sentir sa chevelure prendre des tours harmonieux en écoutant les mélodies de Rossini, d'Auber et de Boieldieu, le tout pour la modique somme d'un franc par tête ? Nous dirons, avec l'homme de la foire, qu'il ne faudrait pas avoir un franc dans sa poche pour se priver de tant de satisfactions réunies.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

ALDA,

Opéra-comique en un acte, de MM. Bayard et Paul Duport, musique de M. Thys.

Pourquoi donc MM. les vaudevillistes, qui font de fort jolies pièces pour le *Gymnase*, les *Variétés* et le *Palais-Royal*, tombent-ils si bas quand ils abordent la scène de l'Opéra-Comique? Serait-ce que les petits drames qu'on applaudit dans leurs petits cadres, avec leurs petites proportions, perdent tout leur mérite lorsqu'ils prennent la forme lyrique, plus large et plus ambitieuse, ou bien, comptant sur un profit plus considérable d'un côté, n'apportent-ils de l'autre que celles de leurs élucubrations qu'ils estiment le moins? Peut-être les deux causes se réunissent-elles pour faire des opéras de ces spirituels auteurs, des œuvres très peu remarquables autrement que par leur nullité. M. Bayard, qui vient de faire *Alda*, et M. Paul Duport, qui s'est associé à lui pour produire si peu de chose, ont des succès au boulevard, et pourtant *Alda*, fruit de leurs efforts réunis, est une pièce que nous appellerons faible, parce qu'il faut toujours être poli.

D'abord, pourquoi cet opéra-comique porte-t-il le titre que lui ont donné les auteurs? Pourquoi Alda plutôt que Max Hoffer? ce dernier nous a semblé être le héros de la pièce. Max Hoffer est cet intrépide chef de patriotes tyroliens qui gênait Napoléon, et dont Napoléon se débarrassa comme il faisait de ceux qui le gênaient, en le fusillant. On pense bien que Max Hoffer n'est pas fusillé dans l'opéra-comique de MM. Bayard et Duport; les choses s'y passent d'une façon plus décente. Max Hoffer, dont la tête est mise à prix, a l'imprudence de revenir chez lui pour embrasser sa femme, car, tout guerrier qu'il est, Max n'en est pas moins bon époux et.... au fait l'histoire ne nous dit pas s'il est bon père, ne nous avançons pas sur ce point. Un officier bavarois, qui est amoureux de la femme de ce pauvre Max et amoureux en même temps du grade que doit lui procurer la capture du proscrit, parvient à le faire saisir et se dispose à exécuter la sentence impériale,

lorsqu'un officier français, qui a déjà sauvé la vie de Hoffer et auquel sa première demande doit être accordée en récompense de ses services, exige la mise en liberté du prisonnier, ce qui est tout-à-fait romanesque et dépourvu de vraisemblance, attendu que ce n'est pas ainsi que les choses se passent à la guerre.

M. Thys, auteur de la musique, est lauréat de l'Institut. Il a passé en Italie et en Allemagne les cinq années de rigueur, et depuis qu'il est revenu de son voyage officiel, il cherche, demande, implore un poème d'opéra sans avoir pu obtenir autre chose que celui dont MM. Bayard et Duport lui ont fait le sacrifice. Ce n'est pas nous qui saurons ce que c'est que de décourager un jeune artiste et qui le condamnerons sur son premier ouvrage, alors même qu'il n'aurait pas réussi; nous savons trop ce que c'est qu'un premier ouvrage et ce qu'il faut avoir d'indulgence envers l'artiste qui, pour la première fois de sa vie, entend l'effet de ce qu'il a écrit et se trouve dans la position du peintre qui, travaillant dans l'ombre et au hasard, n'aurait jamais vu les effets de sa peinture. Nous n'adresserons point à M. Thys de trop durs reproches sur l'absence de caractère et de physionomie qu'on remarque dans sa musique, et si nous ne trouvons pas d'éloges à lui donner, au moins ne le blâmerons-nous pas plus qu'il ne convient au sujet d'un ouvrage qu'il ne considère probablement que comme une étude. Nous lui dirons seulement qu'il y a dans son orchestre une inhabileté que n'ont pas ordinairement les jeunes gens même qui commencent à écrire. La connaissance des effets de l'orchestre est actuellement assez généralement répandue, et l'inexpérience dont M. Thys a fait preuve n'est pas entièrement excusable.

Certes on ne peut pas dire que l'administration de l'Opéra-Comique soit inactive; en moins d'un mois, trois opéras nouveaux ont été montés; Chollet et Mlle Prévost ont fait leur solennelle réapparition, Mlle Camoin a débuté, plusieurs pièces ont été remontées. Ce n'est pas sa faute si nos jeunes auteurs ne lui ont pas donné mieux que *Micheline* et *Alda*. La reprise de *Fra Diavolo* était, il y a quelques jours, un quasi-événement au théâtre de la place de la Bourse. Cette pièce, l'une de celles où Chollet s'était montré avec le plus d'avantages, n'avait point été représentée d'une manière convenable depuis le départ de cet artiste. Le public a entendu avec plaisir la gracieuse musique de M. Auber qui était devenue nouvelle pour lui; Chollet et Mlle Prévost ont été applaudis et devaient l'être.

On annonce la reprise de *Zampa* comme assez prochaine. Ce sera une fête pour les artistes dans l'estime de qui la partition de *Zampa* est très haut placée. Si cet opéra n'a pas eu un de ces succès de vogue qui n'échoient que de loin en loin aux théâtres les plus favorisés, cela tient à la sévérité du sujet peut-être, aux embarras de l'administration sous laquelle il fut joué, à des causes enfin tout-à-fait indépendantes du mérite de l'ouvrage, mérite incontestable, reconnu par les étrangers, et surtout en Allemagne où toutes sortes de louanges lui ont été données. *Zampa*, composé dans des proportions plus larges qu'aucun des opéras d'Hérold en y comprenant le *Pré aux Clercs*, devait avoir le succès de ce dernier ouvrage. On songea à le rejouer immédiatement après la mort de son célèbre auteur, mais la difficulté de remplacer Chollet dans un rôle où le public l'avait beaucoup aimé fit renoncer à cette entreprise. Espérons qu'aujourd'hui les obstacles étant effacés, on nous fera jouir des beautés de cet ouvrage remarquable.

Gymnase musical.

CONCERTS DE LA FAMILLE GRASSLL.

La famille Grassll se compose de huit individus; le père, six fils et une fille, ceux-ci échelonnés de deux à douze ans. Chacun d'eux joue de plusieurs instruments, instruments de cuivre, à vent et à cordes. A voir cette nombreuse et toute jeune couvée, si habile déjà dans la pratique de la musique, on est porté à croire que le père, honnête organiste de quelque petite ville d'Allemagne, aura fait sucer à ses enfants les principes de cet art en même temps que le lait, et que cette éducation pratique de tous les instants, qu'on reçoit à son insu dans la maison paternelle, aura développé sans efforts la petite intelligence des bambins; on se tromperait. Le père Grassll n'a jamais été organiste, ni maître de chapelle, ni *cantor*; c'était tout simplement un brave homme de bûcheron, qui suait sang et eau pour nourrir sa famille en coupant, taillant ses arbres, rangeant son bois, faisant ses fagots; remplissant enfin tous les devoirs de son état de bûcheron, sans pour cela négliger ceux de père. Il était musicien, le brave homme de bûcheron; les dimanches, les jours de fête, dans les moments, enfin, où il n'était pas occupé de son bois, il rassemblait ses enfants, leur mettait à chacun un instrument dans les mains, et les faisait souffler, gratter et frotter clarinettes, cors, flûtes et contrebasses; le tout pour la plus grande satisfaction des pauvres petits dia-

bles qui auraient peut-être beaucoup mieux aimé jouer aux osselets, à la balle ou au saut de mouton.

Jusque là c'était par moyen de distraction et pour son contentement personnel que l'honnête bûcheron avait fait un orchestre de sa petite famille; mais un beau jour il se demanda pourquoi il ne s'aviserait point de prendre la chose au sérieux et d'exploiter ses bambins au lieu d'exploiter les arbres de sa forêt, calculant très justement qu'il est moins fatigant de souffler dans une clarinette que de couper solives et bûches à grands coups de hache. Ce qui fut dit fut fait. M. Grassll abattit encore un chêne (le dernier), construisit une espèce de table-pupitre autour de laquelle il range ses petits musiciens; il composa un certain nombre de petits morceaux à la portée de ses exécutants, vendit le reste de ses fagots pour acheter les instruments nécessaires, et se mit en route, se confiant à la garde de Dieu.

La famille Grassll fut partout accueillie avec intérêt en Allemagne; elle donna des concerts où l'on courut, car la chose en valait la peine, et le bûcheron-musicien n'eut qu'à s'applaudir de son changement d'état. Les résultats seront-ils aussi favorables dans l'avenir, et M. Grassll aura-t-il toujours à se louer d'avoir formé de ses enfants une troupe de musiciens ambulants? Cela est douteux, ou plutôt on peut d'avance prévoir qu'il y aura, dans la vie des jeunes artistes, des phases beaucoup moins heureuses que celles qu'ils traversent en ce moment. On comprend que jouant alternativement chacun de cinq ou de six instruments, les jeunes musiciens n'ont eu le temps d'en travailler sérieusement aucun. Comme leur père n'avait pas d'autre but que de piquer la curiosité du public en présentant des fruits précoces, il se borna, pour leur étude de chaque instrument, à quelques notions superficielles qu'il s'attacha ensuite à mettre dans leur jour le plus favorable, lorsqu'il composa ses petites pièces de musique. Obligés de mener une vie nomade, passant tour-à-tour d'Allemagne en France, de France en Angleterre, s'arrêtant dans chaque ville pour y gagner leur pain quotidien, les pauvres enfants se réveilleront jeunes hommes un matin, n'excitant plus l'intérêt qui s'attache à leurs jeunes fronts, et pourvus chacun d'un talent de ménétrier. Et puis, cela ne remue-t-il pas la pitié au fond de l'ame, lorsqu'on songe que ces jeunes intelligences, qu'on pressure aujourd'hui dans un but de spéculation, seront épuisées à vingt ans comme des têtes de vieillards. Jetés dès leur enfance au milieu d'un monde qui les caresse et les flatte parce qu'il s'en amuse, livrés à des émotions qui ébranlent et qui usent, ils seront, ces pauvres enfants, déshérités de l'avenir avant qu'ils sachent ce que c'est que l'avenir. Tel est le sort de tous ces jeunes talents, fleurs écloses à une chaleur factice et qui n'ont de parfum que pour un jour.

Le plus jeune des enfants a deux ans et l'aîné en a douze. Le cor, la flûte, la trompette, le trombonne, la clarinette, la petite flûte et la contrebasse sont les instruments qu'ils jouent alternativement. Les plus âgés passent successivement de l'un à l'autre. Quant à la musique des deux plus jeunes, ce n'est qu'une plaisanterie; elle consiste dans l'imitation du cri du coucou, au moyen d'un cône en bois dans lequel souffle l'enfant, en bouchant l'extrémité avec la main pour le son le plus bas. M. Grassll a composé des morceaux pour y introduire cet instrument grotesque. On conçoit que l'harmonie en est peu variée; mais comme on n'attache à la musique de la famille Grassll qu'un intérêt de curiosité, la gentillesse de l'enfant fait que ces morceaux monotones sont les plus applaudis. Les compositions de M. Grassll ne sont point de la plus grande pureté possible; mais elles sont arrangées, comme nous l'avons dit, pour faire ressortir avec avantage les petits talents des petits exécutants. Les concerts que donne la famille Grassll ont assez d'attrait pour engager le public à braver la chaleur des soirées d'été, car il y a foule au *Gymnase musical* toutes les fois qu'elle s'y fait entendre. Les costumes nationaux que portent le père et tous les enfants contribuent à piquer la curiosité. On sait que la foule se laisse prendre à ces appâts, et que la singularité d'un colifichet a souvent autant de puissance sur elle qu'en aurait un grand talent.

Dans le premier concert qu'ont donné les frères Grassll au *Gymnase musical*, M. Scipion Rousselot a fait exécuter une symphonie de sa composition. M. Scipion Rousselot est un musicien instruit, consciencieux, qui sait tout ce qu'il faut savoir pour composer; nous connaissons de lui plusieurs ouvrages qui attestent du savoir et de l'habitude; mais nous ne pouvons pas, malgré l'estime que nous professons pour lui, donner des éloges à sa nouvelle symphonie. On n'y sent qu'un travail pénible, laborieux et dépourvu de toute qualité d'inspiration. Les quatre longs morceaux qui composent cette symphonie ne soulèvent à aucun moment les sympathies de l'auditeur, et ne laissent pas deviner l'intention d'une seule phrase de chant. Nous éprouvons du regret à montrer cette sévérité à l'égard d'un artiste honorable; mais nous lui disons ouvertement notre pensée, parce que nous croyons fermement qu'il peut faire beaucoup mieux.

M. Hermann, jeune pianiste, élève de M. Listz, et qui porte encore des habits d'enfants afin que le public l'applaudisse pour son talent précoce, a exécuté avec MM. Urhan et Batta un trio de Mayseder. M. Hermann joue fort bien du piano pour un enfant, il y a de la souplesse dans ses doigts, et beaucoup d'agilité; mais il n'a point d'égalité et le sentiment de la mesure paraît manquer chez lui. Il est jeune, l'avenir s'ouvre à lui; il peut le conquérir, mais il lui reste à travailler pour cela. Il a suffi à M. Batta d'un solo de quatre ou cinq mesures pour déployer sa ravissante manière de chanter sur le violoncelle.

Le *Gymnase musical*, avec son orchestre nombreux et bien dirigé, peut devenir un établissement vraiment utile à l'art, en ouvrant ses portes aux jeunes auteurs qui languissent et meurent quelquefois dans l'oubli, faute de débouchés à leurs talents. « Travaillez! dit-on aux jeunes gens, pour vous faire connaître. » Puis, quand les pauvres diables vont trouver nos librettistes et nos directeurs de théâtres : « Faites-vous connaître, nous verrons après. » Que de malheureux ont vainement tenté de sortir de ce cercle vicieux! Puissions-nous leur dire, au moins : « Allez au *Gymnase musical;* et si vous éprouvez un échec, ne vous rebutez pas, revenez à la charge; le talent ne s'improvise pas; il faut qu'il s'essaye, se tâte avant de rencontrer la voie qu'il lui convient de suivre! » Nous conseillons donc aux directeurs du *Gymnase* de s'appuyer surtout sur les jeunes gens et de composer leurs programmes d'œuvres originales, ou du moins peu connues, au lieu de faire exécuter des ouvertures que chaque soir on entend dans les théâtres. Ce sera tout-à-fait dans les intérêts de l'art, des artistes, du public, et dans leurs intérêts propres.

Un violoniste norwégien, M. Ole B. Bull s'est fait entendre dans un des concerts du *Gymnase musical*. Cet artiste possède un vrai talent, talent original qui veut être lui, et qui, pour cela seul, mériterait d'être loué. Plusieurs artistes étrangers doivent, dit-on, bientôt et successivement figurer dans les soirées du *Gymnase musical*.

E. F.

NOUVELLES DIVERSES.

*** On a joué samedi dernier au théâtre du Palais-Royal une pièce en un acte, intitulée la *Prova d'un opera seria*. A quelques exceptions près, exceptions rendues nécessaires par ce que nous appelons les exigences de la scène française, le vaudeville du *Palais-Royal* est une traduction du libretto italien. L'esprit ne manque pas dans ce petit operette composé pour faire valoir le double talent, que possède Achard, de comique très amusant et de chanteur agréable. C'est Achard qui joue le rôle de *Campanone*, de ce pauvre compositeur qui attend depuis tant d'années la représentation de son cher opéra, de cette merveille qui doit lui procurer fortune et réputation, et qui est encore si plaisant et si bouffon au milieu de ses infortunes. Achard est d'un comique de bonne compagnie, assez gai, et pas trop charge; il chante très agréablement plusieurs morceaux que M. Pilati a composés pour lui, car la musique de la *Prova d'un opera seria*, vaudeville, n'est pas de Gnecco. On pense bien qu'il faut oublier Lablache et Mlle Grisi quand on va voir la *Prova d'un opera seria* jouée par Achard et Mme Fleury; ce serait être l'ennemi de ses plaisirs que de vouloir retrouver l'exécution des Bouffes dans la jolie salle du Palais-Royal; il faut se contenter de rire aux traits spirituels d'une petite pièce amusante; et juger les acteurs selon les conditions qu'ils s'engagent à remplir. A côté d'Achard-Campanone, nous avons eu Levassor dans le rôle du *signor poeta;* Levassor a bien l'air de mourir de faim et d'attendre la représentation du fameux opéra pour rétablir son crédit chez ses fournisseurs; *Ah! che fame*, semble-t-il prêt à s'écrier à chaque moment. Mme Fleury débutait dans le rôle de la *prima donna;* elle a été favorablement accueillie par un public que l'esprit de la pièce mettait d'ailleurs en bonne humeur. M. Pilati a composé pour la *Prova d'un opera seria* des morceaux de musique bien appropriés aux proportions du cadre auquel ils devaient s'adapter. Nous avons remarqué quelques mélodies agréables et assez d'expérience dans l'arrangement. La *Prova d'un opera seria*, applaudie par une foule à laquelle il ne manquait que de comprendre le titre de la pièce, a complètement réussi.

*** Un spéculateur mélomane vient de développer le plan d'une entreprise dont le début aura prochainement lieu. Ce sera un concert mobile, un orchestre ambulant, qui se propose de s'emparer de toute la ligne des boulevards.

Sur deux chars de vastes dimensions, parfaitement disposés, ayant la forme des rotondes du concert des Champs-Elysées ou du kiosque du jardin Turc, les exécutants seront étagés suivant les règles de l'acoustique, et feront vingt ou trente stations harmoniques par soirées, depuis la Madeleine jusqu'à la place de la Bastille.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

LES SOIRÉES MUSICALES,

COLLECTION

DE HUIT ARIETTES ET QUATRE DUOS ITALIENS,

AVEC TRADUCTION FRANÇAISE PAR M. CREVEL DE CHARLEMAGNE;

MISES EN MUSIQUE, AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO, PAR

G. ROSSINI.

N° 1. La Promessa. — 2. Il Rimprovero. — 3. La Partenza. — 4. L'Orgia. — 5. L'Invito. — 6. La Pastorella dell' Alpi. — 7. La Gita in Gondola. — 8. La Danza. — 9. La Regata veneziana. — 10. La Pesca. — 11. La Serenata. — 12. Li Marinari.

Prix : Reliée. . . . . net 12 fr. — Brochée. . . . . 10 fr.

LE CHEVAL DE BRONZE,

PAROLES DE E. SCRIBE,

MUSIQUE DE

D. F. E. AUBER.

Grande partition. . . . . 125 fr. — Parties séparées. . . . . 125 fr.

Morceaux détachés.

	Prix avec piano	Prix avec guit.
N. 1. Trésor de jeunesse et d'amour, air chanté par Féréol.	4 50	2 25
2. Dieu tout-puissant! c'est elle que je vois, trio chanté par Mme Ponchard et MM. Féréol et Inchindi.	4 50	3 »
3. J'ai pour guides en voyage la folie et l'amour! couplets chantés par Révial.	2 »	1 »
4. Le sommeil fermait ma paupière, air chanté par Révial.	4 50	2 25
5. Que dit-elle? c'est ta femme! quintetto chanté par Mmes Pradher et Ponchard et MM. Révial, Féréol et Inchindi.	7 50	» »
6. Là-bas, sur ce rocher sauvage, ballade chantée par Mme Pradher.	2 50	1 50
7. Mon noble gendre a donc quitté la terre, air chanté par Inchindi.	4 50	2 25
8. Quand on est fille, hélas! qu'il faut donc souffrir! coupl. chantés par Mme Pradher	2 50	1 50
N. 9. Ah! pour un jeune cœur triste et cruelle épreuve! air chanté par Mme Ponchard.	4 50	2 25
10. Ah! ciel, en croirai-je mes yeux! duo chanté par Mme Ponchard et M. Féréol.	5 »	3 75
11. Ma femme, ma femme à souper! trio chanté par Mme Pradher et MM. Thénard et Féréol.	5 »	» »
12. En vain de mon jeune âge, cavatine chantée par Mme Casimir.	4 50	2 25
13. Eh quoi! monsieur, toujours vous plaindre! duo chanté par Mme Casimir et Révial,	5 »	3 75
14. Tranquillement il se promène, couplets chantés par Mlle Fargueil.	2 »	1 »
15. Quel désir vous conduit vers nous, bel étranger? Duo chanté par Mmes Casimir et Pradher.	3 »	3 »
Ouverture du *Cheval*, piano.	5 »	» »
Dito. *dito.* à quatre mains. . . .	6 »	

	Prix net.
BURGMULLER. Op. 16. Rondo pour piano, sur les motifs du *Cheval de Bronze*.	6 »
ADAM. Op. 94. Mélange pour piano sur les motifs d'*I Puritani*.	6 »
MUSARD. Quadrille pour piano sur les motifs d'*I Puritani*, arrangé à quatre mains par Lemoine.	4 50
MUSARD. Le même, en quintetti, pour deux violons, alto et basse et flûte, ou flageolet, ou cornet à pistons. .	4 50
— Le même, pour deux violons.	2 50
— *Dito* pour deux flûtes.	2 50
— *Dito* pour deux flageolets.	2 50

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 29.

PARIS, DIMANCHE 19 JUILLET 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Enseignement élémentaire.

TABLEAUX DE MUSIQUE

ET EXERCICES GRADUÉS

Pour servir d'introduction à l'étude des instruments et du solfége, et adaptés aux différentes méthodes d'enseignement;

PAR L. QUICHERAT,

Agrégé des classes supérieures des lettres en l'Académie de Paris (1).

Il y a long-temps qu'on a reconnu l'utilité des tableaux de musique pour rappeler incessamment à la mémoire des élèves des écoles publiques les principes élémentaires de l'art; j'en fis faire de semblables en 1814 pour une école municipale que je dirigeais à Douai, dans le département du Nord. Ce fut alors que je conçus la méthode d'enseignement par la séparation des trois degrés d'instruction qui sont : la connaissance des signes, le développement du sentiment de l'intonation, et celui de la division du temps, du sentiment de la mesure et du rhythme. Les tableaux furent faits d'après cette idée.

Depuis lors, M. Kuhn a fait une série de tableaux pour l'usage des classes du Conservatoire. Ces tableaux, conformes au système du mélange de tous les éléments exposés dans les solféges de cette école, ont été gravés, M. Chelard en a publié d'autres en 1824, et M. B. Wilhem a donné trois éditions de ceux de sa méthode.

Or, voici venir M. Quicherat avec une nouvelle collection de tableaux dressés d'après la division que j'ai établie en 1814, et, depuis lors, développée dans mon exposition des principes élémentaires de la musique, placée en tête de mes solféges publiés en 1825. Cet écrivain dit, dans la préface de son *Manuel*, que « de « nos jours tous les bons esprits qui ont réfléchi sur « cette question reconnaissent la nécessité de séparer « l'étude des sons de celle de la durée. Le sentiment de « l'*intonation* et celui de la *mesure* sont également indis- « pensables pour le musicien ; mais s'il faut du temps « pour les acquérir isolément, il en faut bien davantage « pour les acquérir à la fois. La première condition que « doit présenter une méthode nouvelle est donc de sa- « tisfaire à cette juste exigence de notre siècle et d'ini- « tier successivement les élèves aux deux éléments « constitutifs de la science. »

Si M. Quicherat s'était toujours renfermé dans cette manière générale de s'exprimer, je trouverais très naturel qu'il eût oublié que ce qu'il considère comme un besoin de notre siècle a été imaginé par celui qui analyse maintenant son travail; mais plus loin, après avoir dit que les exercices de mesure avaient été particulièrement négligés dans les méthodes de musique, il ajoute : « L'excellent solfége du Conservatoire est le seul qui ait « senti l'importance de cet objet d'étude et proposé une « série d'exemples bien faits et variés. » Je ne sais pas ce que le solfége du Conservatoire a senti, mais ce que je sais, c'est que si les exemples sont bons ils sont mal

(1) Paris, imprimé par les procédés et par les presses mécaniques de E. DUVERGER, rue de Verneuil, nº 4. — Prix des cinquante tableaux (1re et 2me séries) avec le *Manuel*, 7 fr. 50.

disposés et classés d'une manière absolument vicieuse. Je sais aussi que M. Quicherat, qui s'est servi de mes *Solféges progressifs* pour faire et son *Traité élémentaire de musique*, et ses *Tableaux*, et son *Manuel*, aurait pu ne pas oublier que les exercices spéciaux sur la mesure y remplissent 31 pages in-folio (52 à 83), et que cet ouvrage est le seul où l'objet dont il s'agit a été traité d'une manière rationnelle et philosophique. Cela dit, et laissant à part toute rancune d'auteur, je viens à l'examen du travail de M. Quicherat.

La division de la mesure et de l'intonation étant donnée, il lui paraît évident que c'est par la mesure qu'il faut commencer l'étude de la musique. Les motifs qu'il allègue en faveur de son opinion ne me paraissent pas concluants. « En effet (dit-il), des études insuffisantes « sur ce point, non-seulement entravent les progrès de « l'élève, mais frappent de stérilité tous les efforts qu'il « peut faire postérieurement. » M. Quicherat a oublié en écrivant ceci qu'il ne s'agit pas de savoir si l'on fera des études suffisantes ou insuffisantes, mais par où l'on commencera, de l'intonation ou de la mesure. Pour moi qu'une longue expérience a instruit, je dis que l'éducation d'un chanteur doit être commencée par l'étude des intonations, parce qu'il se passe beaucoup plus de temps avant que l'élève parvienne à se représenter le son d'une note à la vue du signe qu'avant qu'il soit en état de saisir immédiatement la valeur d'une division de temps. « Bien des élèves (dit M. Quicherat) ne se « proposent pas d'étudier le chant, et ils ont hâte de « prendre un instrument. Il était donc naturel de com- « mencer par une partie qui satisfait au besoin de tous. » A cela je dirai d'abord qu'on ne laisse pas faire aux élèves ce qu'ils ont hâte de faire et qu'on exige d'eux ce qu'il faut qu'ils fassent. Si un élève destiné à jouer d'un instrument a de la voix, il faut l'obliger à faire des exercices sur l'intonation, parce qu'il en sera mieux disposé à jouer de son instrument avec justesse; s'il n'en a pas, il est inutile de discuter sur le choix de ce qu'on doit lui apprendre puisqu'il ne saurait apprendre qu'une chose, c'est-à-dire à diviser les valeurs du temps et à les mesurer. C'est cette conviction qui m'a fait établir au Conservatoire de Bruxelles une classe de *Solfége parlé* pour les instrumentistes qui n'ont pas de voix.

Après avoir fait la part de la critique il est juste de faire celle de l'éloge; bien que celle-ci ne m'oblige pas à m'étendre, parce que les exercices de mesure et d'intonation sont peu susceptibles d'analyse, je déclare cependant que les tableaux de M. Quicherat méritent d'être placés dans toutes les écoles de musique, et que le soin qui a présidé à leur rédaction les rend propres à hâter les progrès des élèves, particulièrement en ce qui concerne la mesure. Placé entre deux difficultés, par le parti qu'il avait pris de commencer l'étude de la musique par cette partie de l'art, l'auteur de ces tableaux craignait de faire naître le dégoût en composant tous ses exercices sur une note, ou d'embarrasser les élèves en compliquant les difficultés de la mesure avec l'obligation de reconnaître la diversité des notes. Il a pensé que le moyen le plus facile qu'il eût à sa disposition était de faire suivre ces notes dans l'ordre diatonique des gammes ascendantes et descendantes, et c'est en effet sur ces deux gammes qu'il a basé toutes ses combinaisons de valeurs. Ces combinaisons sont ingénieusement arrangées dans les mesures simples à quatre et à trois temps, et sont assez complètes pour préparer les élèves aux exercices plus compliqués des solfèges. Je ferai seulement remarquer à M. Quicherat qu'il y a de certaines choses qu'il ne faut jamais présenter aux élèves comme admissibles en musique, quand elles ne le sont pas réellement. Ainsi, lorsqu'on veut accoutumer l'oreille d'un commençant au sentiment de la mesure, il faut travailler en même temps à développer en lui le sentiment du rhythme. Or, le rhythme musical repousse absolument la liaison de deux notes d'intonation semblable dont la première est d'une durée plus courte de moitié que la suivante. Le rhythme veut que la note la plus longue soit toujours la première. Aucun musicien de quelque mérite ne mettra donc dans sa mélodie une noire à la fin d'une mesure liée avec une blanche au commencement de l'autre, comme l'a fait M. Quicherat dans les exemples 6 et 7 de son douzième tableau. Il y a même des lois sévères dans la théorie de l'art d'écrire qui interdissent toute liaison semblable dans les parties d'accompagnement. Ce sont encore les mêmes lois qui ne permettent pas de lier ensemble une noire de la fin d'une mesure à trois temps avec une noire pointée d'un commencement d'une autre, car il en résulte un rhythme boiteux. M. Quicherat n'aurait donc pas dû présenter cette combiniaison dans l'exemple 15 de son seizième tableau.

J'aurais voulu que des tableaux destinés à des écoles publiques, tels que ceux que j'analyse, eussent contenu tous les éléments de chacune des parties de la musique. En rendant justice aux soins qui ont présidé à la formation d'un grand nombre d'exercices, je ne puis me dissimuler l'insuffisance et le défaut d'ordre à l'égard de certaines mesures et de certains rhythmes. M. Quicherat n'ignore pas que les mesures à $\frac{9}{8}$ et $\frac{12}{8}$ sont em-

ployées dans la musique de Rossini, de Bellini et de Donizetti; elles ne sont donc point hors d'usage. D'ailleurs rien ne passe dans l'art, car il reste toujours l'ancienne musique qu'il faut pouvoir exécuter au besoin. Cependant les tableaux 4, 19 et 20 ne m'offrent pas le moindre vestige de ces mesures, tandis qu'on aurait dû y trouver aussi les mesures à $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, etc. De plus, la mesure à six-huit n'occupe pas sa véritable place. A l'endroit où elle est dans les tableaux 4 et 20, elle semble être une variété de la mesure à trois temps, tandis qu'elle en est une de la mesure à deux temps, qu'il aurait fallu faire voir aussi dans ses éléments simples. On n'a pas bien compris jusqu'ici le mécanisme de la combinaison des mesures; je renvoie pour cela M. Quicherat aux leçons de mon *Cours de philosophie*, dont l'analyse se trouve dans le volume de la *Revue musicale*, année 1832.

Les exercices de l'auteur des tableaux sont tous notés à la clef de *sol;* sans doute il réserve ceux des autres clefs pour une autre série de tableaux.

Au résumé, malgré les défauts qu'on peut y signaler, les tableaux de M. Quicherat renferment une multitude de combinaisons ingénieuses et utiles pour l'étude de la musique dans les écoles publiques, quel que soit le le système d'enseignement qu'on y suive. C'est une vérité dont je suis si pénétré que je fais cartonner les tableaux pour l'usage des classes du Conservatoire de musique de Bruxelles.

FÉTIS.

Fêtes musicales du congrès méridional.

La musique remplir les séances d'un congrès, d'une assemblée de savants pour qui le temps est une chose précieuse qu'on ne prodigue pas légèrement! Qui eût pensé qu'un tel spectacle devait être donné en France en l'an 1835? qui eût pensé cela il y a seulement dix ans? C'est un grand progrès, c'est un beau résultat, auquel la *Revue musicale* peut, sans trop de présomption, présumer qu'elle a aidé. A voir les pas de géant que fait la France dans l'amour et dans la science de notre art divin, il est facile de prévoir qu'avant peu d'années aucune nation ne sera, sous ce rapport, plus avancée qu'elle; et quand on a dans le cœur un peu d'affection pour son pays, cela fait plaisir à penser.

On s'est doublement occupé de musique au *Congrès méridional*. Il y a eu un discours, et il y a eu des concerts.

Chargé de faire connaître à la section les progrès accomplis dans l'art musical dans le Midi de la France depuis la dernière session du congrès, M. Durant a occupé d'abord la section sur cette matière. Il a divisé son travail en deux parties, savoir : progrès relatifs à la pratique de l'art, progrès concernant les moyens matériels d'exécution. C'est sous ce dernier point de vue qu'il a signalé la fabrique de pianos établie dans notre ville par MM. Martin frères.

Pour ce qui est de la pratique de l'art musical, M. Durant signale, en fait de composition dramatique, deux opéras nouveaux : 1° *Il Gitano*, musique de M. De Fond-Michel, paroles de M. Parthouneaux, qui a obtenu beaucoup de succès à Marseille; 2° *Axel*, musique d'un de nos compatriotes, M. Cadaux, qui a été représenté sur notre théâtre et qui renferme plusieurs morceaux remarquables, surtout pour l'instrumentation; 3° *Il Pirata* de Bellini, arrangé par M. Cadaux, et mis en répétition pour être incessamment représenté sur notre scène.

Dans un genre de composition moins élevé, le rapporteur mentionne à la section : 1° l'*Album lyrique et pittoresque des Pyrénées*, par M. Soubise; 2° le *Ménestrel des Pyrénées françaises et espagnoles*, par M. Alfred Roland, directeur du Conservatoire de musique de Bagnères-de-Bigorre, où il est venu avec ses nombreux élèves afin de contribuer à l'éclat des grandes fêtes musicales du *Congrès*. Ces deux recueils sont une suite de compositions musicales dont les plus beaux sites, les plus intéressantes traditions des montagnes ont fourni les sujets; une sorte de teinte locale est répandue sur toutes les mélodies et leur donne une piquante originalité.

M. Durant signale encore l'introduction de l'enseignement des éléments de la musique vocale dans les salles d'asile pour la première enfance, dont Toulouse vient de s'enrichir, ainsi que dans ses écoles gratuites d'enseignement mutuel; et enfin la formation d'un *Cercle philharmonique* établi depuis trois mois dans cette ville.

Le rapport est terminé par des considérations sur l'institution des grandes fêtes musicales que le *Congrès méridional* a créées à Toulouse, et que la section de musique de 1834 a préparées et réalisées avec autant de bonheur que de distinction. Une mention honorable a été accordée par le *Congrès* à MM. Becquié, Vignolles et Fargues, pour le zèle avec lequel ils ont rempli cette mission difficile.

Après cette lecture, la section a entendu les rapports

ou mémoires qui lui ont été présentés par ses divers membres. M. de Brucq, président de la section, a présenté l'analyse de la méthode de chant élémentaire de Wilhem, destinée à répandre le goût du chant dans les écoles primaires. M. Hazard, maître de chapelle de l'église métropolitaine, a communiqué ensuite un rapport relatif aux maîtrises des enfants de chœur, qu'il voudrait voir rétablir partout en leur donnant une organisation régulière. Enfin, une commission nommée *ad hoc* a fait un rapport sur les caractères de la typographie musicale de M. Duverger et a constaté leur supériorité sur les anciens, ce qui est un véritable progrès pour l'art musical.

Chaque section, avant de clore ses travaux, a procédé à l'élection d'un de ses membres pour composer la commission permanente chargée de représenter le *Congrès méridional* à Toulouse, jusqu'au retour du *Congrès* dans cette ville. M. de Brucq a été nommé pour la section de musique. Le *Congrès méridional* a arrêté qu'il tiendra sa prochaine session à Montpellier, le 1er septembre 1836.

Afin de donner une relation aussi exacte que possible des concerts qui ont servi de clôture solennelle aux séances du Congrès, nous avons consulté différents rapports que nous avons contrôlés, corrigés l'un par l'autre, et nous sommes arrivés, à ce que nous croyons, aussi près de la vérité que cela se peut faire quand on n'a pas vu de ses yeux et entendu de ses oreilles. Ce que nous avons pu faire, nous l'avons fait; ç'a été de nous arrêter aux jugements qui nous ont paru les plus impartiaux.

Voici ce que nous lisons dans *la France méridionale:*

« On ne saurait s'empêcher d'être frappé de l'importance qui a été généralement attribuée à nos fêtes, du caractère de popularité qu'elles ont déjà acquis, de l'enthousiasme qu'elles ont répandu partout, et du retentissement qui s'en est fait à l'avance, sans parler de celui qui s'en fera bien après. L'impression générale paraît être celle-ci : que les fêtes musicales auront donné le plus beau lustre et le plus grand relief aux travaux du Congrès, auront jeté sur la physionomie quelque peu terne et monotone de ses assemblées l'éclat vif et resplendissant d'une solennité pompeuse, imprégné de quelques émanations de poésie, de quelques parfums embaumés d'une mélodie enivrante, de quelques rayons d'une lumière vive et colorée, l'atmosphère étouffante dans laquelle se meut la science, où s'agitent les discussions arides et scolastiques.

« Toulouse, la cité Palladienne, la cité savante et amie des beaux-arts, voulait enfin et devait surtout justifier la réputation qu'on lui a faite de tout temps, sur des titres trop incomplets peut-être. Considérée dans l'opinion comme le centre de la civilisation d'une partie notable du territoire national, comme le foyer vers lequel viennent converger de tous les points du cercle méridional les efforts réunis du travail et de l'intelligence, cette flamme sacrée dont on la dit dépositaire, et pour cela, sans perdre de vue son exposition de peinture et d'industrie, elle a établi son Congrès et préparé ses fêtes musicales, acceptant ainsi le double patronage de la science et des beaux-arts pour en faire sa légitime conquête.

« Cette pensée des fêtes musicales une fois produite et définitivement adoptée, il ne s'agissait plus que de tendre à sa meilleure et plus complète réalisation par tous les moyens dont il était possible de disposer. Nous avons été témoins de tous les efforts qui ont été dirigés dans ce but, de tous les soins qui ont été pris pour y arriver plus sûrement. Rien n'avait été négligé pour réunir et préparer tous les éléments de succès, pour donner à cette fête tout l'éclat, toute la solennité et toute la grandeur dont était si digne l'importance de son objet.

« Maintenant que le jour de l'exécution solennelle est arrivé, maintenant qu'il a été possible de juger des résultats obtenus, il faut dire que ce résultat a été tout ce qu'il pouvait être, c'est-à-dire immense. Comme spectacle, c'était vraiment curieux et extraordinaire, et tout concourait à cet effet; le choix du local, la disposition qui en avait été faite, le nombre et la variété des personnes réunies, la masse imposante des exécutants et le caractère des compositions musicales qu'on devait y entendre.

« Du moment qu'on avait abandonné le projet de donner aux fêtes musicales une publicité entière, sans restriction et sans limites, du moment qu'on s'était refusé à leur livrer le grand jour de la rue, le grand air de la place publique, un espace libre et indéfini pour temple et pour sanctuaire, le pavillon des cieux pour dôme et pour voûte, afin de leur préférer une enceinte fermée, une réunion restreinte à un nombre déterminé d'auditeurs choisis et privilégiés, de ce moment-là, faut-il dire, on ne saurait trop louer l'heureuse idée que l'on a eue de choisir l'ancienne et vaste église des Jacobins comme théâtre de l'exécution. Cette église, par son caractère grandiose et monumental, ses proportions immenses et le style de son architecture, semblait convenir plus que tout autre lieu à l'objet qu'on avait en vue. La foule des personnes réunies, dont on savait à l'avance le nombre

approximatif, pouvait y être facilement contenue, sans y laisser pourtant aucun vide ; les masses vocales et instrumentales qui devaient s'y mouvoir et s'y ébranler pouvaient s'y développer sans obstacle pour produire le plus grand effet, et la musique religieuse surtout, dont le premier concert était l'expression, devait y trouver un écho pieux et fidèle, en harmonie parfaite avec ses accents.

« L'espace occupé par la foule offrait un aspect imposant et bizarre tout à la fois; un mélange de physionomie mondaine et de caractère religieux s'y faisait remarquer; d'un côté l'aspect tout moderne des toilettes fraîches et élégantes, la bigarrure des vêtements, l'air de fête qui triomphait partout, l'expression heureuse et riante de tous les visages, et de l'autre la figure sévère de ces voûtes à ogives solitaires et mornes, de ces murailles tristes et nues toutes noircies par le temps, y accusaient un contraste qui ne manquait point d'effet.

«L'enceinte de l'église, éclairée de mille feux suspendus soit au pourtour de ses colonnes élancées et hardies qui occupent le milieu de la nef, soit sur les parois latérales de ses murs, projetait ses longues et étincelantes clartés dont le rayonnement inondait mille têtes mouvantes et se mêlait au vif éclat des parures. L'orchestre, composé de plus de 400 musiciens, instrumentistes ou chanteurs, occupait le milieu de l'enceinte, dans une étendue d'un cinquième environ sur toute l'étendue de l'église, et, commandé par son jeune chef d'orchestre, M. Becquié, semblait un corps d'armée entrant en opération au milieu de ses deux ailes attentives et au repos.

« La France et l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne, se trouvaient représentées, dans le programme de nos fêtes, par leurs plus belles gloires nationales, qui elles-mêmes étaient représentées par leurs plus beaux chefs-d'œuvre; et cet hommage que nous avons rendu au génie harmonique de l'Europe fera autant notre gloire locale que la gloire de la France tout entière, qui s'associe en ce moment, comme dans toutes les grandes occasions, à nos pensées et à nos efforts.

«Notre programme était donc riche et varié ; il contenait des illustrations d'un genre et d'un mérite différents, des morceaux d'un caractère qui n'était pas le même, et plusieurs de ces illustrations y avaient apporté le plus beau fleuron de chacune des couronnes qui ceignent leur tête. A ces éléments si complets déjà, on avait, par une pensée judicieuse, ajouté quelques autres éléments empruntés à notre localité, c'est-à-dire des morceaux produits par la plume encore timide, mais facile et heureuse, de nos compositeurs indigènes, comme pour jeter sans doute, au milieu des couleurs puissantes des grands maîtres, un modeste reflet de couleur locale qui ne pouvait ni les déparer ni les ternir ; action d'encouragement pour de jeunes productions qui s'essaient, démonstration aussi des résultats que peuvent obtenir chez nous la pratique d'un art que l'on ne se contente pas d'aimer et d'admirer, mais qu'on veut encore cultiver avec fruit.

« L'association heureuse et intelligente que l'on avait faite de la musique religieuse et de la musique dramatique avait pour but de satisfaire aux exigences diverses des esprits, et le résultat qui est sorti de cette combinaison semble indiquer que ce but a été atteint. La musique religieuse, avec sa voix grave, simple ou majestueuse, devait faire éprouver aux ames fortes et recueillies des émotions profondes et austères; les auditeurs d'un goût plus frivole, d'une intelligence plus vulgaire, d'un sentiment plus superficiel, devaient se contenter à meilleur droit de chants gracieux et expressifs, des accents d'une musique brillante et animée, pleine d'éclat et de couleur. Deux concerts avaient été résolus comme devant être les deux stations de cette pensée qui a présidé aux fêtes musicales, les deux anneaux de cette chaîne destinée à lier étroitement, dans un sentiment commun de plaisir et de contentement, tous les esprits et tous les cœurs. A chacun des deux concerts avait été départi à peu près exclusivement l'un des deux genres de musique adoptés; et, par un sentiment bien compris, la musique religieuse avait été la part du premier concert, comme devant en être la digne introduction, grave et recueillie, comme le symbole des pensées que devait nécessairement inspirer une fête qui, à son commencement, préoccupée, réfléchie et sérieuse, devait s'animer peu à peu, rallier à elle, par son premier retentissement, un plus grand nombre d'auditeurs empressés et se terminer enfin par une explosion d'enthousiasme, de contentement, de plaisir et de bonheur.

« Le premier concert a donc eu lieu au milieu de l'éclat dont j'ai fait la description, et avec tout le succès possible, tout le mérite d'exécution qu'on pouvait désirer. L'orchestre, qui avait d'abord inspiré quelques fâcheuses préventions, en raison de quelques vices d'organisation dont tout le monde avait la connaissance, et qui avait obtenu un résultat imparfait lors de la répétition générale, a produit cette fois le meilleur effet; il a été étourdissant d'ensemble, de précision et de vigueur, sinon dans tous les morceaux, du moins dans tous ceux qui n'exigeaient pas autre chose que de l'exactitude,

de la discipline et un sentiment tel quel de la musique. L'habileté du chef d'orchestre, le soin donné aux répétitions, leur nombre assidûment multiplié, ainsi que la direction partielle de quelques artistes de talent disséminés çà et là au milieu du troupeau confus des amateurs, et qui prêchaient d'exemple tout en encourageant les faibles et les timides du geste et de la voix, tous ces motifs réunis peuvent revendiquer d'ailleurs la plus grande et la meilleure part du résultat. Mais pour ce qui est du sentiment vif et chaud de la musique, de cette *impressionabilité* délicate et nerveuse qui fait s'identifier avec la pensée du compositeur et qui la fait rendre avec une expression juste et bien sentie, pour ce qui est du relief et de la couleur donnés à chaque partie, du caractère propre conservé à chaque morceau, de l'observation exacte des moindres nuances; pour tout cela, disons-nous, il est bien resté quelque chose à désirer, surtout dans la *Création* et la symphonie de Beethoven; mais cela n'est point étonnant, cela même devait être et s'explique tout naturellement par la composition obligée de l'orchestre, qui, recruté de toutes parts, formé de tant d'éléments disparates, ne pouvait offrir cette unité de talents et cet ensemble de vues si nécessaires pour exécuter la musique des grands maîtres.

« Le premier concert a été dignement ouvert par le morceau capital du programme, cette *Création* d'Haydn, le plus magnifique sans contredit de tous les oratorio, composition gigantesque, aussi vaste que l'objet qu'elle embrasse, qui dénote une si grande virilité d'esprit, une si grande force de conception, et qui fut pourtant le fruit d'un génie plus que sexagénaire.

« Malgré quelques vices d'exécution, tels qu'un peu de confusion dans les détails et une intelligence trop peu large de l'ensemble, le résultat a été meilleur qu'on n'aurait pu s'y attendre, d'après la répétition générale; et l'effet qui a été produit n'a manqué ni de grandeur ni de vérité. On a pu y remarquer le chaos, le *fiat lux*, la création de la femme et le chœur des anges qui célèbrent la naissance du monde, ce morceau qui faisait verser des larmes à l'auteur. Sans entrer dans les détails de chaque partie de cette grande œuvre pour en faire sortir l'impression qui a été produite, ce qui exigerait trop de développement pour l'espace qui m'est réservé et pourrait devenir fautif, vu l'éloignement de mes souvenirs et les traces confuses qui me restent seulement aujourd'hui de mes impressions d'alors, je me bornerai à rendre une justice collective aux divers artistes ou amateurs qui ont exécuté dans cet ouvrage des parties de chant en dehors des chœurs. De belles voix se sont produites, et les chanteurs *solistes* ont généralement fait preuve de talent; mais ils ont eu à subir l'inconvénient inévitable d'une salle trop vaste et d'un cintre trop élevé pour qu'elle pût recevoir les sons émis sans les absorber un peu; aussi l'effet qu'ils ont produit a dû être nécessairement limité et circonscrit dans le cercle des personnes les plus voisines de l'orchestre; celles qui se trouvaient placées aux deux extrémités de la salle ont dû y rester presque entièrement étrangères.

« Nous avons entendu ensuite les chœurs du Messie de Handel, c'est-à-dire le chef-d'œuvre de l'auteur dans le genre de l'*oratorio*, ces mêmes chœurs qui furent exécutés à Berlin, en 1787, par un orchestre composé de 300 musiciens. Ces chœurs ont été exécutés avec tout l'avantage que présentait une réunion de voix diversement belles, étagées dans l'ordre hiérarchique de leur diapason relatif, bien disciplinées et bien aguerries, chantant avec ensemble, vigueur et précision.

« La symphonie héroïque de Beethoven est venue ensuite, ou plutôt une partie seulement de cette symphonie, celle qui est connue généralement sous le nom de marche funèbre; œuvre grande d'inspiration, écrite avec le cœur, comme on l'a dit, poème sublime qui était destiné d'abord à célébrer une gloire et un triomphe, à être un chant d'enthousiasme, et qui s'est changé ensuite, sous l'impression pénible d'un fait accablant pour le cœur du musicien, en une hymne de tristesse et de douleur, en un chant de funérailles. Beethoven n'a point été compris par des exécutants qui presque tous rendaient sa musique pour la première fois. C'est au point que l'admirable morceau a presque paru pâle et décoloré.

« Chérubini est arrivé à son tour, tenant en main le *Gloria* de sa 2^{e} messe solennelle, morceau riche de contrastes et d'effets vocaux, qui a été rendu par les chœurs d'une manière à peu près irréprochable. Les basses surtout y ont fait des tenues admirables et ont donné le plus beau relief à l'exécution. Les fêtes musicales auront ainsi donné asile à Chérubini, qui n'a guère plus d'asile nulle part aujourd'hui, depuis qu'il est dépossédé de la chapelle du roi, par la raison que le roi n'a plus de chapelle, depuis que la musique d'église, par suite de la suppression des maîtrises, n'est guère plus exécutée nulle part, si ce n'est à de rares intervalles et dans de minces proportions, privée qu'elle est de ses temples et de ses lévites; ce sera une gloire pour nos fêtes.

« Il ne faut pas oublier de mentionner, en terminant, deux morceaux de musique religieuse, productions de notre sol, qui ont mérité une mention honorable au concours : un *Kyrie* d'une messe solennelle, par M. Becquié, et le duo d'un *Exaudiat*. Ce serait agir avec peu de sens de vouloir juger ces morceaux d'après l'effet qu'ils ont produit à côté de la musique nerveuse de Chérubini. Ce rapprochement, pour ne pas dire cette opposition, a dû nécessairement leur faire le plus grand tort, et ils ont pu en paraître quelque peu ternes et pâles.

« Mais il ne faut pas oublier que la distinction qu'ils ont obtenue est une preuve qu'ils ne sont point sans mérite, et dans tous les cas ce serait déjà un bien grand honneur et une satisfaction assez glorieuse d'avoir ainsi occupé un rang inférieur à côté d'un grand maître. »

Malheureusement pour l'effet général des fêtes musicales, tous les concerts n'ont pas eu lieu dans l'intérieurs de bâtiments disposés à cet effet. Celui du premier juillet a été donné en plein air, et comme il arrive toujours en pareille circonstance, l'issue a été un *fiasco* complet. Il est à présent décidé qu'il n'y a pas de musique possible en plein air. Voici le renseignement qui nous parvient sur ce concert.

« Le grand concert public a été exécuté, le 1er juillet, à 9 heures du soir, sur une estrade élevée, construite sur la place Lafayette, éclairée par une trentaine de réverbères, devant plus de vingt mille spectateurs; mais, malgré le grand nombre de concertants et la vigueur d'exécution, les effets ont été très faibles et à peine entendus même des personnes qui avoisinaient l'estrade. Quand on connaît la disposition et l'étendue de la place Lafayette, on n'est pas étonné de ce résultat; de toutes les places publiques de Toulouse, celle-ci est la moins propre à l'établissement des fêtes musicales, parce qu'elle est trop vaste, et qu'en outre elle est coupée par cinq grande rues qui viennent y aboutir et par le grand cours de l'allée Lafayette, ce qui forme autant d'issues favorables à la prompte dispersion des sons. »

L'un des attraits les plus vifs des fêtes musicales a été le concert des chanteurs montagnards; on ne saurait concevoir l'effet original qu'a produit l'exécution de leurs chants nationaux.

Les cent élèves du conservatoire de musique de Bagnères-de-Bigorre ont donné leur premier concert, sur le théâtre du Cirque, devant une société nombreuse. Chacun d'eux portait un pantalon et gilet blancs, ceinture rouge avec un nœud pendant sur la hanche, veste bleue, cravate noire dont les deux bouts réunis par un anneau retombaient sur le devant de la poitrine, collet long de chemise rabattu sur la veste, berret amarante avec gland et cordon blanc; les moniteurs portaient de plus une écharpe rouge fixée au bras. Ce costume et l'arrangement de cette nombreuse jeunesse, formant quatre lignes d'âges différents et successifs, ou plutôt quatre étages, produisait sur la scène un effet très pittoresque.

Il est impossible de se former une idée juste du caractère des chants qui ont été exécutés si on ne les a entendus; tout ce que nous pouvons en dire, c'est qu'ils ont produit sur les spectateurs les sensations les plus agréables et qu'ils ont été constamment suivis de plusieurs salves d'applaudissements. Le chant : *Halte-là! les Montagnards sont là!* avec accompagnement de castagnettes, a produit surtout un véritable enthousiasme.

En résumé, il y a eu du bien et du faible dans ces fêtes solennelles que préparait Toulouse depuis plusieurs mois. Le résultat n'a peut-être pas répondu à ce qu'attendaient et le public et ceux même qui ont travaillé à l'organisation des concerts; mais il faut songer qu'un premier essai présente une multitude de difficultés qu'on n'apprend à surmonter que par l'expérience. Or, cette expérience, Toulouse vient de l'acquérir, et par la suite il lui sera facile d'éviter les inconvénients qu'on a signalés dans les concerts de cette année. Après tout, on ne peut que louer les amateurs qui ont concouru à ces fêtes du zèle qu'ils ont déployé et du bel exemple qu'ils ont donné au reste de la France.

Nouvelles de Paris.

Quand on est fatigué de plaisirs bruyants et ennuyé du rôle forcé auquel doit se soumettre quiconque figure dans la parade absurde qu'on appelle la vie du monde, on aime à se rafraîchir l'ame par le spectacle d'une nature plus vraie, on recherche avidement tout ce qui peut avoir un caractère de naïveté. Mais ces sortes de spectacles ne sont par communs et c'est tout-à-fait être favorisé de la Providence que d'en trouver un sur sa route. Ce bonheur nous est échu samedi dernier; nous avons assisté à une petite fête de famille d'un caractère tout simple et tout naïf. C'était un concours ouvert par un de nos professeurs de piano à ses jeunes élèves. La chose se passait en petit comité, dans le salon de maître, avec les mamans et quelques amis pour public. C'était plaisir de voir ces tout jeunes filles,

avec leurs figures roses et leurs robes blanches, émues, agitées, attendant avec anxiété la décision du jury qui, sous la présidence du respectable M. Adam, décidait du mérite et décernait les récompenses. Nous ne trahirons pas tous les mystères de cette petite fête qui n'avait rien de public; nous parlerons seulement du talent tout jeune et pourtant déjà caractérisé de l'une des élèves qui se sont fait entendre dans le concours.

Mlle Anna de Lagrange possède une de ces organisations musicales puissantes qui se révèlent dès leur début et qui ne mentent pas dans la suite. Pour quiconque a l'habitude d'entendre et de comparer, la différence se fait bien aisément sentir entre la faculté d'imitation qui fait répéter exactement à l'élève les leçons de son maître, et l'intelligence qui, s'ignorant elle-même, trouve à son insu d'heureuses inspirations. Nous avons trop vu de ces enfants-prodiges qui sont devenus en grandissant des êtres vulgaires pour n'avoir pas appris à les connaître; aussi, lorsque nous avons entendu Mlle Anna de Lagrange, nous avons reconnu sans peine que son talent, déjà remarquable surtout pour son âge et pour le temps qu'elle a, dit-on, donné à l'étude du piano, n'est pas cette aptitude à reproduire une leçon apprise, pour laquelle nous ne professons aucune sorte d'estime, mais la révélation d'une organisation exceptionnelle. Si l'on nous demande quelles sont les qualités qu'a déployées cette jeune personne, toutes, répondrons-nous, toutes celles qui constituent l'habile pianiste. On pense qu'à son âge (Mlle Anna de Lagrange ne paraît pas avoir plus de 14 à 15 ans) ces qualités n'ont pas reçu leur entier développement, mais les germes existent et ne demandent qu'à grandir, fécondés par l'étude. Des doigts indépendants, souples et pleins d'énergie, une admirable régularité de mécanisme, une manière de sentir excellente et qu'on sent être individuelle, voilà ce qui caractérise le jeu de Mlle Anna de Lagrange. Si des études bien dirigées développent ces belles dispositions, il y a un brillant avenir devant cette jeune personne, l'avenir d'un grand artiste.

⁂ A dater de ce jour, M. et Mme Dabadie cessent de faire partie de la troupe de l'*Académie royale de musique*. Ces deux artistes seront regrettés dans plusieurs rôles de l'ancien répertoire.

⁂ Serda a continué ses débuts dans le rôle de *Fontanarose* du *Philtre*. Les rôles de l'opéra sérieux conviennent mieux à Serda que le bouffe; son organe, ses habitudes lui rendent le premier de ces deux genres plus facile et plus favorable que le second. Cependant, acteur intelligent et bon musicien, Serda a chanté avec talent les principaux morceaux de son rôle et s'est fait applaudir. Mme Damoreau qui, au regret profond de tous les admirateurs de cette grande cantatrice, va s'éloigner d'une scène qu'elle animait de son immense talent, a chanté ce soir-là d'une façon merveilleuse. Il semble que la *diva* mette de la coquetterie à se montrer plus excellente que jamais au moment où elle va nous quitter. Ce rôle de la fermière dans le *Philtre* est en lui-même assez peu important; Mme Damoreau le grandit de toute la hauteur de son art admirable. Le public français n'est pas juste à l'égard de Mme Damoreau; bien des cantatrices italiennes, pour lesquelles il s'enthousiasme davantage, lui sont fort inférieures. Le talent de la prima donna de l'Académie royale de musique, c'est la perfection du chant poussée, comme art, dans ses dernières limites. Mme Damoreau se propose, dit-on, d'aller chanter sur les théâtres d'Italie en quittant l'Opéra; nous ne doutons pas qu'elle n'obtienne de grands succès à la *Scala* et à *Saint-Charles*, où des cantatrices françaises d'un mérite beaucoup moindre que le sien ont pourtant été applaudies *con fanatismo*.

⁂ Mme Malibran a reçu à Londres, du directeur de Covent-Garden, la somme de 2,375 liv. st. (59,375 f.), pour dix-neuf représentations. Toute considérable que soit cette somme, il a été encore très avantageux pour l'entrepreneur de la payer à l'artiste, car celle-ci a fait le succès du théâtre cette saison. Le directeur, M. Dun, a fait présent à Mme Malibran d'une parure en rubis et en diamants.

⁂ Mlles Lambert, jeunes et intéressantes personnes que nos salons se disputaient l'hiver dernier, donnent actuellement des concerts dans les départements. Elles se sont fait entendre le 11 juillet au Havre, dans une soirée musicale dans laquelle M. Labarre, qui se trouvait dans la même ville, les a secondées de son beau talent.

⁂ On écrit de Lyon : Dimanche dernier, une société d'artistes et d'amateurs a exécuté, dans l'église Saint-Pierre, une messe en musique, œuvre d'un de nos compatriotes, M. B. Cette composition, exécutée avec ensemble par l'élite de nos instrumentistes et de nos chanteurs, a été écoutée avec un vif intérêt par les assistants qui étaient en grand nombre, et surtout par un petit nombre d'amateurs de musique religieuse qui, malheureusement, dans notre ville, ont trop peu d'occasions de satisfaire leur goût.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. **PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.** Nº 30.

PARIS, DIMANCHE 26 JUILLET 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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 Castrats[1].

Castrats (en italien *castrato*[2]) est le nom qu'on donne aux chanteurs en voix de soprano ou de contralto qu'on a privés, dans leur enfance, des organes de la génération, pour leur conserver la voix aiguë, en empêchant la mutation qui résulte du développement physique à l'âge de la puberté.

La castration s'est pratiquée chez les peuples les plus anciens. Quelques auteurs, se fondant sur un passage d'Ammien Marcellin, attribuent l'introduction de cet usage barbare à Sémiramis; un fragment d'un écrivain grec anonyme, trouvé dans la bibliothèque de l'Escurial et publié par M. Heeren, le met sur le compte d'une reine, nommée Lyttuse, dont il n'est fait mention dans aucune histoire. Quoi qu'il en soit de ces assertions plus ou moins hasardées, il est certain que la coutume est originaire de l'Orient.

Il serait curieux de démêler l'intention première qui présida à cette horrible mutilation; mais l'histoire laisse ce point indécis, et nous pouvons en accuser la jalousie, le fanatisme ou tout autre mobile; contentons-nous d'en répudier la responsabilité au nom de l'art et d'affirmer que la musique ne fit point les premières victimes, attendu que l'antiquité n'offre point d'exemple de castration opérée dans un but musical. Les prêtres de Cybèle, qui chantaient des hymnes en l'honneur de leur déesse, se mutilaient, il est vrai; mais ce n'était de leur part qu'un acte de pur fanatisme qui, s'accomplissant à l'âge de puberté, ne pouvait exercer sur la voix aucune influence. La mutilation des hommes, avec une destination musicale, appartient donc aux temps modernes; mais il est difficile de préciser l'époque à laquelle on doit la rapporter.

On la date ordinairement du commencement du dix-septième siècle; un prêtre, le père Girolamo Rosini de Pérouse, aurait été, à ce qu'on prétend, le premier castrat admis, en 1601, à la chapelle pontificale; jusqu'alors les parties de soprano n'auraient été chantées que par des Espagnols en voix de faucet. L'espace nous manque ici pour nous livrer à quelques inductions sur ces Espagnols à voix de faucet, inductions d'où résulterait peut-être que la castration, déjà connue depuis long-temps en Espagne, n'était pas tout-à-fait étrangère au succès de ces chanteurs; mais même sans recourir à cette hypothèse, nous sommes en mesure d'établir que l'existence des castrats est antérieure à l'époque de Girolamo Rosini. Déjà en 1569, la chapelle de l'électeur de Bavière, composée de quatre-vingt-douze musiciens et très célèbre lorsqu'elle fut sous la direction d'Orlando de Lasso, possédait six castrats probablement italiens, comme tous ceux que nous trouvons, cinquante ans plus tard, répandus dans les chapelles de différentes cours; car l'Italie était, au commencement du dix-septième siècle, comme le foyer de cette honteuse opération, et une

(1) Cet article est extrait du cinquième tome de l'*Encylopédie des Gens du Monde*, excellent ouvrage que publient MM. Treuttel et Würtz, et dont le succès a été universel dès son début. L'*Encyclopédie des Gens du Monde* formera environ 24 volumes in-8°. On souscrit chez MM. Treuttel et Würtz, rue de Lille, 17.

(2) Au lieu du mot *castrato* on emploie en Italie, par une espèce d'euphémisme, celui de *musico*. C'est ainsi qu'on dit *il primo musico*.

multitude innombrable de ces chanteurs à voix artificielle sortait alors de ce pays pour se répandre dans toute l'Europe. Il est donc à présumer qu'avant Girolamo il a existé des castrats en Italie. On peut même remonter bien plus haut et prouver que l'usage en question n'est originaire ni des Etats du pape, ni des autres contrées de l'Italie, mais que l'église orientale a devancé à cet égard celle d'Occident. En effet, Balsamon de Constantinople nous apprend, dans son Commentaire sur le concile de Tuelles, que de son temps, c'est-à-dire au douzième siècle, le chant d'église se composait de voix de castrats. De plus, l'histoire de l'église russe nous conserve un fait curieux et qui jusqu'ici n'a été cité dans aucune histoire de la musique ; c'est que, en 1137, un castrat nommé Manuel, venant de Grèce avec deux autres chanteurs, s'établit à Smolensk pour y organiser le chant. Si l'on ajoute à ces témoignages celui de Socrate qui fait mention d'un nommé Brison, eunuque, préposé à l'enseignement des chanteurs des hymnes, on peut, avec beaucoup de vraisemblance, faire remonter le chant des castrats jusqu'au quatrième siècle de notre ère, quoique peut-être ce fait, qui plus tard devint général, ne se présentât qu'exceptionnellement.

De l'église l'emploi des castrats passa au théâtre, dès que l'opéra commença à prendre de plus grands développements. L'admission des femmes sur la scène étant alors défendue, les rôles de femmes étaient, dans l'origine, joués par de jeunes garçons; mais cela présentait de graves inconvénients. D'abord, ces enfants étaient peu faits à l'expression des sentiments de leurs rôles, et puis le changement de voix qui accompagnait en eux l'âge viril les rendait bientôt incapables de continuer leur emploi. L'Opéra fut donc obligé de recourir aux castrats, et l'on voit dans un discours du célèbre voyageur Pietro della Valle, écrit en 1640, qu'à cette époque les castrats étaient répandus sur tous les théâtres lyriques de l'Italie.

En possession de ce double poste musical, les castrats eurent la vogue; non-seulement ils charmèrent le public de leur nation, mais ils se firent rechercher à l'étranger et envahirent tous les pays. Aucune chapelle considérable, aucun théâtre de quelque importance ne crut pouvoir se passer de ces voix qui firent l'admiration d'un peuple renommé pour être le plus musicien du monde. On les paya fort cher, et plusieurs amassèrent une fortune considérable. C'est ainsi que le célèbre Caffarelli, en se retirant, acheta un duché en Italie et prit le titre de *Duca di Santo Dorato ;* il y bâtit une maison et fit mettre au-dessus de l'entrée l'inscription : *Amphion Thebas, ego domum*. On sait que Farinelli devint le favori de Philippe V, roi d'Espagne, et, suivant quelques auteurs, il monta même à la dignité de premier ministre qu'il conserva sous les deux successeurs de ce roi. Beaucoup d'autres, sans être devenus ducs ou ministres, n'en ont pas moins efficacement travaillé à leur fortune.

A côté des admirateurs enthousiastes de ces voix artificielles, il n'a pas manqué de philanthropes qui ont fait entendre le cri de réprobation de l'humanité ; aussi la castration fut-elle, à plusieurs reprises, sévèrement défendue dans les Etats du pape même. Mais le nombre des castrats s'augmenta toujours. D'ailleurs, c'était se montrer peu conséquent que de défendre l'opération, et d'admettre dans la chapelle pontificale le chanteur qui en était la victime. Et puis la défense laissait un subterfuge assez large, en exceptant les cas où, pour cause de maladie ou d'accident quelconque, les chirurgiens jugeraient l'opération nécessaire. La perspective d'une brillante carrière et des trésors à amasser présentait trop d'attraits pour qu'on ne s'empressât pas de tirer parti d'un prétexte aussi facile. Des parents barbares continuaient à livrer eux-mêmes leurs enfants au couteau de l'opérateur corrompu, la nécessité servant d'excuse au crime. Il y a en outre quelques exemples de chanteurs qui, à l'âge de la mue, se sont sacrifiés volontairement pour conserver leur voix; et ceci ne prouve pas moins que l'interdiction était parfois trop indulgente. Ce ne fut qu'à l'époque de l'occupation de l'Italie par les Français que les mesures les plus sévères furent prises à cet égard, et depuis lors cette mutilation honteuse a complètement cessé. Le comte Orlof, qui a longtemps demeuré en Italie, et qui, parcourant le pays en tout sens, a fait des recherches à ce sujet, dit n'avoir trouvé aucune trace qui indiquât la continuation de l'usage barbare dont les représentants commençaient même à être fort rares, la scène n'en conservant qu'un seul, Veluti, et l'église n'en ayant guère, vers 1827, que cinq ou six à Rome et à Naples; si bien que l'institution des castrats semblait toucher à sa fin.

Néanmoins, s'il faut en croire des renseignements plus récents, une tentative de réorganisation se serait effectuée, et l'on aurait formé pour eux une école de chant dans l'établissement *degli Orfanelli*, qui renferme plusieurs jeunes gens des diverses contrées de l'Italie, privés de leur virilité par maladie *ou accident*. La direction de l'école est, dit-on, confiée à un castrat romain. Espérons que la philosophie du siècle fera justice de pareils essais et en arrêtera le développement.

Après cette notice succincte, il nous reste à dire quelques mots sur le mérite de la voix des castrats.

L'auteur de cet article est dans le cas d'un grand nombre de lecteurs qui, sans doute, n'ont jamais eu l'occasion d'entendre un castrat. Il ne peut donc que rapporter les opinions des auteurs qui en ont parlé, opinions qui sont loin de s'accorder. Quelques écrivains se sont vivement élevés contre ces voix factices et en ont trouvé l'effet désagréable. Il est probable que les sentiments philanthropiques entrent pour beaucoup dans ce jugement auquel on peut opposer celui des plus grands compositeurs et connaisseurs, qui ont parlé avec enthousiasme du chant des castrats, et qui lui ont reconnu des effets que nulle voix au monde ne saurait égaler. Tous ceux qui ont entendu Crescentini, si admirable dans le rôle de *Romeo*, ne peuvent trouver assez d'expressions pour décrire ce qu'ils ont éprouvé aux accents inimitables de ce chanteur. On raconte que Napoléon lui-même, d'ailleurs peu sensible, ne put, en l'écoutant, retenir ses larmes, non plus que toute sa cour et tout l'auditoire. Nous finirons par ajouter un fait que personne ne pourra contester; c'est que la décadence des célèbres écoles de chant de l'Italie date de l'absence des castrats.

C'est donc une perte pour l'art; mais qui osera la déplorer? Aucun art, quel qu'il soit, ne doit s'enrichir par un outrage à l'humanité, et nous n'hésitons pas à souscrire aux paroles d'un auteur connu. « Si un pareil usage, dit M. le comte Orlof (*Histoire de la musique*), devait revenir; si, oubliant l'esprit philosophique du siècle, nous devions revoir de nouveau impuni le plus affligeant des attentats, quelque vif que soit le goût que nous avons pour l'harmonie, quelque ardent que soit notre amour pour elle, nous ne balançons pas à dire que nous préférerions voir disparaître cet art du nombre de ceux qui font le charme de la vie, plutôt que de voir outrager encore à ce point la morale, l'humanité et la nature. »

Nouvelles de Paris.

CONCERTS D'ÉTÉ.

Depuis deux ans les concerts d'été sont devenus les points de réunion de cette portion de la société oisive pour laquelle la dissipation est un besoin impérieux, un besoin de tous les jours, qui fait braver pluie, vent et soleil. Alors qu'il n'y avait que des foyers de théâtres pour se voir et deviser sur les nouvelles du jour, il se trouvait encore des causeurs assez intrépides pour aller aux théâtres les jours où le thermomètre de l'ingénieur Chevalier s'était élevé à 26 ou 28 degrés. Tortoni ou les spectacles, on ne connaissait pas d'autre centre. L'établissement des concerts d'été a beaucoup nui aux théâtres en enlevant à ceux-ci une grande partie de la petite quantité d'individus qui composaient, dans la saison où nous sommes, leur public habituel. On ne se donne plus guère rendez-vous au théâtre, à moins que ceux-ci ne présentent l'attrait de quelque spectacle extraordinaire, comme une première représentation ou un début d'actrice; on se trouve ou chez Tortoni, ou bien aux concerts d'été. Les directeurs de théâtres doivent donc maudire les entrepreneurs de concerts.

Il fallait que ces concerts d'été fussent réellement *un besoin général de l'époque*, comme ne manquent pas de dire en s'annonçant toutes les entreprises nouvelles; car dès que M. Masson de Puitneuf, le fondateur du genre, eut ouvert au public les portes de son établissement des *Champs-Elysées*, il vit accourir chez lui la meilleure société; chose d'autant plus surprenante qu'il n'y avait pas aux Champs-Elysées de distinction sociale, et que chacun était admis moyennant la faible rétribution d'*un franc*. C'était bien certainement un besoin général de l'époque. La première et la seconde années ont été pour M. Masson de Puitneuf des années dorées. Secondé par le nom de M. Musard, nom plein d'autorité dans les domaines de la valse et du galop, ayant pour lui l'attrait d'une chose nouvelle et le hasard de soirées opiniâtrément chaudes et belles, il fit une abondante récolte de pièces de vingt sous qui, ajoutées les unes aux autres, formèrent un assez joli capital. Mais, malheureusement pour M. Masson, il ne put pas jouir long-temps des circonstances favorables qui s'étaient réunies pour faire sa fortune. La discorde se mit au camp des Troyens; Musard, le célèbre Musard, se lassa de reconnaître une volonté au-dessus de la sienne, lui qui se croyait né pour commander; il déserta, emmenant avec lui Dufresne, l'illustre Dufresne, aussi populaire que Béranger avec ses chansons, que Debureau avec sa face enfarinée, que Napoléon avec son petit chapeau. Encore si Musard et Dufresne s'étaient contentés de se retirer dans leurs tentes, il n'y aurait eu que demi-mal pour M. Masson; mais l'oisiveté n'était pas faite pour de si illustres guerriers, et tous deux levèrent une armée pour l'opposer à celle de leur ancien chef. Pour le coup, M. Masson s'arracha les poils de la barbe et se couvrit la tête de cendres.

Rue Saint-Honoré, dans un local où l'on a tour à tour vendu de la pommade, de la religion française et beaucoup d'autres marchandises dont le détail serait trop long, on vend aujourd'hui des ouvertures, des valses et des quadrilles. Le nom de M. Musard figure en caractères monstres à la tête de l'affiche des concerts Saint-Honoré; celui de Dufresne y est aussi, quoiqu'en lettres plus modestes. Chaque jour a vu s'embellir la Salle-Musard (car on dit la Salle-Musard comme on dit l'hôtel La Trémouille, l'hôtel Montmorency; le grand homme a donné son nom à la chose); de fraîches peintures se sont étendues sur les vastes murs, des parterres de fleurs ont été disposés à plusieurs places, et deux jets d'eau s'élèvent aux deux bouts de la salle.

On joue toute sorte de musique chez Musard, des solos, des ouvertures, des morceaux de symphonies, mais on y entend surtout beaucoup de quadrilles, de valses et de galops. Ces derniers morceaux sont tous de la composition de Musard, l'un des auteurs les plus féconds de notre époque. Musard, avec ses quadrilles, a su prendre sur son public une grande influence. Vous voyez cette masse distraite et insouciante si l'on exécute l'ouverture de *Freyschütz* ou celle de *Guillaume Tell*, s'animer dès qu'elle entend le premier coup d'archet d'un quadrille de Musard; vous la voyez devenir attentive et s'emporter jusqu'à des témoignages d'enthousiasme s'il s'agit du quadrille de la chaise cassée. Musard a joint un orgue à son orchestre; cet orgue est touché par M. Fessy. M. Fessy est assurément un homme de beaucoup de talent; mais, nous croyons l'avoir déjà dit, nous n'approuvons pas qu'on détourne ainsi un instrument de sa destination spéciale, surtout d'une destination aussi sainte que l'est celle de l'orgue. Ce magnifique instrument a un caractère grand et solennel; accoutumés à l'entendre dans l'église se mêler aux prières et s'élever en pieuses harmonies sous les voûtes sonores parfumées d'encens, il nous prépare l'ame aux idées religieuses, il donne naissance aux sentiments les plus purs, les plus élevés. Est-ce donc une trop forte expression de dire que l'introduction de l'orgue au milieu d'un orchestre de danse est un sacrilége?

Les concerts Musard ont eu, pour ceux des Champs-Élysées, l'effet de toute concurrence; ils ont enlevé une grande partie du public de ceux-ci. Aujourd'hui on va encore aux Champs-Élysées, mais on se rend plus volontiers rue Saint-Honoré, à cause de la nouveauté, et puis principalement pour le grand nom de Musard.

Un autre concert s'est établi, depuis deux ans aussi, dans un quartier bien éloigné de celui où s'agitent les deux rivaux desquels nous venons de parler; c'est le concert du Jardin Turc. On entend peu parler de lui, parce que les bruits du boulevard du Temple n'arrivent que bien faibles à celui des Italiens; mais il n'en fait pas moins de bruit chez lui. Comme chez Musard, comme aux *Champs-Élysées*, on y joue des ouvertures, des quadrilles et des galops; seulement, les quadrilles n'y sont pas de Musard; ils sont de Tolbecque, directeur du concert, de Tolbecque, l'ancien roi de la contredanse détrôné par Musard. Comme aux *Champs-Élysées* encore, et comme chez Musard, on y entend la trompette à piston, qui est devenue de tous les instruments le plus populaire. Jusque là c'est fort bien; mais le propriétaire du Jardin Turc, qui paraît possédé, non pas de l'esprit de malice, mais de l'esprit d'imitation, vient d'annoncer au son de sa trompette à piston qu'il vient de faire placer au centre de son orchestre un bel orgue, construit par M. John Abbey et touché par M. Chollet, élève de la classe de piano du Conservatoire. Un orgue en plein air! la chose est neuve, originale et parfaitement absurde. M. le propriétaire du Café Turc peut être très habile dans les choses de son état, nous nous plaisons à le supposer; mais il ne paraît pas être fort intelligent en ce qui concerne la musique. Le public des concerts du Café Turc est un public à part qui ne ressemble à aucun autre public. Il se compose des habitants du boulevard du Temple, des honnêtes rentiers de la rue Saint-Louis et de la Place-Royale, qui vont entendre la musique en prenant l'humble bouteille de bière dans la semaine et l'ambitieuse demi-glace les dimanches et jours fériés. Les concerts du Café Turc ne font aucun tort à ceux des Champs-Élysées et de la rue Saint-Honoré; mais ils doivent avoir nui à l'Ambigu, au théâtre de Mme Saqui, au Cirque-Olympique et au salon des figures de cire.

Nous ne plaçons pas les soirées du *Gymnase musical* au nombre des concerts d'été, parce que cet établissement a une destination plus grave. C'est même pour lui une condition désavantageuse d'avoir ouvert dans cette saison; le public aime mieux se promener, causer et se donner toutes les aises que demande la saison, dans un lieu bien aéré, que de s'enfermer dans une salle de concerts pour écouter sérieusement de la musique sérieuse.

Une chose a lieu de surprendre dans la formation subite de tous ces concerts; c'est qu'il se soit trouvé assez d'exécutants pour composer leurs nombreux orchestres. On peut évaluer à cinquante le nombre de musiciens qu'occupe chaque établissement; c'est donc un total de

deux cents artistes qui se trouvaient sans emploi, car les mêmes théâtres existent et n'ont point renvoyé leur monde. C'est en vérité maintenant l'âge d'or des musiciens d'orchestres ; ils sont très recherchés et chèrement payés. Nous désirons pour eux que cette passion de musique qui s'est emparée du public parisien ne soit pas une mode passagère, et que les entrepreneurs qui les emploient aient long-temps besoin de leurs services. Il est vrai que tous les concerts dont nous venons de parler, vinssent-ils à cesser leurs soirées régulières, les musiciens d'orchestre auraient encore pour dernière ressource les concerts ambulants qu'un audacieux spéculateur menace de faire circuler à grand bruit sur nos boulevards.

E. F.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Comme les années précédentes, un grand concert fera partie, celle-ci, des fêtes de juillet. Le peu d'effet qu'ont produit ceux qui ont été donnés déjà dans les mêmes circonstances n'a pas servi de leçon, et il ne sera rien changé aux dispositions qu'on s'est accoutumé à prendre. Un kiosque sera élevé sur le bassin qui se trouve placé directement en face du château; environ deux cents musiciens dirigés par M. Beer y seront introduits mercredi à neuf heures du soir et joueront des morceaux dont une faible portion des spectateurs, accourus pour jouir du concert-monstre, pourra saisir quelques bribes. Assez de tentatives du même genre ont pourtant démontré que la musique exécutée en plein air ne peut produire qu'une bien mince partie de l'effet qu'on en attend, et que les résultats sont toujours loin d'être en proportion des éléments employés. Si le gouvernement veut faire concourir la musique à l'éclat des fêtes de juillet, et c'est une idée louable de donner au moins une jouissance morale à ce pauvre peuple qu'on prend ordinairement par les yeux, pourquoi n'a-t-il pas ouvert une salle ou une église, comme on fait en Allemagne, pour donner une véritable fête musicale? Avec une petite part des sommes que coûtent ces réjouissances, on eût pu bâtir une salle en bois contenant vingt-cinq à trente mille personnes, et payer un orchestre de huit cents musiciens. Il eût été beau de convier le peuple à une telle fête, de n'admettre que lui dans l'enceinte devenue cette fois privilégiée au profit de ceux qui n'ont ordinairement que le privilége de la pauvreté, et d'en repousser au contraire les riches qui ont de l'or pour payer leurs loges aux Italiens, à l'Opéra et au Conservatoire. Au lieu de cela, nous aurons un simulacre de concert que personne n'entendra, qui ne profitera ni au peuple ni aux classes riches, et pour lequel on aura dépensé inutilement des sommes considérables. C'est ainsi que les choses ne sont jamais faites qu'à demi. Qu'on se figure l'impression profonde qu'eût produite sur des auditeurs encore tout neufs pour ces sortes d'émotions une masse de mille à douze cents musiciens exécutant la symphonie en *ut* mineur ou la symphonie en *la* de Beethoven. Quelle source de sensations inconnues, quelle puissante leçon de morale pour ces intelligences profondes, mais ignorantes, qui ne connaissent la musique que par les discordantes harmonies de l'orgue de Barbarie ! Si le gouvernement voulait reconnaître cette action civilisatrice de la musique, s'il savait comprendre qu'un concert est plus puissant que ne le sont des menaces et des baïonnettes pour prévenir une émeute, la musique serait appelée à figurer en première ligne et non pas comme accessoire dans les réjouissances publiques, et il appellerait le peuple à un concert comme à un enseignement.

*** Lorsqu'il s'est agi de remplacer M. Naderman dans la place de professeur de harpe au Conservatoire de musique, nous avons dit que M. Théodore Labarre était le seul artiste qui pût donner à l'étude de cet instrument la direction qu'il est nécessaire de lui voir prendre après bien des années de marche dans une voie entièrement fausse. Nous avons dit aussi l'urgence qu'il y avait à ce que la harpe à double mouvement remplaçât l'ancien instrument, que Naderman s'était obstiné à conserver en dépit de son infériorité à l'égard de l'autre. Nous n'avons fait en cela que nous constituer l'écho du monde artiste qui place M. Labarre à la tête des harpistes de notre époque. Cependant on annonce que, malgré l'opinion publique et contre le vœu des artistes, M. Labarre pourrait bien ne pas l'emporter auprès de l'autorité et se verrait préférer un concurrent dont le talent est bien inférieur au sien. Ce ne serait pas la première fois que les hommes qui dispensent les places et les faveurs céderaient à des influences étrangères aux seules questions de talent et de mérite qui devraient les guider dans la distribution de celles-ci; mais nous croyons encore qu'une injustice aussi patente ne sera pas commise légèrement et que M. Labarre n'a pas perdu toute chance d'arriver au poste que son talent réclame.

Un concours pour la place de professeur de trombonne a eu lieu ces jours-ci au Conservatoire de musique. M. Cornette et M. Dieppo se sont disputé le prix;

mais l'opinion unanime de tous ceux qui assistaient à ce concours était que M. Dieppo l'avait de beaucoup emporté sur son concurrent.

*** M. Véron se retire ; l'administration de l'Opéra, dont il était le chef depuis plus de quatre années, passe de ses mains dans celles de M. Duponchel, qu'il avait associé, il y a un an, à son entreprise, et qui était directeur de la mise en scène à ce théâtre depuis la direction de M. Lubbert. M. Véron a donné des preuves incontestables d'habileté pendant le temps qu'il a administré l'Opéra. Le premier depuis Lulli, il a su faire fortune dans une entreprise qui en a ruiné bien d'autres et qui coûtait chaque année des sommes considérables au gouvernement depuis qu'il s'en était chargé. M. Véron a rencontré des chances heureuses : il a trouvé *Robert-le-Diable* tout prêt, et *Robert-le-Diable* a fait entrer des montagnes d'or dans la caisse de l'Opéra; mais il en a eu de moins favorables, car le temps du choléra lui a été funeste comme à tous les directeurs de spectacles. En adroit spéculateur, M. Véron a tiré des premières tout ce qu'elles pouvaient produire, et il a su éviter les fâcheuses conséquences des autres. Quand on apprit que l'entreprise de l'Opéra venait d'être mise en adjudication et confiée aux mains d'un directeur à ses risques et périls, on craignit que des économies mal entendues enlevassent à ce spectacle la pompe qu'il avait eue jusqu'alors. On sait combien cette prévision fut trompée, car ce fut le contraire qui arriva. Loin de devenir moins brillante qu'elle l'était autrefois, la mise en scène enfanta chaque jour de nouveaux prodiges, au point qu'un éclat de spectacle éblouissant vint quelquefois trop évidemment pallier la faiblesse du fond des ouvrages. Ce que M. Véron a fait pour la musique, ç'a été de monter *Ali-Baba*, l'œuvre d'un grand compositeur, et de mettre *Don Juan* à la scène française. Plusieurs ballets montés avec luxe sont ses titres à la reconnaissance des amateurs de ce genre de spectacle. Le reproche qu'on peut faire à son administration, c'est d'avoir usé le public par un luxe d'accessoires qui a été progressif jusqu'ici, et qui rend difficiles les moyens de piquer à l'avenir la curiosité.

M. Duponchel, qui prend la direction de l'Opéra, doit avoir une grande connaissance des ressorts qui mènent cette vaste machine. Il n'oubliera sans doute pas que les intérêts de l'art que nous avons mission spéciale de défendre et de propager sont étroitement liés à ses intérêts propres. Nous lui conseillons de se reposer constamment sur lui comme sur son plus ferme appui.

*** Les concours annuels vont bientôt commencer au Conservatoire de musique. Nous suivrons exactement chacune des séances où les jeunes élèves viendront exposer les fruits de leurs études d'une année; nous indiquerons la supériorité ou l'infériorité de chaque branche d'enseignement à l'égard des résultats qu'elles ont donnés d'autres fois. Ces concours présentent un très vif intérêt, parce qu'ils donnent la mesure de ce que la France doit espérer pour l'avenir des talents des jeunes élèves qui reçoivent leur instruction dans l'établissement qu'elle ouvre généreusement et qu'ils mettent à même de faire en même temps la critique de la méthode d'enseignement et celle du talent des élèves. Comme ces concours sont publics, nous donnerons d'avance l'indication des jours où chacun d'eux aura lieu, afin de prévenir ceux de nos lecteurs qui voudraient y assister.

*** Tous nos artistes nous ont quitté pour aller chercher dans les départements une fortune que la saison peu favorable, les préoccupations politiques et l'absence de la portion payante de la société, ne leur permettent pas de trouver à Paris au moment où nous sommes. Les uns vont dans quelques villes du Nord assister aux fêtes musicales en miniature qui s'y donnent à l'époque des kermesses ; d'autres se dirigeaient vers le Midi quand la nouvelle des ravages que causait le choléra dans cette partie de la France les a arrêtés dans leur route; quelques-uns se sont associés pour former entre eux un concert ambulant complet et se sont dirigés vers la Suisse qu'ils parcourent en ce moment, en donnant dans chaque ville où ils s'arrêtent de brillantes séances musicales pour lesquelles ils n'ont besoin d'aucun secours étranger. Mais s'ils se sont dispersés à l'approche des chaudes soirées d'été, ils reviendront, nos artistes, dès que le vent des derniers jours d'automne se fera sentir, et Paris les reverra groupés cet hiver dans son sein.

*** Après une absence de deux mois, Mlle Taglioni a reparu, et la foule de ses admirateurs se trouvait à son poste, bravant la chaleur étouffante d'une soirée de juillet pour saluer la séduisante danseuse de ses acclamations. C'est dans la *Sylphide* que Mlle Taglioni a fait sa rentrée triomphale. Les froids brouillards de la Tamise, dont l'influence est souvent si fâcheuse sur la voix des chanteurs qui vont chercher à Londres des lauriers dorés, ont été sans effet sur les jambes de la charmante *sylphide*. Elle nous est revenue avec sa légèreté d'oiseau, sa souplesse de biche, sa gracieuse coquetterie de femme, et dansant comme Taglioni seule sait danser.

*** L'*Ile des Pirates*, ballet, doit être représenté sous très peu de jours à l'Opéra. Des répétitions générales

ont eu lieu déjà, et si les décorations étaient entièrement terminées, la pièce eût été jouée.

*** Un début a eu lieu à l'Opéra-Comique ; la chose a eu peu de retentissement, d'abord parce qu'elle avait en elle-même fort peu d'importance, et puis à cause de la chaleur qui, éloignant le public des salles de spectacle, avait laissé à M. Fosse peu de témoins de sa tentative. M. Fosse a joué *Comminges* du *Pré aux Clercs*. Il y a peu de chose à faire pour un chanteur dans ce rôle, et nous soupçonnons fort que M. Fosse l'a choisi pour cette raison même. M. Fosse est un jeune homme bien taillé, d'assez bonne façon et qui paraît être tout-à-fait en état de recueillir l'héritage de Lemonnier, emploi bâtard qui n'est celui ni d'un chanteur ni d'un comédien, et qui disparaîtra, nous l'espérons, du répertoire de l'*Opéra-Comique* en même temps que l'acteur pour lequel il avait été créé. M. Fosse a eu un succès sans conséquence, et proportionné au talent qu'il a déployé.

*** La famille Grassll donnera demain son dernier concert au *Gymnase musical*. L'orchestre enfantin doit se rendre ensuite à Londres pour remplir les engagements qu'il a contractés avec plusieurs directeurs de théâtres.

*** Mme Lavry, sœur de Mme Dabadie, qu'on a connue il y a quelques années sous le nom de Mlle Leroux, a débuté à l'Opéra dans le rôle d'*Isabelle* de *Robert-le-Diable*. Mme Lavry a fait des progrès depuis qu'elle était Mlle Leroux; on voit qu'elle a beaucoup chanté, et qu'elle a pris l'habitude de la scène; mais si elle peut être utile à l'Opéra, ce n'est pas dans les rôles que chantait Mme Damoreau et auxquels cette habile cantatrice a imprimé le cachet de sa supériorité. De plus fortes que Mme Lavry seraient écrasées sous le poids de tels souvenirs. Nous conseillons à cette cantatrice de se résigner à un emploi plus modeste où elle réussirait sans doute beaucoup mieux.

*** Un spéculateur d'Amiens s'occupe de fonder dans cette ville un établissement du même genre que ceux de MM. Masson de Puitneuf et Musard. On y entendra des concerts quotidiens en même temps qu'on jouira des agréments de la promenade.

*** Le violoncelliste M. Franchomme est attendu à Dijon pour y donner des concerts.

*** Mme Dorus-Gras est à Bruxelles, où elle donne des représentations qui attirent la foule au théâtre, malgré la chaleur des soirées de cette saison. C'est dans cette ville que la charmante actrice a fait ses premiers pas dans la carrière du théâtre, et les habitants de Bruxelles suivent avec un vif intérêt les développements de son talent qu'ils ont vu grandir et qu'ils ont encouragé dans ses débuts. Mme Dorus-Gras a chanté plusieurs opéras du répertoire de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique avec un grand succès.

Les répétitions de la *Juive* se poursuivent au théâtre de Bruxelles. Le directeur, M. Bernard, a déployé, pour la mise en scène de cet opéra, un luxe inusité. Rien n'y manquera, pas même les chevaux.

*** La pièce de MM. Frédéric Soulié et Hippolyte Monpou, *les Deux-Reines*, sera représentée à l'Opéra-Comique vers la fin de la semaine prochaine. Les personnes qui ont assisté aux répétitions s'accordent pour trouver de l'esprit dans la pièce et une couleur originale dans la musique.

*** Les répétitions de l'opéra de M. Meyerbeer se poursuivent avec toute l'activité que permet l'absence de plusieurs chanteurs indispensables. Les chœurs commencent à être bien sus. Tout sera prêt, du reste, exécution et accessoires, pour que cet important ouvrage puisse être représenté vers la fin de novembre. Ce sera un curieux événement musiaal.

Miscellanées.

Le nombre des pièces représentées sur le théâtre de l'Opéra par les musiciens Italiens, dits les Bouffons, depuis le premier août 1752 jusqu'à leur départ en 1754, se monte à douze. En voici les titres avec les dates des premières représentations :

1. La Serva Padrona, représentée le 1er août 1752.
2. Il Giocatore, le 22 août 1752.
3. Il Maestro di musica, le 19 septembre.
4. La Finta Cameriera, le 30 novembre.
5. La Donna Superba, 19 décembre.
6. La Scaltra Governatrice, 23 mai 1753.
7. Il Cinese rimpatriato, 19 juin.
8. La Zingara, le même jour.
9. Gli Artigliani Arrichiti, 23 septembre.
10. Il Paratagio, le même jour.
11. Bertoldo in Corto, le 9 novembre.
12. I Viaggiatori, 22 février 1754.

Les noms des chanteurs étaient Manelli, Lazzari, Guerrieri, Cosimi.

Les actrices étaient mesdemoiselles Anne et Catherine Tonelli, Lazzari, Rossi, Lepri.

Au *Dépôt central de la Musique et de la Librairie*, rue des Filles-Saint-Thomas, n. 5, place de la Bourse.

MUSIQUE DE PIANO.

	Prix.
ADAM. Op. 95. Mélange pour piano sur les plus jolis motifs du *Cheval de Bronze*.	6
— Six petits airs tirés de l'opéra *Le Cheval de Bronze*, arrangés pour piano.	5
HERZ H. Polonaise des *Puritains*, chantée par Mlle Grisi, arrangée pour piano seul.	6

CONTREDANSES POUR PIANO.

MUSARD. Méphistophélès, quadrille pour piano avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à pistons, sur des motifs de Labarre.	4 50
Le même, arrangé à 4 mains, par Lemoine.	4 50
Dito en quintetti.	4 50
Dito pour deux violons.	2 50
Dito pour deux flûtes.	2 50
Dito pour deux flageolets.	2 50
— Mexique, nouveau quadrille pour piano avec accompagnement de violon, flûte et flageolet ou cornet à pistons.	4 50
Le même, arrangé à 4 mains par Lemoine.	4 50
Dito en quintetti.	4 50
Dito pour deux violons.	2 50
Dito pour deux flûtes.	2 50
Dito pour deux flageolets.	2 50
— Le Napolitain, nouveau quadrille pour piano avec accompagnement de violon, flûte et flageolet ou cornet à pistons.	4 50
Le même, à 4 mains par Lemoine.	4 50
Dito en quintetti.	4 50
Dito pour deux violons.	2 50
Dito pour deux flûtes.	2 50
Dito pour deux flageolets.	2 50

MUSIQUE DE FLUTE.

	Prix.
TULOU. Op. 70. Second solo pour flûte et piano.	7 50
Le même, avec orchestre.	9

MUSIQUE DE HARPE.

LABARRE. Op. 72. Fantaisie pour harpe seule sur un motif d'*I Puritani*.	6
PRUNIER. Op. 43. Souvenir d'*I Puritani*, pour harpe seule.	6

MUSIQUE POUR VIOLON.

LAFONT. Vingt-quatre récréations composées pour piano par H. Herz, et arrangées pour violon avec accompagnement de piano, en 4 livraisons. — Chaque.	7 50
Ouverture du *Cheval de Bronze* pour orchestre.	12
Dito *dito* pour deux flûtes.	3
Dito *dito* pour deux violons.	3
Dito *dito* pour deux clarinettes.	3
TOLBECQUE. Deux quadrilles pour piano, avec accompagnement de violon, flûte et flageolet ou cornet à pistons, sur les motifs favoris de l'opéra *le Cheval de Bronze*.	
N° 1. Quadrille et valse.	4 50
N° 2. Quadrille et galop.	4 50
Les mêmes, pour piano à 4 mains par H. Lemoine. Chaque.	4 50
Les mêmes en quintetti. Chaque.	4 50
Dito pour deux violons ensemble.	4 50
Dito pour deux flûtes *id*.	4 50
Dito pour deux flageolets *id*.	4 50
BOYÉ. L'Angelus au village, romance avec accompagnement de piano.	2

Librairie de H. FOURNIER, rue de Seine, 14.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE
DES MUSICIENS
ET
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FÉTIS,

Fondateur de la *Revue musicale*, Maître de Chapelle du roi des Belges et Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Tome Ier, contenant un Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique et la lettre A.

Un beau volume grand in-8° sur beau papier vélin satiné. Prix: 7 fr. 50 c.
Le second volume paraîtra le 25 juillet.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 31.

PARIS, DIMANCHE 2 AOUT 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS

ET BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FÉTIS,

Maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de Bruxelles. 1er volume.

Paris, 1835. FOURNIER, rue de Seine, 14.

Analysées par l'auteur.

Du sein des agitations d'une époque rénovatrice telle que celle où les générations actuelles sont plongées, deux besoins ont surgi : l'un est celui du repos, effet inévitable des crises politiques qui mettent en conflit tous les intérêts et toutes les passions; l'autre, né de la conviction que l'œuvre entreprise depuis le dix-huitième siècle a été mal faite, est celui de remettre en question les éléments de la science et de l'histoire. A ces deux causes appartiennent et les frivoles productions dont le siècle est inondé, et les graves spéculations de la philosophie, et les consciencieuses recherches historiques dans lesquelles un petit nombre d'hommes d'élite sont entrés de nos jours. Aux hommes fatigués et d'une foi douteuse, il a fallu le délassement des romans et des contes de toute espèce; aux esprits sérieux, amis sincères de la vérité, à ces hommes qui ne désespèrent ni de l'homme ni de sa mission, des documents authentiques et des idées nouvelles ont été nécessaires.

Heureuses les sciences techniques où les découvertes ne détruisent pas les connaissances antérieures, où le génie n'a pas besoin pour édifier de faire table rase. Celles-là sont véritablement en progrès. Les mathématiques seules sont dans ce cas; elles ont procédé de l'arithmétique aux dernières limites de l'algorithme, de la géométrie élémentaire aux plus subtiles analyses du calcul différentiel. Telles ne sont pas les sciences d'expérimentation, et surtout les sciences métaphysiques. Une observation entachée d'erreur disparaît devant une observation mieux faite; un fait long-temps inconnu et tout à coup révélé vient renverser des hypothèses, oppose un système à un autre et oblige à refaire la science sur de nouvelles bases. S'agit-il de la science de l'art où les sensations variables de l'homme introduisent incessamment des aperçus contradictoires ? c'est encore pis. La vérité, qu'on croit saisir à chaque instant, semble se jouer des efforts qu'on fait pour l'atteindre; ce qu'on croit être l'histoire des progrès de la science n'est guère que celle d'une succession d'erreurs.

Il faut bien l'avouer, c'est ainsi qu'après bien des siècles se présente à nous la musique. Comme art, ses transformations multipliées nous offrent d'inépuisables richesses; comme science, nous trouvons que l'incertitude a régné jusqu'ici sur ses éléments, et que cette incertitude a sa source dans l'instabilité même de l'art. Les esprits les meilleurs se sont perdus dans ce dédale; tandis que l'art se présente au dix-neuvième siècle dans un bel état de développement, sous de certains rapports, on y voit que la science est encore à formuler.

Après avoir employé plus de vingt ans à étudier les monuments de l'art dont j'avais à parler dans l'ouvrage

que j'analyse en cet article; après avoir lu tous les livres qui traitent de la science et de l'histoire de la musique, tous ceux du moins qui ont de la réputation et qui paraissent avoir exercé quelque influence sur les temps où ils ont été produits; après avoir été puiser autant que je l'ai pu des connaissances dans les sources qui m'étaient indiquées par mes études, j'ai acquis la conviction que l'art a suivi jusqu'ici sa destination, se développant toujours conséquemment d'époque en époque d'après son état précédent, et que, s'il n'en a pas été de même à l'égard de la science, c'est que le point de départ, le principe rationnel et philosophique, a manqué.

Cela posé, les jugements que j'avais à porter, d'une part sur les artistes, de l'autre sur quelques théoriciens, didacticiens et historiens, dans les articles de ma *Biographie universelle des Musiciens*, ne pouvaient avoir de signification intelligible pour les lecteurs qu'autant que je leur aurais fait connaître mes vues et mes principes à l'égard de l'art et de la science. De là la nécessité de faire précéder mon ouvrage d'un *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. Peut-être ce résumé paraîtra-t-il trop développé pour son titre; mais j'ose croire qu'après l'avoir lu, et après avoir apprécié l'importance de la matière qui y est traitée, on avouera que je ne pouvais le faire plus court.

Deux objets principaux m'ont préoccupé dans la rédaction de ce morceau d'histoire : le premier était de présenter les faits avec autant d'exactitude qu'il m'était possible; le second d'en faire apercevoir les causes, par l'application des principes qui me semblent lumineux et incontestables, et que je crois avoir découverts. En ce qui concerne l'exactitude, j'ai souvent été obligé de me mettre en opposition avec des écrivains renommés; dès lors j'ai dû entrer en discussion, ce qui explique les développements où certaines questions m'ont entraîné. Qu'il me soit permis de donner ici un exemple de ces développements où m'a conduit la nécessité de rétablir les faits altérés par des historiens renommés à juste titre pour leur instruction. Il s'agit de l'époque du moyen-âge où s'est établi le système de la musique mesurée. Voici le passage qui concerne cette question, l'une des plus importantes de l'histoire de l'art.

« J'ai dit, en parlant de la musique des Grecs, que la mesure de cette musique n'avait point été conçue d'une manière abstraite, et qu'elle n'était que le résultat d'un sentiment prosodique et d'un besoin que le rhythme poétique avait fait naître. Absorbée par ce sentiment de prosodie et de rhythme, l'oreille des Grecs ne comprenait la mesure musicale que d'une manière accessoire et que comme une dépendance immédiate de la poésie.

« Conservée par saint Ambroise dans le chant de l'église, cette mesure rhythmique était néanmoins affaiblie par la perte de l'accent qui, bien moins sensible dans la langue latine que dans la grecque, s'anéantit de plus en plus lorsque l'oreille des peuples de l'Italie eut contracté l'habitude d'entendre le dur langage des Barbares du Nord, langage dépourvu de cadence et surchargé de sons gutturaux. Telle fut la décadence du chant à cet égard, qu'à l'époque de la réforme du système musical par saint Grégoire, c'est-à-dire environ deux cents ans après la mort d'Ambroise, il ne restait presque plus de traces de l'ancienne prosodie chantée, et que le réformateur put en faire disparaître le peu de ce qui en existait encore sans offenser l'oreille de ses contemporains. L'égalité des temps musicaux s'établit si bien alors qu'il n'apparaît pas un signe de durée dans tout le chant noté des antiphonaires et des graduels qui sont parvenus jusqu'à nous, depuis le huitième siècle jusqu'à la fin du treizième. L'habitude était si bien établie à cet égard que ce ne fut pas sans peine qu'on en revint au chant prosodié, que beaucoup de personnes éminentes dans l'église crurent qu'un chant de cette nature n'avait pas la dignité convenable au service divin, et que les Chartreux s'obstinèrent même, jusqu'à la suppression de leur ordre en France, à le repousser et à chanter toutes les syllabes en notes égales.

« Mais une question se présente, question importante, fondamentale, à l'égard de la musique mesurée, et qui, par une singularité inexplicable, n'a fixé l'attention d'aucun des historiens de la musique, ou qui du moins n'a donné lieu à aucune recherche sérieuse. Cette question est celle-ci : *N'y a-t-il point eu au moyen-âge d'autre genre de musique que celui de l'église?* c'est-à-dire, les peuples n'ont-ils point eu de chants de guerre, d'amour, de joie ou de douleur qui ne fussent dépouillés de rhythme, comme les mélodies ecclésiastiques? S'il en était ainsi, ces peuples auraient été sans passions, ce qui n'est point admissible. J'ai dit que, dans les temps des plus grandes calamités du monde occidental, la musique se réfugia dans l'église qui la sauva en la transformant; mais les malheurs dont furent accablés les peuples des Gaules, de l'Espagne et de l'Italie, furent adoucis après le septième siècle. L'esclavage régnait partout, mais on avait perdu le sentiment et l'amour de la liberté. Les serfs du Nord nous apprennent qu'il y a aussi des chants mesurés pour l'esclavage, et nous

devons croire qu'avant qu'il y eût des troubadours et des trouvères, les Francs éprouvaient aussi le besoin de chanter leurs plaisirs et leurs peines sur un ton plus animé que celui de la prière.

« Mais qui me porte donc à parler ici d'une manière conjecturale, lorsque des monuments irrécusables viennent à mon secours ? Ces monuments, il est vrai, sont restés jusqu'à ce jour dans un profond oubli, et ne paraissent pas, au premier aspect, avoir un rapport immédiat avec le sujet qui m'occupe en ce moment; mais je pense qu'il me suffira d'en faire une légère analyse pour démontrer leur importance, et pour faire voir qu'ils nous fournissent la preuve de l'existence d'une musique mesurée dès la première moitié du neuvième siècle.

« Un manuscrit qui a appartenu autrefois à l'église Saint-Martial de Limoges, et qui se trouve maintenant à la Bibliothèque royale de Paris (sous le n° 1154), contient (fol. 136, v°) une chanson latine composée par Angelbert sur la bataille de Fontenoi (en 842). J'ai parlé déjà de cette pièce, qui est intitulée *Versus de bella que fuit acta Fontaneto*[1]. Je crois qu'on ne verra pas sans intérêt les premiers couplets de cette chanson, le plus ancien monument authentique de la musique mesurée et de la poésie du moyen-âge.

Aurora cum primo mane
Tetram noctem dividens
Sabbatum non illud fuit.
Sed Saturni dolium
De fraterna rupta pace
Gaudet Dœmon impius.

Bella clamant, hinc et inde
Pugna gravis oritur,
Frater fratri mortem parat.
Nepoti avunculus,
Filius nec patri suo
Exhibet quod meruit.

« Le rhythme de ces vers est celui du iambique pur, qui, par la disposition alternative de ses longues et de ses brèves, correspond exactement à la mesure ternaire de la musique. La notation de la chanson d'Angelbert ne peut donc être traduite en notation moderne que dans la mesure à trois temps. Remarquez aussi que, par un artifice de la poésie, le repos final de la phrase se présente de trois en trois vers. Ce genre de disposition rhythmique a été considéré long-temps après comme une nouveauté.

« L'exemple qu'on vient de voir d'une mélodie rhythmée par la poésie n'est pas le seul qui se trouve dans le manuscrit d'où je l'ai tiré; on y voit aussi une lamentation sur la mort de Charles-le-Chauve (*Planctus Karoli*), composée dans le neuvième siècle et notée à la manière saxonne, morceau singulier dont l'existence a été ignorée de tous les historiens; la complainte de l'abbé Hugues, du même temps et aussi notée; la chanson de Godeschalch, la complainte de Lazare, par Paulin; la chanson du duc Henri, par lui-même; et ce qui est peut-être d'un intérêt historique plus vif encore, on y trouve aussi la mélodie notée des vers anapestes qui sont au premier livre de la Consolation philosophique de Boèce.

O stelliferi conditur orbis, etc.

et le chant de la septième ode du quatrième livre du même ouvrage;

Bella quis quinis operatus annis
Ultor Atrides, etc.

« Qui sait si la mélodie mesurée du premier de ces morceaux, où le ministre de Théodoric déplorait dans sa prison les misères de la condition humaine, n'est pas celle qu'il composa lui-même, et si nous n'avons pas dans ces chants de précieuses reliques de la musique d'Italie sous la domination des Goths? Quoi qu'il en puisse être, tous les morceaux que je viens de citer ainsi qu'une chanson érotique en langue latine et notée, qui se trouve dans un autre manuscrit de Saint-Martial de Limoges (n° 1118 de la Bibliothèque royale de Paris), fournissent des preuves irrécusables de l'existence, aux neuvième et dixième siècles, d'un chant mesuré, rhythmé, et vraisemblablement populaire, qui était essentiellement différent du chant égal de l'église.

« Si une opinion contraire à l'existence d'une telle musique dans ces temps reculés s'est établie parmi les historiens de la musique, c'est que, ne trouvant dans tous les traités de musique antérieurs au douzième siècle que des ouvrages relatifs au chant ecclésiastique, ils n'ont pu soupçonner qu'il y avait un autre genre de musique dont on n'avait pas parlé. Tout ce que Gerbert a rassemblé d'ouvrages de ce genre pour les deux premiers volumes de sa collection a été fait par des moines ou des abbés qui, par état, ne pouvaient écrire

(1) L'abbé Lebeuf a publié les vers de cette pièce dans son *Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'Histoire de France, etc.*, t. I, p. 164; mais il n'a pu en déchiffrer la musique, et il n'a pas compris l'importance de ce monument.

que sur le plain-chant. Qu'est-il arrivé de là? C'est qu'on a mis en doute l'identité d'un auteur qui a parlé de la musique mesurée à une époque où tous les auteurs ne traitaient que de la *musique plaine*. Cet auteur est Francon de Cologne, qui fut écolâtre de Liége, qui écrivait déjà en 1055 et qui vivait encore en 1083. MM. Kiesewetter et de Winterfeld ne croient pas que l'écolâtre de Liége fut le même que l'auteur des plus anciens traités de la musique mesurée et de l'harmonie régulière qui sont parvenus jusqu'à nous; c'était aussi l'opinion de Perne, qui croyait que Francon avait dû écrire à la fin du douzième siècle ou au commencement du suivant. Ses notes prouvent qu'ainsi que MM. de Winterfeld et Kiesewetter, il pensait qu'il était impossible que, dans le court espace écoulé depuis la date des ouvrages de Gui d'Arezzo, le système de musique mesurée exposé par Francon eût pu s'établir, car celui-ci ne s'en donne pas pour l'inventeur et en parle comme d'une chose connue avant lui.

« Elle l'était en effet, et depuis long-temps, car la base de la musique mesurée ne se trouve pas dans la forme de la notation, mais dans la division du temps. Or, on vient de voir que si le temps ne se divisait que d'une manière égale et absolue dans le chant ecclésiastique, il n'en était pas de même dans le chant mondain, et qu'un des caractères mélodiques de celui-ci consistait dans le rapport des modifications de la durée. Quant à la manière de représenter ces modifications par des signes, elle a pu être d'espèce diverse au moyen-âge, antérieurement au temps où Francon et Gui lui-même ont écrit. Que si l'on eût réfléchi sur les exemples d'une musique instrumentale des Cambro-Bretons, fournis par Burney et Walker, musique antérieure au onzième siècle, on se serait convaincu que toutes les divisions de temps musical étaient déjà connues, pratiquées et représentées par des signes avant que Francon écrivît. Indiquer avec précision l'époque où les modifications de la notation lombarde appliquées à la musique mondaine ont donné lieu au système de notation mesurée qui a été exposé par Francon serait impossible en l'absence de documents authentiques; cependant il me paraît vraisemblable que cette transformation s'est faite au plus tard vers la seconde moitié du dixième siècle, dans quelque école particulière de l'Allemagne, et que de là elle s'est répandue en Europe avec d'autant plus de lenteur et de difficulté que la plupart des écoles de musique avaient pour objet le chant de l'église, où la diversité des valeurs de temps n'était pas admise. Il ne faut pas oublier, dans l'examen de ce qui concerne la notation, qu'on ne peut établir, pour le moyen-âge, de règle générale d'après le contenu d'un traité de l'art ou l'âge d'un manuscrit; car, ainsi que je l'ai déjà dit, dans ce temps où les communications étaient difficiles, il y avait autant de systèmes que d'écoles. Là, on était dans une voie d'avancement; ailleurs on semblait ignorer tout ce qui s'était fait depuis cent ans.

« On ne s'est pas aperçu qu'en rapprochant de nous l'époque où le système de la musique mesurée a été formé, on n'a fait que déplacer la difficulté. Avant que j'eusse fait connaître les compositions régulières à trois voix d'Adam de Le Hale, trouvère du treizième siècle, et des maîtres italiens du quatorzième; lorsqu'on ne connaissait enfin presque aucune production de ce genre antérieure à 1450, il était permis de croire que le système de la notation mesurée ne s'était établi qu'à une époque rapprochée de cette dernière; mais comment croire que, si ce système n'avait pris naissance que vers la fin du douzième siècle ou au commencement du treizième, il y eût déjà, en 1250, des musiciens qui écrivaient des chansons en langue vulgaire à trois voix, bien supérieures, sous le rapport de l'art de lier les diverses valeurs des notes, à l'état des connaissances indiqué dans les écrits de Francon? La difficulté de concilier ces faits deviendra bien plus grande encore lorsque je ferai connaître dans mon Histoire générale de la Musique le contenu de deux manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris, dont l'un, daté de l'année 1187, contient deux traités des règles de chant (harmonie ou contrepoint) alors en usage, partie en langue romane, partie en latin, avec trois morceaux à deux et à trois voix, et dont l'autre renferme un grand nombre de motets singuliers à deux voix, où l'une chante les paroles et l'air d'une chanson française, tandis que l'autre l'accompagne sur des paroles latines de l'antiphonaire ou du graduel. Je publierai aussi des extraits d'un autre manuscrit fort important qui a appartenu à l'abbé Tersan, et dont l'original et la copie faite par Perne, sont aujourd'hui dans ma bibliothèque. Ce traité de musique, daté de 1226, contient toutes les règles de la musique mesurée, des motets et des chansons françaises à trois voix. Tous ces monuments, et beaucoup d'autres que j'ai découverts et que je ferai connaître, établissent d'une manière certaine la progression de la musique mesurée et de l'art d'écrire à plusieurs voix, depuis le onzième siècle jusqu'au milieu du quinzième, où la lumière commence à luire pour tous les historiens de la musique.

« Résumant tout ce qui précède, je dirai donc que, dès 850, et probablement auparavant, il existait une

musique mesurée et rhythmée à l'usage du peuple et des gens du monde, tandis que le chant de l'église était dépourvu de rhythme et de mesure; que ces deux genres de musique se sont distingués par-là jusqu'au douzième siècle; que, par l'effet de cette différence, les progrès de l'art d'écrire en harmonie à plusieurs voix étaient déjà sensibles dans la musique mondaine lorsque la musique d'église était encore à sa rude diaphonie à notes égales et en accords sans liaisons, et conséquemment qu'on n'est point fondé à nier l'existence de l'une à cause de l'état peu avancé de l'autre. Enfin, je dirai que, de ce que Gui d'Arezzo n'a parlé ni des proportions de la mesure musicale, ni de l'art d'enchaîner les voix dans l'harmonie des sons simultanés, il ne faut pas conclure que Francon, le plus ancien auteur qui a traité ces choses, a vécu long-temps après lui. Ce Francon, écolâtre de Liége, est bien le même que *Francon de Cologne*; c'est lui que Trithême appelle *Theutonicus*, et ses livres concernant la musique mesurée et le déchant ont été certainement écrits dans l'intervalle de 1050 à 1080. Il n'y a rien de solide à objecter contre l'évidence de ces faits.

« Après cette discussion, trop longue peut-être pour les proportions du résumé de l'histoire de la musique, mais nécessaire pour l'importance de son objet, j'arrive à l'exposé succinct du système de musique mesurée qui nous a fait connaître Francon.

« Cet auteur a écrit un ouvrage *pour qu'il servît*, dit-il, *d'instruction complète à l'usage des copistes*[1]. Il se proposait de recueillir ce que d'autres avaient dit de bon et d'utile sur la musique mesurée, de corriger leurs erreurs et de prouver la nécessité de ce qu'il avait inventé[2]. Ainsi son livre marque un temps de progrès et non de création absolue. »

On peut comprendre facilement qu'ayant eu à éclairer beaucoup de questions de cette importance dans le *Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique*, je n'ai pu y mettre autant de concision que le titre semblait l'annoncer.

FÉTIS.

(*La suite à un prochain numéro.*)

(1) Omnium notatorum ipsius mensurabilis musicæ perfectissimam instructionem.

(2) Proponemus ergo ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare; bene dicta aliorum non recusabimus interponere, errores quoque destruere et fugare; et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare.

Nouvelles de Paris.

⁂ Le concert des Tuileries a été contremandé à cause de l'événement malheureux dont un grand nombre de personnes ont été victimes le 28 pendant la revue. Les spectacles gratis annoncés pour mercredi n'ont pas eu lieu, non plus qu'aucune des autres réjouissances publiques préparées à grands frais; les concerts quotidiens eux-mêmes ont fermé leurs portes, en sorte que toute la population de Paris, qui s'était préparée à un congé ce jour-là, qui avait, depuis long-temps, éloigné toute occasion de travail pour le 29 juillet, errait déçue et ennuyée dans les rues, sur les boulevards, aux Champs-Élysées; non-seulement forcée de renoncer aux plaisirs qu'elle s'était promis, mais encore privée de ceux qu'elle aurait pu acheter de son argent tout autre jour que celui-là. Plusieurs théâtres ont même fait encore relâche le lendemain.

⁂ Le *Gymnase musical* donnera mardi 4 un grand concert au bénéfice des victimes nécessiteuses du malheureux événement du 28 juillet.

⁂ Adolphe Nourrit est attendu à Rouen où il doit donner quelques représentations dans le libre intervalle que lui laisse un de ses congés.

⁂ La famille Grassll a donné le 15 juillet à la cour une représentation des concerts de famille qui ont égayé depuis un mois le public du *Gymnase musical*. Les marmots ont été comblés d'applaudissements, de bonbons et de confitures.

⁂ Le violoniste norwégien M. Ole-B.-Bull, que nous avons entendu il y a peu de temps au *Gymnase musical*, donne en ce moment des concerts à Bruxelles. On ne songe guère plus à Bruxelles qu'à Paris à s'enfermer dans une salle de spectacle par les chaleurs insupportables qu'il fait; aussi M. Ole-B.-Bull joue dans le désert. Mlle Tomeoni, dans le dernier concert du violoniste norwégien, a chanté le premier acte avec une absence totale d'effet.

La *Sylphide* doit être prochainement représentée au théâtre de la même ville.

⁂ On s'occupe de monter le *Cheval de bronze* au grand théâtre de Lyon. *Robert-le-Diable* a été repris dans cette ville, mais l'exécution de cet ouvrage a été d'une faiblesse extrême.

⁂ Après avoir donné à Bruxelles de brillantes représentations, Mme Dorus-Gras s'est rendue à La Haye où elle compte également se faire entendre dans plusieurs opéras des répertoires de l'Académie royale de

musique et de l'Opéra-Comique. Isabelle, de *Robert-le-Diable*, est le premier rôle qu'elle a joué.

*** Une jeune actrice, Mlle Jenny Olivier, doit débuter prochainement à l'Opéra-Comique dans le rôle de Péki du *Cheval de bronze*. Mlle Monsel a renouvelé son engagement avec l'administration du même théâtre.

*** Le *Journal des théâtres de Bologne* rapporte sur Lablache l'anecdote suivante :

Le grand chanteur traversait à Londres la rue de Paris lorsqu'il vit un pauvre diable de musicien ambulant qui se démenait de son mieux pour gagner quelques pièces de monnaie, ce à quoi il n'avait probablement guère réussi, car des larmes coulaient sur ses joues et son attitude était celle d'un homme au désespoir. Lablache s'émut, lui prit le violon des mains et, s'accompagnant lui-même, fit résonner la rue de son puissant organe. Alors la foule accourut comme on pense bien, et la recette du musicien ambulant fut de nature à consoler celui-ci.

*** Deux artistes de l'Opéra, M. Dérivis et Mme Dorus-Gras se sont fait entendre dans le concert donné par les amateurs de Douai à l'occasion de la fête de cette ville. Mme Dorus-Gras a donné de nouvelles preuves de son talent souple et gracieux qui a été bien apprécié des habitants de la ville de Douai qui passe pour être une de celles où la musique est le plus généralement répandue. M. Dérivis a partagé les succès de cette cantatrice. Le chef d'orchestre du théâtre, M. Stoupy, a joué un solo de violon d'une manière remarquable.

*** On s'occupe à Marseille de monter avec luxe *le Cheval de bronze*.

*** M. Meyerbeer est parti hier pour Baden. Ce voyage de l'illustre compositeur sera de très courte durée ; il doit revenir sous peu de jours pour diriger les répétitions de sa Saint Barthelemy.

*** Demain lundi, une messe solennelle en musique sera exécutée par nos plus habiles artistes, dans l'église des invalides, à l'occasion du service funèbre fait à la mémoire des personnes victimes du malheureux événement arrivé le 28 juillet sur le boulevard du Temple. L'église des invalides est si petite et l'affluence des spectateurs sera telle que nous n'avons pas l'espoir d'y pénétrer pour pouvoir parler avec quelques détails de cette solennité musicale.

*** Tout était prêt à l'Opéra-Comique pour la représentation des *Deux Reines*, mais les circonstances n'ayant point paru favorables, on a remis à mardi prochain l'apparition de cet ouvrage.

*** M. Quicherat nous écrit pour réclamer contre quelques expressions de l'article publié dans notre dernier numéro sur ses *Tableaux de musique*. M. Quicherat assure qu'il n'a fait usage ni des solféges progressifs de M. Fétis ni d'aucun autre pour la composition de ses tableaux.

*** Les concours du Conservatoire de musique auront lieu cette semaine dans l'ordre suivant :

Lundi, 3 août, instruments à vent.
Mercredi, 5, *id.* chant.
Jeudi, 6, *id.* piano.
Vendredi, 7, *id.* déclamation lyrique.
samedi, 8, *id.* violon et violoncelle.

Comme les années précédentes, le public sera admis aux places non réservées. Les concours commenceront chaque jour à 9 heures du matin.

Miscellanées.

SUR LA CHANSON DE ROLAND.

Tout le monde connaît de nom la chanson de Roland; quelques critiques modernes ont mis en doute l'existence de ce personnage si célèbre du moyen-âge, qui a fourni le sujet des poèmes de l'Arioste et de Boiardo; mais il est difficile de croire que le héros chanté par toute la France dans une chanson qui était aussi populaire en Espagne, en Italie et en Allemagne, il est difficile de croire que ce héros n'est qu'un être imaginaire. Quoi qu'il en soit, il paraît qu'on commença à chanter la chanson de Roland vers la fin du neuvième siècle. On ignore si elle était écrite dans le mauvais latin de cette époque ou dans la langue vulgaire dont les premières traces se font apercevoir sous Charlemagne, et dont l'existence est rendue sensible par les serments de Charles-le-Chauve et de Louis-le-Germanique, monuments historiques qui ont été recueillis et qui sont parvenus jusqu'à nous. Il y a néanmoins quelque vraisemblance que cette chanson célèbre était écrite dans la langue du peuple. Sa perte doit sembler d'autant plus extraordinaire qu'elle était en usage en Normandie dans le onzième siècle, lorsque l'Angleterre fut envahie par Guillaume à la tête de ses Normands; car Robert Wace, auteur du roman du *Rou*, dit que le ménestrel Taillefer entonna les chansons de Charlemagne, de Roland et d'Olivier, au moment où devait commencer la bataille d'Hastings (le 14 octobre 1066). Voici le texte de cette chanson :

Taillefer ki molt bien cantoit
Sus un ceval ki tost aloit
Devant ax s'en aloit contant
De Carlemaine et de Rolant
Et d'Olivier et de vassaux
Ki moururent à Rainschevaux.

Le comte de Tressan a cru retrouver un couplet de la chanson de Roland dans les Pyrénées parmi les Basques, et il en a donné une traduction (Essais de Laborde sur la musique, t. II, p. 143); mais rien ne prouve que ce couplet ait appartenu en effet à cette chanson fameuse. A l'égard de la chanson de Roland prétendûment traduite ou imitée du français par le marquis de Paulmi et qu'on trouve dans le même recueil, c'est un morceau qui n'a aucun caractère d'authenticité.

Quelques auteurs ont cru que le fameux chant de l'Homme armé, qui a servi de thème à beaucoup de compositeurs des quinzième et seizième siècles, était celui de la chanson de Roland; il est vraisemblable que c'est une erreur.

Les chansons de guerre des Francs furent long-temps les seules que le peuple répéta; elles étaient conformes au goût barbare de cette époque. Ces chansons militaires s'appelaient *Chansons de Geste*, parce qu'elles célébraient les hauts faits des preux. Les romances historiques, qui furent en vogue vers le dix-huitième siècle, en étaient une imitation. Pour exciter leur courage, les soldats les chantaient en chœur lorsqu'ils marchaient au combat. Sidoine Apollinaire, qui nous a transmis la chanson de Clotaire II, dit qu'elle fut chantée *à pleine voix* (*magna vociferatione*) dans tout le royaume. Cette chanson, écrite d'un style bas et prosaïque, ne mériterait aucune attention, si elle ne démontrait que les pièces de ce genre, sous la première race des rois de France, étaient en latin et rimées.

ZINGARELLI ET LE *TE DEUM*.

En 1811, un *Te Deum* solennel fut chanté dans toutes les églises de l'empire français à l'occasion du fils de Napoléon. L'ordre parti des Tuileries arriva jusqu'à Rome, alors chef-lieu d'un de nos départements, et convoqua les fidèles de la cité sainte pour célébrer aussi cet heureux événement. Les cardinaux, les évêques, les prêtres, les sacristains avaient tout disposé pour la cérémonie; la superbe église de Saint-Pierre était parée et le peuple romain venait au rendez-vous pour entendre le *Te Deum* et prendre part à une fête religieuse, pompeusement annoncée, et que la musique devait embellir. Au moment de commencer, on s'aperçoit que les chanteurs et les symphonistes manquent à l'appel; ils ne sont point à leur poste, pas même le maître de chapelle Zingarelli. Le sacré collége fait mander ce compositeur; il arrive, mais on n'est pas plus avancé. Zingarelli ne reconnaît pas le fils de Napoléon pour son souverain, il renie le nouveau roi de Rome et ne veut pas que l'on chante pour remercier le ciel du cadeau qu'il a fait aux Romains. Zingarelli a mis sous clé la musique et congédié les musiciens; sous aucune raison, prétexte, excuse que ce soit, il ne consentira à les convoquer. Le maestro réfractaire aime mieux se faire couper le poing que de prendre le bâton de mesure pour conduire sa troupe et la faire participer à un semblable sacrilége.

Napoléon fut instruit de cette incartade, et Napoléon n'entendait pas raillerie en matière de *Te Deum;* il affectionnait tellement cet hymne qu'il le faisait chanter même après ses défaites. Sur-le-champ un message secret prescrit au préfet de Rome de faire arrêter Zingarelli et de l'expédier, de brigade en brigade, clos et couvert, dans un fourgon. Ces mesures n'effrayèrent point notre musicien fanatique; il n'éprouvait aucun remords de conscience, il ne songeait point à demander grace, et s'il venait à Paris, c'était pour refuser encore ce *Te Deum* demandé avec tant d'instance et d'une manière si peu courtoise.

Le préfet, voyant un homme si déterminé prêt à entreprendre ce long voyage sans en craindre les résultats, voulut lui épargner les désagréments d'être escorté par la gendarmerie. Il accepta sa parole de musicien et le laissa partir par la diligence avec promesse de ne point s'égarer en chemin.

Zingarelli ne mit pas moins d'exactitude à se rendre à Paris que Régulus n'en avait montrée pour aller reprendre ses fers à Carthage. Il arrive en octobre sur les bords de la Seine, avant l'expiration du délai fixé, se loge sur le boulevard des Italiens, dans la maison n° 7, habitée encore, à cette époque, par son confrère Grétry, et fait savoir à l'empereur qu'il attend ses ordres. On ne lui répond pas, huit jours se passent et point de nouvelles. Zingarelli, plus calme, s'occupait de ses moyens de défense; il cherchait dans sa tête les arguments spécieux qu'il aurait opposés à la première attaque avant de se mettre en état de rébellion ouverte, quand on sonna à sa porte. C'était un envoyé du cardinal Fesch, grand-aumonier; il aborde le maître de chapelle avec la civilité la plus affectueuse, donne les plus grands éloges à son talent, lui demande des nouvelles

d'une santé si précieuse aux arts, la fatigue de la route peut l'avoir altérée, et finit son discours en lui présentant mille écus de la part de Napoléon pour les dépenses d'un voyage entrepris par ses ordres. Zingarelli réserve ses frais de logique et d'éloquence pour une autre fois et se borne à témoigner sa gratitude.

Pendant plus de deux mois, aucun messager du pouvoir ne vient le troubler dans sa retraite; le maître de chapelle croyait qu'on l'avait tout-à-fait oublié, quand il reçoit l'ordre d'écrire une messe solennelle avec chœur et symphonie. Cet ordre lui est signifié le 1er janvier 1812, et la messe devait être exécutée par la chapelle le 12 du même mois.

La messe est composée en huit jours, chantée, et trouvée digne de son auteur. Zingarelli reçut 5,000 fr., accompagnés de félicitations et des compliments les plus flatteurs. Il fut chargé bientôt de mettre en musique cinq versets choisis dans le *Stabat*. — « J'ai promis de ne pas faire de *Te Deum*, se dit le maestro, mais rien ne m'empêche de composer un *Stabat* dont la couleur triste et lugubre est en opposition avec la pompe triomphale du *Te Deum*. »

Peu de temps après Zingarelli retournait à Rome, et ce n'est pas sans plaisir qu'il disait de temps en temps, sur la route : « Je n'ai pourtant pas fait chanter de *Te Deum* pour notre prétendu roi. »

Au *Dépôt central de la Musique et de la Librairie*, rue des Filles-Saint-Thomas, n. 5, place de la Bourse.

CONTREDANSES POUR PIANO.

	Prix.
MUSARD. Méphistophélès, quadrille pour piano avec accompagnement de violon, flûte, flageolet ou cornet à pistons, sur des motifs de Labarre	4 50
Le même, arrangé à 4 mains, par Lemoine	4 50
Dito en quintetti	4 50
Dito pour deux violons	2 50
Dito pour deux flûtes	2 50
Dito pour deux flageolets	2 50
— Mexique, nouveau quadrille pour piano avec accompagnement de violon, flûte et flageolet ou cornet à pistons	4 50
Le même, arrangé à 4 mains par Lemoine	4 50
Dito en quintetti	4 50
Dito pour deux violons	2 50
Dito pour deux flûtes	2 50
Dito pour deux flageolets	2 50
— Le Napolitain, nouveau quadrille pour piano avec accompagnement de violon, flûte et flageolet ou cornet à pistons	4 50
Le même, à 4 mains par Lemoine	4 50
Dito en quintetti	4 50
Dito pour deux violons	2 50
Dito pour deux flûtes	2 50
Dito pour deux flageolets	2 50
— Deux quadrilles pour piano, avec accompagnement de violon, flûte et flageolet ou cornet à pistons, sur les motifs de l'opéra *le Cheval de Bronze*; nos 1 et 2. Chaque	4 50
Les mêmes, pour piano à 4 mains par H. Lemoine. Chaque	4 50
Les mêmes en quintetti. Chaque	4 50
Dito pour deux violons ensemble	4 50
Dito pour deux flûtes *id*	4 50
Dito pour deux flageolets *id*	4 50
TOLBECQUE. Deux quadrilles pour piano, avec accompagnement de violon, flûte et flageolet ou cornet à pistons, sur les motifs favoris de l'opéra *le Cheval de Bronze*.	
N° 1. Quadrille et valse	4 50
N° 2. Quadrille et galop	4 50
Les mêmes, pour piano à 4 mains par H. Lemoine. Chaque	4 50
Les mêmes en quintetti. Chaque	4 50
Dito pour deux violons ensemble	4 50
Dito pour deux flûtes *id*	4 50
Dito pour deux flageolets *id*	4 50
BOYÉ. L'Angelus au village, romance avec accompagnement de piano	2
LISTZ. Op. 17. Fantaisie pour piano sur la tyrolienne de *la Fiancée* (nouvelle édition, revue par l'auteur)	7 50
CLAPISSON. Le Marin, duo pour ténor et basse, chanté par Mme Boulanger et Dérivis	6
CELLI. *Tremante e palpitante*, duo pour soprano et contralto, chanté par Mmes Malibran et Schoberlekner.	6
FRANCHOMME. Variations sur deux airs russes pour violoncelle avec orchestre	9
— *Idem*, avec piano	7 50
— Trois récréations pour violoncelle et piano	9
GOMION. Variations pour le piano sur *la Normandie*	4 50
LEVASSEUR. Esméralda et rondoletto, deux morceaux faciles. Chaque	2
DESFORGES. Thème de Donizetti, violoncelle avec piano.	7 50

Romances nouvelles avec piano et guitare.

MASINI. La Jeune Batelière, la Nonne, la Capture du Pirate, l'Espérance, la Prière du Pêcheur. Chaque	2
— Les premiers beaux jours, à deux voix	2
DELSARTE. La Prière des Brigands	2
MONTFORT. Une Nuit d'Orient	2
JANSENNE. L'Espagnol	2
G. CARULLI. L'Esclave de Géorgie	2
PLANTADE. Le Jeune Homme sacrifié, chanson	2

Chez BERNARD-LATTE, boulevard Italien, passage de l'Opéra, 2.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 32.

PARIS, DIMANCHE 9 AOUT 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Biographie.

CATALANI (Angélique), femme Valabrègue, cantatrice célèbre, est née en 1782, à Sinigaglia, dans les Etats romains. Les premières années de sa vie se passèrent au couvent de Gubio, où le cardinal Onorati l'avait placée, mais son organe s'étant développé de manière à ce qu'elle eût, dès l'âge de quatorze ans, une partie des facultés extraordinaires qui lui ont procuré tant et de si grands succès, son talent lui-même la fit en quelque sorte exclure du couvent. Le cardinal, qui avait été son protecteur, défendit qu'elle chantât à l'église, pour éviter le scandale des applaudissements qu'elle y recevait. Son père, riche bijoutier, ruiné dans les guerres d'Italie, la fit débuter, en 1802, au théâtre d'Argentina à Rome, afin de tirer parti de son talent. Le succès qu'elle obtint fut immense, et lui procura immédiatement des engagements pour les principales villes de l'Italie. Elle joua à Venise avec le célèbre chanteur Marchesi, de qui elle reçut des leçons. Après avoir parcouru l'Italie pendant trois ans, la signora Catalani se rendit à Lisbonne, où elle chanta l'opéra italien avec Crescentini et Mme Gafforini. Du Portugal, elle alla en Espagne et vint enfin à Paris, où l'enthousiasme le plus vif l'accueillit dans tous les concerts où elle se fit entendre. La même année elle se rendit à Londres où ses succès ne furent pas moins brillants. Mme Catalani demeura en Angleterre huit années pendant lesquelles on prétend qu'elle gagna la somme énorme de 80,000 livr. sterl. (2 millions de francs). Quelque exagérée que puisse paraître cette évaluation, on concevra qu'il n'est pas impossible qu'elle soit exacte si l'on songe que ses appointements à Londres pendant la saison étaient d'abord de 3,000 livr. (75,000 fr., et qu'ils furent portés ensuite à 4,000 liv. (100,000 fr.) A quoi il faut ajouter deux représentations à son bénéfice d'environ 30,000 fr. chacune, et le prix de nombreux concerts publics et particuliers dans les trois royaumes.

Mme Catalani, revenue à Paris après la restauration, obtint le privilége de l'*Opéra-Buffa*, qu'elle ouvrit le 2 octobre 1815; mais son administration ne fut pas heureuse. Convaincue que son nom et son talent suffiraient pour remplir chaque soir la salle Louvois, elle se défit de tout ce qu'il y avait à son théâtre de chanteurs distingués et ne conserva que des médiocrités autour d'elle. Forcée de résilier son privilege en 1818, Mme Catalani voyagea dans le nord de l'Europe et retourna en Angleterre où elle demeura près de trois ans. Ayant reparu à Paris en 1825, elle ne produisit que peu d'effet, parce que son organe avait considérablement perdu de son éclat et de son étendue. C'est là, en effet, que résidait la plus grande partie de son mérite; peu familière avec les secrets de l'art, elle causait plutôt de l'étonnement par des tours de force qu'elle ne procurait à l'ame les émotions douces et profondes qu'on demande aux arts. Elle avait en outre une vocalisation vicieuse et manquait de goût dans le choix des traits. Une épigramme spirituelle du temps la caractérisait en l'appelant l'*instrument Catalani*. Malgré cela, Mme Catalani s'est fait une réputation supérieure à celle de beaucoup de cantatrices bien plus distinguées; le public d'alors, en Angleterre et en France, où le goût et la connaissance de la musi-

que étaient encore peu développés, se passionna pour l'artiste qui réunissait à un extérieur agréable, à un jeu plein de vivacité, une voix d'un éclat et d'une puissance extraordinaires, et dont elle tirait parti pour exécuter des trilles et des gammes chromatiques qu'elle introduisait dans son chant avec une prodigalité qui n'était pas toujours agréable. Après avoir voyagé quelques années encore, Mme Catalani se retira, avec les débris de sa fortune, en Italie, où elle vit actuellement, près de Florence, dans une villa qu'elle acheta en 1830. Elle a plusieurs enfants, fruits de son mariage avec le capitaine français Valabrègue.

Curiosités de Bibliographie musicale.

Le séjour à Paris de la troupe italienne qu'avait fait venir Mazarin, et qui jouait alternativement avec l'Opéra français, donna naissance à une foule de pamphlets où les partisans de l'un et l'autre genre se disputaient d'une façon qui n'était pas toujours polie. L'un des premiers de ces opuscules fut *Le petit Prophète de Bohemichbroda* de Grimm. C'est une critique mordante de l'Opéra français. A la suite de sa publication, il se forma deux partis, l'un composé des amateurs de musique française qui se rangeait à l'Opéra du côté de la loge du roi, et qu'on appelait *le coin du roi;* l'autre, formé des admirateurs de la musique italienne, qui se mettait près de la loge de la reine, et qu'on désignait, à cause de cela, sous le nom de *coin de la reine.* Grimm et J.-J. Rousseau étaient à la tête des partisans de la musique italienne et des détracteurs de la musique française. Après Grimm et Rousseau, les auteurs des pamphlets qui ont fait le plus de bruits sont l'abbé Raguenet, de Freneuse, l'abbé de Voisenon, le baron d'Olbach, Jourdan, Mairobert. Plusieurs opuscules ont paru sans noms d'auteurs et sous des pseudonymes. Au nombre de ceux-ci, et comme le plus célèbre, il faut citer celui qui a pour titre LE BRIGANDAGE DE LA MUSIQUE ITALIENNE, brochure dont il a été fait deux éditions, l'une en 173 pages in-12, publiée à Amsterdam et Paris, en 1780, l'autre de 156 pages in-8°, 1777, sans indication de ville. *L'Epître dédiée aux amateurs de la musique italienne du parterre de l'Opéra,* qui est placée en tête de la brochure, est signée Jean-Jacques Sonnette, mais il y a lieu de croire que c'est un pseudonyme. Ce n'est pas autre chose qu'un tissu de sarcasmes sur la musique italienne. Les exemplaires en sont rares, et nous avons cru qu'il ne serait pas sans piquant de donner le texte d'un prétendu projet de parlement musical qui termine la brochure. On y trouve tout l'esprit du temps. Laissons parler l'auteur.

On a fait dans notre gouvernement de très sages réglements pour prévenir les lectures dangereuses qui corrompent le cœur en gâtant l'esprit; il est étonnant qu'on n'ait pas poussé plus loin cette loi. Est-ce qu'un roman mis en musique est moins dangereux que celui qu'on lit? Au contraire, il a une volupté de plus, qui est celle de la musique. Règle générale : plus une nation est tendre et sensible, plus on l'agite facilement, et plus il faut l'agiter d'une manière convenable. Malgré cette maxime, nous n'avons aucun statut noté, et dans notre code légal, qui est si vaste et si étendu, on ne découvre pas un seul législateur en musique.

Pour remédier à cet inconvénient, j'ai formé un très beau projet, celui d'un conseil d'ariettes ou parlement de musique, où toutes les compositions musicales seront visées, paraphées et enregistrées. On prendra d'abord un corps politique chantant. Platon prétend qu'on ne peut faire aucun changement dans la musique qui n'en soit un dans le gouvernement; Aristote le croit de même, et tous les philosophes de l'antiquité l'ont pensé ainsi. Or, comme les institutions sont de même, on doit juger par-là combien notre système doit être altéré, nous qui changeons continuellement de mode et qui chantons aujourd'hui à la française et demain à l'italienne.

STATUTS

DU PARLEMENT CHANTANT.

GÉNIE.

TALENT.

GOUT.

RÈGLES.

MESURE.

BON SENS.

ESPRIT NATIONAL.

Toutes les compositions qui manqueront par une de ces qualités seront mises hors de cour et de procès.

Qualités requises pour devenir parlementaire.

Aucun membre ne pourra être reçu s'il n'a été trois ans enfant de chœur.

Charges principales.

Le premier président chantant sera né à Paris, attendu que cette capitale donne le ton à tout le royaume.

Les autres membres pourront être de leur pays, pourvu néanmoins qu'ils ne soient ni Normands, ni Picards, car ces gens-là ont la tête dure en musique.

Police.

Le parlement aura douze censeurs musicaux pour examiner tous les morceaux de musique qui paraîtront, et sauront par cœur au moins trois opéras de Rameau, et auront lu son traité sur l'harmonie.

Règles générales.

Afin que le public ne soit pas infecté d'une musique dangereuse, capable de gâter l'esprit et corrompre les mœurs, tout ouvrage noté sera porté au parlement pour être examiné. Si ce sont des pièces fugitives détachées pour être exécutées dans les guinguettes et les carrefours, il sera nommé un comité particulier pour l'examiner, afin d'éviter les mauvaises impressions; car, lorsque le public ne chante pas bien, l'état chante mal.

Prohibitions.

On ne remettra point dans la rue de vaudevilles et couplets qui auront été chantés Par exemple, si quelque ennemi de Mme la comtesse Dubarri voulait réhabiliter la Bourbonnaise, le parlement s'y opposerait, attendu qu'une intrigue chantée est une intrigue consommée, et qu'en musique comme en politique, il ne faut pas éveiller le chat qui dort.

La même prohibition sera établie à l'égard du comte Jean, attendu que son opéra a été à grand chœur dans un ouvrage qui a pour titre : Anecdotes de Mme Dubarri, ainsi que la grande ariette de sa généalogie sur les paroles du *Vigneron*.

Réglement populaire.

Le parlement veillera sur la musique des aveugles qui s'exécute journellement dans les rues de Paris, attendu que leurs opéras font beaucoup de tort à l'Académie royale de musique.

Protection particulière du grand théâtre.

Le parlement aura un soin particulier de la scène du Palais-Royal, attendu que le sort de la France chantante dépend de lui, et que chacun apporte chez soi ce qu'il trouve établi dans son parterre.

Ordonnance sur les maîtres compositeurs.

Chaque opéra nouveau sera porté au parlement de musique deux mois avant d'être donné au théâtre. La grand'chambre en fera une répétition générale, et, après celle-ci, il sera soumis à un examen particulier.

Nomination d'un réviseur d'ariettes.

Le parlement nommera un réviseur pour procéder à l'examen des ariettes, sur lesquelles il aura droit de changer, de modérer, de refondre, d'altérer les passages qui lui paraîtront trop forts ou trop faibles, lui étant enjoint de faire ses annotations en langue italienne, attendu que la plupart des maîtres qui composent aujourd'hui pour l'Opéra de Paris n'entendent point le français.

Corrections.

S'il trouve une ariette dont la musique ne réponde point aux paroles et que les notes soient éloignées du sens, il mettra à la marge : *Aria da mutare*.

Si un morceau de musique est faible et languissant, tandis qu'il devrait rendre une expression sonore, il écrira : *Fortè ma non troppo*. Si un air galant est rendu froidement et sans goût, il notera doucement ces paroles : *Vezzoso e con grazia*. Si un endroit doux et pathétique est rendu avec trop de vitesse, il écrira ce mot : *Piano ;* mais si la symphonie d'un opéra est si bruyante qu'elle étourdisse et casse la tête des spectateurs, il écrira : *Troppo sussuro*. Si une ariette est obscène et voluptueuse, il marquera à côté : *Con sordine acciò che non si senta*. Au cas que le compositeur, en voulant imiter dans son opéra une tempête, fasse mugir le vent en musique, lance la foudre et le tonnerre par un orchestre le plus bruyant, il mettra à côté, en grands caractères : *Questa tempesta e una pesta.*

Défenses faites aux auteurs.

Les compositeurs qui donneront leurs opéras n'auront droit de représentation pour l'enregistrement qu'après que la pièce sera représentée, c'est-à-dire que si leur musique tombe, il leur sera permis de la relever en prouvant qu'elle est bonne, quoique le public l'ait trouvée mauvaise.

Nomination d'un copiste.

Afin que les arrêts du parlement soient notés distinctement, M. Jean-Jacques Rousseau en sera le copiste ; homme célèbre, connu en Europe par ses genres de littérature, et qui, n'ayant fait qu'un original en musique, laissera à sa mort des milliers de copie.

Assemblée générale.

Il sera tenu un grand conseil de musique deux fois l'année, pour examiner l'état de la France chantante ; et au cas qu'elle soit sortie de son ancienne modulation, il nommera des commissaires pour la faire rentrer dans son état naturel.

Subordination au conseil suprême.

Cependant, comme ce corps législatif en musique pourrait devenir despotique et prendre sur le droit de la couronne chantante, il sera subordonné à un conseil suprême, dont les membres seront M. de La Ferté, les gentilshommes, et le lieutenant de police, président-né. Le conseil suprême sera absolu, et au cas que le parlement de musique refuse d'enregistrer ses arrêts, il sera relégué à Pontoise.

En attendant l'établissement de la grand'chambre des ariettes, je finirai par cette réflexion : La musique doit suivre le génie de la nation et ressembler aux hommes qui la chantent ; elle ne doit pas s'élever au-dessus de leurs mœurs ni descendre au-dessous de leurs manières. Si elle monte plus haut que leur caractère, elle le changera ; si elle descend plus bas que leurs passions, elle les irritera. Son mode doit flotter entre les deux.

Lorsque le soleil donne à Phaéton son char à conduire, il lui dit : Si vous montez trop haut, vous brûlerez la demeure céleste ; si vous descendez trop bas, vous réduirez la terre en cendres ; n'allez pas trop à droite, car vous tomberez dans la constellation du serpent ; n'allez pas trop à gauche, car vous iriez dans celle de l'autel. Tenez-vous entre les deux.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

LES DEUX REINES,

Opéra-comique en un acte, de MM. Frédéric Soulié et ..... musique de M. Hippolyte Monpou.

(5 août.)

Les deux reines sont Christine, reine de Suède, et la reine de Danemarck, dans les Etats de qui la scène se passe. Nous allons dire comment ces deux éminentes personnes daignent prendre part à une action d'opéra-comique.

Christine, reine de Suède, vient d'abdiquer, et dans l'enthousiasme que lui donne la nouvelle liberté dont elle jouit, elle veut se donner celle de traverser, sous le nom du comte de Dona et revêtue d'un costume d'homme, les Etats de sa rivale la reine de Danemarck ; mais celle-ci, prévenue par des rapports de police, car il y avait alors des polices plus habiles que celles de nos jours, prend un déguisement de paysanne et s'installe en qualité de servante dans une hôtellerie où doit descendre le comte de Dona, c'est-à-dire Christine. Son but est de satisfaire sa curiosité de femme en voyant de près une femme qui faisait parler d'elle à toute l'Europe, et d'essayer de terminer amiablement une négociation politique pour la conclusion de laquelle on arme les navires de l'Etat. A peine la reine de Danemarck s'est-elle établie dans son nouvel emploi de servante d'auberge qu'on annonce l'arrivée du comte de Dona, c'est-à-dire Christine, c'est-à-dire Mme Rifaut, qui entre en distribuant cavalièrement à ses gens des soufflets et des coups de fouet. La reine de Danemarck examine tout à son aise sa collègue de Suède et s'amuse à la railler pour se venger de quelques propos moqueurs que celle-ci hasarde sur le gouvernement de Copenhague et sur la reine en particulier.

Un accident force la reine Christine à se trahir. Avec sa vivacité de caractère habituelle, le jeune comte de Dona s'emporte jusqu'à frapper au visage le maître de l'hôtellerie, vieux marin, qui demande, qui exige satisfaction, et menace, si on ne la lui accorde, de s'opposer au départ de l'agresseur en le retenant prisonnier dans son hôtellerie. Cependant le temps presse pour la reine Christine, son incognito a été découvert, et un gouverneur niais se dispose à la faire arrêter pour être agréable à son gouvernement. Christine a obtenu un délai d'une heure pour donner satisfaction au vieux marin, et profite de ce délai pour reprendre ses habits de femme, bien convaincue qu'elle ne sera plus forcée de se battre dès que son sexe sera reconnu. Son antagoniste se montre en effet tout disposé à la laisser partir, quand le gouverneur vient lui déclarer qu'il la retient prisonnière. La servante de cabaret se fait alors connaître, et la reine de Danemarck donne l'ordre qu'on laisse la reine de Suède continuer tranquillement sa route. Celle-ci, ne voulant pas être vaincue en générosité, signe volontairement une renonciation à la conservation de deux provinces qu'elle retenait injustement et qui allaient devenir les motifs d'une guerre. Les deux reines se pressent affectueusement la main, et la toile tombe sur un *tableau*.

Il y a dans cette pièce des situations piquantes, un intérêt bien ménagé, et dans le style, plus d'élégance qu'on n'en trouve habituellement dans les poèmes d'opéras-comiques.

Quoiqu'il n'eût encore rien composé pour le théâtre, M. Hippolyte Monpou n'était pas moins connu du public musicien par des romances quelquefois originales,

souvent bizarres, toutes assez répandues. Nous devons avouer qu'après avoir entendu ces compositions de M. Monpou, nous n'espérions pas que son opéra fût aussi bien. Il y a des observations critiques à faire sur la partition des *Deux Reines*, nous allons dire en quoi nous croyons que son auteur a péché, mais avant tout on peut déclarer que c'est un très heureux début, le plus remarquable qui ait eu lieu depuis long-temps à l'Opéra-Comique.

M. Monpou paraît avoir renoncé quand il s'est mis à écrire sa partition, au désir immodéré qu'il avait eu jusqu'ici de faire de l'original à tout prix. Sa musique, si elle ne ressemble pas à toute autre musique, inconvénient qu'il a eu bien raison d'éviter, n'en est pas pour cela assez en dehors des habitudes que nous avons pour n'être pas intelligible. Une critique générale qu'on peur faire sur la musique des *Deux Reines* c'est de sentir le travail pénible; c'est de manquer de cette qualité d'inspiration qui se sent dans un ouvrage d'art. Les reproches qu'on peut aussi faire en particulier à M. Monpou, c'est d'avoir écrit trop haut la plupart des parties de chant et quelques-unes des parties d'instruments à vent et d'avoir trop haché ses idées qui manquent quelquefois de liaison.

Après avoir critiqué la musique de M. Monpou dans ce qu'elle a de défectueux, nous dirons avec plaisir ce qu'elle offre de qualités. On y trouve une énergie qui n'est pas ordinaire, du bonheur dans un assez grand nombre de phrases de chant et de bons effets d'orchestre. Nous avons remarqué les couplets d'Inchindi, dont le refrain est repris par le chœur; la mélodie en est franche, dans la première phrase surtout; un trio de basse, ténor et soprano, dont le rhythme est seulement un peu tourmenté; l'andante d'un duo de basse et soprano; un chœur en style fugué et un quintetti.

La pièce est très convenablement montée. Mlle Prévost est très bien sous un costume de paysanne; Mme Rifaut pourrait sans inconvénient être un peu plus cavalière. Son physique très féminin s'y oppose sans doute. Féréol est fort plaisant dans un rôle de gouverneur ridicule. Quant à Inchindi, on sait qu'il joue tout-au-plus; mais sa belle voix est souvent d'un heureux effet.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Le journal anglais l'*Atlas* donne l'esquisse biographique suivante sur le compositeur allemand Frédéric Schneider, à propos de son dernier oratorio.

« Nous venons de recevoir le *Pharaon* de Frédéric Schneider, et quoique nous n'ayons pas encore pu soumettre cette composition à un examen aussi scrupuleux que celui qui doit précéder la description des détails d'un ouvrage important, nous en avons cependant vu assez pour nous convaincre de son caractère général et du bon accueil qui l'attend en Angleterre. Plus tard, après que nous aurons examiné cet oratorio avec toute l'attention dont il est digne, nous en ferons l'analyse; pour le moment nous nous bornerons à quelques observations sur le compositeur.

« Frédéric Schneider, le compositeur d'oratorios le plus fécond et le plus heureux de notre temps, demeure dans la tranquille ville de Dessaut, c'est dans cette retraite que le docteur Schneider (les universités d'Allemagne lui ont donné ce grade) achève, sans autre excitation que la réunion musicale de la chapelle du duc ou les concerts des jeunes musiciens à l'instruction desquels il préside, des ouvrages que des milliers d'auditeurs écoutent avec délices. Les fêtes du nord de l'Allemagne doivent sans cesse à sa plume les sources les plus fécondes de nouveaux plaisirs, et on le préfère à Spohr dans ces contrées où l'oreille est plus formée par l'éducation qu'au midi de l'Allemagne. Par une longue pratique, Schneider a atteint une facilité d'invention étonnante. Il écrit vite et se met de grand matin à la besogne; aussi ne doutons-nous pas qu'il a déjà achevé des morceaux entiers avant que la moitié de la population musicale de la Grande-Bretagne ait quitté le lit.

« Eu égard à la quantité d'ouvrages qu'il écrit et du peu de loisir qu'il peut accorder à un choix rigoureux de ses idées, la diversité de ses productions est étonnante. Il est habile à produire des effets de masses vocales, et il est plus familiarisé avec cette science de disposer de grands chœurs que peut-être aucun compositeur existant. Dans les grands orchestres pour lesquels il a écrit, il a constamment trouvé des occasions de nouveaux essais, et comme on le remarque chez les personnes qui sont habituées à ce genre de travail, il hasarde maintenant les innovations avec assurance de succès. Il écrit supérieurement pour l'orchestre; les parties de violon sont animées et élégantes, et les instruments à vent tels que l'exigent leurs différents caractères. Plus que tout autre compositeur, hormis Cherubini (qu'on ne peut plus guère compter au nombre des compositeurs vivants), il joint l'ancienne grandeur dans l'emploi de la voix aux ressources modernes de l'instrumentation. L'exercice constant de ses talents a fait couler de la plume de

Schneider une telle quantité de morceaux du premier ordre que son nom sera sans doute plus répandu quelque jour qu'il ne l'est maintenant.

« Dans la conviction que l'homme de vrai génie doit créer sans cesse et sans repos, Schneider poursuit sa carrière active, et pendant qu'un écrivain ordinaire rêve un seul oratorio, il en écrit plusieurs. Cependant, malgré toute son activité dans la composition, Schneider trouve encore le moyen de se soutenir à un rang élevé comme organiste. Pour se délasser des travaux de sa plume, il quitte sa maison, se rend à l'église, et dans peu de minutes on le trouve plongé dans une fugue. Nous ne connaissons pas d'enthousiasme pour l'art plus remarquable que celui qu'offre ce musicien; l'art occupe tout son temps, toutes ses forces, et forme son occupation et son amusement.

« L'âge de Schneider n'a guère dépassé l'âge de la vigueur; sa physionomie n'est pas de celles auxquelles on trouve involontairement du génie; des yeux vifs et brillants sont les seuls traits qui le distinguent du vulgaire. »

Nouvelles étrangères.

BRUXELLES.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Les événements d'art, pour peu qu'ils aient d'importance, ont de l'intérêt pour nos lecteurs français, quel que soit le pays qui en ait été le théâtre. Cet intérêt naturel s'augmente beaucoup quand il s'agit des résultats produits par un établissement du même genre que notre Conservatoire de musique, et quand cet établissement est situé à Bruxelles; car Bruxelles est aux portes de Paris. Il se fait un échange continuel d'artistes entre les deux nations, qui se prêtent tour à tour leurs chanteurs et leurs instrumentistes, et les jeunes lauréats qui viennent d'être couronnés en Belgique peuvent être un jour les soutiens de nos théâtres et les ornements de nos concerts, comme nos chanteurs ont souvent fait les beaux jours de l'Opéra de Bruxelles.

Nous prenons dans l'*Indépendant* de Bruxelles le compte rendu des concours du Conservatoire de musique. Le rédacteur de la *Revue musicale* pourrait être, sous de certains rapports, accusé de partialité s'il n'empruntait pas ainsi une voix étrangère.

On lit dans l'*Indépendant* du 4 août :

« Après les brillants concerts du Conservatoire de musique, les concours de l'année dernière étaient venus témoigner de l'impulsion imprimée par M. Fétis à cette école d'art, dès les premiers temps de son entrée en fonctions, et donner de hautes espérances pour l'avenir; mais tels ont été les progrès manifestés dans le retour de ces solennités scolaires, pour l'année 1835, qu'il est permis d'affirmer que toutes les prévisions ont été dépassées. Nous avons recueilli dans ces séances intéressantes l'opinion des amateurs, des professeurs, des étrangers mêmes, et ce n'est pas sans un certain orgueil national que nous avons entendu déclarer par ces connaisseurs que non-seulement le Conservatoire de Bruxelles ne se montrait pas inférieur à celui de Paris, mais qu'en plusieurs parties, notamment dans le chant, il avait une incontestable supériorité. Deux années ont cependant suffi au directeur du Conservatoire de Bruxelles pour amener de si beaux résultats.

« Pour la première fois depuis plusieurs siècles, il y a une école de composition dans la Belgique. M. Fétis qui, pendant près de seize années, a fourni des lauréats à l'Institut de France, comme professeur au Conservatoire de France, enseigne lui-même cette science à celui de Bruxelles. M. Bosselet qui, cette fois, a obtenu le seul prix décerné, est, dit-on, un jeune artiste de beaucoup d'espérance.

« Le solfége, connaissance préliminaire indispensable à tout musicien, a donné lieu de décerner, dans ses divers degrés, quatre premiers prix qui ont été obtenus par MM. Van Volsem, Siron, Devaux (Alphonse), et Mlle Wallon; trois deuxièmes prix à MM. Borini, Devaux (Ildefonse) et Mlle Wauters, et un accessit à M. Vacher.

« Le jury n'a pas cru qu'il y eût lieu d'accorder de premier prix de piano, mais le jeu déjà brillant de MM. Michelot (jeune), Fétis (Adolphe), et de Mlle Wauters, fait espérer qu'ils seront un jour des pianistes distingués.

« Le violon est dans un incontestable progrès. M. Dubois, de Tournai, jeune artiste de la plus haute espérance, a obtenu le premier prix; peut-être y a-t-il plus que de la sévérité à n'avoir pas décerné le second à M. Desmits, d'Ypres, qui, depuis l'année dernière, a fait des pas immenses dans l'art de tirer un beau son de l'instrument, et que la nature a doué d'un sentiment fort original. Que M. Desmits ne se décourage pas toutefois, son triomphe, pour être retardé d'une année, n'en sera que plus éclatant.

MM. Batta et Demunck, sommités de la classe de violoncelle, ayant obtenu le premier prix partagé l'année

dernière, il y avait peu d'espoir de voir sortir un triomphateur de cette même classe; il n'y a point eu en effet de premier prix décerné, mais M. Warat, qui a obtenu le second, annonce déjà qu'il sera digne de marcher sur les traces de ses devanciers.

Plusieurs indispositions assez graves n'ont permis de faire entendre qu'un seul élève de la classe de cor, mais cet élève, M. Bossner, a fait entendre un son si pur, une exécution si ferme et si nette, que le premier prix lui a été décerné à l'unanimité. M. Haselbawer, jeune trompette de douze ans, haut de trois pieds et demi, s'est fait ensuite applaudir unanimement dans un morceau d'autant plus difficile qu'il commençait par un *cantabile*, dont les phrases longues et soutenues seraient un écueil pour des artistes expérimentés sur un instrument tel que la trompette. Le deuxième prix a été décerné à M. Haselbawer.

Que dirons-nous du concours de flûte, si ce n'est qu'il nous a procuré l'occasion d'entendre un de ces rares phénomènes qui ne sont pas seulement des prodiges dans l'enfance, mais qui ne laissent pas de doute sur la réalisation d'un grand artiste? Quoi de plus admirable que l'exécution de ce jeune Aerts, de Boom, qui à l'âge de dix ans montre une telle perfection de sentiment et de mécanisme que les artistes les plus renommés frémiraient peut-être à l'idée de se faire entendre après lui. Il y a vraiment quelque chose de surnaturel dans le jeu de cet enfant, dans ce talent où des nuances si délicates, si élégantes, si profondes, se font tour à tour apercevoir. Nous n'avons pas besoin de dire que le premier prix a été décerné à M. Aerts, et pourtant MM. Léonard et Demeurs avaient mérité des éloges.

Le concours le plus faible a été celui de la clarinette; peut-être en faut-il accuser le concerto choisi comme pièce de concours, morceau trop long, trop difficile pour une épreuve publique, où l'émotion prive les exécutants d'une partie de leurs facultés.

Nous avions assisté l'année dernière au concours de hautbois, et les progrès que nous avons remarqués cette fois dans les élèves dévoués à cet instrument difficile, ne nous laissaient point douter qu'un second prix au moins ne fût décerné. Le jury en a décidé autrement; nous respectons son arrêt, et nous aimons à penser que, s'il a été sévère, il n'a point été injuste.

La classe de basson n'a eu que des succès; tous les élèves ont fait preuve de talent. Un premier prix a été décerné à M. Degrave, un second à M. Vanhove, et un accessit à M. Decoster.

De belles voix, une grande habileté dans l'art de la vocalisation, et une belle prononciation, voilà ce qu'ont fait entendre les élèves de M. Cassel. L'auditoire a pu comprendre dans le concours de vocalisation par quelles études sérieuses les chanteurs sont formés au Conservatoire de Bruxelles. Mlle Louise Bouchez, dont la voix est un beau contralto, a mérité le second prix de ce concours, et Mlle Marin, à la voix de soprano, fraîche et pure, a obtenu l'accessit. Dans le concours du chant des hommes, M. Duclos, doué d'une vigoureuse basse-taille, a chanté l'air de l'*Italienne à Alger* de manière à mériter qu'un second prix lui fût décerné, et l'accessit a été accordé à M. Feltmann, qui s'était fait entendre dans un air de la *Pie voleuse*. Une voix de soprano de la plus grande beauté, un sentiment dramatique très prononcé, et de l'habileté dans l'art du chant, ont signalé Mlle Deroy à l'auditoire comme une cantatrice de haute espérance. Les progrès de cette personne sont très remarquables et la présentent sous un aspect différent chaque fois qu'elle paraît devant le public. Mlle Vanderperren a peut-être chanté avec un peu de froideur, mais avec une correction d'artiste, un bel air de Rossini; que cette jeune cantatrice se livre avec plus d'abandon à ses inspirations, et le charme pathétique de son organe, et son habileté dans l'art de vocaliser lui assureront de beaux succès. Bien qu'elle parût souffrante, Mlle de Pauw a confirmé l'opinion que le public s'est formée de son talent fini. Un premier prix de chant lui a été décerné; le second a été partagé entre Mlles Deroy et Vanderperren. Mlles Bouchez et Marin ont mérité chacune un accessit.

Honneur au Conservatoire de Bruxelles! Il nous rappelle à l'ancienne gloire musicale des artistes de la Bnlgique.

P. B.

Miscellanées.

Voici un document qui complète l'histoire de la vie de Lulli que nous avons donnée dernièrement; c'est le texte de l'ordonnance qui lui confère le privilége de l'Académie royaie de Musique.

Privilége pour l'établissement de l'Académie royale de musique en faveur du sieur Lulli.

Louis, etc. Les sciences et les arts étant les ornements les plus considérables des Etats, nous n'avons point eu de plus agréable divertissements depuis que nous avons donné la paix à nos peuples que de les fai[illegible]

revivre, en appelant auprès de nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceller, non-seulement dans l'étendue de notre royaume, mais aussi des pays étrangers. Et pour les obliger davantage à s'y perfectionner, nous les avons honorés des marques de notre estime et de notre bienveillance; et comme, entre les arts libéraux, la musique y tient un des premiers rangs, nous aurions, dans le dessein de la faire réussir avec tous ses avantages, par nos lettres-patentes du 28 juin 1669, accordé au sieur Perrin une permission d'établir en notre royaume des Académies de musique pour chanter en public des pièces de théâtres, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années; mais ayant depuis été informé que les peines et les soins que ledit sieur Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu seconder pleinement notre intention, et élever la musique au point que nous nous l'étions promis, nous avons cru, pour y mieux réussir, qu'il était à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connues et qui eût assez de suffisance pour former des élèves tant pour bien chanter et actionner sur le théâtre qu'à dresser des bandes de violons, flûtes et autres instruments. A ces causes, bien informé de l'intelligence et grandes connaissances que s'est acquis notre cher et bien-aimé Jean Baptiste Lully au fait de la musique, dont il nous a donné et donne journellement de très agréables preuves depuis plusieurs années qu'il s'est attaché à notre service, qui nous ont conviés de l'honneur de la charge de surintendant et compositeur de la musique de notre chambre. Nous avons audit sieur Lully permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes signées de notre main, d'établir une Académie royale de musique dans notre bonne ville de Paris, qui sera composée de tel nombre et quantité de personnes qu'il avisera bon être, que nous choisirons et arrêterons sur le rapport qu'il nous en fera, pour faire des représentations devant nous, quand il nous plaira, des pièces de musique qui seront composées tant en vers français qu'autres langues étrangères, pareilles et semblables aux académies d'Italie, pour en jouir sa vie durant, et après lui, celui de ses enfants qui sera pourvu et reçu en survivance de ladite charge de surintendant de la musique de notre chambre, avec pouvoir d'associer avec lui qui bon lui semblera pour l'établissement de ladite académie; et pour le dédommagement des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites représentations, tant à cause des théâtres, machines, décorations, habits qu'autres choses nécessaires, nous lui permettons de donner en public toutes les pièces qu'il aura composées, même celles qui auront été représentées devant nous, sans néanmoins qu'il puisse se servir, pour l'exécution desdites pièces, des musiciens qui sont à nos gages; comme aussi de prendre telles sommes qu'il jugera à propos et d'établir des gardes et autres gens nécessaires aux portes des lieux où se feront lesdites représentations; faisant très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de notre maison, d'y entrer sans payer, comme aussi de faire chanter aucune pièce entière en musique, soit en vers français ou autres langues, sans la permission par écrit dudit sieur Lully, à peine de dix mille livres d'amende, et de confiscation de théâtre, machines, décorations, habits, et autres choses, applicables, un tiers à nous, un tiers à l'hôpital général, et l'autre tiers au sieur Lully, lequel pourra aussi établir des écoles particulières en notre bonne ville de Paris et partout où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de ladite académie, et d'autant que nous l'exigeons sur le pied des académies d'Italie, où les gentilshommes chantent publiquement en musique sans déroger. Nous voulons et nous plait que les gentilshommes et damoiselles puissent chanter auxdites pièces et représentations de notredite académie royale sans que pour cela ils soient censés déroger audit titre de noblesse, ni à leurs priviléges, charges, droits et immunités.

Révoquons, cassons et annulons, par ces présentes, toutes provisions et priviléges que nous pourrions avoir ci-devant donné et accordé, même celui dudit sieur Perrin, pour raison desdites pièces de théâtre en musique, sous quelque nom, qualité, condition et prétexte que ce puisse être. Si donnons en mandement à nos amés et féaux conseillers, les gens tenant notre cour de parlement à Paris, et autres nos justiciers et officiers qu'il appartiendra, que ces présentes ils ayent à faire lire, publier et enregistrer; et du contenu en icelles faire jouir et user ledit exposant pleinement et paisiblement, cessant et faisant cesser tous troubles et empêchement au contraire; *car* tel est notre plaisir; et afin que ce soit ferme et stable à toujours, nous y avons fait mettre notre scel. Donné à Versailles, au mois de mars, l'an de grace 1672, 9i de notre règne le vingt-neuvième. *Signé* Louis, *et plus bas*, Colbert.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 33.

PARIS, DIMANCHE 16 AOUT 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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 LES ÉTABLISSEMENTS DE MUSIQUE DE BRESLAU.

L'*Académie royale de musique d'église* fait partie de l'Université et remplace les écoles de musique des couvents, depuis leur suppression. Les leçons se donnent dans tous les gymnases, d'après la méthode de l'Académie de chant de Berlin. Les chanteurs assez avancés se réunissent en un grand chœur deux fois par semaine dans l'église de l'Université, pour procéder à des exercices généraux. Le principal objet de ces études est l'enseignement de la musique religieuse appliquée aux deux rites, catholique et évangélique; aussi les étudiants en théologie sont-ils obligés d'y prendre part. L'*Académie royale de musique d'église* fut ouverte le 19 juin 1815, sous la direction de Schnabel et Berner; les exercices de chant en chœur commencèrent le 5 mars 1816, et la première représentation publique eut lieu le 13 mars 1817. L'inspection supérieure avait été confiée à M. de Vinterfeld, conseiller de la haute-cour; mais celui-ci ayant été appelé à Berlin au commencement de l'année 1833, M. de Branis fut chargé des fonctions de directeur de toutes les institutions musicales de la Silésie. M. Jean-Théodore Mosevius, de Kœnigsberg en Prusse, est directeur de la musique et premier professeur de l'établissement; Joseph Wolf, de Leobschutz en Silésie, est second professeur et professeur d'orgue. Les élèves sont choisis parmi les plus intelligents du gymnase de Breslau, ainsi que dans les séminaires catholiques et évangéliques; ils s'élèvent actuellement au nombre de deux cent soixante.

Le but de l'institution est de répandre dans toute la province les belles traditions du chant, en même temps que d'acquérir la connaissance du style et de l'esprit des ouvrages classiques des deux confessions.

Les exercices se composent de chants choraux, tirés d'une méthode écrite spécialement à cet effet et divisée en cinq parties, suivant l'ordre historique des différentes phases de la musique religieuse. De grandes compositions de toutes les écoles, des chants particuliers à l'église catholique, des motets, des cantates, sont l'objet d'études bien dirigées.

Chaque année il se donne une séance publique dans laquelle on fait entendre des chœurs, des psaumes, des hymnes, et avec l'aide de l'Académie de chant on exécute un oratorio.

Le second établissement musical qu'on doit signaler à Breslau est la *Réunion du chant d'église*, fondée et dirigée par M. Gottolb Siegert, directeur de musique à l'église métropolitaine Saint-Bernardin, professeur depuis 1812 à l'école du Saint-Esprit à Breslau. La musique d'église était très en décadence lorsqu'il entreprit de la relever, et ses efforts furent couronnés de succès. En 1820 il fonda sa société de chant, qui compte à cette heure cent vingt membres. Ceux-ci se réunissent, pendant les six mois d'hiver, une fois par semaine dans la salle de la nouvelle école, pour exécuter des chants sacrés. Une partie des membres de cette société assiste M. Siegert dans les différents offices qu'il dirige le dimanche dans les églises de Breslau. Depuis son origine la société n'a pas manqué à son habitude d'exécuter, le mercredi de la Semaine-Sainte, un grand morceau de chant

d'Orlandus Lassus. M. Adolphe Hesse, de Breslau, connu par ses voyages et par la publication de plusieurs ouvrages, est organiste en chef de l'église Saint-Bernardin.

M. Pohser, professeur de chant au collége Sainte-Élisabeth et depuis 1828 chanteur de l'église Sainte-Barbe, a formé en 1820, à l'aide de ses propres élèves, une société de chant pour l'exécution de toute musique religieuse, à laquelle se joignirent plusieurs amateurs, ce qui porta souvent le nombre des membres à soixante-dix. Tous prennent une part active aux grandes séances musicales pour lesquelles leur coopération est toujours d'un grand secours. Les réunions de cette société ont lieu le dimanche de chaque semaine dans la maison même du professeur. Les membres ne paient aucune rétribution; ils doivent seulement souscrire l'engagement de participer aux dépenses qu'entraînent les grandes solennités musicales.

Outre les élèves du gymnase, beaucoup d'amateurs distingués assistent les chœurs dans les églises. En 1833 on a exécuté, dans la seule église Sainte-Élisabeth, deux cent seize morceaux de musique. L'organiste de cette église est M. Ernest Kohler, sous-organiste depuis le 28 avril 1817 et organiste en chef depuis le 25 mai 1827. Cet artiste est connu aussi par de nombreuses compositions pour piano et orgue.

Le *Gymnase-Léopold* compte aujourd'hui quatre cent quatre-vingt-seize élèves. En 1827 le nombre s'était élevé jusqu'à sept cents. Depuis vingt ans Bernard Hahn, maintenant maître de chapelle de la cathédrale, y donne des leçons de chant. Bernard Hahn est violoniste, violoncelliste, mais plus particulièrement chanteur (ténor). A son entrée comme professeur dans cette institution catholique il trouva l'étude du chant fort négligée; il a déjà apporté d'utiles remèdes à ce mal; il a même su inspirer aux jeunes élèves le goût des études classiques. Il y a chaque semaine un exercice général bien fréquenté. Le professeur suit dans ses leçons le manuel qu'il a composé pour les élèves des gymnases et des écoles moyennes. Les élèves-commençants sont divisés en trois classes, desquelles on retire chaque année les plus avancés; ces jeunes gens, au nombre de cent quarante à cent cinquante, exécutent des morceaux de chant très courts d'abord, puis progressivement plus développés; à des solennités particulières les élèves exécutent, sous la direction de leur maître, de grandes compositions musicales. Chaque dimanche, durant le service divin, ils chantent un motet, et aux offices de chaque jour des chansons allemandes et latines à quatre voix. Les soprani et les contralti sont obligés d'aider les membres de l'*Académie royale* pour l'exécution des grandes compositions religieuses. Ils forment alors la majorité des exécutants.

Joseph Wolf est organiste de la cathédrale. Les dimanches et les jours de fête il y a des solennités musicales dans l'église métropolitaine de Sainte-Marie-Madeleine. Le nombre annuel des réunions du chœur s'élève à cent cinquante, pour les jours d'exécution seulement et sans compter les répétitions. Il y a toujours quarante chanteurs en activité, dont seize sont élèves du *Gymnase*, et vingt instrumentistes. Les jours de grandes solennités ce nombre augmente, à l'aide des amateurs qui s'y joignent jusqu'à quatre-vingts. On y fait entendre toutes les compositions religieuses des différentes époques et de toutes les écoles. Théodore Hahl, directeur du chant à Sainte-Marie-Madeleine et professeur au gymnase du même nom, succéda en 1828 à son père, qui remplissait les mêmes fonctions. Ce fut de son père qu'il reçut ses premières leçons; il continua ses études au gymnase et suivit le cours de théologie à l'Université de Breslau. Il fut pendant plusieurs années directeur de la Société de musique des étudiants, en même temps qu'il fréquentait les leçons de Schnabel et de Berner. M. Charles Frendemberg est organiste en chef de cette église; il étudia l'orgue et l'harmonie à Schmiedeberg, chez le professeur Klein, et la méthode de Laugier à Berlin. En 1826 il obtint un subside de l'État pour faire un voyage en Italie, d'où il revint l'année suivante pour prendre possession de la place d'organiste en chef, en remplacement de M. Neugerbauer.

L'*Académie de chant* fut ouverte le 17 mai 1825; cette société, comme celle de Berlin, a pour but de conserver et de propager les bons principes de l'art par une pratique continuelle des belles compositions religieuses et de la musique d'un caractère sévère. M. Th. Mosevius en est le fondateur et le directeur; il est secondé par trois autres directeurs et trois secrétaires, qui s'occupent particulièrement des détails matériels et des affaires du dehors. Le directeur est en même temps professeur de l'établissement; tout ce qui concerne la musique dépend de sa seule volonté. Une classe élémentaire de chant, dans laquelle on enseigne les premiers principes et où l'on retient les élèves jusqu'à ce qu'ils soient familiarisés avec le style de Handel, sert de classe préparatoire à cette académie. Avant de passer de la classe préparatoire dans celle supérieure, les élèves subissent un examen en présence des sept direc-

teurs. Les membres de l'*Académie* se réunissent deux fois par semaine pour exercer les voix; elle prend six semaines de vacances. Ouverte avec vingt-quatre membres, elle en compte actuellement cent vingt-trois. La forme des exercices est celle-ci :

1° Chorals servant à donner aux voix la bonne intonation ;

2° Petits morceaux d'église des maîtres allemands et italiens.

3° La dernière partie de la séance est consacrée à l'étude *ensemble* d'un ouvrage d'une plus grande étendue, qu'on répète jusqu'à ce qu'on soit parvenu à la meilleure exécution possible.

Les exécutions à époques fixes ont lieu le dimanche des Rameaux, jour auquel on fait entendre une grande composition religieuse. (Depuis 1826 jusqu'en 1829 on a exécuté chaque année le *Messie* de Handel, depuis lors c'est la passion de J.-Seb. Bach.) On célèbre l'anniversaire de la fondation de l'Académie par des chœurs et un *Te Deum*. En automne un oratorio, à Noël des chants de maîtres italiens et des chœurs appropriés au caractère de la cérémonie.

L'établissement connu sous le nom de la *Table des Chansons* (die Liedertafel) date du 24 mars 1823; il fut fondé par MM. Scholl, Branis, Van der Hagen, Kannegiesser et Mosevius; ce dernier est le *maître de la table*. La société se compose actuellement de quarante-trois membres, qui se réunissent une fois chaque mois.

M. Mosevius fonda en 1830 un *Cercle musical* destiné à l'étude du chant appliqué à l'exécution de la musique de chambre. Les membres de cette association doivent être en même temps membres de l'Académie de chant et spécialement élèves du directeur. On exécute au *Cercle musical* des chansons populaires, des chansons allemandes, des ballades, des duo, trio, quatuor, etc.; des fragments de bons opéras sont aussi abordés; quelquefois même on ne s'arrête pas devant les difficultés d'un opéra entier, lorsqu'on en trouve un favorable aux études de voix. Le Cercle musical est composé de trente-huit membres, qui se réunissent depuis le mois d'octobre jusqu'au mois de mai une fois chaque semaine. Les exécutions ne sont jamais entièrement publiques et ne se font qu'en petit comité; seulement les membres introduisent quelquefois des personnes étrangères et exécutent en leur présence les morceaux qu'ils ont appris. Ces séances sont au nombre de six chaque année; dans l'hiver de 1833 à 1834 deux cents personnes environ ont pris part aux exercices du *Cercle musical*.

On peut juger par cette esquisse rapide combien le goût de la musique et les connaissances de cet art sont répandus dans la ville de Breslau. Nous avons compté huit établissements destinés à l'étude de la musique; l'un d'eux réunit jusqu'à sept cents membres; c'est hors de proportion avec tout ce que nous pouvons citer ailleurs. Nous serions fort heureux d'avoir à Paris, dans cette riche capitale peuplée de près d'un million d'ames, une seule société du même genre. Nous avons bien des choses à Paris, mais nous n'avons ni une société philharmonique, ni une salle de concerts. Sous ce rapport, la petite ville de Breslau est plus avancée que la capitale de la France, dans la proportion de 8 contre 0.

Nouvelles de Paris.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

L'ILE DES PIRATES,

Ballet-pantomime en quatre actes de MM. Henry et .....
musique de MM. Gide et Carlini.

(12 août.)

C'est un assez grand embarras pour moi d'avoir à rendre compte d'un ballet, car je dois avouer, dans mon ame et conscience, que je comprends si peu la danse qu'il m'est fort difficile de me persuader que ce soit un art. Je suis avec plaisir les souples et gracieux mouvements d'une femme qui se balance mollement; des groupes heureusement distribués me sont agréables à voir, mais quand j'entends parler de principe, de correction, de règles et de fautes, j'écoute une langue que je ne puis pas comprendre. Les habitués de l'orchestre, qui vont plus à l'Opéra pour la danse que pour le chant et qui se placent dans cette basse région afin de pouvoir se livrer plus aisément à leurs observations sur la richesse et la variété de la nature, me jettent dans la stupéfaction quand je les vois s'extasier, battre des mains et beugler d'admiration pour une fioriture chorégraphique. Leur enthousiasme, qui est au moins égal à celui que je ressens en écoutant le troisième finale de *Moïse* ou la marche de la symphonie en *ut* mineur, m'a souvent fait réfléchir; j'ai pensé qu'en goûtant avec cette vivacité un plaisir que j'ai toujours pris si froidement, je me procurerais une jouissance de plus, et je me suis mis à étudier la danse avec beaucoup d'attention. Ma

bonne volonté a échoué devant mon inaptitude et je suis demeuré convaincu que l'intelligence de l'art chorégraphique m'est refusée.

Ce sont les nouveaux ballets surtout qui m'ont brouillé avec le genre. J'ai compris *Clary* et la *Somnambule* parce qu'il y a dans ceux-ci une action dramatique qui captive l'esprit et qui met en jeu l'intelligence. Je comprends la pantomime bien rendue, parce que les gestes et les jeux de physionomie des artistes expriment des sentiments, des passions avec lesquels je puis sympathiser ; mais ces ballets d'aujourd'hui, dans lesquels l'action est nulle et où tout se passe en tableaux, me fatiguent les yeux sans m'intéresser le moins du monde. Peut-être me dira-t-on que je ne marche pas avec le siècle et que je ne suis pas à la hauteur de l'art actuel; la chose est possible et, dans ce cas, je me suis condamné moi-même.

Puisque me voilà en train de faire au ballet son procès, je dirai que l'importance de cette sorte d'ouvrages, sous le rapport de la musique, me paraît bien faible. Ce n'est à proprement parler ni de la musique d'opéra ni de la musique instrumentale. C'est un genre bâtard. Le public ne prend pas plus garde à la musique d'un ballet, qu'au Théâtre-Italien on ne songe aux derniers des accessoires. Aussi dût-on m'accuser d'avoir des idées rétrogrades, je déclare que, sous le rapport même de la musique, les anciens ballets me semblent mieux entendus que les nouveaux. On ne composait pas autrefois la musique d'un ballet; on l'arrangeait, on la compilait. L'arrangeur prenait des motifs d'opéras ou des mélodies quelconques bien connus qu'il adaptait aux situations du livret et qui expliquaient celles-ci par le sens des paroles que supportaient habituellement ces motifs et ces mélodies. De cette manière la musique donnait l'intelligence de la pantomime, ce qui n'est point du tout inutile, car les gestes et jusqu'aux jeux de la physionomie, tout est de convention dans l'art de nos mimes, qui ont surtout celui de ne pas se faire entendre. Aujourd'hui, la musique, composée tout entière d'après la fantaisie des auteurs, a tout autant besoin d'explication que le programme, et ce qu'on y a gagné c'est que tous deux sont devenus inintelligibles.

Ce n'est pas sans étonnement qu'on lit sur le titre du programme imprimé et distribué le jour même de la première représentation : *L'Ile des Pirates..... musique de* MM. Gide, Carlini, Rossini et Beethoven. Il semble pourtant que ces deux derniers compositeurs ont bien le droit de figurer à la tête d'une liste de musiciens, en quelque compagnie que cela soit. Ce n'est en rien rabaisser le mérite de MM. Gide et Carlini que de placer avant eux Rossini et Beethoven, ne fût-ce qu'à cause des nombreux services qu'ils ont rendu à l'art. Pourquoi d'ailleurs s'est-on imaginé de placer les noms de Rossini et de Beethoven au nombre de ceux des auteurs du ballet. Serait-ce parce qu'on a fait ces emprunts à ces deux compositeurs ? Mais ces sortes de contributions qu'on peut dire forcées ont été permises de tout temps et sont entièrement autorisées par l'usage. Le public qui n'est pas accoutumé à voir citer les auteurs que des auteurs pillent peut s'y tromper et croire que Beethoven est ressuscité pour régler des pas de danse, il peut s'imaginer que Rossini qui semblait ne plus vouloir écrire d'opéras rentre dans la carrière par un galop ou une marche. Conçoit-on la confusion ? Ce même public qui ne s'y connaît pas pourra prendre la musique de M. Carlini pour celle de Rossini, le travail de M. Gide pour celui de Beethoven. Erreur fâcheuse quelquefois pour MM. Gide et Carlini ; plus souvent déplorable pour Beethoven et Rossini.

La partition du premier acte est de M. Carlini. C'est une musique pâle, sans caractère et bien inférieure à celle que le même auteur avait composée pour le dernier ballet du Théâtre-Nautique, *Chao-Kang*. M. Carlini avait trouvé d'heureuses inspirations qui ne lui sont plus venues cette fois.

Quoique la musique de M. Gide n'ait pas beaucoup de relief, nous l'aimons mieux que celle de M. Carlini. On rencontre, épars dans les trois derniers actes, des motifs dont on pourra faire de jolis cahiers de contre-danses. Voilà tout ce que nous trouvons à dire sur la partition de l'*Ile des Pirates*. On ne s'attendait sans doute pas à une analyse très détaillée de la musique d'un ballet, œuvre peu importante par elle-même, et qui aurait besoin d'une grande supériorité pour en acquérir.

Je vais maintenant donner une analyse de la pièce, pourpeu que mes lecteurs s'intéressent à savoir comment les choses s'arrangent.

Au premier acte, la scène se passe dans les États Romains, à peu de distance du littoral. C'est ici le programme qui parle, et toutes les fois que j'aurai occasion de le citer, j'indiquerai soigneusement ce qui appartiendra à sa rédaction. Il a un mérite, ce livret, c'est celui d'être court. Vingt-trois pages d'impression le composent, et sur ces vingt-trois pages dix sont occupées par les titres, les indications des acteurs, danseurs, figurants, etc. Il reste donc treize pages pour l'explication de quatre actes de ballet. C'est peu assurément, et s'il avait le mérite de la simplicité en même temps

que celui de la brièveté, ce livret serait accompli; mais dans treize pages d'impression l'auteur a rassemblé une effrayante quantité de phrases boursoufflées et de périodes ambitieuses.

Ainsi donc la scène se passe dans les États Romains, à peu de distance du littoral. Le théâtre représente l'intérieur d'une villa qu'habite avec ses deux filles la marquise de Montalbano. Des ouvriers sont occupés aux apprêts d'une fête. Cette fête est le mariage de Mathilde, fille de la marquise, avec Moncaldi. « A l'air mélancolique et profondément affligé de Mathilde, sa fille cadette, ainsi s'exprime le livret, on pressent que d'autres soins que ceux de sa noce préoccupent sa pensée et qu'elle se résigne avec répugnance au sacrifice que lui imposa la volonté maternelle. » Cependant, avant la cérémonie, un étranger s'introduit dans les jardins de la marquise et gagne à prix d'or un jardinier qu'il charge de porter un billet à la jeune Mathilde. Celle-ci ne tarde pas à venir et reconnaît Ottavio, celui qu'elle aimait. « Explication vive et tendre entre les deux amants. » Heureusement le livret se charge de nous fournir cette explication; il continue : « Trompée par le faux bruit que l'on a fait courir de la mort d'Ottavio, la pauvre Mathilde s'est laissée fiancer par sa mère à Moncaldi, seigneur étranger qui doit l'épouser aujourd'hui même. » Celui-ci arrive en effet et oblige les deux amants à se séparer. Sa fiancée le reçoit très froidement, comme on peut le penser, mais il feint de ne pas s'en apercevoir jusqu'à ce que Mathilde refuse nettement de le prendre pour époux. « Moncaldi, assuré qu'il ne pourra de gré vaincre sa résistance, s'approche d'un pélerin, lui dit quelques mots à l'oreille; puis, quand il est compris, il lance en l'air son mouchoir. Un coup de pistolet, parti de l'orchestre élevé sur la terrasse, répond aussitôt à ce signal. Au même instant, des hommes déguisés et armés sortent de toutes parts et au commandement du fiancé, leur chef, qui n'est autre chose qu'un pirate de l'Archipel, aventurier en bonne fortune dans ces parages, ils saisissent et enlèvent toutes les jeunes femmes. Ottavio, qui veut défendre sa maîtresse et tuer son rival, est frappé par lui et tombe blessé. »

Le second acte se passe à bord d'un navire à l'ancre. Ce navire est celui de Moncaldi qui n'est plus Moncaldi, mais Akbar. Mathilde et sa sœur sont ses prisonnières. Cet acte se passe presque tout entier en épisodes qui ne se rapportent point à l'action principale; seulement Ottavio parvient, vers la fin, à s'introduire à bord du vaisseau sous le déguisement d'un simple matelot et à se faire recevoir au nombre des hommes de l'équipage après avoir subi des épreuves qui sont plus propres à exciter le rire que l'effroi du spectateur.

Le troisième acte se passe dans l'île des Pirates. Le théâtre représente le jardin des femmes. « La Moresque, gardienne de cette sorte de harem, y introduit le héros des épreuves; elle indique au nouvel élu, Ottavio, l'article de la loi établie parmi les pirates, qui lui donne le droit de choisir deux compagnes parmi les esclaves disponibles. » On devine d'avance qu'Ottavio n'est pas long-temps indécis, quoi qu'il ait sous les yeux une foule de jolies femmes; il désigne Mathilde et sa sœur. Il ne faut pas non plus être doué d'une perspicacité prodigieuse pour se douter que le choix d'Ottavio n'est pas de nature à plaire au chef des pirates; aussi se promet-il bien d'empêcher que Mathilde, qu'il aime, tombe dans les bras du nouveau-venu.

Au quatrième acte, Akbar, comme Achille, est retiré dans sa tente. Il fait appeler Ottavio et lui propose de l'or et d'autres femmes en échange de Mathilde; mais ces offres ne décident pas le nouveau pirate, qui tient obstinément à conserver les deux sœurs. « Eh bien! s'écrie Akbar, puisque rien ne peut te tenter, que la force des armes décide entre nous. » Ils sont prés d'en venir aux mains, quand leurs cris, il faudrait dire leurs gestes, attirent des hommes du dehors. Ottavio est sur-le-champ condamné; mais quand il a expliqué l'origine de la dispute, les pirates veulent forcer leur chef à la loi commune et à donner au matelot les deux femmes qu'il a choisies. Akbar se précipite sur un tonneau de poudre un pistolet au poing. Mais le bruit du canon se fait entendre et appelle tous les pirates au combat. La décoration change et l'on voit une escadre qui canonne les batteries de l'île. Je laisse parler le livret pour expliquer le dénouement. « Bientôt, Ottavio, qui s'est joint à la troupe dont il a favorisé le débarquement, fait prisonnier le chef des pirates. Akbar, vaincu par surprise, se poignarde aux yeux de Mathilde, qu'il aperçoit dans les bras de son heureux rival, et le félicitant de sa victoire, qui purge la Méditerranée de ses forbans. Tableau général. »

Les décorations sont généralement belles et les costumes très élégants. Le luxe de la mise en scène, toujours porté si loin à l'Opéra, n'est pas moindre dans ce ballet que dans aucun autre. Quelque peu d'aptitude que j'aie à juger de la danse, je ne puis m'empêcher de dire que Mlle Fanny Essler m'a paru pleine de charmes dans le rôle de Mathilde.

E. F.

NOUVELLES DIVERSES.

*** Le public est moins aveugle, il faut dire moins sourd dans cette occasion, qu'on ne le croit habituellement. On s'épuise en efforts à l'Opéra pour lui composer des spectacles variés afin de combattre la mauvaise influence du soleil d'été. Les grands ouvrages paraissent une nourriture trop substantielle et le régime des fragments est jugé comme plus conforme aux besoins de la saison. Cependant, lundi dernier, on s'avise de donner *Guillaume Tell* en entier, et cet inexplicable public vient en telle foule, malgré les 25 degrés de chaleur de ce jour-là, que la recette s'élève à près de neuf mille francs. Rarement cette magnifique partition, qu'un poème stupide empêche d'être appréciée à son immense valeur, mais à laquelle on vouera quelque jour un culte, produisit autant d'effet. Des morceaux qui étaient habituellement accueillis froidement furent applaudis avec transports. Ce fut en quelque sorte une solennité musicale. Aussi les artistes, animés par ce succès inusité, firent de leur côté des efforts, et l'exécution fut plus soignée. Il est vrai que l'une des causes du succès et de la bonne exécution fut la perfection merveilleuse avec laquelle Mme Damoreau chanta ce soir-là le rôle de la princesse.

Ces neuf mille francs de recette et l'effet de la représentation de lundi donnent la preuve que le public a été mal jugé, que ce n'est pas tant la variété que la beauté réelle du spectacle qu'il recherche. Le meilleur moyen pour l'attirer à l'Opéra sera toujours de lui donner de belles partitions bien exécutées. La magnificence du spectacle peut bien séduire au premier abord; mais l'attrait de riches costumes et de pompeuses décorations s'épuise dans une seule représentation, tandis qu'il en faut dix pour comprendre toutes les beautés d'une partition. Le public n'aurait pas porté dix mille francs à chacune des cent trente représentations de *Robert-le-Diable*, s'il n'avait été attiré que par les cottes de maille en fer et par la danse des nones.

*** On nous écrit de Boulogne que la saison est fort brillante; les Anglais y abondent et ont amené avec eux tous les plaisirs. Les concerts s'y multiplient; M. Labarre et Mlle Lambert en ont déjà donné deux qui ont fait sensation. On espère que ces habiles artistes se feront entendre une troisième fois.

*** Le violoniste M. Ernst est à Angers où il donne des concerts.

*** Nous ne savions pas, en parlant dans un de nos derniers numéros des concerts d'été qui se partagent le soin d'amuser le public de Paris pendant les chaudes soirées de la saison, qu'il nous faudrait rayer bientôt du nombre un de ces établissements. Cependant, les Champs-Élysées ont perdu un de leurs spectacles les plus animés; silencieux maintenant, ils pleurent l'absence de l'orchestre que dirigeait M. Mohr. Plus de savantes ouvertures, de joyeuses contredanses, de galops entraînants. Pour nous servir d'une expression bien prosaïque, bien vulgaire, M. Masson de Puitneuf a déposé son bilan. Malheureux effet de la concurrence! Lorsque fut ouvert l'établissement des Champs-Élysées, la foule courut; elle s'y rendit encore l'année suivante; mais depuis l'inauguration des nouveaux concerts de la rue Saint-Honoré, elle abandonna M. Masson de Puitneuf, qui depuis lors vit chaque jour se détacher une pierre de son édifice; ce qui prouve encore que tout est affaire de mode, et que dans les spéculations qui ont pour objet l'amusement du public, il n'y a pas moins d'utilité à savoir aussi bien s'arrêter que commencer à temps.

On annonce cependant que les concerts seront repris et auront lieu au profit des créanciers.

*** Le concours de musique de Dunkerque, annoncé depuis si long-temps et si pompeusement, n'a pas du tout répondu à ce qu'il avait promis. Le nombre des étrangers qui s'étaient rendus à Dunkerque pour en être témoins était si considérable qu'un de nos amis y a payé une chambre à raison de trente francs par jour. C'est la musique de Saint-Omer qui a remporté le prix; mais, d'après ce qu'on nous a dit, elle n'a pas lieu d'en être fière.

*** Les airs détachés du *Portefaix* viennent d'être mis en vente au magasin de musique de M. Troupenas, rue des Filles-Saint-Thomas, n. 5, place de la Bourse. Voir aux annonces le catalogue des morceaux qui ont paru.

*** Nous n'avons pas pu pénétrer dans l'église des Invalides pour entendre la messe de *Requiem* de Chérubini qui a été chantée aux funérailles des victimes de l'événement du boulevard du Temple. Nous n'avons pas été plus heureux au *Te Deum* de Notre-Dame où l'on jouait de la musique de Lesueur. Il y a des priviléges pour entrer à l'église comme pour être admis à une répétition d'opéra. Nous ne pouvons donc point parler d'après nos propres impressions; mais nous savons que ces deux solennités musicales ont produit une vive sensation. Les moyens d'exécution du Conservatoire et de l'Académie royale de Musique avaient été combinés.

*** Les acteurs du théâtre français de Londres se trouvaient dans une assez fâcheuse position, n'ayant pas fait fortune cette année et voyant avec la fin de la

saison s'évanouir l'espoir de réparer les injures du sort. Or, les choses sont toujours à l'extrême en Angleterre, et si l'on ne s'enrichit pas rapidement, on se ruine très vite. Heureusement que les artistes sont toujours prêts à s'entre-aider et à se liguer contre l'ennemi commun, le public. Les chanteurs italiens, qui ont fait, eux, une brillante fortune dans la saison qui vient de s'écouler, organisèrent une représentation piquante au bénéfice de leurs camarades du théâtre français. Le public s'y rendit en foule, et, dans une seule soirée, un déficit de près de trois mois de pertes fut à peu près comblé. On aime à voir des artistes former ainsi une sorte d'assurance mutuelle et venir au secours les uns des autres dans les jours d'adversité. C'est un trait qui fait honneur aux chanteurs italiens, mais qui ne nous a point surpris de leur part. En France ils ont leurs plus beaux succès; en France on n'a jamais marchandé leurs talents. C'est donc en quelque sorte une dette de reconnaissance qu'ils ont acquittée en venant au secours des acteurs Français en pays étrangers. Aussi trouveront-ils en applaudissements le prix de leur bonne action, aux premières soirées du théâtre Favart.

*** On lit dans un journal d'Anvers : Les actionnaires de notre théâtre ont agréé M. Cartigny pour directeur gérant. Celui-ci recevra 6,000 f. d'appointements, plus la moitié des bénéfices. M. Cartigny est parti hier pour Paris afin d'y aller former une troupe dramatique, et l'on dit qu'avant son départ il avait engagé deux ou trois sujets fort distingués, parmi lesquels on cite Dabadie et Mme Damoreau-Cinti. L'ouverture du théâtre est fixée au 15 septembre.

Cette promesse, faite aux bons habitants d'Anvers, de l'engagement de Mme Damoreau pour le théâtre de cette ville, est une fine plaisauterie ou bien une excellente naïveté du rédacteur. Une fine plaisanterie, s'il veut faire allusion à l'étrange position de Mme Damoreau, la seconde cantatrice de l'époque (puisqu'on ne peut lui préférer que Mme Malibran), qui, malgré son immense talent, est sur le point de quitter notre *Académie royale de musique* parce qu'on ne songe point à renouveler son engagement. C'est une naïveté, si c'est de bonne foi qu'il s'est imaginé qu'une cantatrice telle que Mme Damoreau irait se faire première chanteuse à roulades dans une ville de province. Si l'Opéra de Paris perd Mme Damoreau, il reste encore la Scala, San-Carlo, la Fenice, Drury-Lane et Covent-Garden, qui s'estimeront bien heureux de posséder cette grande cantatrice; car, en Italie, la patrie du chant, on ne chante plus aujourd'hui comme le fait Mme Damoreau, et en Angleterre, où on paie le talent, il y aura des guinées pour celui-ci.

*** On répète au théâtre de l'Opéra-Comique un opéra en trois actes de M. Carafa. Cet ouvrage sera représenté après celui de M. Albert Grisar, jeune compositeur belge, dont la partition sera la première exécutée.

Chollet a repris son rôle de Dormeuil dans les *Voitures versées*. Il y a obtenu son succès habituel.

*** La musique de contredanse n'est pas la seule que l'on joue aux concerts de M. Musard. On y exécute quelquefois des fragments de sévères compositions de Handel, arrangés avec esprit par le directeur pour son orchestre. Le public, qui sait que c'est quelque chose de plus que des airs d'opéras arrangés en quadrilles, ne manque pas d'y applaudir.

*** L'ouverture du théâtre royal Italien se fera le 1er octobre prochain. La durée de la saison sera de six mois, qui se termineront le 31 mars 1836.

Les premiers artistes, engagés *jusqu'à ce jour pour toute la saison*, sont : MM. Rubini, Tamburini, Lablache, Santini, Ivanhoff, Mmes Grisi, Albertazzi et Raimbeaux.

Dans le cours de cette saison, il sera représenté deux ouvrages nouveaux, l'un composé par M. Mercadante pour le Théâtre-Italien de Paris, l'autre à choisir parmi ceux qui ont obtenu le plus de succès en Italie.

MM. les locataires de loges 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 de la location avant le 1er septembre prochain, autrement on en disposerait.

*** Mme Malibran a passé à Milan le 3 août; elle venait de Paris et se rendait à Lucques.

*** Mlle Judith Grisi a eu un grand succès à Brescia dans la *Norma* de Bellini.

*** Dans la dernière représentation que Mme Dorus-Gras a donnée à La Haye, elle a chanté le rôle de Rosine du *Barbier*. Elle a obtenu un succès d'enthousiasme.

Mme Hébert-Massy, première cantatrice du théâtre de cette ville, est momentanément éloignée de la scène.

*** Nous apprenons que Mme Damoreau ne quittera pas l'Opéra; l'autorité a refusé de reconnaître sa démission. L'habile cantatrice doit voyager deux mois et reprendre son service le 1er octobre. C'est une heureuse nouvelle pour l'art et pour le public.

NOUVELLES PUBLICATIONS

DU DÉPOT CENTRAL DE LA MUSIQUE ET DE LA LIBRAIRIE,

rue des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

LE PORTEFAIX,

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,

Paroles de E. SCRIBE,

MUSIQUE DE

J. M. GOMIS.

	Prix.
Ouverture arrangée pour piano seul.....	5
Airs avec accompagnement de piano.	
N° 1. Je promets sans cesse, bohémienne chantée par Mme Rifaut.....	2
2. Oh! oh! oh! oh! oh! air chanté par Chollet.....	4 50
3. Qu'elle tarde à paraître, romance chantée par Mlle Camoin.....	2
4. Vous, dont on vante la science, trio chanté par Thénard, Mlle Camoin et Mme Rifaut.....	4 50
5. O divine madone! nocturne à trois voix sans accompagnement.....	2
6. Brise du soir, brise légère, chœur de femmes.....	4 50
N° 7. Je me rappelle avec plaisir, romance chantée par Mlle Camoin.....	2
8. Mon Dieu, que puis-je faire! scène et duo chanté par Chollet et Mlle Prévost.....	3
9. Une princesse de Grenade, ronde chantée par Chollet.	2
10. C'est donc toi que la nuit dernière, quatuor chanté par Henry, Chollet, Victor et Mlle Prévost.....	4 50
Airs du *Cheval de Bronze*, arrangés pour deux flûtes par E. Walkiers en 2 suites Chaque.....	7 50
LABARRE. Op. 73. Fantaisie pour harpe seule sur les motifs du *Cheval de Bronze*.....	6

Librairie de PAULIN, rue de Seine, 36.

LA MUSIQUE

MISE A 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 CRAPITRES

ET SUIVIE D'UN DICTIONNAIRE DES TERMES DE MUSIQUE ET D'UNE BIBLIOGRAPHIE DE LA MUSIQUE.

Un fort volume in-18.—Prix : 4 fr. 50.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 34.

PARIS, DIMANCHE 23 AOUT 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Chronique musicale de Vienne.

L'administration du théâtre de la cour a préludé à de plus importants ouvrages par des ballets et des *singspiele* (espèce de vaudevilles) façonnés, comme à l'ordinaire, sur des vaudevilles français : *la Famille de Quakers* et *le Pari* sont du nombre. Quoique M. Reuling, maître de chapelle, s'avoue seulement l'auteur de la musique de la première pièce, la seconde paraît néanmoins coulée de la même source, et cette source est loin d'être pure. Du reste, nous ne nous y arrêterons pas davantage, et nous arriverons à la nouveauté si long-temps attendue, *le Fou à Saint-Domingue*, de Donizetti. L'auteur du libretto, Ferretti, connaît parfaitement la pièce de Kotzebue, *Misanthropie et Repentir;* on en trouve dans la sienne des réminiscences. On rencontre dans *le Fou à Saint-Domingue* un inconnu du nom de Cardenio, qui a traversé les mers pour fuir une femme infidèle. Le même personnage se retrouve à Otahïti, complètement fou, faisant un tapage d'enfer et causant un grand effroi à Kaidama, le plus peureux de tous les esclaves. Un vaisseau marchand se débat contre les horreurs d'un orage de théâtre, et vient échouer; les flots apportent avec les débris sur la plage le corps d'une femme qui n'est heureusement pas morte, mais seulement un peu dégoûtée du goût de l'eau salée. Cette femme est Éléonore, l'Ariane délaissée, qui poursuit son époux insensé par-delà l'Océan Atlantique. L'horizon est à peine redevenu serein, obéissant toujours à la volonté du poète dramatique, qu'on voit paraître un nouveau bâtiment qui, à ses mouvements d'escargot, ne peut évidemment pas être un bâtiment à vapeur. Il apporte comme choristes-figurants un bon nombre de matelots, dont le premier soin est d'accompagner l'air du passager habillé à l'espagnol, qui n'est autre que Fernando, le frère de Cardenio. A la fin du premier acte ils se trouvent tous réunis; on se reconnaît, on prie, on supplie, et l'acte se termine par des vociférations.

Au second acte le furieux paraît assez raisonnable; il n'est plus vêtu de haillons, mais d'un riche habit tout couvert de galons d'or, afin de pouvoir se présenter décemment aux yeux de son épouse répudiée, et chanter avec elle le duo qui suit. Après ce dialogue d'une longueur incommensurable, sa folie lui revient; il enlève au poltron Kaidama une paire de pistolets, et fait à sa coupable épouse, qui reconnaît sa faute, la proposition originale de se tuer en compagnie. Celle-ci n'accepte que sous la condition qu'elle seule tombera en sacrifice à Némésis. Un si grand héroïsme rend à la raison le fou, qui se précipite dans ses bras en lui pardonnant.

Tel est le récit, digne de Salluste par sa concision, de la fable sur laquelle M. Donizetti a brodé sa partition, de laquelle nous parlerons plus brièvement encore. Il a fait preuve au moins d'une bonne mémoire; car si l'on voulait saluer tous les motifs de connaissance qu'on rencontre dans cet opéra, on aurait continuellement le chapeau à la main. Jusques à quel point ce clinquant mélodique, pris de partout et fondu sans discernement, convient aux situations et aux paroles, voilà qui semble avoir peu inquiété le compositeur,

dont le but a été de faire briller les chanteurs, ce qui satisfait le public [1].

De tout ce qui vient d'être dit, on serait tenté de croire que l'opéra fut sifflé; pas du tout; il y eut au contraire ample moisson d'applaudissements; mais la première cause du succès fut le talent de Wild, qui donna au personnage de Cardenio un caractère auquel ni le poète ni le compositeur n'avaient songé. Il fallait un bien grand mérite d'exécution pour donner le cachet de la vérité à un rôle contre nature. Ce fut l'unique moyen de succès; car les autres artistes, à l'exception de Mme Ernst, ont à peine trouvé l'occasion de se faire remarquer.

Robert-le-Diable a pris un nouveau relief de ce qu'au désir général Wild s'est chargé du rôle de Robert. Quoique bien des passages dépassent l'étendue de sa voix, il se tire en artiste habile des pas les plus difficiles, et dans plusieurs passages il a produit des effets qu'on ne soupçonnait même pas; aussi l'enthousiasme a-t-il été porté à son comble.

Mlle Stetter, qui a figuré à Berlin en qualité de prima donna, a été fort bien accueillie à son retour.

Mlle Francilla Pixis nous est venue précédée d'une belle réputation; elle était accompagnée de son père adoptif. Jusqu'à présent nous l'avons vue deux fois sur la scène, d'abord sous l'habit de *Romeo*, dans le troisième acte de l'opéra de Vaccaj, et puis sous celui de *Rosina*, dans un fragment du *Barbiere*. Quoiqu'on ne puisse pas asseoir sur ces seules épreuves un jugement très déterminé, on a pu néanmoins reconnaître chez Mlle Francilla Pixis un organe plein, flexible, sonore et formé à une bonne école. On peut ajouter que sa manière de se présenter en scène est décente, sans gaucherie, comme sans affectation. Il y a lieu d'espérer que les nouveaux essais que doit tenter la jeune débutante amèneront des résultats encore plus heureux.

Il y a eu quelques reprises d'anciens ballets. Nous avons vu aussi plusieurs fois des danseurs espagnols en costume national. Tout ce qui a le mérite de l'originalité et de la nouveauté intéresse un moment; mais nous avons cependant eu grand'peine à nous familiariser avec les mouvements désordonnés et l'ardeur méridionale de ces danseurs espagnols, nous qui sommes habitués à une grace plus décente. La musique déchirante qui accompagnait cette danse était encore plus désagréable à entendre que celle dont le maître de ballets anglais, M. Leevin, d'arlequine mémoire, nous a jadis régalés.

Nous avons eu au printemps une troupe de chanteurs italiens, qui ont donné des représentations pendant que nos artistes ont été se faire entendre dans les villes de province. Cette troupe se composait de Mmes Schulz, Tadolini, Strepponi et Franchini; des ténors Paggi, Santi et Catalono; des basses-tailles Cartagenova, Frezzolini et Rigola. Les ouvrages représentés sont *Anna Bolena, Norma, il Furioso, la Sonnambula, l'Elisire d'Amore, Scaramuccia.* Nos dilettanti ont nagé dans un océan de voluptés. Une pareille jouissance, dont ils avaient été long-temps privés, a, suivant l'opinion de Cartelli, mis de l'eau dans leur moulin.

Le théâtre sur la Vienne a donné au carnaval une farce intitulée l'*Enlèvement du bal masqué*, qui, sans être très neuve d'idées, a cependant plus d'une fois excité la gaîté des spectateurs par des situations comiques. M. A. Muller a composé pour cette bluette quelques jolis airs de danse. Mlle Dielen, aidée de ses anciens camarades, a choisi, pour la représentation qui se donne annuellement à son bénéfice, le *Serment* ou les *Faux Monnayeurs* d'Auber. Tout le personnel, chanteurs, choristes et orchestre, ont émigré ce soir-là du théâtre Josephstadt et sont venus recevoir des applaudissements dont le public n'a pas été avare.

Au théâtre de Léopoldstadt Raimaud a toujours sa force irrésistible d'attraction. Après plusieurs reprises sans importance et la représentation de *Lindane* ou la *Fille du monde des fées*, ce fut enfin le tour de la pièce tant désirée *Der Verschwender* (le *Dissipateur*), montée avec tout le luxe possible. Elle eut le même succès qu'il y a un an sur une scène voisine, c'est-à-dire qu'elle fit fureur. Malgré cela, *Der Traum am Tannenbuhl* (le *Rêve dans la forêt de pins*), l'un des contes les plus nouveaux de Schick, pour lequel Hidetzky a composé d'agréable musique, n'a pas été sans effet sur le public.

Le théâtre de Josephstadt se relève chaque jour davantage de l'état précaire dans lequel il était tombé, placé, comme il l'est maintenant, sous une direction habile, qui ne néglige rien pour arriver à son honorable but, celui de mériter la faveur des amateurs de musique. C'est ainsi que cette direction a successivement engagé Mlle Heinefetter, Mme Fischer-Achten et le ténore Bayer. L'opéra de Bellini, la *Sonnambula*, qui, à son apparition, est totalement tombé à cause de la mé-

(1) Nous savons quels reproches on peut faire à la musique de M. Donizetti, écrite souvent trop rapidement; mais le critique montre ici la partialité dont les Allemands ne peuvent pas se défendre lorsqu'ils ont à parler des productions de la scène italienne.

diocrité des chanteurs, est devenu l'opéra favori depuis que l'excellente cantatrice, Mme Kraus-Wronitzki, remplit le principal rôle, et que Kreipel, ténor agréable, la seconde de sa voix belle de pureté, d'étendue et de flexibilité. *Robert-le-Diable* a été aussi représenté avec le plus vif éclat; cet admirable opéra est exécuté dans tout son entier et n'est pas défiguré par des coupures brutales ainsi qu'on l'a fait au théâtre de Kaerntnerther. Mme Kraus a remporté de nouvelles victoires dans le rôle d'Isabelle et affermit chaque jour davantage sa réputation de cantatrice et d'actrice distinguée. Mlle Segatta, qui s'était montrée déjà dans celui d'Alice, a reparu et a été parfaitement accueillie. Dobrowsky produirait plus d'effet en représentant le personnage de Robert s'il était davantage économe de ses moyens. Mellinger n'est pas de force à supporter le poids du rôle de Bertram, mais il trouve moyen de faire valoir les beaux registres de sa voix de basse.

La *Prison d'Édimbourg* de Caraffa n'a pas eu un brillant succès, quoique ce soit une des meilleures compositions de son auteur, parce que le sujet est incompréhensible pour ceux même auxquels le roman est familier. Mme Kraus a déployé dans le rôle de la folle Sahra un haut talent dramatique, mais elle était en quelque sorte isolée; les personnages secondaires étaient trop faiblement remplis, car il est des cas où la bonne volonté ne suffit pas.

Pour varier le répertoire on a joué un ballet-pantomime, *Der Goldene Zauberruthchen* (la *Baguette d'or*). La musique est d'Ott. On ferait mieux d'abandonner ces essais pour lesquels les moyens les plus indispensables manquent. M. Jaskewitz, de Gratz, est venu remplir dans quelques représentations le rôle du capitaine Jean dans le *Serment* d'Auber; il a eu un tel succès qu'on l'a rappelé quatre fois.

Tels sont, si notre mémoire ne nous a pas trompés, tous les petits événements que nous présente l'histoire de nos théâtres de musique pendant ces derniers mois. Nous passons aux concerts.

MM. François Schuber et Fr. Kummer, musiciens de la chambre du roi de Saxe, ont joué aux théâtres dans des entr'actes, le premier une fantaisie pour violon sur des thêmes du *Pré aux Clercs*, l'autre un rondeau pour violoncelle, composition du meilleur goût et toute de lui-même.

Les enfants Goldberg se sont fait entendre dans le salon de la réunion musicale. Joseph, âgé de 13 ans, exécuta un concerto de violon de Spohr et des variations de Pechotscheck de manière à faire honneur à Jansa, son maître; Françoise et Julie, ses sœurs, élèves du Conservatoire, ont chanté fort agréablement des morceaux de Rossini et de Pacini.

M. Benesch, membre de la chapelle impériale et vice-directeur de l'orchestre de Hofburg-théâtre, s'est fait entendre dans la même salle; il a joué un concerto de violon de sa composition. Sa femme, pianiste distinguée, joua un rondeau de C.-M. de Weber de manière à justifier une réputation justement acquise.

M. Auguste de Sayve, de Bruxelles, a fait exécuter devant un public très choisi trois de ses quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles, qui l'ont fait connaître pour un compositeur habile, d'un goût peu commun et riche de mélodies. Ses adagios surtout sont pleins de charme.

Une cérémonie touchante a eu lieu dans la même salle. M. Michel Leitermayer, directeur de musique de la société de musique d'église, professeur de chant au théâtre de Josephstadt, a fait exécuter, à la mémoire de son ami Fr. Schubert, une ouverture qui n'avait pas encore été entendue et des chœurs de la composition de Schubert qui ont été accueillis avec enthousiasme.

Enfin, M. Ignace Tedesco, jeune artiste de Prague, a terminé la série des concerts remarquables en exécutant sur le piano, avec une grande perfection, plusieurs morceaux des anciens maîtres et des compositeurs modernes.

Nous ne parlons pas des sociétés permanentes de quatuors et de musique d'ensemble qui tiennent périodiquement leurs séances, parce que cela ne rentre pas dans le plan de cet article, mais pourra faire partie d'un autre travail. Nous avons seulement voulu donner une esquisse rapide du mouvement qu'avait eu l'art musical à Vienne dans le dernier semestre.

Nouvelles de Paris.

—

CONCOURS ANNUELS

DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

(Année 1835.)

Les concours du *Conservatoire de Musique* sont chaque année l'objet d'une vive curiosité de la part de tous ceux qui songent à l'avenir musical de la France, avenir qui repose sur un bel établissement où il y a beaucoup de bien mêlé à quelque peu de mal. C'est aussi le moment

où les élèves qui reçoivent de la nation une généreuse instruction voient se mettre en action toutes les fibres de cette sensibilité dont les différentes nuances devraient avoir un nom à part, mais que dans notre vocabulaire incomplet nous désignons sous celui d'amour-propre. L'amour-propre des élèves est, en effet, bien plus activement intéressé dans les concours du *Conservatoire de Musique* que dans aucun autre établissement d'instruction publique. Au collége, on juge les concurrents hors de leur présence et sur des compositions écrites qu'ils ont eu le temps de réfléchir. C'est assez long-temps après le combat que le résultat en est proclamé et la couronne posée sur le front du vainqueur. Dans l'intervalle, la fièvre qui pouvait s'être emparée du concurrent facile à s'émouvoir a eu tout le temps de se calmer, et s'il n'a pas réussi, lui seul a le secret de sa défaite, lui seul et sa pauvre mère, qui pleure en silence, et qui voudrait payer de son sang une des couronnes dont elle voit s'orner d'autres jeunes têtes.

Mais au *Conservatoire de Musique* les choses se passent d'une manière toute différente. C'est une jeune fille, quelquefois timide, qui doit venir hardiment affronter les regards scrutateurs d'une assemblée nombreuse qui s'inquiète d'abord de l'ordre de sa coiffure, de l'élégance de sa taille et de la fraîcheur de sa robe, qui veut avant tout qu'elle soit jolie, et la juge souvent d'après d'aussi puissantes considérations. C'est encore un jeune homme, moins facile à effaroucher, mais qui, n'ayant encore que très peu d'habitude de paraître en public, est également fort ému, surtout si son habit bleu est d'un drap commun et si ses bottes ne sont pas bien cirées. C'est avec tant de sujets d'émotion qu'il faut appuyer sur les cordes du violon une main mal assurée, ou souffler dans l'anche délicate du hautbois; c'est avec de telles dispositions que l'élève doit poser sa voix, respirer à l'aise et exécuter les difficultés les plus ardues d'un morceau choisi pour sa difficulté même; tandis que des acteurs, qui ont une vieille habitude des planches, tremblent toutes les fois qu'ils paraissent devant un public qui n'est pas souvent plus nombreux ni plus indulgent que celui des concours du *Conservatoire*. On conçoit qu'il faut faire la part de l'émotion et que la juste timidité des concurrens doit être mise en balance lorsqu'il s'agit de décerner le prix.

La grande salle du *Conservatoire de Musique*, celle qui contient près de mille personnes, était remplie aux jours de concours, particulièrement à ceux de violon, de chant et de piano, comme aux matinées de la société des concerts. Seulement, si l'assemblée était nombreuse, elle n'était pas brillante; cette épithète, que les journalistes ont adoptée, serait ici fort mal placée. La société qui assiste aux exercices du *Conservatoire* n'est assurément pas une des moins respectables; mais elle ne brille point par la recherche d'une toilette élégante. Les dames, mamans ou sœurs des artistes qui prennent part à la lutte achètent leurs chapeaux ailleurs que chez Herbault; les hommes n'ont point leurs habits taillés par Staub, ni des cannes de Thomassin. Ce sont de braves et honnêtes artistes qui songent à donner leurs leçons plutôt qu'à prendre des airs de fashion; qui ne passent point leur temps à disposer l'économie d'une tenue bien ordonnée, calculant trop bien le prix d'une heure, et qui même ne seraient point au Conservatoire si ce n'était à cette époque le temps des vacances pour leurs élèves de toutes les conditions.

Au nombre des classes qui prennent part aux concours du *Conservatoire de Musique*, il en est qui sont dans un état invariable de prospérité, tandis que d'autres, au contraire, viennent inévitablement présenter de médiocres résultats. Il faut bien croire que cela ne dépend pas du hasard qui amènerait dans de certaines classes des jeunes gens intelligents et conduirait dans les autres des idiots, mais que la cause doit être dans la différence d'une bonne à une défectueuse méthode d'enseignement. Sans doute on s'étonnera de ce qu'on ne porte pas remède là où le remède est nécessaire, et de l'insouciance qui laisse se perpétuer de fâcheux abus. La chose est malheureuse en effet et c'est un devoir de signaler les réformes utiles, comme c'est un plaisir de louer ce qui est digne d'éloge.

Il n'y a pas eu cette année de premier prix de composition; deux seconds prix et un accessit en ont fourni la monnaie.

Un fait étrange, dont on ne saurait découvrir la cause, c'est la supériorité que présente presque tous les ans la classe des femmes sur celle des hommes dans le concours d'harmonie. Cette fois encore, sur les trois prix de cette spécialité, deux appartiennent au sexe féminin.

Il est une des classes où l'enseignement est dans un état constant de grande prospérité, c'est la classe de solfége. Si les résultats ne sont pas brillants, ils sont des plus solides et des plus utiles, car en musique l'imagination ni l'habileté ne pallient les défauts d'une éducation négligée dans son principe, et l'on n'apprend point plus tard le mécanisme de l'art qui ne devient familier que lorsqu'on se livre à son étude dans la plus grande jeunesse. Il est hors de doute qu'il est possible de bien connaître la valeur de tous les signes qui composent la

notation musicale à quelque âge qu'on s'y prenne; il ne faut pour cela qu'une volonté ferme et une certaine dose d'intelligence qui n'est pas trop rare; mais on ne devient pas ainsi musicien d'instinct. La différence est immense. Telle est chaque année la quantité d'élèves distingués, de tous les âges et de tous les sexes, que présentent au concours les classes de solfége, que le jury se voit forcé de distribuer des prix avec une grande profusion. Cette fois, il y a eu lieu d'accorder dans les classes d'hommes et de femmes seize prix, plus deux accessits.

Quoique placée sous la direction d'un maître habile, la classe d'orgue n'offre pas toujours le spectacle d'une grande supériorité; c'est qu'il faut au meilleur professeur, pour former de bons élèves, que ceux-ci soient doués d'intelligences plus que vulgaires, et les jeunes gens qui sont dans ce cas aiment mieux se livrer à l'étude de tout autre instrument que de passer, à acquérir du talent sur l'orgue, un temps qui leur serait payé ensuite à raison de six cents francs par an, car c'est là le sacrifice que font les fabriques des plus riches églises pour avoir un bon organiste. Il y a eu cependant cette année un premier prix dans la classe de M. Benoist. Il faut en féliciter et le professeur et l'élève.

L'institution d'une classe de contrebasse au Conservatoire de musique ne remonte pas très haut. Peut-être les conseils du rédacteur de la *Revue musicale* ont-ils eu quelque influence sur la détermination qu'on a prise il y a dix ans d'en faire l'essai. Les services qu'elle a déjà rendus attestent suffisamment son utilité. Un premier prix et un accessit ont été accordés par le jury.

L'origine de la classe de trompette est encore plus récente; elle a cependant eu deux élèves couronnés, ce qui est fort encourageant.

M. Tulou a fait des merveilles cette année; quatre de ses élèves ont obtenu des distinctions. Deux prix et deux accessits ont été donnés dans sa classe. Il est fâcheux que la même supériorité ne se soit pas rencontrée dans toutes les classes d'instruments à vent. Les concours de cor et de hautbois ont été d'une grande faiblesse; aussi n'y a-t-il eu pour chacun d'eux qu'un second prix. La classe de basson n'a pas brillé non plus, quoiqu'elle ait eu un premier prix et un second.

L'étude de la clarinette est en progrès au Conservatoire depuis que l'enseignement de cet instrument est confié aux mains habiles de M. Beer. Avant que ce professeur ne dirigeât la classe de clarinette du Conservatoire, les élèves avaient la fâcheuse habitude d'appuyer l'anche sur la lèvre supérieure au lieu de la placer sur la lèvre inférieure qui modifie mieux le son et donne à celui-ci une qualité plus ronde. M. Beer a placé ses élèves dans la meilleure voie; les deux premiers prix accordés à sa classe en sont une preuve.

C'est M. Meyfred qui, le premier, a provoqué la formation d'une classe de cor à pistons au Conservatoire; c'est lui qui vient de présenter au jury les premiers résultats qu'a produits l'étude de cet instrument. Pour un premier concours, celui-ci a été satisfaisant; un second prix et un accessit ont récompensé M. Meyfred de ses efforts.

Bien que le concours de violoncelle n'ait pas été absolument faible, une récompense de second ordre a seulement été accordée à M. Legleu, élève de M. Morblin.

La classe de violon est celle qui offre le plus de garanties d'une grande supériorité. On est assuré d'avance d'y trouver plus d'un talent remarquable au moment des exercices; aussi le concours de cet instrument offre-t-il toujours un intérêt que révèlent les nombreux spectateurs qui se pressent ce jour-là dans la salle du Conservatoire. C'est que l'enseignement du violon est placé sous la direction du premier des maîtres, c'est que Baillot exerce sur ses élèves un si haut ascendant qu'il faut que ceux-ci arrivent en dépit de facultés vulgaires ou de paresse innée. La France a seule ce qu'on peut appeler une école de violon; on trouve ailleurs des talents individuels très perfectionnés, mais non pas cette unité de doctrines si parfaite qui fait de la classe de violon l'une des gloires de notre Conservatoire. Et il ne faut pas croire que cette unité nuise à l'individualité, qui doit être respectée dans le talent de chaque élève. Baillot sait trop quel est le prix de cette individualité pour ne pas la conserver religieusement; il se borne à faire du jeune homme confié à ses soins un artiste de talent. Qu'il ait du génie après cela, c'est son affaire. Il y a eu deux prix dans la classe de M. Baillot, un premier et un second. M. Habeneck a eu un second prix dans la sienne.

Il est peu de concours où la classe de piano dirigée par M. Zimmerman ne présente de brillants résultats. Pour ceux qui connaissent ce professeur expérimenté, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce fait. M. Zimmermann prend à chacun de ses élèves un intérêt tout paternel; les leçons qu'il leur donne ne sont point celles du maître qui accomplit rigoureusement, mais tout juste, sa tâche. Il n'est pas de soins qu'il ne leur prodigue, pas de minute de son temps si précieux qui ne leur appartienne. Les efforts généreux de M. Zimmermann ont été cou-

ronnés cette année d'un beau succès; quatre de ses élèves ont été couronnés. Seulement le jury s'est trompé en donnant le second prix à l'élève qui méritait le premier et trois premiers prix à ceux qui n'avaient droit qu'à des récompenses du second ordre.

A voir la multiplicité de couronnes que le jury a décernées aux élèves des différentes classes de chant, il y aurait lieu de croire que nous verrons bientôt regorger nos théâtres de Levasseurs, de Nourrits et de Damoreaux. Triste erreur! les dix lauréats de cette année n'amélioreront peut-être pas l'état de nos théâtres lyriques plus que ne l'ont fait ceux de l'an dernier qui étaient en aussi grand nombre. Il peut y avoir des élèves doués d'une bonne organisation parmi ceux qui fréquentent les cours du *Conservatoire*, plusieurs des professeurs sont bien capables de former de bons chanteurs, et cependant les choses sont organisées de telle sorte dans cet établissement que, chacun neutralisant les efforts de son voisin, dans l'enseignement du chant, la formation d'un élève distingué serait un cas de hasard. Puissent les jeunes lauréats de cette année faire mentir la prédiction de mauvais augure que bien malgré moi je fais de leur avenir! Puissent-ils devenir habiles et célèbres! Rien ne me sera plus agréable que de pouvoir revenir sur mes jugements et de leur rendre une éclatante justice. Au nombre des seconds prix on a remarqué Achard, le ténor du Palais-Royal, qui a chanté fort agréablement la cavatine du Barbiere : *Ecco ridente il ciel.*

En résumé, les concours qui viennent de finir ont présenté plus de résultats avantageux que de côtés faibles.

Nous allons donner un tableau des récompenses qu'a décernées le jury dans son omnipotence.

TABLEAU GÉNÉRAL
DES PRIX ET DES ACCESSITS

Remporté par les élèves du Conservatoire de musique aux concours des 20, 21, 22, 23 juillet, 3, 7, 8, 9 et 10 août 1835.

Contrepoint et fugue.

Il n'y a pas eu lieu à premier prix.

Deuxième prix partagé.

MM. Millet et Marmontel, élèves de M. Halevy.

Mention honorable.

M. Potier, élève de M. Halevy.

Harmonie.

Classe des hommes.

Premier prix.

M. Ravina, élève de M. Dourlen.

Classe des femmes.

Premier prix.

Mlle Vierling, élève de M. Rifaut.

Deuxième prix.

Mlle Rebourg, élève de M. Rifaut.

Solfége.

Classe des hommes.

Premier prix partagé.

MM. Coinchon, élève de M. Bienaimé.
Delorme, élève de M. Leborne.
Nargeot, élève de M. Alkan.
Gilette, élève de M. Besozzi.

Deuxième prix partagé.

MM. Coraldi, élève de M. Goblin.
Graire, *Id.* *Id.*
Guion, *Id.* *Id.*

Classe des femmes.

Premier prix partagé.

Mlles Jousselin, élève de Mlle Goblin.
Mercy, élève de Mlle Millin.
Maillard, élève de M. Moreau.
Guion, *Id.* *Id.*

Deuxième prix partagé.

Mlles Laborde, élève de Mlle Goblin.
Desprez, élève de M. Wartel.
Cornu (Francis), élève de Mlle Goblin.
Gabilanès, *Id.* *Id.*
Aubert, élève de Mlle Rebourg.

Accessits.

Mlles Julian, élève de Mlle Barbé.
Osselin, élève de Mlle Millin.

Orgue.

Premier prix.

M. Lefebure, élève de M. Benoit.

Accessit.

Mlle Hervy, élève de M. Benoit.

Contrebasse.

Premier prix.

M. Labro, élève de M. Schaft.

Accessit.

M. Abadie, élève de M. Schaft.

Trompette.

Premier prix.

M. Devaut, élève de M. Dauverné.

Deuxième prix.

M. Mongin, élève de M. Dauverné.

FLUTE.

Premier prix.

M. Forestier aîné, élève de M. Tulou.

Deuxième prix.

M. Henrisset aîné, élève de M. Tulou.

Accessit partagé.

MM. Brunot et Constant, élèves de M. Tulou.

HAUTBOIS.

Il n'y a pas eu lieu à premier prix.

Deuxième prix.

M. Soler, élève de M. Voght.

COR.

Il n'y a pas eu lieu à premier prix.

Deuxième prix partagé.

MM. Henrisset et Paquis, élèves de M. Dauprat.

BASSON.

Premier prix.

M. Sy, élève de M. Gebauer.

Deuxième prix.

M. Jaucourt, élève de M. Gebauer.

CLARINETTE.

Premier prix partagé.

MM. Steinmetz et Paulus, élèves de M. Berr.

COR A PISTON.

Il n'y a pas eu lieu à premier prix.

Deuxième prix.

M. Pierret, élève de M. Meyfred.

Accessit.

M. Daucla, élève de M. Meyfred.

DÉCLAMATION LYRIQUE.

Il n'y a pas eu lieu à premier prix.

Deuxième prix partagé.

M. Fleury et Mlle Morin, élèves de M. Morin.

VIOLONCELLE.

Il n'y a pas eu lieu à premier prix.

Deuxième prix.

M. Legleu aîné, élève de M. Norblin.

VIOLON.

Premier prix.

M. Javault, élève de M. Baillot.

Deuxième prix partagé.

MM. Lecointe, élève de M. Habeneck.
Leinest, élève de M. Baillot.

CHANT.

Premier prix partagé.

Mlles Flécheux, élève de M. Ponchard.
Hirné, *Id.* *Id.*
Vernhet, *Id.* *Id.*
Melotte, élève de M. Bordogni.

M. Puig, élève de M. Ponchard.

Deuxième prix partagé.

Mlles Fleury, élèves de M. Martin.
Charlet, *Id.* *Id.*
Castella, élève de M. Dordogni.

M. Achard, *Id.* *Id.*

Mlle Lemesle, élève de M. Ponchard.

PIANO.

Classe des hommes.

Premier prix partagé.

MM. Lefebure, élève de M. Zimmermann.
Honoré, *Id.* *Id.*
Goria, *Id.* *Id.*

Deuxième prix.

M. Billet, élève de M. Zimmermann.

Classe des femmes.

Premier prix.

Mlle Klotz, élève de M. Adam.

Deuxième prix partagé

Mlles Ruestenholz, élève de M. Adam.
Berthold, *Id.* *Id.*
Laurent, *Id.* *Id.*

NOUVELLES DIVERSES.

*** On a beaucoup parlé de la réconciliation qui s'est dernièrement opérée entre la cour et le clergé de Paris, à l'occasion du *Te Deum* et des cérémonies funèbres dans lesquelles l'archevêque a bien voulu officier en personne, et l'on a dit que le prix stipulé a été le rétablissement de la chapelle du roi et celui du culte de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Quoique nous tenions fort peu à ce que le pouvoir temporel vive en bonne intelligence avec le spirituel, nous nous applaudirions d'un traité de paix qui contiendrait de telles clauses; il est si rare que les populations gagnent quelque chose dans les transactions que passent les royautés entre elles! Depuis long-temps les intérêts de l'art, aussi bien que ceux des artistes, réclamaient le rétablissement de la chapelle royale. La musique religieuse n'a plus d'autre refuge, depuis la destruction de l'éta-

blissement qu'avait fondé Choron; car ce qui se fait dans nos églises est si misérable que la majesté du culte en est rabaissée, loin d'en prendre de l'élévation. C'était à la chapelle royale qu'il appartenait d'être le Conservatoire de la musique religieuse en France; mais quoiqu'on ait promis depuis long-temps de relever cette institution, des raisons d'économie, qu'on ne met en avant malheureusement que lorsqu'il s'agit d'intérêts moraux, sont toujours venues apporter des entraves à l'exécution de cet engagement. Beaucoup d'artistes ont vu leur existence compromise par la suppression de la chapelle et de la musique particulière du roi; les fonctions qu'ils remplissaient dans les deux corps privilégiés, largement rétribués, leur permettaient de vivre en dehors du commerce de l'art. Cet état de choses, qu'une révolution politique ne devait pas changer, puisque le nouveau gouvernement imposait les mêmes charges à la nation, cessa pourtant brusquement, et à la suite de cela beaucoup d'hommes recommandables perdirent les avantages d'une position qu'ils avaient dû croire solide.

Que ce soit à des considérations entièrement étrangères à celle-ci qu'on doive le rétablissement de la chapelle, que le gouvernement agisse dans un esprit de politique égoïste au lieu d'être mû par le désir du bien, c'est ce qui est trop commun pour que nous nous en étonnions; félicitons-nous du bien qui nous arrive par hasard, et ne poussons pas l'indiscrétion jusqu'à rechercher les motifs. Si les choses arrivent ainsi, il y aura encore pour nous l'avantage d'être déchargés d'une obligation, celle de la reconnaissance.

Quant au rétablissement du culte dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, ceci n'est pas de notre compétence; seulement, par amour pour l'archéologie, nous nous réjouirons de la conservation d'un beau monument.

Nouvelles étrangères.

VIENNE. Les entrepreneurs du concert spirituel de Vienne, qui se sont imposé la loi de favoriser, autant que cela leur est possible, les progrès de l'art musical, annoncent qu'ils offrent une prime de cinquante ducats d'or au compositeur de la meilleure symphonie qui sera exécutée pendant le carnaval de 1836. Ils invitent, en conséquence, les compositeurs nationaux et étrangers qui voudraient concourir à envoyer *franco* à M. Tobie Haslinger, marchand de musique de la cour, leurs partitions clairement écrites et bien corrigées. Chaque paquet devra porter une devise répétée dans un billet cacheté avec le nom de l'auteur. M. Haslinger accusera réception des ouvrages aux adresses mêmes des devises. Les partitions mises au concours ne devront avoir été entendues nulle part.

MM. Joseph Ebler, maître de chapelle de l'empereur, Joseph Weigl, vice-maître de chapelle, Gausbacher, maître de chapelle de la cathédrale, A. Girowetz, directeur de musique du théâtre de la cour, Conradin Kreutzer, directeur de musique du théâtre de Josephstadt, et le chevalier de Seyfried, ont bien voulu accepter les fonctions de juges de ce concours. La prime offerte sera payée le premier mai par M. Haslinger. La partition sera en même temps renvoyée à son auteur à qui appartient le droit de propriété et de vente. Le nom du compositeur qui remportera le prix sera publié par la Gazette royale et impériale de Vienne. M. Tobie Haslinger renverra les partitions des concurrents à leurs auteurs contre la remise du récépissé qu'il leur aura envoyé.

*** Au mois de septembre prochain, la fête d'York doit avoir lieu à Londres. Cette fête dure huit jours et se donne à l'Opéra italien. Mlle Grisi est engagée pour la somme de 400 liv. sterl. Lablache, qui ne chantera que deux fois, recevra 150 liv. sterl.

*** La troupe du théâtre de Palerme se composera, pendant le carnaval de 1836, de Mlles Caroline Ungher, G. Demery, Scorabozzi, et de T. Alexander, Santi, Bavroilh et Antaldi.

*** Mlle Peignat, jeune cantatrice qu'on a vue quelque temps à l'Opéra-Comique, est engagée comme première cantatrice du théâtre de Gand.

Publications étrangères.

Orgel-Archiv, herausgegeben van C. F. Becker und à Ritter. Erstes Helf. zwoelf orgelsucke aus verschiedenen jahrhunderten. (Archives pour l'orgue, publiées par C. F. Becker et A. Ritter. Premier cahier, contenant douze morceaux des différents siècles.)

Leipsich, chez FRIESE.

Cet ouvrage est en quelque sorte la suite du précédent. Il n'y a pas d'observations à faire sur le choix des morceaux qui sont d'Amsdorf (mort en 1699), Benevoli (1662), Heinichen (1729), Krebs (1780), Pachelbal (1606), Scheid (1654), Viadana (1640). Les éditeurs ont ajouté quelques morceaux de leur composition.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 35.

PARIS, DIMANCHE 30 AOUT 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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 LA MUSIQUE RELIGIEUSE, LA MUSIQUE DES CONCERTS ET LES THÉATRES LYRIQUES

DE LA VILLE DE DRESDE.

Cet article est nécessairement la suite de ceux que nous avons donnés dans nos derniers numéros sur Breslau et sur Vienne. Ecrites sur les lieux, ces notices, qui n'ont pas la prétention d'être autre chose qu'un exposé de faits, servent à faire connaître l'état actuel de la musique dans les différentes villes de l'Allemagne. Leur simplicité et leur allure toute franche sont des garanties de leur exactitude. Nous espérons pouvoir en donner une assez longue suite sur les principales villes de l'Europe; ce sera la meilleure balance pour peser l'importance et juger de la situation de l'art dans chaque Etat. Ce travail, que d'autres ont fait pour nous à l'étranger, nous le ferons sur Paris; car il ne suffit pas que nous sachions seuls ce que nous possédons, nous devons dire quelle est notre fortune à ceux qui usent de la même franchise. Dans une suite d'articles qui seront prochainement publiés, nous donnerons ce que les Allemands appellent la topographie musicale de Paris, c'est-à-dire que nous ferons connaître la situation de la musique dans les églises, les établissements d'instruction publique, les théâtres lyriques et les concerts. Peut-être le lecteur de l'étranger et celui de la province ne seront-ils pas seuls à trouver des faits nouveaux dans notre travail; nous écrirons des choses que bien des Parisiens ignorent.

Cela dit, nous retournons à Dresde.

Musique religieuse de la chapelle de la cour et des autres églises.

Les samedis et dimanches, fêtes et veilles de fêtes, pendant le carême et à de certains anniversaires, il y a dans la chapelle royale des offices auxquels prennent part les chanteurs spécialement attachés à ce service, d'autres qu'on appelle du dehors, et les enfants de chœur contralti et soprani; les maîtres de chapelle du roi sont Morlacchi, élève de Zingarelli et successeur de Schuster dans son emploi, et Reisiger, élève de Winter, qui a remplacé C.-M. de Weber en 1828. La place de directeur de musique, qu'occupait Fr. Schubert, est maintenant en possession de M. Rastrelli.

L'ensemble des exécutants se compose ordinairement de dix premiers et dix seconds violons, six altos, six violoncelles et autant de contrebasses; quatre bassons, deux hautbois, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes et timbales. Targuino est soprano et Maschietti contralto; ils sont assistés de douze enfants de chœur, six ténors et cinq basses-tailles. MM. Klengel, Schubert et Eisert sont organistes de la cour; M. Lustichau, conseiller, est le directeur de la chapelle.

La ville de Dresde possède en outre douze églises qui ont chacune son corps de musique et un bon organiste. Ces églises sont: l'église évangélique de la cour, Sainte-Croix, Sainte-Sophie, Notre-Dame, Sainte-Anne, l'église de Neustadt, l'église de Fredericstadt, Saint-Jean, l'église réformée, celle de l'hôpital, celle des orphelins et celle de la forteresse. Les organistes sont MM. Jean Schneider, Ochss, Schindler, Ehlich Feige, Eckersberg, Mende, Hennyk, Strumpfwurker, Zocher, Lange et Muhle.

Ecole de la Croix.

Le directeur de cet établissement est M. Otto, qui occupe son emploi depuis 1828. Trente-deux élèves internes et vingt externes, placés sous ses ordres, sont chargés de l'exécution des offices en musique dans les églises de Notre-Dame, de Sainte-Croix et de Sainte-Sophie. Les cérémonies funèbres qui s'exécutent devant les maisons mortuaires et dans les cimetières sont aussi du ressort des élèves de cette école.

Séminaire royal.

Soixante jeunes gens reçoivent dans cette école leur instruction musicale de M. Mende, professeur distingué. Le cours complet est de quatre années; pour être reçu il faut avoir une voix sinon belle, au moins susceptible d'être formée, et savoir toucher assez facilement du piano. Les élèves sont distribués dans quatre classes et passent successivement de l'une dans l'autre.

Dans la quatrième, ils étudient la composition des accords et font des exercices de piano.

Dans la troisième, on leur apprend à moduler et on leur donne les premières notions du jeu de l'orgue.

Dans la seconde, les objets des études sont la science des préludes et la connaissance des principes de composition nécessaires pour écrire des morceaux à 2, 3, 5 et à un plus grand nombre de voix.

Enfin, dans la première classe, les élèves apprennent ce qu'il est nécessaire de connaître sur la construction des orgues et des autres instruments; on leur enseigne aussi à diriger sur la partition une masse de chanteurs et d'instrumentistes. La suite des études sur l'orgue et la connaissance du contrepoint complètent l'éducation musicale des élèves.

A cette institution on a réuni un chœur de vingt élèves qui prennent part aux exercices généraux.

En fait d'écoles, il y a encore celle de Neustadt et l'Académie de chant. La première, placée sous la direction de M. Schwartz, contient vingt-quatre élèves auxquels se joignent dix ou douze chanteurs du dehors pour chanter les offices en musique dans plusieurs églises.

L'Académie de chant, qui avait un peu déchu, s'est complètement relevée sous les auspices de M. Jean Schneider; elle compte maintenant au moins quatre-vingts membres et exerce une heureuse influence sur le goût des amateurs de musique de Dresde, en exécutant fréquemment, avec beaucoup de soin et de perfection, les chefs-d'œuvre des maîtres classiques. Il existe encore deux autres sociétés de chant, l'une composée d'une trentaine de membres, fondée et dirigée par M. Muhle, l'autre dirigée par M. Ehlich, organiste.

Au théâtre de la cour, on donne généralement trois représentations d'opéra par semaine.

Il n'y a malheureusement pas à Dresde de concert permanent. C.-M. de Weber avait fait tous ses efforts pour en instituer un, mais le manque de salle convenable fut cause que le public y prit peu d'intérêt. Les musiciens de la chapelle royale donnent chaque année des concerts au bénéfice des pauvres, dans lesquels on exécute des oratorios, des symphonies et d'autres compositions importantes. Il y a aussi une société d'harmonie qui donne pendant l'hiver un concert tous les quinze jours. Une chose manque à la ville de Dresde; c'est l'institution d'un quatuor dont les séances soient publiques. MM. Peschke et Schmiedel, musiciens de la chambre du roi, en avaient organisé un qui n'offrit pas long-temps de l'intérêt, parce qu'il se glissa dans les programmes des morceaux de musique vocale qui faussèrent le but de l'institution. Le quatuor n'a plus pour sanctuaire qu'un petit nombre de salons où se rassemblent de vrais amateurs et de chauds artistes, pour lesquels cette musique substantielle est un besoin.

Une institution qui mérite d'être mentionnée au nombre des établissements de musique, c'est l'Institut des aveugles. La musique doit tenir lieu à ces infortunés de la lumière du jour et du charme des couleurs; elle leur ouvre un monde idéal où brillent des clartés célestes. C'est donc un acte d'humanité que de les instruire dans l'art de la musique. Ils forment un orchestre complet, un chœur assez nombreux, et se font entendre individuellement sur leurs instruments. Ils donnent chaque année un concert public où ils exécutent des compositions d'un ordre élevé.

Il ne reste plus qu'à parler en particulier de quelques artistes. M. Zillmann est un bon professeur qui a formé des élèves distingués. La musique de la garde communale, formée par les soins de M. Bohemann et dirigée par lui, donne la preuve de son habileté comme chef d'orchestre. Les meilleurs professeurs de piano sont M. Kragen et Mlle Darnstedt, qui sont exécutants très distingués en même temps qu'ils possèdent les qualités nécessaires pour bien enseigner. M. Cicarelli est un excellent professeur de chant.

On ne doit pas oublier de citer M. Kauffmann, auquel ses travaux sur l'acoustique ont fait une grande réputation et qui, aux connaissances les plus profondes dans la théorie de la musique, joint un sentiment très délicat

et beaucoup d'habileté d'exécution. Il tire un excellent parti du chordaulodion, assez pauvre instrument oublié aujourd'hui, et obtient d'heureux effets de l'harmonicon, instrument de son invention.

Il n'y a peut-être pas en Allemagne d'artiste qui se soit livré avec plus de succès que Mlle Thérèse de Vinkel à l'étude de la harpe, et pourtant cette dame n'est point artiste; elle ne se fait entendre que chez elle, accompagnée par les meilleurs musiciens de la chapelle du roi. Les artistes et les amateurs sont bien accueillis dans son salon, et pour ceux-ci les soirées musicales qu'elle donne, et dans lesquelles elle se fait entendre, sont pleines d'intérêt.

MM. Wiesner et Bormann fabriquent d'excellents instruments à vent. MM. Stange, Rosen-Kranz et Lendel sont avantageusement connus comme facteurs de piano.

Les éditeurs de musique qui déploient le plus d'activité sont MM. Arnold, Paul, Meser et Thieme.

Esquisse biographique.

M. AZAÏS.

M. Azaïs est né à Sorèze le 1er mars 1766. Admis à l'école militaire de cette ville, il y fit de bonnes études; puis il entra dans la congrégation de la doctrine chrétienne qu'il abandonna pour devenir secrétaire de l'évêque d'Oleron. D'abord partisan de la révolution de 1789, M. Azaïs en fut ensuite une des victimes. Condamné à la déportation par le tribunal d'Albi, il fut obligé de se cacher; ce fut dans l'hospice des sœurs de la charité de Tarbes qu'il alla chercher un asile. Il paraît que dans la solitude de cette maison, ses méditations le conduisirent à poser les bases du *Système universel* qui, depuis lors, lui a procuré une éclatante renommée. Devenu libre par la réforme du jugement rendu contre lui, il se retira à Bagnères pour se livrer à la rédaction de son *Système*. Vers 1805 il vint à Paris, où il essaya l'effet de ses idées sur le public par un ouvrage intitulé: *Essai sur le monde;* il avait alors près de quarante ans. Cette première publication lui fut utile et lui procura successivement les emplois de professeur d'histoire et de géométrie au prytanée de Saint-Cyr, d'inspecteur de la librairie à Avignon et ensuite à Nanci, puis enfin de recteur de l'académie de cette dernière ville en 1815. La seconde restauration le priva de cet emploi. Depuis lors, retiré à Paris où il continua ses recherches sur l'application de ses principes de philosophie, M. Azaïs a pris part aux débats politiques par la publication de plusieurs brochures. La spécialité de ce journal ne nous permet pas de faire l'analyse des principes de la *Vérité universelle* que M. Azaïs a exposés dans son cours de *Philosophie générale* qui a paru à Paris en 1824 (8 vol. in-8°); je ne veux considérer ici ses idées que dans leurs rapports avec l'acoustique et la musique. Déjà il avait jeté quelques-unes de ses idées dans le grand ouvrage qui vient d'être cité, mais, depuis lors, il leur a donné plus de développement dans une suite de lettres qu'il a adressées au rédacteur de la *Revue musicale*, et qui ont paru dans les nos 37, 38, 40, 42, 46 et 49 de l'année 1832, sous le titre d'*Acoustique fondamentale.* La théorie exposée dans ces lettres n'a rien de commun avec celle des physiciens; elle est toute d'invention. M. Azaïs pose en principe que l'effet de la musique composée dans divers systèmes dépend du rapport de ces systèmes avec l'organisation de ceux qui en écoutent les produits; il en donne pour preuve l'ennui que ferait naître aujourd'hui un opéra de Lulli ou de Campra, tandis que cette musique excitait l'enthousiasme des Français au temps de Louis XIV; il n'hésite point à déclarer que la musique de Rossini, qui nous cause aujourd'hui d'agréables sensations, n'aurait pas seulement été sans charme pour les contemporains de Campra ou de Lulli, mais qu'elle leur aurait même semblé insupportable. Sans contester ces assertions, on voit que M. Azaïs a pris l'effet de l'éducation pour ceux de l'organisation, car il est certain que les Français n'étaient pas autrement organisés au dix-septième siècle qu'ils ne le sont aujourd'hui. D'ailleurs il n'est pas vrai que toute musique du dix-ssptième siècle soit insupportable à des oreilles du dix-neuvième; plus d'un essai de nos jours ont prouvé le contraire.

En acoustique, M. Azaïs commence par nier que le son soit le produit de l'air vibrant, et il élève d'assez justes difficultés contre cette théorie de tous les physiciens. Jusque là rien de mieux, car la différence des timbres et la diversité des intonations qui se propagent à la fois dans l'air et qui aboutissent concurremment à l'oreille donnent beaucoup de probabilité à la matière du son dans les corps. Malheureusement M. Azaïs ajoute que « les divers sons produits en même temps se com-« binent, se séparent, donnent par leur combinaison « naissance à des sons nouveaux. Que pourrait-on en-« tendre (dit-il) par des vibrations aériennes qui se « combineraient, se sépareraient, donneraient naissance « à des vibrations nouvelles? » On ne sait ce que c'est

qu'un son produit par d'autres sons qui se combinent, se séparent, etc., il est vraisemblable que M. Azaïs entend par-là *les accords ;* mais un accord n'est point un son, c'est une réunion de sons entendus simultanément.

Au reste, ce n'est pas là le plus curieux, le voici : selon la doctrine de la *Vérité universelle*, une force universelle d'expansion produit une projection rayonnante de fluides sonores, lumineux ou électriques, en raison de la nature des corps. Tout corps, de nature et de dimension quelconques, est essentiellement, constamment pénétré de cette force qui travaille sans cesse à étendre indéfiniment hors de lui-même toute sa substance. Cette extension indéfinie, dont l'effet inévitable, si elle ne rencontrait pas d'obstacle, serait la dissolution rapide, instantanée, cette extension indéfinie est modérée, retardée, balancée, à l'égard de chaque corps, par l'expansion également indéfinie de tous les corps qui l'environnent. A l'égard d'un fluide sonore, lorsqu'un corps est élastique, c'est-à-dire lorsqu'il est constitué de manière à pouvoir, sans se briser, réagir contre une percussion accidentelle, il se presse d'abord sur lui-même, il se condense au gré de cette percussion dès le second instant, il se dilate au degré même où il vient d'être condensé ; par cette dilatation expansive, il agit sur les corps environnants qui, par leur expansion coalisée, lui ont donné sa densité habituelle; il tend à les écarter, mais ceux qui sont élastiques comme lui réagissent contre sa réaction, se condensent, provoquent de sa part une dilatation nouvelle que suit une nouvelle condensation... En un mot, ce corps élastique est soumis, par le seul acte d'une percussion instantanée, à une *vibration* continue, c'est-à-dire à une alternation de condensation et de dilatation.

Les corollaires de cette théorie sont faciles à déduire, mais M. Azaïs a cru devoir leur donner beaucoup d'extension dans les six lettres qu'il a insérées sur le même sujet dans la *Revue musicale*. Une des choses les plus curieuses de ces développements est l'idée de globules qui s'échappent des corps sonores à chaque vibration pour arriver jusqu'à l'oreille, pour se mettre en équilibre avec les globules qu'elle-même exhale lorsqu'elle vibre. Il explique ensuite comment les rapports arithmétiques des globules produits par plusieurs sons donnent la sensation de consonnance ou de dissonance.

A toutes ces hypothèses il ne manque que la démonstration, mais à l'air de conviction qui règne dans le langage de M. Azaïs, il est facile de voir que la démonstration n'ajouterait rien aux clartés dont son esprit est illuminé.

Protestation

DES DIRECTEURS DE SPECTACLES

Au sujet de la nouvelle loi présentée à la Chambre des Députés, par laquelle est établie une nouvelle législation.

La politique n'est pas du domaine de notre journal ; mais la question des théâtres est la nôtre, et nous pouvons critiquer les actes du gouvernement lorsqu'ils touchent directement aux intérêts de l'art musical. Or, entraver la libre exploitation des théâtres, cela peut, dans de certains cas, nuire aux auteurs d'opéras, puisqu'il n'y a pas d'exception en faveur des théâtres lyriques.

Un compositeur aura passé des jours et des nuits à composer une partition sur laquelle il aura fondé l'espoir de sa réputation et de sa fortune, et parce que le sujet, tiré des annales de notre histoire, ne sera point du goût d'un ministre, cette partition, fruit de longs et pénibles travaux, sera condamnée au silence, au néant. *Robert-le-Diable* n'aurait peut-être pas été représenté sous la restauration parce qu'on y voit des moines et des nonnes; la *Juive* n'aurait certainement pas été jouée. C'est tout au plus si l'on nous eût accordé *Gustave*, dans la crainte d'habituer la population à l'idée qu'un roi peut mourir, comme tout le monde, d'un coup de pistolet. Avec un autre gouvernement, ce seront d'autres ou peut-être encore les mêmes scrupules, et nous pourrons être privés de belles partitions. On voit que la musique n'est pas si fort étrangère qu'on aurait pu le croire d'abord aux débats qui vont s'ouvrir à la chambre des députés sur les nouvelles lois proposées. Les théâtres lyriques ont autant besoin de liberté que les autres ; les entraves ne peuvent que nuire à leur prospérité. En vain objectera-t-on qu'il ne sera pas fait usage à leur égard des dispositions législatives que demandent les ministres, et qui ne sont destinées qu'à atteindre les théâtres littéraires. Les occasions où ces dispositions pourront être appliquées seront peut-être plus rares, elles ne se présenteront peut-être pas d'ici à long-temps; mais le jour où l'occasion se présentera, les effets pourront en être funestes.

La protestation que nous allons rapporter n'a pas été signée par les directeurs des théâtres lyriques, et on en conçoit aisément le motif. Les directeurs de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique reçoivent chacun une subvention considérable, qui, pour ce pre-

mier théâtre surtout, dépend de la bienveillance du ministre. Si l'Opéra-Comique faisait résistance, le ministre pourrait lui retirer la subvention et le ruiner, et il le ferait probablement, car les ministres ont en général assez peu de délicatesse. Le directeur du Théâtre Français, que la question intéressait plus qu'aucun autre, s'est également abstenu par les mêmes motifs.

Cependant, bien que le mémoire de MM. Philippe Dupin, Chaix-d'Est-Ange et Delangle ne soit pas revêtu des signatures de MM. Duponchel et Crosnier, nous ne sommes pas moins convaincus qu'intérieurement ils l'approuvent, et qu'ils sont intéressés dans cette haute question. Aussi donnerons-nous le texte de cette protestation, qui doit éclairer l'opinion de ceux de nos lecteurs qui ne sont pas très savants dans l'histoire de la législation des théâtres.

« Quelque opinion que l'on puisse avoir sur le projet de loi destiné à réprimer la liberté de la presse, on doit regretter que ce projet, embrassant plusieurs objets, au lieu de s'attacher exclusivement à la presse, soit venu en quelques mots régler une matière toute différente. Sans doute nos lois sur les théâtres pouvaient appeler quelques réformes et réclamer un complément; sans doute les directeurs eux-mêmes avaient le droit d'espérer, pour le régime intérieur et les impôts qui les accablent, des améliorations depuis long-temps promises; mais ces changements ne sauraient s'improviser avec une telle rapidité, ni se jeter comme par hasard, sans liaison et sans ensemble, au travers d'une loi sur la presse; de là une confusion déplorable qui place, à côté de dispositions toutes politiques, d'autres dispositions blessant au vif le droit privé, le droit de propriété.

« L'art. 15 du projet porte qu'*il ne pourra être établi aucun Théatre ni Spectacle, de quelque nature qu'ils soient, qu'avec l'autorisation préalable du ministre de l'intérieur, et du préfet dans les départements.*

« *La même autorisation est exigée pour les pièces qui y seront représentées.*

« C'est là une pensée toute politique. Cet article tranche une question qui divisait les jurisconsultes, les publicistes, les hommes d'état. Un ministre du roi, M. de Montalivet, avait, en 1831, présenté un projet de loi tendant à effacer de nos lois la censure théâtrale. Si elle n'avait pas été expressément abrogée alors, du moins elle semblait en quelque sorte abolie par la désuétude où les ministres l'avaient laissé tomber. Aujourd'hui l'administration propose le contraire de ce qu'elle proposait en 1831; à cette époque, on disait que *les censeurs avaient tué la censure.* Aujourd'hui on veut la faire revivre. C'est là une grave question. La chambre la résoudra avec cette haute sagesse qu'elle apporte toujours à la discussion des intérêts généraux.

« Mais, quelle que soit sa décision, l'art. 16 contient une disposition nouvelle, exorbitante, que rien ne saurait motiver, qu'aucune opinion ne peut accueillir; car il ne s'agit plus ici de politique, mais de justice.

« Suivant cet article, *dans le cas de trouble, de scandale, de contravention aux lois, ordonnances et réglements, l'autorisation accordée, soit pour l'établissement d'un Théâtre, soit pour l'autorisation d'une piéce, pourra être retirée. Ces dispositions et celles contenues aux articles précédents sont applicables aux théâtres existants. Des réglements particuliers détermineront la police des théâtres.*

« Ces dispositions seront applicables aux théâtres existants, l'auteur du projet a soin de le dire. Ainsi, les propriétaires actuels pourront être dépossédés, l'autorisation pourra leur être retirée. Mais cela se peut-il? Les lois n'ont pas d'effet rétroactif; la confiscation est abolie; et cependant voilà un genre d'industrie, un genre de propriété qu'un ministre, de sa seule volonté, va pouvoir anéantir! Des établissements auront été créés sous la garantie de la loi qui protége toutes les propriétés, et une loi nouvelle permettra de les détruire! Cette loi viendra changer les conditions sous lesquelles les entrepreneurs ont vécu jusqu'ici! Cela est impossible. Si, d'après les lois actuelles, l'autorisation exigée pour établir un théâtre n'est point révocable, si l'établissement une fois formé constitue une propriété privée, l'article 16 du projet consacre une injustice odieuse, une rétroactivité révoltante, une véritable confiscation. La chambre s'empressera de le repousser.

« Aux termes de ces lois, l'autorisation est-elle donc révocable? Est-ce une simple concession, une faveur précaire, ou bien y a-t-il là un droit de propriété que nul ne puisse violer?

« La loi du 24 janvier 1791, empreinte des idées généreuses de la constituante, abolit tous les anciens priviléges des théâtres. Elle établit la libre concurrence. « L'art de la comédie, disait le rapporteur, doit être « libre, comme tous les autres genres d'industrie; ce « talent, long-temps flétri par le préjugé, a enfin pris, « au nom de la raison et de la loi, la place qu'il doit « occuper dans la société; qu'il soit permis à chacun « de l'exercer, et que seulement une surveillance de la « police municipale empêche les abus. Il est désormais « reconnu que chacun doit à son gré exercer son in- « dustrie; ce n'est que sous le règne des priviléges

« qu'on met des entraves à cette faculté de l'homme, « et on cherche à cet abus d'autorité de frivoles pré- « textes dans le perfectionnement de l'art, etc. »

« Aussi la loi pose en principe la liberté la plus absolue : « *Tout citoyen pourra élever un Théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son Théâtre, sa déclaration à la municipalité du lieu* (art. 1^er^). »

« Sous l'empire, cette loi reçut de graves modifications. Un décret du 8 juin 1806 rétablit la censure dramatique. D'un autre côté, on avait senti les inconvénients de cette loi de 1791, qui permettait au premier venu d'établir un Théâtre. Ces grandes entreprises exigent de grandes ressources, des avances de fonds; l'intérêt des tiers s'y trouve presque toujours engagé; le législateur stipule des garanties pour cet intérêt; il veut empêcher que ces tiers puissent être trompés par les apparences d'un faux crédit. C'est là le motif des articles 1 et 2 du décret qui se tiennent et s'interprètent l'un par l'autre.

« ART. 1. *Aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation, sur le rapport de notre ministre de l'Intérieur.*

« ART. 2. *Tout entrepreneur qui voudra obtenir cette autorisation sera tenu de faire la déclaration prescrite par la loi, et de justifier devant notre ministre de l'Intérieur des moyens qu'il aura pour assurer l'exécution de ses engagements.*

« Ainsi, à compter de cette époque, le droit n'existe qu'à la condition d'une autorisation; mais une fois cette autorisation donnée, quelle est la nature, la portée, l'étendue de ce droit? Il reste ce qu'il était sous la loi de 1791; c'est une industrie, c'est une propriété placée, comme toutes les autres, sous la protection de la loi.

« C'est ainsi qu'une foule d'établissements, que les sociétés anonymes, par exemple, ne peuvent se former sans l'autorisation du gouvernement. Jamais on n'a prétendu que le gouvernement, libre de refuser cette autorisation, fût maître de la révoquer.

« Un décret impérial a établi une seule exception; ce décret, rendu en haine de la presse, permet à l'autorité de retirer aux librairies et aux imprimeurs leur brevet, encore faut-il, et c'est du moins une garantie, qu'ils aient subi une condamnation en justice; et lorsque la restauration voulut mettre en vigueur cette disposition légale, on se rappelle avec quelle force l'opinion publique a protesté contre cet acte d'arbitraire et de vengeance ministérielle.

« Au reste, les principes sur le droit de propriété, en matière de privilége théâtral, sont développés avec une grande logique dans un traité sur la législation des théâtres, ouvrage de deux jurisconsultes dont l'opinion ne saurait être suspecte, car ils occupent aujourd'hui une position élevée dans l'administration, et sous la restauration, membres de l'opposition, ils ont eu la franchise d'émettre, dans l'ouvrage que nous citons, une opinion favorable à la censure théâtrale. MM. Vivien et Edmond Blanc s'expriment ainsi[1] : « La concession « de l'autorisation est irrévocable; quand l'administra- « tion, en faisant cette concession, a reconnu que le « théâtre peut être élevé sans inconvénients pour l'or- « dre et l'intérêt publics, cette décision est définitive. « L'intérêt public est peu sujet à variation; s'il ne « s'oppose pas à l'établissement du théâtre au moment « de la concession, il est difficile de croire qu'il puisse « être blessé par la continuation de l'entreprise.

« Aucune loi ne reconnaît à l'administration le droit « de retirer les autorisations; le décret de 1806 ne le lui « donne pas; le réglement d'août 1814, *relatif aux « théâtres de province*, porte, il est vrai, dans son ar- « ticle 20 : L'inexécution des conditions faites aux di- « recteurs entraînerait la révocation de leurs brevets: « *mais cette disposition établie, par un ministre, ne peut « créer un droit qui ne résulte ni d'une loi ni même « d'une ordonnance.* Une entreprise de théâtre constitue « une propriété dont l'importance est souvent considé- « rable. Des constructions coûteuses, des dépenses qui « ne peuvent être couvertes que par les produits de « l'exploitation, des engagements d'une longue durée, « des sociétés où viennent se réunir de nombreux capi- « taux, suivent ordinairement l'obtention de l'autori- « sation. Il est impossible que tant d'intérêts se trou- « vent livrés à l'arbitraire ministériel, et qu'il soit au « pouvoir de l'administration de détruire tous les droits « acquis sur la foi de la concession qu'elle a faite. « Comme nous l'avons déjà dit, la faculté d'ouvrir « un théâtre appartient à tous les citoyens, en vertu de « la loi de 1791. La nécessité d'une autorisation préalable « n'empêche pas que ce droit ne soit consacré par la « loi. Cette formalité remplie, le citoyen exerce son « droit, et la loi qui permettait à l'administration d'em- « pêcher l'ouverture ne lui permet pas d'ordonner la « fermeture.

« Ces considérations sont surtout incontestables pour « les théâtres de Paris, qui, par l'énormité des frais « d'établissement qu'ils nécessitent, ont droit à la pro-

(1) *Traité de la législation des Théâtres*, p. 104.

« tection assurée par la loi à toutes les propriétés, et « qui, d'un autre côté, ne s'établissent ordinairement « qu'avec l'adjonction de capitalistes, associés pour « fournir les ressources pécuniaires nécessaires à l'ex- « ploitation. Elles le sont surtout encore pour les « théâtres qui existaient avant le décret de 1806, et qui, « par conséquent, n'ont pas même eu besoin de l'au- « torisation du gouvernement pour s'établir. Aussi, le « décret du 29 juillet 1807, qui réduisit le nombre des « théâtres établis depuis 1791 et en supprima plu- « sieurs, a-t-il toujours été considéré comme un acte « de la tyrannie la plus odieuse, comme un attentat « coupable au droit des propriétés. »

« Elle serait donc entachée du double vice de rétroactivité et de confiscation, la loi qui rendrait l'autorisation révocable, d'irrévocable qu'elle est aujourd'hui, et qui verrait un titre précaire là où il y a propriété et droit absolu.

« Nous venons de montrer le vice de l'art. 16 du projet dans ses rapports avec les droits acquis, auxquels cet article porte atteinte; mais si nous considérons maintenant l'article en lui-même, il est impossible de ne pas être frappé de ce qu'il renferme d'exorbitant.

« La première condition de toute peine est de frapper le vrai coupable; or, que porte cet art. 16? *En cas de scandale ou de tumulte, l'autorisation pourra être retirée.* L'entrepreneur est-il donc l'auteur de ce trouble, de ce scandale? On ne peut même le penser. Cependant, l'autorité pourra s'en prendre au directeur et révoquer, par un *acte de bon plaisir*, l'autorisation qu'elle aura donnée.

« Un ennemi, une administration rivale aura jeté dans la salle douze agitateurs; la police (car enfin on peut faire toutes les suppositions) aura envoyé des émissaires pour y exciter du tumulte; et le directeur sera responsable!

« Cette dernière supposition ne se réalisera jamais, nous l'espérons; mais l'autorité peut du moins nourrir de la défiance ou de la malveillance pour un théâtre. Cela peut se voir, cela s'est vu quelquefois. Eh bien! un caprice du ministre pourra l'anéantir! Jamais des législateurs soigneux des intérêts privés comme des intérêts généraux ne confieront à l'autorité un pareil arbitraire.

« Le projet dit qu'*en cas de contravention aux réglements et ordonnances, le ministre pourra retirer son autorisation.* Mais ces réglements de police sont multipliés à l'infini. Quelle que soit la prudence d'un directeur, comment ne serait-il pas pris en défaut? Ainsi, par un de ces mille accidents qui peuvent arriver tous les jours, par l'indisposition d'un acteur, parce qu'un entr'acte se sera prolongé, le spectacle aura fini à onze heures cinq minutes au lieu de finir à onze heures; cela suffira à l'administration pour sévir contre le théâtre. Aujourd'hui ces contraventions sont punies d'une faible amende; demain, si l'art. 16 du projet est adopté, elles entraîneront la confiscation! L'entrepreneur aura formé à grands frais son établissement; il aura fait construire un édifice qui, par sa nature, ne pourra recevoir d'autre destination; il aura contracté des engagements; il se verra tout-à-coup enlever son industrie, sa propriété! Et cette peine ne l'atteindra pas seul; elle devra encore blesser les créanciers, les tiers dont les intérêts sont liés à son entreprise; disposition plus odieuse encore que la confiscation qui, du moins, ne produisait d'effet que *sauf le droit des tiers.*

« Nous soumettrons à la chambre une dernière réflexion. Si la censure est rétablie, à quoi bon des dispositions si rigoureuses contre les entrepreneurs? Lorsque le théâtre est libre, la loi peut être sévère, elle doit l'être; mais lorsque l'autorité peut arrêter le mal dès sa naissance, lorsque tout est soumis à son contrôle, lorsqu'elle peut non-seulement réprimer, mais prévenir le tumulte et le scandale, peut-elle rendre le directeur à ce point responsable du mal qu'elle n'aura su ni prévoir, ni empêcher? On s'étonne de voir tant de défiance à côté de tant de garanties, tant de menaces après tant de précautions. »

Ont *signé*, Philippe Dupin, bâtonnier de l'ordre des avocats.

Chaix-d'Est-Ange, Delangle, membres du conseil de l'ordre des avocats.

Dartois, directeur du théâtre des *Variétés;* Ch. Poirson, du *Palais-Royal;* de Cès Caupenne, de l'*Ambigu-Comique;* Harel, de la *Porte-Saint-Martin;* Bernard-Léon, de la *Gaîté;* Ferd. Laloue, du *Cirque-Olympique;* Mouriez, des *Folies-Dramatiques.*

Nouvelles de Paris.

*** Une jeune actrice, Mlle Olivier, a débuté à l'Opéra-Comique dans le rôle de Nicette du *Pré aux Clercs.* Grande, bien faite, mais douée de proportions un peu trop fortes peut-être pour la nature de l'emploi qu'elle veut remplir, Mlle Olivier chante tout juste assez pour qu'on puisse dire qu'elle chante; la manière dont elle

dit le dialogue n'est point mauvaise, mais l'accent prétentieux qu'elle y met quelquefois et ses gestes presque toujours forcés indiquent des habitudes de province. Il y a tout lieu de croire que le costume porté par Mlle Olivier dans le *Pré aux Clercs* est de son invention; nous ne pouvons nous empêcher de lui dire qu'il est des plus ridicules. La petite Nicette, l'épouse future d'un teneur de cabaret, n'a jamais dû songer à s'affubler d'une robe de satin rose et d'une jupe de velours relevée de côté par des touffes de ruban rose. C'est par trop de luxe, et, qui pis est, c'est un luxe de mauvais goût.

Aucun des acteurs qui avaient joué le *Pré aux Clercs* dans sa nouveauté ne remplissait son rôle le jour où nous avons assisté aux débuts de Mlle Olivier; aussi l'exécution, confiée à des doubles, a-t-elle été pitoyable. Il n'y a pas de chanteur remarquable à l'Opéra-Comique, pas de talent hors de ligne qui fasse impression sur le public. C'est par l'ensemble de l'exécution qu'il faudrait chercher à se distinguer; or on y songe fort peu. Après un certain nombre de représentations, les rôles sont abandonnés aux doubles, l'orchestre et les chœurs deviennent moins nombreux; tout, jusqu'aux accessoires, se néglige, et il semble qu'au lieu de vouloir attirer le public on s'efforce au contraire de le repousser.

*** L'un des premiers actes de l'administration de M. Duponchel, aujourd'hui le directeur de l'Opéra, aura pour objet une utile réforme musicale. Les chœurs doivent subir une épuration et recevoir un renfort considérable de nouvelles voix. M. Meyerbeer, qui apporte un soin extrême à l'exécution de ses ouvrages, a demandé et obtenu sans difficulté cette augmentation du personnel des chœurs pour son opéra qui est en répétition.

*** Mme Dorus-Gras, après deux mois de congé qu'elle a employés à voyager en Belgique et dans la Hollande, a reparu à l'Opéra. Elle a chanté les rôles de Mme Damoreau dans le *Dieu et la Bayadère* et dans *Robert-le-Diable*, et elle a reçu l'accueil que mérite son gracieux talent.

*** Nous avons dit que les concerts des Champs-Elysées, fondés par M. Masson de Puitneuf et abandonnés par lui à cause de ses mauvaises affaires, rouvrent sous la direction des syndics de la faillite. Il paraît que ceux-ci, jugeant avec raison que l'une des causes de la décadence qu'avait subie un établissement jadis en vogue était la facilité qu'avait trouvée une partie peu scrupuleuse du public d'assister gratis aux concerts, en se plaçant autour des frêles barrières qui permettaient de tout voir et de tout entendre, ont pris la résolution de s'entourer d'une clôture élevée et impénétrable à l'œil. On dit aussi qu'au son des quadrilles de l'orchestre il se formera des quadrilles en action, mais nous nous plaisons à croire que c'est un faux bruit; car s'il en était ainsi, ce serait un concert de moins et un bastringue de plus.

*** On écrit d'Arras : Le concert que doit donner la société philharmonique d'Arras, à l'occasion de la fête communale, est définitivement fixé au lundi 24 de ce mois. Il aura lieu à 11 heures du matin à la salle de spectacle. La partie vocale de ce concert sera remplie par Mlle Nau (premier prix du Conservatoire en 1834), élève de Mme Damoreau, et M. Geraldy, professeur de chant à Paris; la partie instrumentale par MM. Rignault frères, de Paris (violon et basse).

Demain la troupe d'opéra rentrera par *Lestocq*.

*** On écrit de Nantes : La foule accourt aux représentations de Mme Damoreau. Hier l'assemblée était des plus nombreuses; les dames se trouvaient en majorité aux galeries, au parquet et dans les loges. L'admiration semble s'accroître à chaque soirée; c'est que plus on entend cette délicieuse cantatrice, plus on apprécie cette perfection merveilleuse de son chant, le charme de sa voix si flexible et si légère, si pure et si harmonieuse. Mme Damoreau a chanté la musique du *Comte Ory* comme elle chante toutes les partitions de Rossini, c'est-à-dire avec ce prodigieux talent qu'on ne se lasse pas d'applaudir. Notre public crie *bravo* comme un habitué des Bouffes, il applaudit avec fureur, il jette des bouquets, des vers; on dirait presque d'un parterre d'Italie. Mme Damoreau a terminé la soirée en chantant trois jolies romances.

*** La reprise de la *Fiancée* à l'Opéra-Comique a fourni à Chollet l'occasion de déployer les avantages de sa jolie voix et de son talent d'acteur. Il a été redemandé après la pièce. L'agréable musique de M. Auber a eu sa part du succès.

*** Mlle Olivier a continué ses débuts par le rôle de Péki du *Cheval de bronze*. Nous n'avons rien à dire de Mlle Olivier, si ce n'est que Mme Pradher a été regrettée.

*** La reprise de *Zampa* devait avoir lieu jeudi à l'Opéra-Comique, mais une indisposition de Chollet l'a fait remettre à hier samedi.

*** Mme Pradher a de grands succès à Lausanne. Elle a joué la *Fiancée*, *Fiorella* et la *Vieille*.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 36.

PARIS, DIMANCHE 6 SEPTEMBRE 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS

ET BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FÉTIS,

Maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de Bruxelles. 1er volume.

Paris, 1835. FOURNIER, rue de Seine, 14.

Suite et fin.

J'ai dit dans mon premier article que l'importance des objets m'a contraint quelquefois à donner à de certains objets des développements trop étendus pour un résumé de l'histoire de la musique; cependant, telle était l'abondance des questions neuves qui se sont présentées à moi dans la rédaction de ce morceau d'histoire, qu'il a bien souvent fallu me borner à de simples indications des erreurs de ceux qui les avaient traitées avant moi, et du point de vue sous lequel il me semblait qu'elles devaient être considérées. Que si je ne m'étais imposé la loi d'éviter les discussions trop longues sur des choses qui semblaient les rendre absolument nécessaires, ce n'est point un résumé que j'aurais dû faire imprimer, mais bien mon histoire générale de la musique. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur quelques-uns des points de cette histoire qui ont été inaperçus par le P. Martini, Burney, Hawkins, Forkel, l'abbé Gerbert, Busby et autres, ou qu'ils ont mal appréciés.

Les bases réelles et fondamentales de la tonalité des divers systèmes de musique n'ont point été connues des écrivains que je viens de citer; l'origine des transformations de ces systèmes n'a pas été mieux appréciée; de là vient qu'il règne tant de vague dans ce qu'on a dit sur ces sujets importants; de là l'incertitude où se trouve plongé le lecteur, après avoir comparé les opinions des historiens sur ces mêmes choses. J'ai donc eu tout à faire à cet égard, et l'on pourra s'en convaincre en comparant les analyses que j'ai données des tonalités indienne, chinoise, égyptienne, hébraïque, arabe, grecque, septentrionale et latine du moyen-âge, avec ce qu'ont écrit sur la même matière les orientalistes Jones, Onseley, Amiot, Lund, Pfeiffer, les philologues et critiques Meibomius, Wallis, Burette, Dricberg, et les historiens généraux Martini, Burney, Hawkins et Forkel. Presque toujours en opposition de faits ou d'opinions avec quelqu'un de ces écrivains, parce que j'ai moins consulté des autorités littéraires que la nature des choses et que la philosophie de l'art, il aurait fallu que je fisse un gros livre sur ce sujet seul, l'un de ceux qui offrent le plus de difficultés, si j'avais dû établir une critique en forme de toutes les erreurs qu'il a fait naître et développer toutes les conséquences de ce que j'ai avancé sur une matière si riche et si peu connue.

S'agit-il de la notation de la musique? je n'y ai pas eu moins d'occasions de me trouver dans une perpétuelle opposition avec tous mes devanciers. Le premier, j'ai fait remarquer que le principe de la notation des anciens peuples orientaux consiste principalement dans des signes de ccollections de sons, tandis que celui des Grec

des Latins et des peuples modernes est basé sur la représentation des sons isolés; différence importante et qui se rattache à l'essence même des systèmes de musique. Le premier, j'ai aperçu l'erreur qui avait fait attribuer à saint Jean de Damas l'invention de la notation en usage dans les églises et dans les monastères de l'Orient, et j'ai fait voir que les signes de cette notation ne sont autres que ceux de l'écriture démotique des anciens Égyptiens; enfin j'ai indiqué l'analogie de ces signes avec ceux de quelques autres notations de l'Orient. Tout cela avait échappé à M. Villoteau, à Forkel, à Burney et à tous les autres; mais pour rendre ces faits nouveaux d'une évidence irréfragable aux plus incrédules, il eût fallu donner dans mon résumé des analyses suivies de tous les caractères, les appuyer d'un long travail d'érudition, faire entrer dans ce travail la comparaison des signes de l'antique notation égyptienne avec ceux d'une très ancienne notation hébraïque, inconnue à tous les historiens de la musique, et dont j'ai trouvé la clef; enfin accompagner tout ce travail de nombreuses planches pour en donner une intelligence complète. Or, tout cela n'était point de la nature d'un résumé; il a donc fallu me borner à donner, comme je l'ai fait, une indication sommaire de ces choses curieuses et nouvelles, laissant à un autre temps les développements dont ils sont susceptibles, et je crois avoir assez fait dans l'objet de mon résumé historique, en fixant sur ces faits intéressants l'attention des amis de l'art.

Je ne crois pas avoir traité des questions moins délicates ni moins curieuses en ce qui concerne les anciennes notations du Nord, sur lesquelles une profonde obscurité a été répandue jusqu'ici, obscurité qu'on n'a essayé de dissiper que par des erreurs ou des vues arbitraires. Les considérations que j'ai présentées sur les origines de ces notations et sur leurs types primitifs me paraissent être neuves; mais ce mérite serait assez mince dans un ouvrage historique, s'il n'était soutenu de preuves irrécusables, tirées de monuments authentiques. La division de ces notations du Nord en deux caractères principaux (le *Saxon* et le *Lombard*), la traduction, appuyée de preuves positives de ces caractères, la démonstration des diverses transformations du caractère lombard, d'où sont venus les premiers éléments de la notation moderne, tout cela est indiqué dans le résumé philosophique de l'histoire philosophique qui précède la biographie universelle des musiciens, et pour la première fois, non-seulement des multitudes de faits inconnus y sont publiés, mais ils y sont ramenés à des considérations générales, qui en font voir la liaison nécessaire. Sans doute des discussions plus étendues, des développements plus considérables auraient été nécessaires pour ne laisser aucun doute sur cette partie de mon travail; car il y a dans la seule notation de la musique la matière d'un livre volumineux et intéressant; mais encore une fois, tant de choses nouvelles ou inconnues ont été répandues dans ce résumé, qu'il a bien fallu ne donner à chacune que le développement indispensable pour ne faire qu'une introduction historique, telle qu'il convenait qu'elle fût pour la place qu'elle occupe.

J'avais à rectifier bien des erreurs des historiens en ce qui concerne les formes du système musical et la solmisation depuis le temps de Gui d'Arezzo jusqu'au dix-septième siècle. Je l'ai fait aussi succinctement que je l'ai pu; mais je n'ai négligé aucune occasion de rétablir la vérité des faits, et je crois avoir émis sur ce sujet important des idées simples, qui ne seront pas sans résultat, j'espère, pour l'histoire générale et philosophique de la musique.

A l'égard de l'histoire de l'harmonie, de l'origine septentrionale que j'ai donnée à cette partie de l'art, des principes sur lesquels elle repose, de la liaison intime des formes de l'échelle, de la tonalité, de la mélodie et de l'harmonie, je crois que tout ce que j'en ai dit est neuf et fécond en résultats pour la formation philosophique d'une histoire et d'un système de la musique; j'ai multiplié les preuves tirées de manuscrits du plus haut intérêt, qu'on avait eu le tort de négliger jusqu'à ce jour. En cette partie, comme en toutes les autres de mon travail, il a fallu que je sacrifie souvent le désir que j'avais d'épuiser les questions pour me conformer aux conditions d'étendue de mon ouvrage. Je l'ai fait; mais je crois que ce que j'ai dit suffira pour fixer l'attention des hommes capables sur ces mêmes questions, où j'ai jeté à pleines mains des faits et des aperçus nouveaux.

Quelles que soient les imperfections de mon travail, et sans doute il s'y en trouve, je crois, d'après ce que j'en ai dit, avoir posé, dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, la pierre fondamentale d'un nouvel et solide édifice de l'histoire de la théorie de l'art et de la science. C'est avec cette profonde conviction que j'ai livré au public cet avant-coureur d'ouvrages plus étendus que je publierai sur la même matière.

Il me reste à exposer dans cet article quelques considérations sur la partie biographique et bibliographi-

que du premier volume de la *Biographie universelle des musiciens*. La lettre A de ce dictionnaire complète ce volume avec le Résumé de l'histoire de la musique.

Toutes les biographies de musiciens soit générales, soit particulières, qu'on a publiées jusqu'à ce jour, ont été faites avec plus ou moins de soin sur un plan uniforme. Ce plan consistait à faire une compilation simple de livres antérieurement publiés pour le plus grand nombre des articles, et à y ajouter les renseignements que l'auteur avait pu se procurer sur ses compatriotes et sur ses contemporains. Quant à l'appréciation qu'on y trouve du mérite des artistes et de la valeur de leurs ouvrages, elle n'est presque jamais le résultat des recherches du compilateur ni l'expression de son opinion personnelle; ce n'est le plus souvent qu'un écho des traditions passées de proche en proche dans tous les ouvrages du même genre, sous de certaines formules laudatives ou critiques. L'œuvre de compilation est en elle-même si pénible et si laborieuse qu'il ne s'est trouvé personne qui ait été tenté d'y joindre la fatigue d'un examen des compositions ou des écrits dont il avait à rendre compte. D'ailleurs la position où se sont trouvés la plupart des biographes n'était guère favorable pour faire un tel examen. La plupart ont manqué du secours des grandes bibliothèques, qu'on ne trouve que dans quelques capitales de grands États, et ce n'est pas sans peine qu'ils sont parvenus à rassembler autour d'eux les livres de biographie et de bibliographie spéciale dont ils devaient se servir. Ajoutons à cela que des connaissances littéraires, une certaine habileté dans la pratique de la musique et même le savoir didactique des musiciens considérés comme instruits, ne suffisent pas pour un travail d'appréciation des œuvres musicales de mille espèces diverses.

Tantôt c'est un livre historique qu'il faut analyser, et pour cette analyse des multitudes de connaissances sont indispensables; car l'histoire de la musique est la plus étendue, la plus variée, la plus obscure de toutes les histoires d'arts ou de science; tantôt il s'agit d'un livre d'acoustique, science dont l'application et les bornes ont été mal connus de ceux même qui en ont fait l'objet spécial de leurs études. Une autre fois, c'est un système de théorie tonale, un traité de contrepoint ou d'harmonie, une méthode d'enseignement, une théorie de la construction des instruments, qui appellent l'éloge ou la critique, et tout cela exige des études différentes. Quant à la pratique de l'art, c'est tout autre chose encore, et la connaissance des qualités particulières à chaque style et à chaque époque est nécessaire à qui veut rendre compte du mérite d'une œuvre dramatique, de compositions de musique d'église des écoles diverses, de morceaux de musique de chambre ou de concert, et de la musique instrumentale de diverses espèces. Or, tant de savoir ne s'est trouvé jusqu'à ce jour réuni dans une seule tête. C'est sans doute ce qui a été compris par quelques artistes et savants qui, à différentes époques et dans diverses circonstances, se sont réunis dans le but de se distribuer le travail d'une encyclopédie de musique où devait entrer une biographie et une bibliographie générale des artistes et de l'art. Mais ici de nouvelles difficultés se sont présentées; en première ligne s'est rencontrée l'impossibilité de trouver dans une réunion de plusieurs hommes l'unité de vues et de doctrine indispensable pour un tel travail. C'est à ces causes qu'il faut attribuer l'insuffisance, je dirai presque la nullité, de l'appréciation des œuvres de l'art et du mérite des artistes dans tous les dictionnaires biographiques, les redites sur parole des auteurs qui se copient, et les contradictions de ceux qui sont dirigés par des intérêts ou des préjugés contraires.

Placé dans une position beaucoup plus favorable que mes prédécesseurs dans la biographie des musiciens, possesseur d'une nombreuse et rare collection de livres et de musique, ayant exploré de grandes bibliothèques en France et à l'étranger, j'ai eu d'abord les moyens matériels et le courage nécessaire pour me livrer à l'examen approfondi d'une immense quantité d'ouvrages historiques, théoriques, didactiques et pratiques, et j'ai pu considérer comme non avenu tout jugement venu d'ailleurs sur ces productions, et me former de leur mérite une opinion personnelle et raisonnée. Je n'ai pas tout vu; car qu'est-ce qui peut tout voir? Mais ce que je n'ai connu que par les auteurs qui m'ont précédé, je l'ai cité simplement et sans analyse. Il est aussi beaucoup de choses que j'ai examinées et sur lesquelles je ne donne pas mon opinion, parce que j'ai cru que ces productions, serviles imitations de certains ouvrages du génie, ne méritaient pas qu'on en fît un examen approfondi.

J'ai employé plus de quarante années d'un travail continu et de méditations incessantes à acquérir les connaissances nécessaires à la rédaction de mon ouvrage sur le plan où je l'ai conçu. Que je les possède à un degré suffisant, c'est ce qu'il ne m'appartient pas de juger; mais j'ai du moins acquis la certitude que je suis entré dans la voie philosophique où le savoir, quel qu'il soit, peut être seulement employé d'une manière utile. J'ai considéré l'art et la science sous leur aspect

le plus général, et ce n'est qu'en procédant ainsi que je suis parvenu à donner à mes analyses quelque valeur, et que j'ai pu me dépouiller des intérêts et des préjugés qui faussent d'ordinaire le jugement dans l'appréciation des produits de l'art.

Les articles qui entrent dans le premier volume de la *Biographie universelle des musiciens*, comme tous ceux du reste de l'ouvrage, m'ont paru devoir être divisés en trois classes : à la première appartiennent les écrivains sur l'histoire, la théorie, la didactique et la pratique de l'art; à la seconde les grands artistes de tout genre; à la troisième les hommes qui, sans être doués d'un génie créateur, ont été des musiciens instruits. L'exactitude des faits m'a paru devoir composer le mérite principal des articles de la première; ceux de la deuxième m'ont paru exiger une analyse de l'influence des artistes sur l'époque à laquelle ils ont appartenu; les articles de la troisième m'ont semblé devoir être renfermés dans des limites étroites. C'est au public à juger si j'ai bien rempli les conditions de ce programme.

Les articles du premier volume qui me paraissent dignes de quelque attention sont : Adalbert, Adam de le Hale, Adraste, Agostini (Paul), Alard (Lambert), Albrechtsberger, Allegri (Grégoire), Alypius, Amati (la famille), Amiot, Anerio, Animuccia (Jean et Paul), Anselme de Parme, Anselme de Flandre, Arcadet, Aribon, Aristide Quintillien, Aristote, Aristoxène, Asioli, Attaignant, Auber, Augustin (saint), Auxcousteaux et Azaïs.

FÉTIS.

Nouvelles de Paris.

—

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de *Zampa*.

Les masses jugent bien en général, mais elles ne peuvent juger que de ce qui est exactement à leur portée. Pour peu que les questions qui leur sont posées s'élèvent au-dessus du degré que leur assigne leur éducation, elles ne font rien pour s'élever, et dès lors elles jugent mal. Aussi, toutes les productions d'art qui sont quelque peu en avance sur l'état des connaissances populaires ne viennent-elles à être comprises que longtemps après leur apparition, c'est-à-dire quand une génération plus éclairée a succédé à la génération de leur temps, tandis que les œuvres qui sont tout juste au niveau des intelligences vulgaires, et plus encore peut-être celles qui sont en dessous, ont un grand nombre de chances pour réussir. C'est donc un talent tout-à-fait indépendant de la faculté de produire, que trouver ce point d'arrêt et de ne pas permettre à son esprit de le dépasser. Ceux qui unissent ce talent délicat à la faculté de produire ont en eux toutes les conditions du succès.

Quoique, d'une manière absolue, la musique de *Zampa* ne fût point une de ces œuvres exceptionnelles destinées à être méconnues parce qu'elles surpassent la masse des intelligences, elle ne jouit pourtant pas de la renommée qu'elle meritait, et cela parce que les esprits du public de l'Opéra-Comique, élevés à un régime plus doux, y trouvaient déjà une nourriture trop forte. Hérold reconnut un peu trop tard la faute qu'il avait commise dans l'intérêt de sa fortune, et le *Pré aux Clercs* fut le fruit de ses observations. La musique de cet opéra, d'un style moins large, moins fortement coloré que celle de *Zampa*, se trouva être précisément à la hauteur du public de l'Opéra-Comique. On sait quel fut son succès; il ne fallut pas moins de deux cents représentations pour satisfaire la curiosité de la foule.

Mais si la majorité des suffrages en France proclama *le Pré aux Clercs* le chef-d'œuvre d'Hérold, l'opinion des artistes ne persista pas moins à donner à *Zampa* la supériorité, non pas seulement sur les autres opéras d'Hérold, mais encore sur les partitions exécutées depuis long-temps au théâtre de l'Opéra-Comique. C'est également ainsi que jugèrent les étrangers, car *Zampa* fut représenté dans presque toutes les villes de l'Allemagne, en Italie, et obtint partout de brillants succès.

L'*Opéra-Comique* fit une perte immense le jour où Hérold mourut, en lui léguant le fruit de ses dernières inspirations. Hérold était appelé à faire la prospérité de ce théâtre; il en tenait dans sa main les destinées. Car, après lui, que reste-t-il? quel est le compositeur qui peut se présenter devant le public avec la confiance d'un succès? M. Auber n'a plus rien à faire ni pour sa fortune ni pour sa réputation, et les jeunes auteurs qui écrivent actuellement pour l'Opéra-Comique en sont encore à donner des espérances qui ne se réalisent pas vite. Hérold, lui, en était juste au point où l'autorité d'un nom glorieusement acquis établit déjà pour le public une très forte présomption du mérite de l'ouvrage, tandis que l'ame de l'artiste, encore fraîche et sensible aux jouissances de l'amour-propre, est capable de puissants efforts.

Le retour de Chollet à l'Opéra-Comique a tout naturellement amené l'idée d'une reprise de *Zampa*, qui n'avait point été représenté depuis le départ de cet acteur. Tous les rôles ne conviennent pas indistinctement à Chollet; ceux qu'on appelle de caractère sont les seuls où il puisse se montrer avec avantage, car l'emploi des premiers ténors, ou, si l'on veut, en langage d'Opéra Comique, l'emploi des amoureux, ne va ni à sa taille, ni aux habitudes qu'il a contractées, ni à son talent de chanteur. Le rôle de *Zampa*, au contraire, lui convient sous ce triple rapport et s'est parfaitement trouvé dans sa nature; ce qui du reste n'avait rien d'étonnant, puisque les auteurs avaient dessein de travailler pour lui. Aussi est-ce à lui-même son rôle de prédilection. C'est *Zampa* qu'il a joué dans les départements de la France, et à Bruxelles, et à La Haye; c'est par *Zampa* qu'il aurait reparu à l'Opéra-Comique, si un avis ministériel ne l'eût *engagé* à jouer d'abord le *Portefaix*. Comme dans la nouveauté de l'ouvrage, il s'est montré acteur intelligent, excellent musicien et chanteur très expérimenté dans la reprise qui vient d'avoir lieu. Mme Casimir a exécuté, avec la plus belle voix du monde, la suite d'ornements de mauvais goût qu'elle ne manque pas d'introduire partout. Ces deux rôles sont entièrement en relief sur le reste; ils présentent aux deux chanteurs de grandes facilités pour déployer l'habileté qu'ils peuvent avoir. Les autres ont été remplis d'une manière assez satisfaisante.

Les représentations de *Zampa*, belle production trop peu courue, auront tout l'attrait d'une nouveauté.

NOUVELLES DIVERSES.

*** M. Léon Pillet, gérant et rédacteur en chef du *Journal de Paris*, vient d'être nommé secrétaire de la commission administrative de l'Opéra, aux appointements de 4,000 francs.

*** Le concert donné à Arras, à l'occasion de la fête communale de cette ville, paraît avoir été très satisfaisant. Le rédacteur de la feuille locale exprime son admiration provinciale en style de province. Il compare M. Geraldy, non pas à Tamburini, comme il aurait pu le faire dans son exaltation naïve; c'est Byron, dont il va réveiller l'ombre, pour lui opposer un chanteur. Mlle Nau, pour lui, est une autre Desbordes-Valmore. Enfin il conseille le violon et la basse de MM. Regnault à quiconque a dans le cœur « une passion irritante, un ulcère de vengeance ou un souvenir amer. » Nous pousserons de toutes nos forces à l'émancipation des départements, sous le rapport intellectuel, si cette émancipation doit donner du bon sens aux littérateurs de province.

*** Le *Cheval de Bronze* a complètement réussi à Metz.

*** Mme Damoreau poursuit à Nantes le cours de ses brillantes soirées. Elle s'est fait entendre, le 23, dans le *Rossignol* et dans le *Bouffe et le Tailleur*. Les dilettanti de cette ville sont assez forts pour avoir jugé qu'une telle musique n'est pas digne d'un si haut talent.

M. Ernst, le violoniste, a aussi de grands succès à Nantes.

*** Mme Malibran est maintenant à Lucques, où elle a fait sa première apparition dans *Inès de Castro*.

Mme Boccabadati, dont le talent n'a pas été compris par les habitués de notre Théâtre Italien, a eu un grand succès dans la même ville, en chantant *Semiramide*.

*** *La Lucia di Lammermoor*, nouvel opéra de Donizzetti, sera représentée à Naples, à la fin de ce mois. Mme Tacchinardi, Duprez, Casselli et Porto, rempliront les principaux rôles.

*** Mlle Ungher, qui passait par Naples pour se rendre à Palerme, a été engagée pour jouer cinq fois la *Parisina*, à Saint-Charles, moyennant un engagement de 500 ducats (2,175 fr.).

*** M. Henry Herz est de retour de son voyage en Angleterre.

*** Une jeune cantatrice dont les débuts au théâtre de l'Opéra-Comique n'ont pas été heureux, Mme Amélia Masi, rencontre de meilleures chances dans ses voyages; voici comment s'exprime le *Journal de Francfort*, en parlant de son séjour dans cette ville.

« La saison des promenades, et le plus beau temps du monde, n'ont pas empêché une nombreuse et brillante société d'aller entendre et applaudir Mme Masi, qui nous était annoncée sous des auspices tout rossiniens. Admirée d'abord dans le grand air d'*Elisabeth*, où l'on a pu juger de l'étendue de sa voix et de la perfection de sa méthode, Mme Masi a, dans l'air de la *Suissesse*, captivé tous nos dilettanti en déployant un goût, une grace, auxquels un physique des plus agréables ajoute beaucoup de charme. Le grand duo d'*Armide*, intercalé dans la scène du *Barbier de Séville*, et chanté par Mme Masi et M. Schmetzer, a été fort applaudi, ainsi que la *Biondina*, avec ses variations. Le public a rappelé sur la scène l'aimable cantatrice pour lui témoigner sa satisfaction.

« Depuis ses représentations à Francfort, Mme Masi a été appelée à Wisbaden, où elle a été jouer *Tancrède*,

Rosine et *Anna Bolena*; elle a produit beaucoup d'effet et emporté les regrets du public, qui n'a cessé de lui prodiguer ses applaudissements. Mme Masi va se rendre à Berlin; elle est également attendue à Kalish, pour donner des représentations et des concerts. »

*** Féréol quitte définitivement l'Opéra-Comique, dit-on; il se retire de la scène. Dans l'etat actuel du personnel de ce théâtre, son absence se fera souvent sentir. Féréol n'est pas chanteur habile, mais il est bon musicien, il chante juste et ne se trouve jamais déplacé dans quoi qu'on lui confie. Acteur intelligent, il avait seul, peut-être, de tous les artistes de son théâtre, le talent de se rendre agréable au public en donnant un certain cachet à ses rôles. On riait souvent en le voyant vêtu d'une façon grotesque, quoique sans affectation de mauvais goût; on riait de ses plaisanteries débitées avec un comique de bonne compagnie. Mais il ne se bornait pas à remplir les seuls rôles de comiques; on l'a vu plus d'une fois donner des preuves d'une vraie sensibilité et exciter celle des spectateurs. Féréol est d'ailleurs distingué par des connaissances et des talents qui sont en dehors de ceux nécessaires à l'exercice de sa profession. Ancien officier du génie, il peint agréablement pour un amateur, et le Livret du Salon vient chaque année témoigner de son zèle pour les arts. Il se livre aussi, avec quelque succès, à la composition de romances, de nocturnes et de chansonnettes. Son absence d'un théâtre lyrique suffisamment pourvu de chanteurs satisfaisans ne serait pas beaucoup remarquée, car il n'est point un virtuose de premier ordre; mais l'Opéra-Comique est loin d'être riche en capacités musicales, et s'il a pour lui l'importance de la quantité, la qualité y est assez rare pour que la voix de Féréol fasse défaut.

*** Une indisposition de Mlle Prévost et la retraite de Féréol ont apporté des entraves à la continuation des représentations des *Deux Reines*. Cet opéra, début remarquable de M. Hippolyte Monpou, a été favorablement accueilli du public, qui a cru voir de l'avenir dans un pareil essai.

*** La musique du *Requiem* des Invalides, et celle du *Te Deum* exécuté à *Notre-Dame*, à l'occasion de l'événement du 28 juillet dernier, figurent ensemble pour 16,000 francs dans le devis des dépenses faites dans ces cérémonies.

*** Nous trouvons une nouvelle preuve de la tendance que prend la musique à se populariser en France dans l'examen que nous avons fait des comptes rendus de distributions de prix que donnent à cette époque les journaux de départemens. Dans plusieurs colléges, et dans presque toutes les institutions des deux sexes, il y a maintenant des prix institués pour la musique vocale. Plusieurs de ces solennités ont même été précédées de chœurs chantés par les élèves. C'est là le meilleur moyen de répandre promptement et efficacement le goût et la connaissance de la musique; c'est de lier intimement l'étude de cet art aux différents degrés de l'instruction publique. Le gouvernement a pris en cela une louable initiative, lorsqu'il a imposé à ceux qui se présenteraient comme candidats aux places d'instituteurs-primaires l'obligation de savoir assez de musique pour faire un cours de chant élémentaire. Quand l'étude de la musique fera partie intégrante et nécessaire de l'éducation dans toutes les classes de la société; quand, en même temps qu'on donnera aux enfants des principes de morale, on leur inculquera le goût des jouissances purement morales que procure la musique, alors il y aura évidemment amélioration de l'humanité. Celui qui s'émeut aux accents de la musique, et qui donne ses moments de loisir à la pratique la plus simple de cet art, ne se montrera dans aucun cas un méchant homme; il aura, au contraire, des mœurs douces et simples.

Publications étrangères.

Museum fur Orgelspieler, Sammlung gediegener und effectvoller Orgelcompositionen aelterer und neuerer zeit. Erster Band. (Musée pour les organistes, collection de compositions classiques et variées, des temps anciens et modernes.)

A Prague, chez M. Berra.

Cette collection convient aux personnes qui veulent étudier des morceaux d'un style sévère. Elle se compose de pièces écrites par Albrechtsberger, P.-E. Bach, J.-S. Bach, Brini, Czernohorsky, Eberlin, Frohberger, Fux, Geissler (C.), Graun, Handel, Kucharz, Mozart, Pitsch (C.-F.), Rinck, Scarlatti, Seeger, Tomaschek, Vogler et Zach.

Ces noms sont connus des personnes qui s'occupent de l'étude de l'orgue; ils nous dispensent de faire une analyse détaillée des morceaux que contient le recueil. L'auteur, qui a gardé l'anonyme, a été trop avare à l'égard de certains auteurs et trop prodigue à l'égard de quelques autres. Par exemple, dans le premier volume, on ne trouve que trois morceaux de P.-E. Bach, trois de Brini, un de Fux, un de Graun, un de Handel, tandis que Seeger en a fourni quarante-trois. Ce défaut

de proportions est moins sensible dans le second volume, mais nous y remarquons encore qu'il ne contient qu'un seul morceau de Mozart et un de Rinck.

Orgel-Archiv, herausgegeben von C.-F. Becker und à Ritter. Erstes Helf. zwoelf orgelstucke aun verschiedenen jahrhunderten. (Archives pour l'orgue, publiées par C.-F. Becker et A. Ritter. Premier cahier, contenant douze morceaux de différents siècles.)

Leipsick, chez Friese.

Cet ouvrage est en quelque sorte la suite du précédent. Il n'y a pas d'observations à faire sur le choix des morceaux qui sont d'Amsdorf (mort en 1669), Benevoli (1662), Heinichen (1729), Krebs (1780), Pachelbal (1606), Scheid (1654), Viadana (1640). Les éditeurs ont ajouté quelques morceaux de leur composition.

Neue hausliche andachten, in drei und vierstimmigen christlichen liedern und gesangen dedichted und in musik gesetzt von G.-W. Fink. (Nouvelles heures de dévotion en famille, ou chants et chansons chrétiennes à 3 et à 4 voix. Paroles et musique de G.-W. Fink.)

Ce n'est pas la première fois que l'auteur présente au public des produits de son double talent de poète et de musicien, mais cette fois il s'est élevé plus haut que jamais. La collection qu'il vient de publier se compose de cinq morceaux à quatre voix avec ou sans accompagnement de piano, ou à une voix avec piano.

Sechsunddreissig Nachspiele fur die Orgel von Rinck, op. 107. (Trente-six *post-ludes* pour orgue, par Rinck. Œuvre 107.)

A Essen, chez Badecker.

Quand il s'agit de compositions pour l'orgue, le nom de Rinck est une autorité; il est demeuré digne de sa réputation dans cette dernière publication. Ces *post-ludes* sont destinés particulièrement aux personnes qui ne sont pas assez habiles pour jouer les morceaux d'orgue de Bach, Krebs et Kittel.

Miscellanées.

M. Tangoin, dans son Voyage en Perse, donne la description des jeux funéraires des Persans; la musique y joue un rôle important. Ces jeux sont appelés *les Tazies ou Désolations;* ils furent institués en mémoire des martyres des imans Hassan et Hussein, fils d'Ali. « Il est très difficile (dit M. Tangoin) de donner la description d'un tel spectacle, même après l'avoir vu. Le but de ces Tazies est de rappeler au peuple le martyre d'Hassan et de Hussein, qui périrent tous deux à Kerbeles, dans une grande bataille livrée contre le faux calife Yezide. Ces fêtes commencent le premier de Mourazzen. Pendant ces jours de deuil toutes les mosquées sont tendues de noir, les places publiques et les avenues sont couvertes de larges bannes, et de distance en distance on voit des espèces de reposoirs ornés de vases de fleurs, de petites cloches et d'armes de tous genres. Les mollahs, placés dans des chaires, chantent d'une voix lugubre des hymnes sacrés et des lamentations, et toute l'assemblée leur répond par des larmes et des soupirs. Dans cette fête extraordinaire, on voit paraître deux grandes mosquées de bois doré, portées par plus de trois cents hommes. Toutes deux sont garnies de miroirs et surmontées de petits minarets. Des enfants placés dans les galeries chantent des hymnes sacrés, dont la douce harmonie dédommage les auditeurs des cris plaintifs qu'ils ont entendus auparavant. »

Le même écrivain parle de la musique des Persans en ces termes : « La musique a beaucoup de charme pour ce peuple; mais, ainsi que les autres arts, elle est encore dans l'enfance. Elle est cependant beaucoup plus douce que celle des Turcs, et le chant des Persans, accompagné de ce que nous appelons *fioritures*, a moins de monotonie que celui de ceux-ci. Le *nei*, sorte de flûte, ne manque pas, lorsqu'il est joué par un habile musicien, d'un certain genre de mélodie bien préférable aux soporifiques accents de leurs instruments à cordes. Quant à leur musique militaire, il est impossible, je crois, de rien trouver de plus barbare. Figurez-vous le son d'un grand nombre de trompettes de huit à dix pieds de long, dans lesquelles on souffle à perdre haleine; ajoutez à cela des tambours et des timbales, et vous aurez une juste idée de l'horrible bruit qu'on entend tous les jours au palais du roi, et qui résonne dans toute la ville. Ces concerts militaires, exécutés au sommet d'une haute tour, sont une des prérogatives du roi et de la famille royale; ils se renouvellent tous les matins au lever du soleil et tous les soirs à son coucher.

*** Méhul, se trouvant un jour à Givet (on sait que cette ville a vu naître le célèbre compositeur), le directeur du spectacle de l'endroit voulut faire honneur à un pareil hôte et lui donner une représentation de sa

façon. Jouer une pièce de Méhul fut la première idée qui se présenta à son esprit entreprenant. Dès lors il se mit martel en tête pour découvrir lequel de ses opéras il serait le plus agréable au compositeur de voir représenter. *Joseph* n'était-il pas son enfant favori? n'avait-il pas une secrète préférence pour *Euphrosine* et *Coradin*? *Stratonice* n'était-elle pas l'objet de ses prédilections? Voilà ce qu'aurait bien voulu savoir le pauvre directeur, tout fier de sa belle idée et très désireux de mener à bien une telle entreprise. A force de questions, de conseils et d'adroites recherches, il finit par découvrir que *Joseph* serait mieux vu par Méhul qu'aucun de ses autres opéras.

En effet, peu de jours après l'affiche portait, en gros caractères d'alors, la première représentation de la reprise de *Joseph* ou *le Frère vendu par ses frères*, opéra. La feuille d'annonces fit pressentir que Méhul honorerait de sa présence la représentation, et ce fut une rage parmi les habitants de Givet pour assister à cette piquante soirée. Le bonhomme de directeur y allait de franc jeu; mais, sans le vouloir, il avait deviné l'art d'attirer le public, comme on l'a fait depuis par le moyen des Osages, du Dey d'Alger et du roi Léopold de Belgique.

La première représentation de *Joseph* ou *le Frère vendu par ses frères*, fut donc une révolution dans la ville de Givet, et, à cinq heures précises, le rideau se leva devant la plus brillante assemblée que de mémoire d'habitant de Givet on eût vue réunie. Méhul occupait en effet une première loge de milieu. Le sous-préfet, le maire, le percepteur des contributions et le receveur de l'enregistrement étaient chacun dans la sienne. Toute la ville enfin était là, heureuse de s'être associée à une si belle fête et portant sur l'illustre compositeur des regards où brillait la plus noble satisfaction.

Mais, ô douleur! quand la toile fut levée, ce ne fut pas Joseph qui parut, ni Siméon, ni Benjamin, ni Putiphar, ni Jacob. On vit s'avancer respectueusement et d'un air décidé l'honnête directeur, qui avait endossé pour ce soir-là son habit noir râpé sur les coutures. Comment peindre le profond sentiment de terreur qui s'empara de l'auditoire quand il reconnut la nécessité de subir l'affreuse, l'inévitable *annonce*, cette ennemie naturelle des parterres de tous les temps. Eh quoi! fallait-il voir le résultat de huit jours d'espérance s'évanouir au moment de l'obtenir? Était-ce inutilement qu'on avait fait des frais de toilette inusités. Cette représentation enfin si impatiemment attendue, n'allait-elle pas avoir lieu? Il y eut véritablement un moment d'angoisse. Méhul seul était impassible, et conservait un maintien de circonstance.

En peu de mots, le directeur rassura tous ces esprits alarmés. *Joseph* allait être joué; mais comme les moyens d'exécution musicale étaient venus à lui manquer entièrement, on allait se borner à réciter le dialogue et la poésie des morceaux de musique.

Un parterre de nos jours se serait emporté à une pareille annonce; il aurait sifflé, crié, redemandé son argent; mais celui de Givet était alors plus indulgent. Convaincu de la bonne volonté du directeur et qu'il n'avait pas dépendu de lui que les choses se passassent autrement, il poussa seulement un soupir de regret et finit par battre des mains, en signe de consentement.

Méhul, qui n'était pas commode, fronça d'abord les sourcils, ne sachant trop si l'on ne se moquait pas de lui; mais le côté plaisant de l'aventure l'ayant bientôt frappé, il put à peine réprimer une impérieuse envie de rire et se soumit à écouter patiemment le livret, ou plutôt le poème, comme on disait alors, de son opéra.

Cet exemple n'est pas le seul du peu de respect avec lequel les directeurs des théâtres de second ordre, en province, traitent les partitions d'opéras. Il n'y a pas long-temps que l'auteur de ces lignes, traversant une ville de nos départements, s'arrêta devant l'affiche du spectacle. On donnait ce jour-là *le Maçon* ou *les Amants murés*; ce second titre, inventé par le directeur comme ces habiles gens ont coutume de faire pour frapper davantage l'esprit du public, était déjà bien fait pour exciter le rire, mais ce n'était rien auprès de ce qui suivait. Le rusé compère annonçait que, dans l'intérêt de ses habitués, il avait jugé à propos de retrancher la musique qui, loin d'ajouter au mérite de la pièce, ne faisait au contraire qu'entraver la marche de l'action. M. Auber, en composant sa partition, ne croyait assurément pas rendre à M. Scribe un aussi mauvais service. Tout en voulant orner sa pièce du charme de sa gracieuse et spirituelle musique, il embarrassait la marche de l'action dramatique. On ne peut pas se tromper plus grossièrement, et l'on mérite bien, quand on agit ainsi, d'être remis à sa place par un directeur de province.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 37.

PARIS, DIMANCHE 13 SEPTEMBRE 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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 musique des rues.

Pourquoi s'occuperait-on uniquement des plaisirs que se procure le riche avec argent et or? Pourquoi la musique du peuple, celle qui se paie en sous et en liards, n'attirerait-elle pas nos regards aussi bien que la musique musquée de nos belles salles de concerts? Vous qui souriez de pitié en voyant un cercle attentif écouter le chanteur de la rue qui déclame une chanson grivoise sur un air populaire, avec l'orgue de Barbarie pour orchestre, et qui vous rappelez involontairement les délicieuses cavatines de Rubini et de Mlle Grisi, ne vous êtes-vous jamais avisés de penser qu'il n'y a, entre ceux qui forment l'auditoire du Rubini des carrefours et vous, que la seule différence de l'éducation; car ils ne sont pas d'une autre nature que la vôtre; leur organisation est aussi délicate, aussi parfaite que celle dont vous vous faites gloire. Si la somme totale des biens était plus équitablement partagée, ce pauvre peuple, dont vous raillez les grossiers plaisirs, en aurait d'aussi recherchés que les vôtres, et il en jouirait comme vous; mais les choses sont loin d'être aussi justement distribuées; à lui le travail, la fatigue, la misère et les plus pauvres récréations; à vous l'oisiveté, la fortune et les plus exquises jouissances. On s'occupe assez de vous pour que je consacre quelques lignes à de moins favorisés. Je vais dire quel est l'état de la musique populaire des rues de Paris au dix-neuvième siècle, quelle influence cette musique peut avoir sur les mœurs du peuple et comment le gouvernement pourrait l'améliorer.

Le plus commun des instruments, celui qu'on rencontre à chaque pas, au coin des rues, sur nos boulevards, dans nos promenades publiques, c'est l'orgue de Barbarie. Cette famille comprend plusieurs espèces qui méritent qu'on parle de chacune en particulier. Il reste encore d'anciens orgues de Barbarie qui n'ont pas été accordées depuis le jour où le facteur les remit dans les mains de leurs propriétaires actuels, il y a de cela vingt ou trente ans. Les airs les plus nouveaux de ces instruments (autant qu'il est possible de reconnaître un air dans la suite de sons faux et mal articulés qu'ils font entendre), leurs airs les plus modernes, dis-je, sont l'ouverture de la *Caravane*, celle du *Jeune Henri*, et d'autres morceaux de la même date. On rencontre dans Paris un orgue de cette espèce, traîné sur une petite voiture attelée d'un petit cheval noir; la manivelle est tournée par un bon vieil aveugle que je connais depuis plus de quinze ans, avec lequel j'entretenais, à l'âge de sept à huit ans, les meilleures relations, celles de la protection, de l'aumône. Il a eu bien de mes sous, le pauvre aveugle; son petit cheval noir a bien souvent mangé le pain et les poignées de foin que j'allais récoltant pour lui dans toute la maison. Et j'avais, moi, pour récompense, la musique imitative de l'ouverture du *Jeune Henri*. Il y a aussi un homme contrefait et affreux à voir qui se fait traîner avec son orgue par un vilain âne pelé. Je ne lui ai jamais donné, à ce mendiant, parce qu'il appelle effrontément les passants et les injurie presque lorsqu'ils ne prennent pas garde à lui. Son orgue est horriblement faux et sa musique très ancienne. Ce ne sont pas les seules orgues qui soient ainsi voiturées, je me souviens aussi d'avoir rencontré une petite charrette qui porte

un orgue et un berceau où dort un enfant de dix ou douze mois tandis que sa mère fait aller sa musique. Il faut que cette femme soit bien féconde ou que le marmot soit un enfant d'emprunt, car il y a bien dix ans que je vois le berceau occupé. Son orgue, au reste, est moins mauvais et moins ancien que les deux autres.

On voit aussi quelquefois un orgue placé à terre ; un homme sans bras en fait tourner le cylindre au moyen d'une sorte d'étrier qu'il se passe au pied et qui tient à la manivelle. L'industrieuse invention de cet homme fait mal à voir. Il passe ainsi des heures appuyé sur un seul pied et jouant avec l'autre de son triste instrument. O vous qui lisez ces lignes, si vous rencontrez parfois le pauvre musicien, faites-lui l'aumône pour l'amour de moi !

Après avoir parlé de ces exceptions de la famille des orgues, je prendrai chaque espèce en général. La classe la plus nombreuse est celle des grandes orgues de France, qui renouvellent continuellement leur répertoire en piquant sur leurs cylindres les airs d'opéras les plus en vogue et les romances en réputation. Malheur au compositeur auquel échecoit l'honneur d'une telle popularité ; du moment où son œuvre a passé dans la rue, on le repousse du salon. Malheur à lui, ai-je dit, s'il n'attache du prix qu'à l'opinion qui paie ; mais s'il a de l'orgueil bien placé, si l'approbation gratuite de la masse lui est une récompense suffisante, il sera heureux ; car sa musique, une fois adoptée par les orgues de Barbarie, deviendra populaire ; elle sera dans toutes les bouches, elle le poursuivra partout dans le jour et dans la nuit. Sous le gouvernement de la Restauration, on accusait les joueurs d'orgue d'avoir de honteuses accointances avec la police politique du royaume ; on prétendait qu'ils étaient payés pour aller se poster devant les lieux qu'on voulait espionner et pour examiner ce qui s'y passait en jouant de leur instrument, afin d'éveiller moins de soupçons. J'ignore s'il y avait quelque vérité dans cette assertion, justifiée en apparence par l'opiniâtreté que mettaient certains joueurs d'orgue à demeurer des heures de suite à la même place, en dépit de la fortune qui leur était contraire. Je ne sais pas si la même accusation peut être portée aujourd'hui ; j'aime à ne pas le supposer pour l'honneur de la grande famille des artistes. Les orgues de cette espèce ne sont pas toujours justes, il s'en faut, et elles ont un mauvais son.

Depuis quelques années seulement on connaît à Paris des petites orgues d'Allemagne dont le son doux et agréable diffère essentiellement de celui des orgues de France. Cette espèce est généralement jouée par des enfants de douze à quinze ans. Elle est de moitié plus petite que l'autre et a pour ornement de petites poupées de carton qui valsent dans une boîte placée à la partie supérieure de l'instrument. Leur répertoire se compose en général de valses, sauteuses et d'airs nationaux de l'Allemagne ; ils ont un son juste et d'une belle qualité. Quelques-unes ont un certain nombre de tuyaux à anches pour les basses ; au moyen de la sourdine, elles font entendre alternativement un jeu ouvert et un jeu bouché.

Les orgues avaient autrefois le privilége de pénétrer dans l'intérieur des cours et de s'y installer pour régaler les locataires des maisons, mais aujourd'hui toutes les portes leur sont impitoyablement fermées. On a prétendu s'appuyer sur des faits pour déclarer que cette tolérance avait plus d'une fois tourné au détriment des propriétaires, et que la modeste récolte des gros sous n'était pas toujours tout ce que les musiciens emportaient des maisons. C'est, comme on le voit, une persécution organisée contre les pauvres joueurs d'orgue que poursuit la plus noire des calomnies.

Il reste à expliquer l'origine de cette dénomination *orgue de Barbarie*. Serait-ce que l'instrument nous viendrait de la Barbarie, ou bien est-ce à cause des sons barbares qu'on est accoutumé de lui voir rendre, ou bien encore (car il est permis de tout supposer), à l'exemple des Romains qui traitaient de Barbares tous les étrangers, l'aurait-on appelé *orgue de Barbarie*, c'est-à-dire *orgue barbare*, parce qu'il est originaire d'Allemagne. Je laisse au lecteur le soin de trancher cette grave question ; pour moi je m'y perds. En vain j'ai consulté les livres, en vain j'ai eu recours à l'expérience des vieillards ; aucune lumière ne m'a été fournie. Il est certainement bien pitoyable d'être incertain sur une affaire de cette importance ; mais puisqu'on n'est pas d'accord sur le nom de l'inventeur de l'imprimerie, puisqu'on ignore la patrie d'Homère, puisqu'il n'est pas prouvé que Beethoven soit né à Bonn ou à Berlin dans le palais du roi son père, on peut se consoler d'ignorer l'origine du nom de l'*orgue de Barbarie*.

Après avoir parlé de l'orgue de Barbarie, la serinette me tombe tout naturellement sous la main. C'est encore une variété de l'espèce qui, pour ne pas faire autant de bruit dans le monde, n'en est pas moins digne d'intérêt. La serinette se trouve généralement entre des mains plus faibles que celles qui portent les orgues ; les enfants, les femmes, les vieillards sont les joueurs de serinette qu'on rencontre communément. Au milieu du mouvement progressif qui s'opère en toute chose, la

serinette est demeurée stationnaire. On ne pourrait pas citer un seul de ces instruments qui ne fût épouvantablement faux, et tous les airs qui composent leur répertoire sont de la plus respectable vétusté. La serinette sert au petit savoyard pour faire sauter en cadence son singe et sa marmotte. Je connais, vous connaissez sans doute aussi, un aveugle qui stationne dans les quatre saisons de l'année, et par tous les temps possibles, sur le boulevard de la Madeleine, avec son portrait à l'huile devant lui, et qui vend aux passants des briquets phosphoriques infiniment supérieurs à ceux d'Arnal. Je vous recommande les briquets phosphoriques de l'aveugle, car je désire inspirer de la compassion pour ce brave homme, et je ne puis pas, en conscience, recommander sa musique. C'est, je crois, la seule célébrité dans l'art de jouer de la serinette que j'aurai à citer.

Je n'éprouverai pas, à l'égard de la serinette, le même embarras que pour l'orgue de Barbarie; je pourrai dire facilement quelle est l'origine du nom que porte cet instrument. On sait qu'il est généralement employé à l'éducation des oiseaux siffleurs, chardonnerets, merles, et surtout des serins, auxquels d'honnêtes bourgeois, paisibles de caractère et amateurs de tranquilles jouissances, ont la patience de répéter mille fois l'air que l'oiseau doit répéter. De serin on a fait serinette.

Pour procéder dans un ordre logique, et il est toujours de mon goût d'en agir de cette façon, je vais continuer à traiter de tous les instruments à vent.

La clarinette est essentiellement l'instrument des aveugles; il n'y a presque pas d'aveugle qui ne joue de la clarinette; on ne rencontre pas une clarinette dans la rue qui ne soit jouée par un aveugle. Aussi la clarinette est-elle dans un état très peu prospère dans les rues de Paris, car Dieu, qui doit surtout prendre garde aux aveugles, Dieu sait comme les aveugles jouent de la clarinette. Le clarinettiste aveugle est ordinairement à genoux et il a devant lui le classique caniche qui reçoit les aumônes des passants dans une sebille de bois. On en voit un sur le Pont-Royal, un autre sur le boulevard du Temple.

Je ne connais dans Paris qu'un seul joueur de cornemuse; c'est un pauvre diable tout contrefait, dont la figure boursoufflée a la forme de l'outre de son instrument. La cornemuse qu'on appelait autrefois chalemie est un des plus anciens instruments; tout berger qui se respectait un peu devait jadis jouer de la cornemuse; on n'en fait plus guère usage aujourd'hui que dans le Poitou, la Basse-Bretagne et dans les montagnes de l'Auvergne. Quand il se fait à Paris une noce auvergnate, la cornemuse accompagne les époux à toutes les cérémonies d'usage; placé sur le siége d'une citadine, à côté du cocher, le joueur va de la maison nuptiale à la municipalité, de la municipalité à l'église, et s'en vient, toujours cornemusant, jusqu'au cabaret où il exécute les airs de danses du pays, des gigues, des branles et des bourrées. C'est là que se borne le rôle de la cornemuse dans la farce des rues de Paris.

Je ne pourrais citer ni flûte, ni basson, ni cor solo dans la nomenclature que je fais. Il ne sera parlé de ces instruments que dans l'indication des différents corps de musique d'ensemble qui parcourent les rues de la capitale.

Le flageolet et la flûte de Pan sont les seuls instruments à vent desquels il me reste à faire mention. Le flageolet n'est pas très commun, mais il se rencontre. Pendant plusieurs années, j'ai entendu assez fréquemment sous mes fenêtres un joueur de flageolet qui exécutait avec beaucoup d'énergie et d'entraînement la *Marseillaise* et le *Chant du départ*. Il y a long-temps que ces airs glorieux ne sont venus à mes oreilles sous la forme grêle des sons du flageolet; j'ai supposé que l'ombrageuse police avait confisqué l'homme et son instrument séditieux.

La flûte de Pan est ancienne, ainsi que l'indique son nom. Il faut remonter jusqu'à une haute antiquité, il faut rechercher jusque dans l'histoire des dieux de la Grèce pour en trouver l'origine. La flûte de Pan était au dix-septième siècle un instrument assez répandu; on en faisait de cuivre, de fer-blanc, d'argent et d'or; on n'en fait plus aujourd'hui que de bois, et celles que l'on construit ne sont en usage que dans les rues, entre les mains des enfants et des baladins. Le plus habile et le plus célèbre joueur de flûte de Pan est l'homme-orchestre qui joue de plusieurs instruments à la fois, entre autres d'une flûte de Pan dont l'extrémité inférieure est assujétie dans sa cravate. Il y a encore des marchands de flûtes de Pan qui en étalent, de toutes les dimensions et de tous les prix, sur les contre-allées des boulevards.

C'est maintenant le tour des instruments à cordes. Le violon tient la première place. On peut citer, comme une grande célébrité dans cette spécialité, un homme de cinquante ans environ, qui a l'art de captiver son populaire auditoire, et auquel on a donné le nom de Paganini des rues, parce qu'il cherche à imiter quelques-uns des traits de ce sublime artiste. Le Paganini des rues a un de ces violons quadrangulaires qu'avait imaginés le savant M. Savart dans l'espoir d'obtenir un volume de son

considérable, et qui n'ont jamais été que de pauvres instruments. Comme Paganini, il détache les crins de son archet à l'un des bouts, les passe autour du violon et exécute de l'harmonie à quatre parties. Il n'a malheureusement pu imiter de Paganini que le fait matériel et sensible à l'œil des crins de l'archet rendus libres et flottants pour envelopper le violon et faire vibrer les quatre cordes à la fois; car pour l'harmonie, elle est fade et plate. Le véritable nom du Paganini des rues est Lefebvre; il se donne pour ancien artiste de la *Porte-Saint-Martin* et affecte les dehors d'une haute philosophie. Comme tous les spéculateurs, Lefebvre a eu à déplorer les ennuis de la contrefaçon; il y a maintenant un second Paganini des rues qui s'attache à imiter les grimaces de l'imitateur.

Il ne faut oublier ni le petit violoniste de six ans qui s'exténue à répéter alternativement *Vive Henri IV* et *Depuis long-temps j'aimais Adèle*, ni les deux jeunes sœurs qui s'arrêtent le soir devant les promeneurs assis du boulevard des Italiens pour jouer, l'une sur le violon et l'autre sur la harpe, des valses et des airs populaires. Je me souviens aussi d'avoir rencontré quelquefois deux jeunes gens qui exécutent des duos de violon le soir, sur les places publiques, à la lueur de quelques bouts de chandelles. Après ces *artistes* qui méritent d'être cités comme exception, on peut indiquer une foule de râcleurs qui couvrent le pavé de la ville, car le violon est sans comparaison l'instrument le plus répandu. Un mot en passant, un souvenir pour le pauvre fou, violoniste grotesque, que vous avez, sans doute, trouvé vingt fois sur vos pas. Il est vêtu d'une vieille redingote grise toute crottée; ses yeux sont fixes et son regard est éteint. Il court au hasard et par saccades, traînant à sa suite une foule d'enfants qui le raillent et de chiens qui aboient après lui; son violon n'a qu'une seule corde; pour archet il a un bâton tendu en forme d'arc avec une assez grosse ficelle en guise de crins. On a pitié de lui quand on le voit frotter à tour de bras son prétendu instrument qui rend des sons à ébranler les dents.

Les guitaristes sont en général des chanteurs qui se servent de leur instrument pour s'accompagner. On peut citer pourtant quelques guitaristes qui jouent dans les salons des restaurants à prix fixe du Palais-Royal. Depuis quelques jours aussi, je rencontre trois musiciens qui jouent, deux de la mandoline, le troisième de la guitare. Je crois les avoir reconnus pour de prétendus espagnols qui parurent, affublés de je ne sais quel costume, dans les concerts Musard.

Les harpistes sont plus rares, sans doute à cause du peu de commodité qu'offre l'instrument pour le transport. Deux jeunes allemandes qui exécutent ensemble des mélodies nationales, et un vieil aveugle qu'on trouve timidement assis dans des rues peu passagères, voilà les seuls joueurs de harpe que je pourrais citer.

Je crois avoir parlé de toutes les variétés d'instrumentistes *soli* qui exercent sur les places publiques de Paris leur chétive industrie; il ne me reste plus qu'à faire mention des chanteurs et des corps de musique d'ensemble dont j'ai déjà signalé l'existence.

Parmi les chanteurs, ceux qu'on rencontre en plus grand nombre s'accompagnent d'un violon, d'un orgue ou d'une guitare pour débiter des chansons composées sur des airs connus et populaires, avec des paroles grivoises qui ne conviennent qu'aux esprits les moins cultivés. Industriels en même temps qu'artistes, ils vendent par petits cahiers, et à raison de dix centimes, les chansons qu'ils exécutent. On ne saurait croire combien il se distribue dans Paris de ces recueils de chansons dans une journée et quel impôt les chanteurs des rues prélèvent ainsi sur le peuple. Il y avait autrefois un de ces chanteurs ambulants qui était bien connu de son public, qui paraissait se multiplier à l'infini et qu'on rencontrait en même temps dans tous les quartiers de Paris; il était vêtu d'un habit de soie à paillettes, de culottes courtes et d'une grande perruque de filasse; on l'appelait *le marquis*. Sa face enluminée témoignait que l'eau de la Seine n'était pas sa boisson habituelle. Il traînait après lui un orchestre composé d'un violon, une guitare, une clarinette et une grosse caisse, et il avait l'habitude de jeter ses chansons jusque dans les appartements les plus élevés si l'on ne prenait pas soin d'en fermer les fenêtres à son approche; pour cela il entourait un gros sou de sa mince feuille de papier qu'il dirigeait au moyen de ce poids. Son adresse était extrême. Il aura fait fortune ou bien il sera mort, car depuis quelque temps il a disparu. Un nouveau marquis lui a succédé, mais quelle différence, bon Dieu! Il y a aussi loin du second marquis au premier que de Lefebvre à Paganini; la distance d'une mauvaise copie à un bel original.

Il y a des chanteurs italiens qui chantent des cavatines en s'accompagnant sur la guitare. C'est l'aristocratie des chanteurs des rues; aussi le peuple les estime-t-il très peu. D'abord il ne les comprend pas, et puis ce ne sont pas les allures qui lui conviennent.

Je ne sais si je dois parler de ces cantatrices nocturnes qu'on voit le soir dans les rues sombres, un mouchoir sur la figure, déplorant leur misère en sons aigres et

faux. Pour être exact, je les mentionne. Je parlerai, pour la même raison, des enfants qui hurlent le soir aussi, à la lueur de quelques chandelles, les romances les plus grotesquement plaintives qu'on puisse entendre.

Assez des chanteurs ; il ne me reste plus qu'à signaler les bandes de symphonistes qui se réunissent pour exploiter en commun la curiosité ou l'aversion publique, car il arrive souvent qu'on leur donne dans l'espoir d'être débarrassé d'eux. Je connais deux de ces orchestres ambulants, l'un composé d'instruments à cordes, de deux violons, deux guitares et une basse; l'autre, d'instruments à vent, un trombone, deux cors et deux clarinettes. Le tromboniste est un exécutant très habile qui brillerait dans le meilleur orchestre de Paris. En somme, ce dernier corps de musiqne est beaucoup plus satisfaisant que l'autre ; il exécute des morceaux bien choisis et heureusement arrangés. Ainsi que le quintette d'instruments à cordes, on voit plutôt la musique d'harmonie dans les cours des hôtels garnis et des maisons particulières que sur les places publiques et dans les rues. Il paraît qu'on a plus d'égards pour ces deux corps habiles que pour les joueurs d'orgues de Barbarie.

J'ai probablement commis beaucoup d'omissions involontaires; je ne demande pas mieux que de les réparer, et je prie les parties intéressées de me faire parvenir leurs réclamations que j'accueillerai avec un grand empressement.

Le gouvernement pourrait améliorer beaucoup la musique des rues de Paris et prendre une haute influence sur la direction des jouissances morales que procurent au peuple les musiciens ambulants. Ce serait son devoir. Moyennant de très faibles rétributions il aurait à sa solde un nombre considérable de musiciens pourvus d'instruments toujours d'accord et qui n'exécuteraient que de bonne musique. Les chanteurs, doués de voix mâles et puissantes, ne feraient entendre au peuple que des hymnes patriotiques et des chansons dont les paroles, sévèrement chastes, célèbreraient les nobles vertus et les actions généreuses dont il a le sentiment naturel. Au lieu de chanter l'ivresse du vin et la volupté des passions brutales, on lui vanterait l'amour du travail, la sobriété, l'économie, la charité, et, par-dessus tout, l'amour de l'humanité.

E. F.

Nécrologie.

Une perte sensible vient d'être faite par le Conservatoire de musique de Bruxelles dans la personne de M. Platel, professeur de violoncelle de cet établissement, et violoncelliste d'un talent fort distingué. Il est décédé samedi 22 août, après une longue et douloureuse maladie.

Né à Paris en 1777, M. Platel (Nicolas) était fils d'un ancien acteur du théâtre de Rouen qui fut ensuite musicien de la chapelle du roi, puis entra au théâtre des Troubadours établi au théâtre Louvois, en 1796, et enfin au théâtre Feydeau. Le jeune Platel, qui d'abord fut enfant de chœur à la métropole de Paris, eut ensuite Levasseur jeune pour professeur de violoncelle. Élève de Cupis, qui lui-même l'était de Bertault, Levasseur possédait les principes de cette belle école d'archet que le vieux Bertault avait communiqués à tous ses élèves. Ses soins fructifièrent en Platel qui apprit de lui l'art d'avoir toujours l'archet à la corde et de se faire agir directement dans toutes les positions. Levasseur développa aussi avec beaucoup de soin la belle qualité de son que Platel possédait naturellement. Les progrès du jeune artiste furent rapides, mais les troubles de la révolution étaient peu favorables à l'établissement de sa réputation. En 1795, il fut admis dans l'orchestre du théâtre Feydeau; il n'était alors âgé que de dix-huit ans, mais déjà il était considéré comme un artiste de talent. Dans le même temps, Martini lui donna quelques leçons d'harmonie. En 1797 commencèrent les concerts de Feydeau où les artistes les plus célèbres, tels que Rode et Garat, se firent entendre; pour la première fois, Platel y parut devant le public et y joua son premier concerto. Le résultat de cet essai fut des plus heureux, et le jeune artiste fut vivement applaudi. Sa réputation commença dès ce moment; les célèbres concerts de la rue de Cléry y mirent le sceau. Il y fit entendre plusieurs solos dans lesquels on remarqua ses immenses progrès. Tout semblait promettre à cet artiste un avenir brillant, mais par une bizarrerie de caractère qui s'est reproduite en beaucoup de circonstances de sa vie, il s'éloigna tout à coup de Paris et suivit un ami qui s'en allait dans la Basse-Bretagne. Son insouciance pour tout ce qui n'était pas la musique fit qu'une fois à Quimper il y resta long-temps, bien que cette ville ne lui offrît aucune ressource. Pour le tirer de l'apathie où il était resté plongé, il fallut qu'un autre ami lui fît une sorte de violence et le ramenât à Paris, qu'il revit avec plaisir, mais où il ne resta pas.

Arrivé à Bruxelles en 1804, il s'y fixa quelque temps et y fit paraître quelques-unes de ses compositions. A cette époque, il ne pouvait y trouver que peu d'occasions d'utiliser son talent parce que Bruxelles n'était alors qu'un chef-lieu de département de l'empire français. Après quelques années, il s'en éloigna et alla s'établir à Gand, puis à Anvers, où il demeura jusqu'en 1820. Au milieu d'un certain désordre, fruit de l'insouciance de son caractère, il n'y avait qu'une chose qu'il ne négligea jamais, c'était son instrument. Bien qu'éloigné depuis long-temps des bons modèles et de ce monde d'artistes qui renouvelle incessamment les idées et qui échauffe l'imagination, il avait conservé du goût pour son art et le sentiment du beau n'était pas moins vif en lui. Travaillant avec passion dès qu'il prenait sa basse dans les mains, il oubliait les heures qui s'écoulaient, les affaires, les devoirs, ses élèves, ses intérêts les plus puissants. C'est ainsi que, placé dans un monde où son talent aurait dû s'anéantir, il sut le conserver long-temps et qu'il ne perdit pas les bons principes de sa première éducation musicale.

De retour à Bruxelles, il y devint première basse du théâtre, fut attaché à la musique du roi des Pays-Bas, et, en 1824, fut nommé professeur de violoncelle au Conservatoire de musique. Plusieurs bons élèves ont été formés par lui; à leur tête se placent MM. Servais et Alexandre Batta. On sait que ces deux artistes ont obtenu de brillants succès à Paris et que, dès leur début en cette ville, ils se sont placés, dans des genres différents, au rang des violoncellistes les plus distingués de l'époque actuelle.

Tourmenté depuis long-temps par des souffrances aiguës, Platel avait échappé plusieurs fois à une mort qui paraissait imminente, grace à son organisation robuste; mais à la fin, affaibli par des maux sans cesse renaissants, il vient de succomber à l'âge de cinquante-huit ans.

On connaît de cet artiste les ouvrages dont les titres suivent: 1° Premier concerto pour violoncelle et orchestre, Paris, Gaveaux; 2° Deuxième *idem*, Paris, Pleyel; 3° Troisième et quatrième *idem*, Bruxelles, Weissembruck; 4° Cinquième *idem*, intitulé *le Quart-d'heure*, Bruxelles, Weissembruck; 5° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 2, Paris, Gaveaux; 6° Trois *idem*, op. 3, *ibid.*; 7° Trois *idem*, op, 4, *ibid.*; 8° huit airs variés pour violoncelle, Paris, Nadermann; 9° Caprices ou préludes pour violoncelle, Bruxelles, Weissembruck.

Ecoles de musique dans la Belgique.

Le mouvement imprimé à la musique dans ce pays depuis trois ans, le développement et les progrès de l'art au Conservatoire de Bruxelles depuis ce temps, portent déjà leurs fruits. Des écoles de musique se sont établies à Mons, Ath, Leuze, Gand, Louvain, etc.; d'autres sont prêtes à être installées, et les régences des villes ont voté des fonds pour aider la consolidation de ces établissements. Des plans d'organisation ont été demandés au directeur du Conservatoire pour quelques-unes de ces écoles et fournis par lui; certaines villes ont envoyé des professeurs étudier dans le Conservatoire même le système d'enseignement qui y est suivi pour les diverses parties de l'art; d'autres, enfin, ont demandé qu'il fût choisi parmi les bons élèves de cette école de perfectionnement des personnes en état de bien enseigner dans les nouvelles écoles. La plupart de celles-ci ne sont destinées qu'à fournir une instruction élémentaire dans l'art de lire la musique et de jouer des instrumnts à cordes et à archet; c'est en effet à cela qu'elles doivent être employées. Parmi les élèves formés par elles, ceux qui se distingueront et qui manifesteront d'heureuses dispositions seront envoyés au Conservatoire de Bruxelles ou à celui de Liége, et y termineront leurs études.

La plupart de ces écoles n'ont point encore donné de résultats parce que leur institution est trop nouvelle; il en est une pourtant qui, fondée depuis quinze mois environ, a déjà obtenu des succès; je veux parler de l'école de la petite ville de Leuze, dans la province du Hainaut. Fondée par quelques amateurs zélés, secondés avec un dévouement digne des plus grands éloges par monsieur le bourgmestre et les membres de la régence, cette école compte déjà environ cinquante élèves, à qui l'on a enseigné jusqu'ici les diverses branches du solfége. La méthode d'enseignement qui y est suivie est celle de M. Boquillon-Willem. On sait que cette méthode est basée sur l'enseignement collectif et mutuel, par des procédés particuliers dont il a été rendu compte dans la *Revue musicale*. Deux jeunes professeurs, chargés de développer les principes de cette méthode, en ont bien saisi l'esprit et ont fait faire à leurs élèves des progrès très remarquables. Parmi ces élèves, dont le plus grand nombre a commencé l'étude de la musique depuis environ neuf mois, il en est environ vingt qui, dans le concours de cette année, ont été en état de lire couramment une leçon improvisée et non mesurée, de l'écrire sur des ardoises et de la mesurer, puis de chan-

ter une autre leçon également improvisée, et dans cette double épreuve plusieurs d'entre eux n'ont pas fait une seule faute.

Une école conçue sur ce plan, et dans laquelle les difficultés sont présentées dans un ordre bien progressif, une telle école, dis-je, remplit bien le but, et c'est à cet enseignement primaire que doit se borner toute école de ce genre. Former des jeunes gens capables de bien lire la musique et de chanter avec justesse est un excellent moyen de préparer le pays à posséder un jour une population toute musicienne; avec ce préliminaire indispensable, l'étude des instruments devient facile et les progrès sont rapides. Que s'il se rencontre au nombre des élèves d'une école semblable quelque sujet distingué, celui-là, dès que son éducation élémentaire sera terminée, devra être dirigé dans un conservatoire, car ce n'est que là qu'il pourra trouver des maîtres assez habiles pour tirer parti de ses heureuses dispositions. Ce serait donc à tort que les fondateurs d'écoles de musique et les autorités municipales y multiplieraient les professeurs de différents genres. Si l'on veut que ces écoles soient utiles, il faut y appeler de bons maîtres de solfége qui aient quelques notions de ce qui doit être fait pour la conservation des voix, et bien payer ces maîtres au lieu de disséminer le peu d'argent dont on peut disposer entre beaucoup de professeurs qui ne feraient que des médiocrités.

Cette observation est ici faite parce que les villes de Gand et de Louvain viennent de donner à leurs écoles de musique le titre de *Conservatoires*, et qu'elles les ont établies sur une échelle trop grande pour des écoles secondaires; or la Belgique est renfermée dans des bornes trop étroites pour avoir quatre ou cinq conservatoires où l'on enseigne le solfége, le chant, l'harmonie, le piano, le violon, la flûte, la clarinette, le hautbois, etc., tandis que la France, dont la population est huit fois plus considérable, n'en a qu'un. Il est vrai qu'on objectera qu'en Belgique toutes ces écoles décorées du nom de *conservatoires* sont établies aux frais des villes et des provinces; mais bientôt leurs ressources seront insuffisantes, il faudra demander des subsides au gouvernement; les représentans des provinces appuieront les demandes, et les chambres répartiront sans utilité des fonds qui, mis à la disposition d'un établissement central, produiraient les plus heureux résultats.

De la désignation des rôles

DANS LES THÉATRES D'OPÉRAS ALLEMANDS.

Depuis long-temps on a remarqué l'avantage de la simple division du personnel chantant des théâtres italiens sur les classifications fausses et arbitraires des théâtres français. Au lieu de ces divisions si rationnelles de première et seconde femme soprani, de première femme contralto ou mezzo soprano, de premier et second ténor, de première et seconde basse, on sait que nous avons dans nos théâtres d'opéra des premières chanteuses avec ou sans roulades, des jeunes Dugason, des mères Dugason, des Phillis, des Corsets, des Elleviou, des Martin, des Philippe, des Trial, des Laruette, etc.; à chaque nouvel acteur de quelque renom, nouvel emploi à placer sur la pancarte du directeur de spectacle, nouveau moyen d'augmenter en apparence le personnel de sa troupe dans laquelle, au fond, on serait bien embarrassé pour trouver un soprano, un contralto, un ténor, une basse qu'on pût prendre pour des voix.

L'Allemagne n'en est pas absolument là, car elle a des voix, et même elle en a de fort belles qui, malheureusement, n'ont point été cultivées, ou l'ont été par des maîtres inhabiles dans l'art du chant. Mais il est bien singulier que chez un peuple si bon musicien on ait adopté dans la désignation des emplois des expressions qui n'ont aucune analogie avec la musique. Par exemple, voici ce que nous lisons dans la composition de la troupe de Cologne, troupe bien organisée et dans laquelle il se trouve de belles voix.

1° Alto (haute-contre), rôles comiques.
2° Rôles comiques en voix de basse.
3° Amoureux.
4° Pères.
5° Intrigant.
6° Père en voix de ténor.
7° Deuxième amoureux.
8° Geôlier, tyran.
9° Directeur de musique.

Dames.

1° Première chanteuse.
2° Rôles de mère.
3° Ingénuités.
4° Suivante.
5° Rôles comiques.
6° Deuxième amoureuse.
7° Troisième amoureuse.

Nouvelles de Paris.

L'annonce d'un fatal événement est venue nous surprendre et nous frapper d'affliction ; le grand musicien, le sublime violoniste, le génie qui a fasciné des populations entières par l'influence magnétique d'un talent divin et diabolique, Paganini est mort du choléra à Gênes. Nous avons refusé de croire au premier bruit qui s'en est répandu, parce qu'on a pris tant de fois plaisir à tuer d'un trait de plume des hommes célèbres qui n'avaient pas cessé de se bien porter, qu'on est devenu défiant. Mais il ne paraît que trop certain que Paganini n'est plus. Sa frêle et maladive organisation n'a pas pu supporter les premières atteintes du choléra qui sévit si cruellement à Gênes et à Milan. Il est mort laissant à son unique enfant une fortune de sept millions de francs, qu'il a tirés de la plus noble source, de l'exercice de son art divin. Qu'importe qu'il ait été parcimonieux, avare; Paganini laisse la renommée d'un miraculeux talent; il laisse de grandes et belles compositions, car ses concertos sont ce que l'art moderne a produit de plus remarquable en fait de musique de violon. Paganini n'a eu de critiques acerbes que ceux qui étaient jaloux de sa gloire, et parmi ceux qui l'accusaient de charlatanisme il n'en est pas un qui n'eût voulu être charlatan comme lui, pas un qui n'eût sacrifié pour cela une partie de sa vie. Ce n'est pas avec du charlatanisme qu'on amasse une fortune de sept millions et qu'on met à ses pieds les peuples les plus froids comme les plus sensibles. Paganini est mort; l'art est en deuil.

⁂ M. Kalkbrenner est de retour de son voyage en Allemagne. Le célèbre pianiste s'est fait entendre dans un grand nombre des villes qu'il a traversées, et partout il a reçu les hommages que réclame son beau talent.

⁂ Les élèves du collége de Caen ont dernièrement donné, avant de se séparer, un concert au bénéfice des pauvres. Nous aimons à voir une jeunesse généreuse exercer la charité à l'aide de la musique.

⁂ Une ordonnance royale du 31 août porte ce qui suit:

Une commission spéciale sera établie, sous l'autorité du ministère de l'intérieur, pour assurer l'exécution des réglements, statuts, arrêtés et stipulations concernant les théâtres royaux et le Conservatoire royal de Musique. Sont nommés membres de cette commission : M. le duc de Choiseul, pair de France, président; M. de Kératry, député, vice-président; M. le baron de Lascours, pair de France; M. Edmond Blanc, député; M. Pèdre Lacaze, *idem;* M. Armand Bertin; M. d'Hennevil. Les commissaires royaux assisteront aux délibérations de la commission avec voix consultative, lorsque leur présence sera nécessaire.

⁂ On lit dans le *Moniteur:* Par un arrêté du ministre de l'intérieur en date du 20 de ce mois, M. Léon Pillet a été nommé commissaire royal près de l'Académie royale de musique et du Théâtre-Italien, à partir du 1er septembre.

Le traitement attaché à cet emploi est de 6,000 fr.

Librairie de H. FOURNIER, rue de Seine, 14.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FÉTIS,

Fondateur de la *Revue musicale*, Maître de Chapelle du roi des Belges et Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Tome Ier, contenant un Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique et la lettre A.

Un beau volume grand in-8° sur beau papier vélin satiné. Prix: 7 fr. 50 c.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 38.

PARIS, DIMANCHE 20 SEPTEMBRE 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Art du Chant.

SYSTÈME DE LA GRANDE MÉTHODE DE CHANT

DE BERNACCHI, DE BOLOGNE,

Avec des vocalises classiques jusqu'à présent inédites de maîtres de chant formés dans la même école, rédigé par H. F. MAUNSTEIN.

A *Dresde* et *Leipsick*, chez ARNOLD, libraire.

A l'aperçu du livre dont on voit ici le titre, je me persuadai que quelque découverte inattendue avait mis aux mains de M. Maunstein de précieux manuscrits autographes du grand chanteur dont il a mis le nom en tête de son ouvrage, et qu'il allait enfin nous révéler ces secrets par lesquels l'ancienne école d'Italie a produit tant d'artistes de premier ordre. Quelques pages originales qui auraient servi de texte à de longs commentaires, voilà ce que j'espérais trouver dans le volume qu'on annonce comme le système de la grande méthode de chant de Bernacchi; car de m'attendre à de longs discours de l'illustre professeur, c'est une erreur où je ne pouvais tomber. Je savais trop que le chant, comme l'harmonie, comme le contrepoint, s'enseignait autrefois de pratique dans les conservatoires et dans les écoles italiennes. Quelques préceptes généraux, fruits d'une longue expérience, de beaucoup de réflexion, et surtout d'un sentiment exquis, c'était tout ce que les maîtres enseignaient à leurs élèves; une étude persévérante et bien dirigée faisait le reste.

Ai-je trouvé tout cela dans l'ouvrage publié par M. Maunstein? C'est ce que je vais tâcher d'éclaircir.

D'abord, je dois dire que l'auteur ou le rédacteur, suivant la manière dont il se désigne lui-même, ne s'explique pas d'une manière bien claire. « La méthode de chant que je remets entre les mains du public, dit-il dans son avant-propos, n'est pas neuve; elle ne contient que les principes par lesquels les coryphées du chant, tels que Bernacchi, Pistocchi, Farinelli, Pachierotti (pourquoi pas Pacchiarotti), Raff, ont été formés, et qui ont presque entièrement disparu de nos livres destinés à enseigner le chant. Voilà la justification de mon entreprise. »

Nul doute que M. Maunstein ne soit facilement justifié d'avoir entrepris une méthode de chant si elle est bonne, mais, à cause du titre de son ouvrage, la question n'est pas là, car il s'agit de savoir si cette méthode est celle de Bernacchi comme l'annonce le frontispice, ou si à un bon ouvrage d'ailleurs on n'a pas voulu mettre une enseigne qu'on pourrait taxer de charlatanisme. Or, j'avoue que bien des choses m'ont mis en défiance à la lecture que j'ai faite du livre publié par M. Maunstein. Par exemple, j'ai été étonné d'y trouver une grande quantité de passages en arpèges qui n'étaient certainement pas connus au temps de Bernacchi et n'entraient pas dans le système d'ornements que ce grand chanteur avait mis en vogue. Il me paraît aussi fort difficile que Bernacchi ait parlé du *rondo* dont la coupe n'a été imaginée qu'après lui, de la *romance* et de la *chanson*, dont il n'entendit probablement jamais parler, et qui vraisemblablement ne lui eussent pas paru être du chant.

Dans un livre sur le chant qui serait l'ouvrage de

Bernacchi ou dont il aurait du moins fourni la matière, on ne devrait pas trouver l'anecdote suivante, rapportée dans une note de la page 13 de celui dont il s'agit :

« Farinelli, devenu déjà célèbre par son chant, avait si souvent entendu faire le panégyrique de Pistocchi, maître de chant, qu'il désirait beaucoup de chanter devant lui afin de l'entendre prononcer sur son savoir faire. Un jour il alla le voir et le pria de lui permettre de chanter un air en sa présence, ce qui lui fut accordé. Le chant fini, Pistocchi lui dit : Si vous étudiiez la vraie école, vous pourriez devenir un grand chanteur, puisque la nature vous a donné tout pour cela. Farinelli, surpris de cette remarque, mais animé du plus vif désir de s'élever à ce qu'il y a de plus grand dans l'art du chant, pria le maître rigoureux de lui donner des leçons. Celui-ci y consentit à condition d'une persévérance de deux années. Une feuille in-quarto contenait toutes les études que Pistocchi fit faire à Farinelli et auxquelles celui-ci s'appliqua avec tant d'ardeur qu'après un an son maître le reconnut pour un chanteur accompli. Farinelli est parvenu, pendant ce temps, à une telle habileté que, non-seulement il était en état de monter et de descendre d'une haleine plusieurs fois de suite la gamme chromatique, mais encore de rendre, comme un excellent pianiste, chaque ton avec sûreté, précision et rondeur, et de finir un passage aussi hardi par une *messa di voce* et un trille. »

Il n'est pas un musicien instruit qui ne sache que ce n'est pas Pistocchi, mais Bernacchi, de qui Farinelli a reçu des conseils. Avant que Farinelli eût acquis la célébrité dont il est parlé dans l'anecdote, on était arrivé à l'année 1727 ; or, à cette époque, Pistocchi, devenu vieux, ne donnait plus de leçons de chant ; l'école de Bernacchi avait succédé à la sienne. C'est après avoir chanté un duo avec Bernacchi que Farinelli reconnut la superiorité de l'école de celui-ci et qu'il lui demanda des conseils. Si Bernacchi eût fourni les matériaux de l'ouvrage de M. Maunstein, on n'eût pas trouvé dans ses papiers l'anecdote telle qu'elle vient d'être rapportée. Ce n'est pas tout : le rédacteur de la nouvelle publication que j'analyse a confondu dans cette anecdote un fait qui appartient à Caffarelli. La feuille de papier renfermant des principes de chant pour une éducation complète avait été donnée par Porpora à celui-ci. Tout le monde sait cela.

De tout ce que je viens de dire, il me paraît résulter, sinon des preuves, au moins de grandes probabilités que le travail de M. Maunstein n'a pour base ni des notes de Bernacchi, ni des exercices de chant notés par lui. A l'égard de la tradition, elle n'est pas restée assez intacte pour que personne puisse dire qu'il possède les véritables principes de Bernacchi ; il y a long-temps qu'il n'existe plus d'école de chant à Bologne. L'abbé Ottani, né dans cette ville et mort maître de chapelle à Turin, croyait en bien connaître les principes ; mais, si l'on en juge par Pellegrini, son élève, ces principes avaient bien dégénéré, car la mise de voix, première condition de l'art du chant, était très faible chez ce même Pellegrini. Tant d'écoles se sont mêlées dans les chanteurs, depuis la dernière période du dix-huitième siécle, qu'on ne peut pas dire qu'il soit resté parmi eux la moindre trace de l'école spéciale de la grande méthode de chant de Bernacchi. L'artiste en qui elle vivait encore d'origine pure, Jean-Baptiste Mancini, qui écrivait à Vienne en 1760 des *Réflexions pratiques sur le chant figuré*, était élève de ce même Bernacchi. Dans son livre précieux sont certainement les véritables principes de la méthode de son maître ; mais, par une singularité bien inexplicable, on serait tenté de croire qu'il n'a pas lu cet important ouvrage où est réellement le système de la grande méthode de Bernacchi. Je dois dire sur quoi est basée ma croyance à cet égard. Dans le premier chapitre, qui traite *de la voix*, M. Maunstein fait une analyse physiologique des parties du gosier et de la bouche qui concourent à la formation du son et qui en modifient la qualité, mais il garde un silence absolu sur les excellentes observations pratiques sur les différentes espèces de voix, sur leurs défauts et sur leurs qualités renfermées dans l'article quatrième de l'ouvrage de Mancini. Le troisième chapitre du livre de M. Maunstein a pour titre : *De l'intonation*. Ce chapitre est renfermé en huit lignes, tandis que l'article cinquième de l'ouvrage de Mancini, qui est relatif au même objet, est un trésor de faits et d'observations qui n'ont pas demandé moins au célèbre professeur que *trente-six* pages d'un livre grand in-8°. Je ne pousserai pas plus loin cette comparaison, mais je dirai que dans tout le reste il y a dissemblance complète entre les deux ouvrages dans la manière de traiter des divers éléments du chant ; d'où je ne veux pas conclure que le livre publié par M. Maunstein ne renferme pas d'excellentes choses, mais seulement qu'il n'a pas traité plus spécialement de la méthode de Bernacchi que de celle de tout autre professeur de chant de l'Italie.

Il suit de tout cela que le titre de l'ouvrage que j'analyse, excellent pour piquer la curiosité, n'est pas celui qu'il fallait donner au livre, et qu'il eût fallu l'appeler

Système des écoles de chant d'Italie, comme Choron a appelé autrefois une grande compilation publiée par lui *Principes de composition des écoles d'Italie*, titre qui manquait aussi de justesse puisqu'il y avait introduit son système particulier d'harmonie et les éléments du contrepoint double allemand emprunté à Marpurg.

Avant de passer à l'examen de l'ouvrage de M. Maunstein, il me reste à dire quelques mots sur une allégation de l'auteur, allégation plusieurs fois reproduite par lui et de laquelle il semblerait que, dans les écoles modernes, on n'a point traité de la formation du son, de la conformation de la bouche pendant le chant, de l'expression, du port de voix, de la réunion des registres, etc., etc. Une telle assertion serait fort extraordinaire si elle n'était produite par un étranger qui vraisemblablement n'a point eu connaissance de ce qui a été publié en France depuis trente ans sur l'art du chant. La méthode du Conservatoire, rédigée par Mongazzi, qui avait appris cet art en Italie dans un temps où ses principes étaient encore enseignés avec pureté dans les écoles publiques et particulières, cette méthode, dis-je, bien qu'on ne puisse la considérer comme parfaite dans son plan, renferme cependant de fort bonnes observations sur toutes les choses énumérées par M. Maunstein. M. Garaudé, qui a eu le bon esprit de profiter de ce qui avait été publié d'utile avant lui et qui a parcouru l'Italie pour y recueillir ce qui restait dans ce pays des bonnes traditions, a classé avec beaucoup d'ordre et de sagacité, dans sa méthode de chant, toutes les observations de l'expérience sur ces mêmes choses.

Sans doute, en parlant de l'insuffisance des méthodes de chant pour l'enseignement des parties importantes de cet art, M. Maunstein a voulu signaler les ouvrages de Winter, de M. Marx et de quelques autres professeurs allemands qui laissent en effet beaucoup à désirer. L'art du chant en Allemagne ne consiste guère que dans l'exécution animée de la musique; la pratique de la bonne vocalisation y est fort négligée.

Laissant maintenant à part le titre du livre de M. Maunstein et ses opinions sur les méthodes de chant qui ont précédé la sienne, je viens à l'examen de celle-ci.

Six années d'études relatives à sa vocation de chanteur ont mis l'auteur de cet ouvrage en état de le finir. C'est lui qui nous l'apprend, et il nous dit aussi qu'il est redevable de ce qu'il sait à M. Jean Mycksch, chanteur de la chapelle royale de Dresde et l'un des derniers élèves de l'école de Bernacchi. Je ne sais trop comment M. Mycksch, chanteur de nos jours, a pu être élève de cette école, à moins que ce soit, comme Pellegrini, par l'abbé Ottani. Quoi qu'il en soit, c'est un fort bon préliminaire pour écrire sur un art que de l'étudier six ans sous un maître. Peu de faiseurs de livres se donnent autant de soucis de nos jours; ils écrivent, sauf à étudier après. Tout le travail de M. Maunstein indique un homme de conscience qui veut être utile à l'art et aux artistes, et qui veut bien faire ce qu'il fait. Son livre est divisé en cinq parties où la matière est distribuée comme il suit :

PREMIÈRE PARTIE OU THÉORIQUE.

CHAPITRE I. De la voix.
— II. De la respiration.
— III. De l'intonation.
— IV. De la classification des voix.
— V. Des registres et du diapason des voix.
— VI. De la mue et des maladies de la voix.

PARTIE DEUXIÈME OU PRATIQUE.

CHAPITRE I. De l'attitude dans le chant.
— II. De la formation du ton.
— III. De la position de la bouche.
— IV. De l'exercice de la gamme.
— V. De la réunion des registres de la voix.
— VI. De la manière de porter les sons.
— VII. De la respiration.

PARTIE TROISIÈME.

Enseignement du chant mélismatique ou figuré.

CHAPITRE I. Du trait.
— II. Des appoggiatures.
— III. Du coulé.
— IV. Du demi-mordente.
— V. Du gruppetto ou du mordente.
— VI. De la manière de chercher le ton, en italien, *cercare il tuono.*
— VII. Du trille.

PARTIE QUATRIÈME OU ÆSTHÉTIQUE.

CHAPITRE I. De l'exécution des divers genres du chant.
— II. De la prononciation.
— III. De l'expression.

PARTIE CINQUIÈME OU DIÉTÉTIQUE.

De la conservation de la voix.

Cette disposition est en général fort bonne; je ferai cependant remarquer que le sixième chapitre de la première partie, où il est traité de la mue et des maladies de la voix, aurait peut-être été mieux placé

dans la cinquième qui concerne la diététique de cet organe.

Pour des lecteurs français, il y aura de la difficulté à comprendre le sens que M. Maunstein donne au mot *ton*. Ce mot n'a que deux acceptions dans la langue française : dans la première, il désigne une espèce d'intervalle de deux sons; dans l'autre, il signifie la constitution de la tonalité. En allemand, *ton* a une signification que M. Maunstein a fait passer dans la partie française de son ouvrage, mais qui n'a jamais été admise jusqu'à ce jour. Il s'exprime ainsi dans le second chapitre de la deuxième partie de son ouvrage : « Le chanteur n'a qu'un seul moyen de toucher les cœurs, c'est le ton. » Plus loin, il dit encore : « On ne saurait trop souvent répéter que l'essence du chant consiste dans le ton; cette répétition est d'autant plus nécessaire que, de nos jours, le ton commence à être négligé. » Ce que l'auteur appelle de ce nom, c'est à la fois le timbre et l'accent. Le mot *timbre* ne répond pas exactement à la signification du *ton* allemand; l'*accent* n'en est pas plus la traduction exacte, mais ces deux mots réunis le rendent bien. Cette observation m'a paru nécessaire pour les personnes qui liront en France l'ouvrage publié par M. Maunstein.

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

Fête musicale de Mayence.

Parmi les institutions artistiques qui se sont formées à Mayence dans un but conservateur et progressif, il faut citer au premier rang la société musicale de la *Table chantante* (Lieder tafel). Le zèle de ses membres est à toute épreuve et a déjà produit de beaux résultats. La Société de la Table chantante a donné, au profit des pauvres, plusieurs grands concerts aussi intéressants par leur composition et par la bonne exécution que par le but d'humanité qu'ils avaient.

Cette année, elle a provoqué une entreprise plus vaste, et, on peut le dire, plus hardie, car il s'agissait d'une fête musicale dont le produit était destiné à grossir une souscription ouverte pour élever un monument à la mémoire de Guttenberg.

Tout se réunissait pour que cette entreprise eût un résultat brillant et honorable en même temps pour ceux qui en avaient conçu le projet. Les sociétés musicales des villes telles que Darmstadt, Francfort, Grunstadt, Hanau, Offembach, Wiesbaden, Heidelberg, etc., avaient promis leur coopération, et l'on comptait d'avance sur un ensemble d'environ quatre cents chanteurs. Ce choix des morceaux était fait d'ailleurs avec discernement. En voici le programme :

1° Symphonie en *ut mineur*, de Beethoven.
2° Chœur et air de la *Flûte enchantée*, de Mozart.
3° *Le Serpent d'airain*, oratorio (pour les voix seulement), par M. Loeve de Stettin.
4° Ouverture de *Léonore*, de Beethoven.
5° Chœur des prisonniers de la *Prison d'Édimbourg*, de Carafa.
6° Chant de fête en l'honneur de Guttenberg, dédié à la Société de la Table chantante, par Giacomo Meyerbeer.

La masse vocale se composait de 401 individus répartis ainsi :

101 premiers ténors.
94 seconds ténors.
94 premières basses.
113 secondes basses. Quarante-deux villes se trouvaient représentées comme il suit :

Darmstadt,	75	chanteurs.
Mayence,	59	*id.*
Francfort,	56	*id.*
Hanau,	47	*id.*
Wiesbaden,	36	*id.*
Offembach,	27	*id.*
Weilburg,	2	*id.*
Grunstadt,	10	*id.*
Heidelberg,	19	*id.*
Idstein,	1	*id.*
Dortmundf,	2	*id.*
Creutznach,	16	*id.*
Coblentz,	4	*id.*
Worstadt,	1	*id.*
Mombach,	1	*id.*
Manheim,	9	*id.*
Edenkoben,	1	*id.*
Bibrich,	1	*id.*
Worms,	4	*id.*
Seligmstadt,	2	*id.*
Vendersheim,	1	*id.*
Bensheim,	5	*id.*
Kaiserslautern,	2	*id.*
Osthofen,	1	*id.*
Deventer,	2	*id.*
Niedersaulheim,	1	*id.*
Heppenheim,	1	*id.*
Eiloch,	1	*id.*

Grossbockenheim,	1	chanteurs.
Kindenheim,	1	*id.*
Bieberlnheim,	1	*id.*
Partenheim,	1	*id.*
Kirchheimbalauden,	2	*id.*
Oberhilbersheim,	3	*id.*
Cologne,	1	*id.*
Hahn,	1	*id.*
Nassau,	1	*id.*
Veilbrun,	1	*id.*
Odernheim,	1	*id.*
Geisenheim,	1	*id.*

L'orchestre, qui était venu en masse de Darmstadt, était composé comme il suit :

Premiers violons,	12
Seconds violons,	12
Violes,	8
Violoncelles et contrebasses,	10
Flûtes,	2
Hautbois,	2
Clarinettes,	2
Bassons,	3
Cors,	2
Trombonnes,	3
Trompettes.	3

Les premier et quatrième morceaux, sont dans deux genres de composition, ce que Beethoven a écrit de plus admirable, et leur valeur est si bien connue qu'il est inutile de s'étendre ici en éloges superflus. L'exécution était confiée à l'orchestre de la chapelle du grand-duc de Darmstadt, qui est parvenu à une habileté rare et à une grande perfection d'ensemble. La direction de la partie instrumentale appartenait de droit à M. Mangold, maître de chapelle de Darmstadt, auteur de compositions très estimées et connu pour son talent de chef d'orchestre.

On sait trop ce que sont les chœurs de la *Flûte enchantée* pour qu'il soit utile d'en faire l'éloge et la description. Les autres morceaux appartiennent à l'époque actuelle; ils offrent chacun un intérêt tout particulier et ensemble une grande variété.

Le Serpent d'airain est une œuvre musicale d'un mérite élevé, dont les effets sont calculés d'après la coopération de chœurs nombreux; il a été composé pour la fête musicale d'Iéna, donnée l'année dernière. Les vers de cet oratorio sont de M. Giesebrecht, qui a pris son sujet dans l'Ancien-Testament et l'a traité d'une manière intelligente. En voici le résumé.

Le peuple d'Israël, fatigué d'une longue route à travers le désert, accablé de souffrances et de privations, se lève ouvertement contre Moïse son chef, se précipite vers sa tente qu'il va envahir, lorsqu'une multitude de serpents surgit de toutes parts, enveloppe les chefs insurgés qui reculent effrayés, se lamentent et appellent au secours. Alors les fondateurs de l'arche d'alliance apportent un bâton surmonté d'un serpent d'airain devant lequel les serpents se retirent. Moïse prévoit dans l'usage de ce serpent le symbole de la croix qui doit devenir un jour le signe de la rédemption des hommes.

La musique, conformément au texte, a un caractère grave, sérieux, et plein d'une religieuse grandeur, caractère qu'elle conserve jusqu'à la fin, où l'auteur a très habilement amené un choral chrétien connu. Le morceau commence par un beau chant qui révèle les profondes méditations de Moïse. Ensuite les quatre camps qui divisent le peuple entonnent un grand chœur dans lequel se manifeste l'esprit de rébellion qui les possède. Ce morceau se termine avec beaucoup d'effet par un chœur de lévites qui protégent Moïse. Après cela on entend les Israélites, poursuivis par les serpents, implorer Moïse qu'ils venaient d'insulter; il y a ici une prière touchante des quatre tribus, que domine la voix prophétique de Moïse.

Un choral, auquel toutes les voix viennent successivement prendre part, termine l'*oratorio*. A moins qu'on ne soit engoué de la musique légère et sans consistance qui est de mode aujourd'hui, on doit estimer beaucoup l'oratorio de M. Loeve, dont le caractère est large et sévère. L'auteur avait lui-même dirigé les répétitions et l'exécution a été excellente. Le chant de fête en chœur d'hommes, avec quatre voix en solos de ténors et de basses, est conçu d'une manière originale. Il a été gravé chez Schott, à Mayence, avec accompagnement de piano, et nous avons pu l'étudier pour en rendre compte à nos lecteurs. Le début, *Die Becher lasst uns froelich leeren*, a le caractère franc et vigoureux des chants nationaux de l'Allemagne; il était impossible de trouver quelque chose de plus analogue à l'objet de la fête, de plus convenable pour chanter à Mayence le génie de l'inventeur de l'imprimerie, de ce Guttenberg qui, dans ses modestes vues, ne se doutait pas qu'il venait de trouver l'instrument de la régénération de l'homme et le palladium de sa liberté. Quel que soit le plaisir que nous ayons éprouvé à l'examen de ce morceau, nous comprenons ce qu'il dut acquérir encore de force et d'effet par l'exécution du chœur immense pour qui il a été calculé. On ne sait point en France ce que c'est que la puissance d'un tel chœur. D'abord les occasions de

réunir de si grandes masses vocales ne s'y présentent presque jamais; ensuite, bien qu'il y ait dans nos théâtres, dans nos églises et dans nos écoles des choristes bons musiciens et doués de voix vigoureuses, faute d'être bien dirigés nos chœurs manquent d'animation et d'accent. Dans ce pays, où la musique instrumentale est rendue avec une habileté qui approche souvent de la perfection, la plus déplorable négligence règne dans les masses vocales.

A la manière dont les nuances sont indiquées dans le premier mouvement du chant de fête de M. Meyerbeer, on comprend l'effet qu'à dû produire ce morceau par le beau chœur de quatre cents voix d'hommes qui était à Mayence, de ce chœur bien dirigé et ému de l'enthousiasme national. Le mouvement en six-huit *allegretto* qui vient ensuite est amené avec beaucoup de grace, et les voix de *solo* y dialoguent bien avec le chœur. Le premier chant en chœur est ensuite repris sur la seconde strophe, *Wohl schien sein nach ruhm fast verloren.* Les paroles de la troisième strophe, *Drum auf, ihr Bruder,* sont exprimées avec beaucoup de bonheur dans une autre mélodie en trois temps, de l'effet le plus doux et le plus piquant; l'harmonie qui l'accompagne est du meilleur choix d'accords. La *coda* est d'un beau travail et ramène à merveille le mouvement *allegretto* en six-huit. Cette cantate se termine avec chaleur par l'explosion des voix sur l'exclamation : *Guttenberg hoch!*

Nous n'adresserons pas de félicitations à l'auteur de *Robert-le-Diable* sur une production qu'il considère sans doute comme de peu d'importance pour sa renommée; nous dirons seulement qu'elle est digne de lui.

Le chœur des prisonniers de la *Prison d'Édimbourg*, de Carafa, a été d'un excellent effet. Le rhythme bien marqué est rompu d'une manière aussi heureuse qu'inattendue par une phrase en *la* majeur.

Les différents morceaux de chant ont été conduits par un messer, membre de la société de la Table chantante, dont le talent est bien connu en Allemagne.

La fête a eu lieu en plein air sur une élévation; l'orchestre était construit en amphithéâtre et sur d'excellentes proportions.

Il y a lieu d'espérer que le succès de cette première fête musicale à Mayence donnera naissance à d'autres solennités du même genre.

Nouvelles de Paris.

Les directeurs du Théâtre-Italien ont arrêté le programme définitif de la saison qui va s'ouvrir et l'ont publié avec une noble confiance, comme Napoléon communiquait un plan de campagne à ses généraux, certain que les choses arriveraient ainsi qu'il le prévoyait. De tous les théâtres, celui-ci devrait pouvoir le moins écrire d'avance son journal avec l'assurance de n'y changer presque rien, car tout son avenir repose sur la chose du monde la plus fragile sur une douce et frêle voix de femme; aucune pourtant n'est plus fidèle à tenir ses engagements, et seul il a l'audace d'en prendre dès six mois à l'avance. « Tel jour l'armée campera sous les murs de Berlin, tel autre je dînerai à Vienne, » disait l'empereur; et il ne s'en fallait jamais de vingt-quatre heures que la prédiction s'accomplît. Le directeur du Théâtre-Italien ne prévoit pas moins sûrement le succès des actes de son gouvernement. S'il veut dès aujourd'hui que *Sémiramide* soit représentée le 31 décembre, le 1er janvier n'arrivera point avant que cet opéra ait été exécuté. Cette grande régularité, qu'estime grandement les locataires de loges, est due à la commodité d'un répertoire su d'avance et à la bonne volonté constante des artistes; car c'est une justice à rendre à ceux-ci que de dire qu'ils se mettent sans réserve à la disposition du public et de l'entrepreneur, lorsqu'ils reçoivent le prix stipulé pour leur engagement. Leurs voix, fraîches et pures, sont plus robustes que les voix équivoques de nos acteurs d'opéras-comiques, et les indispositions bien moins fréquentes au theâtre Favart qu'à celui de la Bourse. Ce n'est pas, au reste, les recherches qu'on fait pour l'exactitude des costumes, ni les soins minutieux de la mise en scène, qui peuvent apporter des entraves aux représentations des opéras italiens. Quelques belles décorations de M. Ferri, faites à bon marché, voilà tout ce que se permettent les directeurs en fait de luxe de spectacle.

Le manifeste suivant, qu'ont publié les journaux quasi-officiels de l'administration nous paraît devoir être donné dans son entier.

« Afin d'assurer nos plaisirs pendant la saison qui va s'ouvrir, MM. Robert et Severini sont allés faire leur tournée annuelle en Italie et se mettre en quête des nouveaux talents qui peuvent s'être révélés depuis l'année dernière. Leurs recherches n'ont pas été infructueuses, et l'on parle déjà très avantageusement de Mlle Assandri, jeune et jolie personne qui possède un des plus beaux soprani de l'Italie. Mlle Albertazzi est aussi une nouvelle acquisition du même genre; ces deux sujets compléteront le personnel des *prime donne*, en tête desquelles marche toujours triomphalement Mlle Grisi. Quelques autres engagements de moins d'impor-

tance ont été faits et renforceront la troupe, de manière à assurer le service du répertoire le plus complet et le plus varié que nous ayons eu.

« Les emplois d'hommes ne laissaient rien à désirer, aussi ne serons-nous pas étonnés de retrouver le personnel masculin comme nous l'avons laissé l'année dernière ; l'ensemble en est trop satisfaisant, trop rare et trop précieux pour ne pas nous estimer heureux de n'y rien voir de changé. Voici donc le tableau complet de la troupe, tel qu'il s'offrira au public le 1er octobre prochain jour de l'ouverture :

« *Primi tenori* : Signore Rubini et Ivanoff. *Secondo tenore* : Magliano.

« *Primi bassi* : Signori Lablache, Tamburini et Santini. *Secondo basso* : Profeti. *Terzi bassi* : Pisanti, Nulli.

« *Prime donne soprani* : Signore Grisi, Assandri, Albertazzi. *Prima donna contralto* : Mme Raimbeaux. *Seconde donne* : Signore Amigo, Vecchi, Rossi.

« Le répertoire, cette partie importante des plaisirs de la saison, d'après les renseignements que nous nous sommes procurés, sera bien choisi. Au fonds classique des chefs-d'œuvre de Rossini viendront se joindre encore dans toute leur fraîcheur les deux beaux ouvrages de Bellini et de Donizetti qui ont jeté tant d'éclat sur la saison dernière : *i Puritani* et *Marino Faliero*. Deux ouvrages nouveaux seront joués cette année ; l'un sera choisi parmi les ouvrages les plus célèbres dans les partitions modernes en Italie ; ce sera probablement la *Norma* de Bellini, avec des morceaux nouveaux, qui rendront le rôle de basse digne de Lablache et de Tamburini ; l'autre sera un opéra-bouffe de Mercadante, composé et *espressamente escrito per Parigi*, sur un libretto, qu'on dit très original, de M. Romani.

« Voici un aperçu du répertoire, tel que l'administration l'a arrêté pour la saison qui va s'ouvrir. La troupe débutera majestueusement par *I Puritani* ou *Marino Faliero ;* viendront ensuite *Gazza*, *Il Matrimonio secreto*, *Semiramide*, *Otello*, *Il Barbiere*, *Don Giovanni*, la *Cenerentola*, la *Prova d'un opera seria*, *Anna Bolena*, *Il Bravo*, la *Sonnambula*, *Il Pirata*, la *Straniera*, la *Dona del Lago* et *Mosé*. »

Nous voyons malheureusement toujours la même disette de contralti. Mme Raimbaux est une cantatrice distinguée ; nous sommes très portés à le reconnaître, car nous estimons beaucoup son talent ; mais son organe n'est pas de nature à pouvoir remplir les conditions qu'on lui impose. Mme Raimbeaux a un *mezzo soprano* et non pas un *contralto*. Les rôles d'Arsace et de *Malcolm* seront beaucoup trop bas pour elle.

⁂ Dans son programme pour la nouvelle saison théâtrale 1835-1836, le directeur du théâtre de Marseille annonce qu'il va monter une traduction du *Faust* de Spohr. C'est là une entreprise hardie ; les oreilles du public de Marseille sont encore toutes pleines des mélodies de Rossini et de Bellini, que la troupe italienne a mises à la mode. Il faudra donc combattre l'engoûment pour substituer à un genre en faveur un autre genre qui pourrait bien ne convenir en aucun temps à des organisations du Midi. Les formes de la musique allemande sont en général moins séduisantes et plus difficiles à comprendre que celles de la musique italienne ; Spohr a outré ces défauts, et la partition de *Faust* est peu propre à exciter la sympathie d'un public tout plein de musique italienne. Il y a dans le répertoire de la scène allemande beaucoup d'autres opéras qui auraient mieux servi de transition entre deux genres aussi opposés. C'est une faute que d'avoir choisi l'un des moins intelligibles, et nous craignons que ce ne soit pour le traducteur et pour le directeur un sujet de repentir.

⁂ On lit dans l'*Impartial* : La commission de censure dramatique est enfin installée. Son premier acte est une circulaire adressée aux directeurs des théâtres de Paris, dont M. Thiers a endossé la responsabilité, et qui a le mérite de n'être point écrite en français. Voici comment est composée la commission de censure :

MM. Jules de Wailly, chef du bureau des théâtres, président ; Alexandre Basset, auteur dramatique ; Hausman, Florent, Giraud, censeurs examinateurs ; et M. Chaalons (d'Argé), secrétaire.

Les appointements sont de 6000 fr. pour le président, de 4000 fr. pour les censeurs, et de 3000 fr. pour le secrétaire.

⁂ On parle de plusieurs reprises d'anciens opéras à l'Opéra-Comique, et entre autres d'*Adolphe et Clara*. Nous approuvons le directeur de ce théâtre de vouloir faire connaître au public les opéras de l'ancienne école française ; si tel est son dessein, nous serions aises qu'il reprît *Richard*, *Joseph* et d'autres opéras qui ne manquent pas d'un grand mérite, pour ne pas être composés dans les formes actuellement usitées ; mais nous repoussons de toutes nos forces ces insipides *comédies à ariettes*, qui ne sont ni des vaudevilles ni des opéras, qui n'ont pas plus l'esprit des uns que l'intérêt des autres.

⁂ L'ouverture d'une exposition des produits de l'industrie belge a eu lieu à Bruxelles le 15 septembre. Les journaux du pays, en annonçant ce fait, citent les ins-

truments de musique comme l'un des produits qui se font le plus remarquer. Nous nous livrerons à un examen détaillé des différentes espèces d'instruments, en établissant des comparaisons avec ce que nous ont offert les facteurs français à l'exposition de 1834.

*** L'un des premiers opéras qui seront représentés au théâtre de l'Opéra-Comique porte le titre de *Cosimo*.

*** Le 6 septembre, on donnait au Havre *Robert-le-Diable*; le dernier acte a été sifflé, parce que la scène de l'église n'a été qu'une effroyable cacophonie; mais il n'y avait dans tout cela qu'un coupable; le musicien qui touche l'orgue n'était pas à son poste, les chanteurs ne savaient par conséquent où prendre le ton, et le public, qui ignorait tout cela, sifflait tout le monde. Il ne fallait assurément pas moins que les acteurs et le public du théâtre du Havre pour que le cinquième acte de *Robert* fût sifflé. Cet opéra a été exécuté dernièrement à Avignon par quatre choristes, un violon et une clarinette, avec un succès foudroyant.

*** Mme Damoreau a donné à Nantes sa dernière représentation le 13 septembre; elle s'est fait entendre dans *Robert-le-Diable*.

*** Les dernières productions du vieux et célèbre violoncelliste Platel, à la mémoire de qui nous avons consacré un article nécrologique dans notre dernier numéro, ont été données par lui dans ses derniers moments à son élève favori, M. Alexandre Batta, qui, tout jeune, est venu de prime abord se placer sur la ligne des artistes les plus renommés et conquérir en peu de temps une brillante réputation qu'il n'a plus qu'à maintenir. Mais M. Batta sait qu'il n'y a pas de bornes aux travaux de l'artiste, ses succès ne l'ont pas ébloui, et tout en recevant les applaudissements d'un public éclairé, il a compris ce qu'il avait à faire pour perfectionner incessamment un talent éminemment perfectible. Il s'est livré, dit-on, à de sérieuses études, dont les résultats ont été considérables. Les compositions que lui a léguées son vieux maître sont toutes inédites; il y a lieu de croire que M. Batta en fera entendre quelques-unes.

*** Les directeurs des théâtres de Paris ont reçu la circulaire suivante :

Monsieur le Directeur,

D'après la loi du 9 septembre courant, il vous est interdit de faire représenter aucune pièce sans en avoir obtenu l'autorisation préalable. Je vous invite donc à vouloir bien déposer au bureau des théâtres, dix jours au moins avant la première représentation, deux exemplaires exactement conformes, et paginés sur le recto et le verso, des pièces nouvelles que vous aurez l'intention de faire jouer à votre théâtre. Veuillez également m'adresser, dans le plus bref délai possible, une liste complète, et par vous certifiée véritable, de tous les ouvrages, tant anciens que nouveaux, qui composent votre répertoire.

Agréez, etc.

Signé THIERS.

*** Mardi dernier le concert du Gymnase musical avait attiré une société brillante et nombreuse; le célèbre Mercadante assistait à cette soirée.

Ce compositeur se serait, dit-on, engagé à écrire une partition pour la prochaine saison du Théâtre-Italien.

*** Mme Albertazzi vient d'arriver à Paris; cette cantatrice a obtenu des succès à Madrid.

*** Le fameux chorégraphe Piglia vient de faire représenter au théâtre royal de Bergame un ballet intitulé *Il Bazar d'Aleppo*, qui y a obtenu un succès prodigieux.

*** Un journal du Midi contient la note suivante :

La ville de Marseille vient de faire l'acquisition d'un orgue d'une facture extrêmement remarquable, qu'elle a placé dans l'école de musique dirigée par M. Barsotti. Cet instrument, dont l'effet n'est pas moins merveilleux, où, sur un espace circonscrit, avec des tuyaux en miniature, des soufflets en miniature, on est parvenu à obtenir toute la puissance musicale des orgues d'église, est l'œuvre d'un artiste modeste de Florence, dont le hasard a seul révélé le talent.

Michel Paoli, fils d'un paysan, fit à seize ans, d'après l'inspection d'un modèle, une horloge d'une perfection étonnante. Le curé de son village s'attacha le jeune artiste qui, encouragé par les éloges de son pasteur, exécuta un orgue que Florence admira; dès lors il poursuivit ses succès, et c'est à lui que nous devons l'instrument qui va donner à nos solennités religieuses un éclat inconnu encore parce qu'il se mariera avec des chœurs, et qu'il accompagnera les voix de ses sons si purs et si pleins.

D'après cette description, il y a lieu de croire que l'orgue dont il s'agit se compose de tuyaux à anche dont le son, plus ou moins grave, n'est pas déterminé par la longueur des tuyaux, mais bien par la force des anches. On sait qu'une anche de quatre pouces environ peut donner un son pareil à celui que produirait un tuyau de seize pieds.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 39.

PARIS, DIMANCHE 27 SEPTEMBRE 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Art du Chant.

SYSTÈME DE LA GRANDE MÉTHODE DE CHANT

DE BERNACCHI, DE BOLOGNE,

Avec des vocalises classiques jusqu'à présent inédites de maîtres de chant formés dans la même école, rédigé par H. F. MANNSTEIN.

A *Dresde* et *Leipsick*, chez ARNOLD, libraire.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.

Une des parties les plus difficiles de l'art du chant est incontestablement la respiration; il faut la ménager à propos, la reprendre sans bruit et dérober autant que possible la connaissance du moment où la phrase musicale est interrompue par cette opération mécanique.

M. Mannstein explique bien en quoi consiste l'art de respirer dans le chant. « La respiration dans le chant, «dit-il, se rapporte à deux objets principaux : le premier «concerne l'*aspiration*, et le second l'*expiration* de l'air. «Celle-là doit se faire sans secousses et sans gonfler le «ventre; ce n'est que la poitrine qui doit se lever; celle-«ci doit être un écoulement successif plutôt qu'une ex-«pulsion de l'air, comme dans le parler. Mieux le chan-«teur sait économiser son haleine, moins il a besoin «d'air dans le larynx pour former un son plein; plus il «pourvoit à sa santé. »

M. Mannstein n'attache pas au mot intonation le même sens que François Tosi et Mancini, célèbres professeurs de chant du dix-huitième siècle. Chez ces auteurs, entonner une note, c'est en prendre le son avec justesse, de telle sorte qu'il ne soit ni trop haut ni trop bas. Dans le livre de M. Mannstein, l'intonation du son est ce que beaucoup de maîtres ont appelé l'*attaque*. L'auteur fait remarquer en peu de mots qu'il existe en général une mauvaise manière de produire les sons, qui consiste à faire commencer la note au-dessous de son intonation réelle pour l'amener ensuite en glissant, en sorte que la véritable note est souvent précédée d'une autre qui fait avec elle une sorte de hoquet désagréable. Il prescrit avec beaucoup de justesse une attaque franche et libre des intonations. Il est seulement à regretter qu'un sujet si intéressant ait été traité avec trop de concision, et que l'écrivain n'ait pas jugé à propos de traiter de l'intonation dans toutes ses acceptions.

Le même reproche peut être adressé au quatrième chapitre, où il est traité de la classification des voix, et qui ne renferme qu'une sèche nomenclature de ces voix, imprimée dans ce peu de mots :

« Les voix se divisent : 1° en voix d'hommes et voix «de femmes; en *voix graves*, *moyennes* et *aiguës*.

«La voix d'homme grave s'appelle la *basse*, la moyenne «le *baryton*, et l'aiguë la *taille*.

« La voix de femme grave s'appelle la *haute-contre*, la «moyenne le *bas-dessus*, en italien *mezzo soprano*, et «l'aiguë le *haut-dessus*. »

On pourrait d'abord s'étonner de voir employer l'expression de *haute-contre* pour désigner une voix de femme, tandis que ce mot n'a jamais appartenu qu'à une sorte de ténor aigu par qui l'on faisait chanter autrefois une partie vocale qui remplaçait la voix grave de femme, dont le nom véritable est *contralte* ou *contralto*. Mais ce n'est pas à cette observation de détail

que je veux m'arrêter; je ferai plutôt remarquer que M. Mannstein, en renfermant tout le chapitre de la classification des voix dans le peu de mots que je viens de citer, a oublié d'indiquer les limites générales de chaque genre de voix, les exceptions qu'on trouve quelquefois dans ces limites, et les conséquences qui résultent de ces exceptions, lorsque les compositeurs les prennent pour règles de l'étendue de la partie vocale de leurs morceaux. Il ne me paraît pas que ce qu'on trouve dans le chapitre suivant, concernant le diapason des voix, soit suffisant à cet égard.

On désirerait quelquefois plus de netteté, de précision dans les définitions qui se trouvent dans l'ouvrage de M. Mannstein. Par exemple, je ne sais trop si le lecteur saura ce que c'est que le registre d'une voix lorsqu'il aura lu ce passage du cinquième chapitre : « On entend, « dans l'art du chant, par le registre de la voix, son vo- « lume ou une série de tons qui se distinguent par leur « timbre, et, pour ainsi dire, par leur substance, d'une « autre série. » Peut-être objectera-t-on qu'écrivant dans une langue qui n'est pas la sienne, M. Mannstein a dû éprouver quelque embarras dans le choix des termes dont il se servait; mais j'ai remarqué que, dans le passage dont il s'agit, la phrase n'est pas moins obscure dans le texte allemand.

Un des chapitres les plus intéressants de la nouvelle méthode de chant est celui où il est traité de la mue et des maladies de la voix. Je crois que mes lecteurs n'en verront pas sans intérêt l'extrait suivant :

« Il y a une connexion mystérieuse entre les organes de la voix et ceux de la génération; ils marchent dans leur développement, pour ainsi dire, d'un pas égal les uns avec les autres. A l'époque de puberté, la voix subit de grands changements, qui se manifestent dans l'homme par une transformation complète et dans la femme par un accroissement de force. La forte voix de haut-dessus ou de haute-contre du garçon passe en celle de taille (ténor) ou de basse, tandis que la voix de la jeune fille augmente d'éclat et gagne un plus beau timbre. Ce changement de voix ne s'opère pas tout d'un coup; il subit une véritable crise, qui est de différente durée chez différentes personnes. A cette époque de transformation, la voix s'éteint presque entièrement chez les uns; chez les autres elle devient enrouée et sourde, ou bien incapable de rendre certains tons (sons), de manière qu'elle est pour ainsi dire comme ébréchée.

« Les anciens maîtres de chant ont absolument défendu à leurs écoliers de chanter à cette époque, durant laquelle la moindre inadvertance peut rendre la voix à jamais inhabile en chant. Or, ce précepte est en vérité le plus sûr préservatif contre le danger de la perdre; cependant on peut le restreindre à ce que l'écolier ne s'exerce qu'à former les sons faciles et qu'il n'essaie ceux qui exigent quelque effort que doucement et avec la plus grande précaution.

« La voix n'est pas seulement sujette à cette crise de mutation, mais elle est encore exposée à diverses indispositions. Quelquefois elle est attaquée d'une espèce de paralysie qui se manifeste particulièrement par une détonation involontaire et difficile à corriger; dans cet état, elle ne rend que très difficilement des sons. En ce cas, qu'on abandonne absolument le chant et qu'on n'y revienne qu'après que la voix aura recouvré son ancienne fraîcheur et sa flexibilité. Tous les exercices et tous les essais sont nuisibles; il n'y a qu'un repos parfait qui puisse la rétablir.

« La même règle est applicable à l'enrouement et à toutes les maladies de la voix. »

A l'inspection du chapitre intitulé *de l'attitude dans le chant*, plus d'un lecteur pourra sourire des conditions exigées par M. Mannstein pour que le chanteur soit dans la position la plus favorable à l'émission du son. Voici le passage le plus singulier de ce chapitre : « Ce- « lui qui veut s'appliquer au chant doit avant tout pren- « dre l'habitude de se tenir droit, de sorte que les talons « se touchent l'un l'autre et que les pointes soient por- « tées un peu en dehors. De même il faut qu'il tienne la « tête droite et qu'il prenne garde que les coudes ne « touchent que légèrement les côtés; si l'élève a de « la musique en main, il faut qu'il la tienne de manière « qu'il puisse porter les yeux dessus en direction droite, « et que les bras n'aient qu'un léger contact avec les « côtés. Enfin, il faut qu'il avance la poitrine et qu'il « fasse rentrer le ventre. »

Certes, si tant de précautions minutieuses étaient nécessaires pour qu'on pût chanter avec facilité, l'action dramatique deviendrait impossible, et le chant, si parfait qu'il fût, perdrait une grande partie de sa puissance. M. Mannstein a prévu cette objetion, car il dit dans une note : « On serait dans l'erreur si l'on voulait croire « qu'un chanteur achevé soit astreint à l'observation « scrupuleuse des règles que nous venons d'établir; « mais l'expérience de tous ceux qui ont excellé dans le « chant a mis hors de doute que, si l'on néglige l'atti- « tude que nous avons décrite, les organes de la voix ne « parviennent jamais à ce période de développement qui « les rend capables de se prêter à de grands efforts dans « le domaine de l'art. »

J'ai déjà dit que l'auteur de la nouvelle méthode de chant emploie quelques mots français dans une autre acception que celle qui leur appartient; ainsi, par cela même qu'il appelle *ton* le timbre du son, il donne le nom d'*intonation* au procédé par lequel ce timbre se forme bon ou mauvais. Cette remarque est nécessaire pour l'intelligence de quelques passages que je tire du chapitre qui concerne les différentes qualités du son de la voix. Ces passages me paraissent d'un assez grand intérêt d'observation pour les chanteurs.

« Il y a trois endroits pour l'intonation, savoir : 1° la paroi supérieure ou la voûte du pharynx ; 2° la paroi de devant du pharynx avec les ouvertures qui établissent la communication entre le nez et la bouche ; 3° la partie osseuse de devant, placée immédiatement au-dessus des dents supérieures.

« Ce sont ces trois endroits, servant pour ainsi dire de table d'harmonie, où le son se forme et où il reçoit des modifications essentielles.

« Considérons le son, suivant qu'il provient de l'un ou de l'autre de ces trois points.

« Il est naturel que la colonne d'air, s'élevant de la trachée-artère, se brise le plus aisément à la paroi supérieure du pharinx; mais comme, d'après les lois physiques, la colonne d'air est forcée de se replier sous le même angle qu'elle a touché en s'élevant, il est évident que le son ainsi formé ne saurait franchir la bouche et qu'il retombe dans le gosier ; voilà pourquoi on lui donne le nom de *son de gorge*. Il est creux, sourd et comprimé, et a toujours quelque chose de bêlant. On le remarque facilement, mais surtout dans les voix de basse, à cause de leur registre grave, dont la large colonne d'air est difficile à manier.

« Le second endroit pour l'intonation est la paroi de devant, où se trouvent les ouvertures qui établissent la communication entre la fosse nasale et le pharynx.

« Si le son n'est pas porté au-delà de ces ouvertures, il s'y perd immédiatement, et, refracté différemment par les sinuosités que forment les conques et le diaphragme du nez, il devient sifflant et bourdonnant, et prend le nom de *son nasal*. Quoique ce son soit aussi défectueux que celui de la gorge, il y a cependant, hélas ! des chanteurs en Italie qui s'en glorifient comme d'une grande beauté.

« Mais si la colonne d'air, sortant de la trachée-artère, prend une direction vers le devant, elle se rompt au point le plus avancé de la partie osseuse et voûtée du palais, qui occupe la totalité de l'espace entre le rang des dents supérieures et le voile palatin déployé entre la fosse de la bouche et le pharynx; or, cette colonne d'air, réfractée sous un angle oblique dans un endroit parfaitement similaire à une table d'harmonie, est, dans la même direction, selon les lois physiques, portée en dehors et forme le son tel que l'exige le véritable chant. C'est donc le seul point d'intonation que l'on puisse qualifier de source des tons parfaits. »

Il faut l'avouer ; il y a dans un ouvrage traité de cette manière de l'enseignement, même pour les professeurs. Beaucoup d'autres choses excellentes sur l'art du chant sont répandues dans l'article qui traite *de la beauté et des qualités æsthétiques des sons* dans le chapitre *de la position de la bouche*, et même dans celui où il est traité *de l'exercice de la gamme*. J'engage les chanteurs à lire toutes ces parties de l'ouvrage de M. Mannstein avec beaucoup d'attention, et surtout à mettre en pratique les préceptes et les conseils d'expérience qu'ils y trouveront. Il y a aussi des observations dignes de la meilleure école de chant, dans le chapitre cinquième de la seconde partie, concernant la réunion des registres de la voix. Peut-être quelques personnes seront-elles d'avis que les exercices ne sont pas en grand nombre dans l'ouvrage dont il s'agit ; mais il me semble qu'il s'y en trouve suffisamment, car il n'y a pas de chose utile enseignée dans les préceptes qui ne soit accompagnée d'un exemple.

Puisque je parle des exercices, je crois devoir dire un mot des vocalises insérés par M. Mannstein dans son ouvrage. Ces vocalises ont été composés par Caselli et d'autres élèves de l'école de Bernacchi. Quelques-unes de ces pièces, qui ont un intérêt incontestable par l'école et l'époque auxquelles elles appartiennent, sont de véritables vocalises; mais il en est d'autres auxquelles on pourrait contester ce titre et qui ne sont guère que des solfèges.

Au résumé, si l'ouvrage de M. Mannstein ne réalise pas le titre un peu prétentieux qui lui a été donné, il faut rendre justice à son auteur et déclarer que c'est en somme un fort bon ouvrage, dont il serait possible de tirer grand avantage pour la formation d'une méthode complète et rationnelle du chant, à l'usage des écoles françaises. Je ne doute pas que quelque professeur zélé ne fasse quelque jour, pour une publication élémentaire, un usage utile de la *Grande Méthode de chant*, non de Bernacchi, mais de M. Mannstein.

FÉTIS.

Le 70me Anniversaire,

IMITÉ DE L'ALLEMAND.

Le vent souffle avec violence en dehors; la neige couvre la terre d'une couche blanche et fine et elle continue à tomber en flocons épais. Pendant cette lutte des éléments, tandis que le vent agite la flamme rougeâtre de mon foyer et fait vibrer les carreaux de mes fenêtres, que vais-je faire, moi Erdmann Gotthilf Schneusler, ex-organiste de cathédrale, mis à la retraite pour cause de goutte et d'impotence. Je ne puis pas aller au temple du Seigneur célébrer la soixante-dixième des années qu'il lui plaît de m'accorder; il me faut rester seul dans mon large fauteuil de cuir pour fêter un événement de cette importance. — J'ai achevé ma prière du matin; j'ai lu les chapitres XI, XII et XIII de l'épître aux Hébreux pour leur analogie à la circonstance. Que pourrai-je faire à cette heure? Mes pensées s'en vont vagabondes passant d'un sujet à un autre sans s'arrêter à aucun. Gare à la malignité du démon. — Pour fuir sa maligne influence, j'écrirai. Tracer d'autres caractères que les signes de la notation musicale me fut toujours une rude besogne, mais Dieu, qui sait la pureté de mes motifs, me viendra peut-être en aide et m'inspirera quelques pensées honnêtes et raisonnables.

Mais sur quel objet porterai-je ma méditation et quel sera mon point de départ? Eh! mais, quand on célèbre sa soixante-dixième année, on part tout naturellement du nombre 70, composé de 7 et de 0 (zéro); et si l'on est ex-organiste de cathédrale, on examine ce nombre sous le rapport de son art divin.

Laisse-moi donc te considérer de près et t'analyser, ô nombre 7, toi qui es archi-musical! N'as-tu pas d'ailleurs avec moi plus d'un point de ressemblance? N'es-tu pas, comme moi, courbé? Ne formes-tu pas un angle ainsi que moi brisé par les infirmités? — De la ressemblance avec moi seul, avec si peu que moi! voilà qui eût été absurde, lâche, stupide. Allons, prends ton vol et élève-toi dans des régions plus éthérées, car tu figures à nos yeux comme une image du genre humain. Et quelle image frappante, pittoresque et amusante! — Voyons un peu ton entrée dans les mondes de l'harmonie. Chacun de mes élèves apprend, dès son début dans l'étude du contrepoint, que tu es tantôt grand (*majeur*), tantôt petit (*mineur*), par le seul effet de ta nature, et tantôt *diminué*, par un raffinement d'art. N'en est-il pas ainsi de l'homme? Aujourd'hui, grand dans ses sentiments, dans ses pensées, ses projets, ses espérances, son amour et sa foi, il voudrait améliorer la race humaine et lui-même en même temps. Tout s'éclaircit dans sa vaste imagination; tout devient plus beau, plus pur, incomparable enfin. Il a peine à comprendre l'ineptie de ses devanciers qui ont eu la maladresse de laisser pierre sur pierre dans cette vieille baraque qu'on appelle le monde. Voilà pour le jour d'aujourd'hui, mais demain?

Demain, il reconnaît dans tout des obstacles, d'insurmontables difficultés; il ne voit que des déchirures, des raccommodages, des vices, des misères autour de lui et dans lui-même. Il se sent pareil à un grain de sable au milieu des milliards de grains de sable qui couvrent une plage immense, ou comme une de ces vagues qui s'agitent sur ce vaste Océan, dont pas une seule ne s'élève plus de quatre fois et se dissout ensuite dans la masse générale. Alors le désespoir et le doute s'emparent de lui; il veut tout abandonner, se retirer de tout; la vie lui devient sans charme, heureux s'il ne périt pas noyé dans son bourbier. — *Ut-si* dans la première proposition; *ut-si* ♭ dans la seconde.

Eh bien! voilà l'ordre de choses. Le cœur de l'homme, dit l'Écriture, est un être hautain (*ut-si*) et lâche (*ut-si* ♭). Il n'y a pas là de quoi se désoler, gronder et reprocher. L'homme, ainsi que la septième, a sa double nature; cette nature, il ne se la donne pas, il la tient de celui qui donne tout à tout et qui, s'il l'avait voulu, l'eût fait autrement.

Mais ce n'est pas tout; le 7 (septième) est aussi *diminué*, c'est-à-dire plus petit que petit (que mineur), et cela par artifice, *ut* ♯ et *si* ♭, intervalle tranchant et dur qui serait intolérable sans l'habitude. — Oui, l'habitude. — N'est-ce pas maintenant l'intervalle favori qu'affectionne une fougueuse jeunesse; c'est l'égoïsme, l'avarice, l'envie, la colère, le mépris, etc.

Oh! septième, sujet de méditations raisonnées et raisonnables; avec toi, pas de repos, pas de point fixe, encore moins une conclusion heureuse. Tu es une cause d'inquiétude, de trouble, et pourtant il faut une conclusion, mais c'est en dehors de toi qu'il la faut chercher. Si tu es grand (majeur), tu dois monter jusqu'à l'intervalle le plus pur, le seul parfait, jusqu'à l'octave, qui n'est autre chose que la répétition de la tonique ou de la base d'où tout est parti et où tout retourne. Quand tu es petit (mineur) ou diminué, tu dois descendre jusqu'à un accord doux, tendre et, pour ainsi dire, humble. Alors, tout se calme et s'égalise; le calme et la paix renaissent; on obtient enfin un point fixe et l'on peut arriver à une heureuse conclusion.

Je quitte le nombre 7 et j'arrive à zéro. Il y a peu de

chose à dire de celui-ci ; par lui-même il n'est rien ; en musique nous nous en servons pour indiquer que la corde doit être pincée à vide. Il est donc toujours *rien*. Le nombre sept, comme le nombre trois, était sacré jadis ; donc, si je place le zéro avant le sept, le zéro conserve sa valeur de rien ; mais si je le place après, tous deux augmentent dans la proportion, non pas d'unités, mais de dizaines. C'est naturel, simple, évident. — Hélas ! moi, pauvre Gotthilf, ex-organiste de cathédrale, qui sens une grosse larme mouiller ma paupière, ne suis-je pas, moi, zéro placé après le nombre 7 ?

Comme l'ex-organiste de cathédrale commençait à développer sur ce thème des variations peu agréables, il fut interrompu par la vieille Lene, à la fois sa gouvernante, sa servante, sa ménagère ; tout son domestique enfin, qui venait prendre les ordres pour le modeste repas du vieux Gotthilf. Elle le trouva enfoncé dans son grand fauteuil de cuir, tout ému des réflexions auxquelles il venait de se livrer. — J'ai déjà pris la nourriture de l'esprit, lui dit-il, celle du corps m'est indifférente ; je te laisse libre sur ce point. — Il savait à qui il parlait, le bonhomme, car la vieille gouvernante était économe et sage ; elle ne s'exaltait jamais jusqu'à des dépenses que la plus sévère parcimonie eût pu trouver déraisonnables. Le patrimoine de son maître lui était précieux comme le sien propre, et, au fait, au cas du décès de celui-ci, il devait lui revenir.

Cette fois pourtant, elle voulut sortir des habitudes d'économie auxquelles la maison du bonhomme devait son ordre et sa prospérité financière ; mais dans quelles louables vues elle renonçait momentanément à sa résolution accoutumée d'une dépense aussi modérée que possible ! Tous les vieux amis, tous les élèves de l'ex-organiste avaient été conviés par elle pour fêter ce soixante-dixième anniversaire qui avait déjà tant occupé son maître. Et au moment où celui-ci se préparait à se porter à lui-même une santé qu'il savait bien décliner, il fut entouré de soins, de vœux, d'embrassements qui l'émurent jusqu'à de douces larmes. Vers la fin d'un repas qui fut l'un des plus heureux de sa vie, le bonhomme prit la parole. « Mes amis, dit-il, il y a cinquante ans que, pour la première fois, je m'assis face à face avec le noble instrument auquel je dois mes plus vives jouissances et les meilleurs moments d'une longue vie ; depuis cinq ans les infirmités m'ont forcé de renoncer au seul bonheur que je goûtasse parfaitement, celui de parcourir le vaste clavier de mon bel orgue et de faire résonner toutes les fibres de cette ame dont j'étais l'intelligence. Je veux une fois encore entrer en communication avec cet être sublime dont la voix ne se fait entendre que pour chanter les louanges du Seigneur ; je veux l'animer d'un toucher magnétique, lui parler, l'entendre, avoir enfin avec lui une dernière, une solennelle entrevue. Je verrais avec moins de regret s'approcher l'heure où il faudra que je dise adieu à tout ce que j'aimais sur la terre. »

On ne voulait pas d'abord céder à ce désir ; on craignait la froide température d'une sombre journée d'hiver et l'humidité qui pend dans cette saison aux voûtes d'une vaste église ; on redoutait par-dessus tout l'émotion ; mais il fallut satisfaire à la fin la volonté du vieux, car elle était inébranlable. On l'enveloppa soigneusement et on le transporta dans sa cathédrale. Il faisait nuit lorsqu'il arriva ; une lampe d'argent, suspendue à la voûte, éclairait seule d'une faible lueur le vaste édifice et jetait dans l'ame des assistants une sorte de crainte lugubre.

Le vieil organiste pria ses amis de se disperser dans l'église pour entendre les derniers accents que ses doigts allaient tirer de l'instrument, et il ne conserva auprès de lui que le bourgmestre et le médecin. Il se fit alors un long silence.

Dès que l'organiste se fût assis sur le banc de bois dur et poli qu'il avait si long-temps habité, car c'était pour ainsi dire là son domicile, il sentit comme une nouvelle vie qui renaissait en lui ; son œil, de pâle et terne qu'il était, devint brillant et vif ; ses doigts s'assouplirent, sa taille se redressa ; il perdit vingt ans en cinq minutes. Il ne put d'abord que contempler son orgue ; il examinait ses claviers, tirait et poussait ses registres ; enfin il entendit le vent emplir ses vastes réservoirs et se presser à l'orifice des tuyaux. Ses doigts se posèrent sur les touches ; les mélodies, jetées d'abord d'une manière étrange, se heurtaient sans ordre et sans suite ; les marches d'harmonie étaient souvent hardies et surprenantes, plus souvent inintelligibles. Peu à peu cependant les bizarreries devinrent plus rares et disparurent entièrement ; il ne resta plus que deux pensées qui dominèrent tout le reste ; ces deux pensées, l'organiste les prit et reprit tour à tour, et, les combinant ensuite ensemble, il en forma une fugue savante.

— Ne l'avais-je pas deviné, s'écria-t-il en s'adressant à ses amis ? Je sens mon corps imbibé d'une puissante chaleur comme il y a quarante ans. — Il ferma la masse des registres, ne conserva que des jeux de flûte et se laissa aller à des inspirations douces et mélancoliques. Le chant qu'il jouait était empreint d'un profond carac-

tère religieux; c'était comme une prière, comme un choral sérieux et grave. Il s'empara ensuite de la mélodie mystérieuse du cantique de Luther : *Mitten wir im leben sind* (si nous sommes au centre de la vie); ses mains tremblaient, ses yeux étincelaient et ses lèvres laissaient tomber convulsivement ces mots : « Si au centre de la vie nous sommes entourés de la mort, qui appelons-nous à notre secours, à qui demanderons-nous grace ?—C'est toi qui nous la donnes, toi seul, Seigneur Dieu, — Dieu saint, puissant, Sauveur miséricordieux. — Dieu éternel, ne nous abandonne pas à l'heure de la mort.....

A ces mots, on entendit un sourd gémissement s'échapper de sa poitrine, ses mains s'échappèrent du clavier, on le soutint... il était mort.

Ses amis obtinrent qu'il fût inhumé, le pauvre organiste, dans la cathédrale même, au pied de l'orgue, dont la voix puissante vient souvent faire vibrer ses ossements.

Nouvelles de Paris.

Le monde musical était à peine remis du douloureux étonnement que lui avait causé la fausse nouvelle de la mort de Paganini, qu'une perte encore plus inattendue et malheureusement plus réelle est venue lui inspirer les plus vifs et les plus justes regrets! Bellini est mort à Puteaux, près Paris, dans le lieu même où il avait composé son chef-d'œuvre d'*I Puritani*. Une maladie d'entrailles, dont il souffrait depuis long-temps et à de longs intervalles, l'a enlevé dans la force de l'âge et du talent! Bellini entrait dans sa trentième année. Le fondateur de la *Revue* consacrera prochainement un article nécrologique à la mémoire de ce jeune et brillant compositeur, que l'Italie, dans son enthousiasme, égalait presque à Rossini, et que la France regardait déjà comme l'une de ses gloires futures!

Une commission a été chargée de présider aux honneurs qui sont dus à la mémoire de Bellini; elle se compose de MM. Rossini, Chérubini, Paër, Carafa, Halevy, Habeneck, Ad. Nourrit, Rubini, Chollet, E. Troupenas, Robert, Severini et Panseron.

Le jour de la cérémonie n'étant pas encore fixé, nous ne pouvons l'indiquer à nos lecteurs; mais le corps de Bellini a été embaumé et des dispositions sont déjà prises pour que cette triste cérémonie soit digne en tout de celui qui en sera l'objet. A cet égard, on peut s'en rapporter aux membres de la commission.

Encore une lyre brisée! et celle de Rossini reste muette! C'est un double malheur pour l'art musical.

NOUVELLES DIVERSES.

*** On a donné à Bordeaux un opéra-comique en un acte intitulé *Une nuit de la Ligue*, dont les paroles sont de MM. Arago et L. Lurine, jeunes littérateurs parisiens, et la musique de M. Zangronitz, qui habite Bordeaux. Cet ouvrage n'avait été représenté nulle part ailleurs. L'action est intéressante et bien conduite, le style élégant et spirituel. La musique, qui fait concevoir des espérances, a le défaut d'être quelquefois trop délayée, et laisse deviner l'inexpérience de son auteur. On a trouvé de jolis motifs à applaudir, et quand M. Zangronitz aura fait d'utiles coupures, son opéra marchera sans aucun obstacle. L'exécution n'a pas été satisfaisante à la première représentation, mais elle est devenue meilleure par la suite.

*** La partition du *Pirate*, de Bellini, traduite par MM. Crémont et Dupré, vient de paraître chez M. Pacini, éditeur de musique. Les arrangeurs ont coupé en trois actes le livret qui n'en a que deux dans le texte italien.

*** L'*Italienne à Alger* doit être très prochainement représentée sur le théâtre de Bruxelles, où l'on monte toujours la *Juive* avec une pompe inusitée. Les journaux belges parlent beaucoup des costumes et des armures que l'on confectionne à grands frais pour cet opéra. La musique est décidément une chose très peu essentielle dans un opéra; les accessoires en deviennent chaque jour davantage la partie principale.

On prépare tout dans la même ville pour le concours de musique qui doit avoir lieu à l'occasion des fêtes anniversaires de la révolution belge, et auquel toutes les villes du royaume ont été invitées à venir prendre part. M. Fétis avait été désigné par les journaux comme devant faire partie du jury qui doit juger ce concours; mais il a écrit une lettre rendue publique, dans laquelle il prévient les sociétés d'harmonie qu'il ne sera pas juge du concours.

*** Nous avons dit les succès qu'obtient en Allemagne Mme Amélia Masi, que le public du théâtre de l'Opéra-Comique avait très froidement accueillie. Cette dame est actuellement à Berlin, et les journaux de cette ville parlent beaucoup de son talent, qu'ils paraissent estimer beaucoup.

*** M. Cartigny, directeur du théâtre d'Anvers, a

publié le programme de sa troupe d'opéra-comique ; le nom du ténor, M. Moreau-Sainti, est le seul qui nous soit connu. L'orchestre se compose de cinquante musiciens.

*** Nous avions raison de nous défier de la prétendue nouvelle de la mort du célèbre Paganini ; ce n'est pas lui, c'est son frère qui a été atteint d'une attaque mortelle de choléra. L'illustre violoniste ne s'est jamais mieux porté.

*** M. Ghys, violoniste distingué, qui a eu des succès dans les salons de Paris l'hiver dernier, est actuellement à Bruxelles où il donne des concerts.

*** Le second volume de la *Biographie universelle des musiciens* de M. Fétis paraîtra le 25 octobre prochain. La lettre *B*, qu'on sait être la plus importante dans les dictionnaires biographiques, occupe seule toute l'étendue du volume. Au nombre des articles les plus considérables, on remarquera ceux des Bach et de Beethoven, Baïni, Baillot, Boccherini, Boieldieu, Carlo Broschi (Farinelli), Berriat, Manuel Bryenne (écrivain grec sur la musique).

*** Le directeur du théâtre de Nancy vient de traiter avec Ponchard pour quelques représentations.

*** Les journaux de Paris s'accordent à rapporter que l'opéra de Hérold, *Zampa* a obtenu à Milan un très grand succès.

Voici comment s'exprime, à ce sujet le journal l'*Echo:*

L'opéra de *Zampa* a eu un succès brillant, complet, durable et soutenu, à Paris, à Vienne et partout où il a été représenté ; il a donc un mérite peu commun. Le peu d'effet qu'il a produit au théâtre de La Scala tient donc à des causes particulières.

Nous ne suivrons pas le rédacteur dans la recherche laborieuse de ces causes ; il croit les trouver dans la faiblesse de la traduction, peut-être même dans l'air de nouveauté de la musique, qui a pu paraître d'abord étrange au public de Milan.

En effet, à la seconde représentation plusieurs morceaux, dit-il, ont été très applaudis et la musique a été mieux comprise.

*** La plupart des chanteurs du Théâtre-Italien sont arrivés déjà, et les répétitions vont commencer. L'empressement du public musqué de la salle Favart pour suivre les brillantes représentations dont Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi doivent encore faire les frais cette année, est remarquable ; presque toutes les loges sont retenues pour la saison.

Nouvelles étrangères.

MILAN. On lit dans le journal l'*Écho :* Il existe actuellement à Moscou un phénomène assez singulier ; c'est un jeune garçon de dix ans qui a une voix de basse d'une profondeur extraordinaire. Le père de cet enfant est âgé de cinquante-deux ans et possède, par une bizarrerie non moins remarquable, une magnifique voix de soprano.

*** Il maestro Lauro Rossi, qui, à peine âgé de vingt années, a déjà écrit plusieurs opéras remarquables, vient de contracter, à des conditions honorables et avantageuses, un engagement de trois ans envers le théâtre de Mexico et partira dans peu de jours pour sa nouvelle destination.

Miscellanées.

Les jeux ou mystères de la Passion ont en quelque sorte donné naissance au drame musical. Les pélerins qui étaient allés à Jérusalem, à Saint-Jacques en Galice et autres lieux consacrés à la dévotion, de retour de leurs pieux voyages, s'arrêtaient dans les chemins, sur les places publiques, et là, avec leurs habits couverts de croix, de coquilles et de médailles, ils chantaient l'histoire de la Passion du Sauveur, celle de la vie de la Vierge, de saint Lazare, des apôtres ou celles d'autres personnages tirés de la Bible, ou des légendes des saints. Ce fut là ce qui, en Allemagne, en Italie, en France, en Espagne, introduisit les jeux appelés Mystères de la Passion. D'abord ce ne fut que des spectacles sans art donnés aux peuples dans les cimetières des églises, sur les places publiques, dans les champs. Des cimetières, ces spectacles pénétrèrent dans les églises mêmes, où l'on éleva des théâtres ; on les y célébra aux grandes solennités, aux noces, aux entrées des princes. Souvent les auteurs et les acteurs étaient des personnes consacrées au service de la religion. Une décrétale de Grégoire IX dit formellement que des prêtres, des diacres, des sous-diacres paraissaient masqués aux spectacles qui se donnaient dans les églises, et que quelquefois les évêques les autorisaient par leur présence.

Telle fut en effet l'origine des spectacles de l'Europe moderne. Ce fut à de semblables et aussi grossiers commencements que la Grèce dut les chefs-d'œuvre d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide ; mais plusieurs causes s'opposèrent à ce que ces représentations arrivassent chez nous à ce degré de splendeur auquel elles

avaient été portées chez les Grecs, dont l'imagination enflammée avait déifié la nature, les arts et les passions, les avait transportés de la terre dans les cieux et les y avait placés sous les formes les plus riantes. La beauté, la jeunesse, la poésie, la musique, Vénus, Hébé, Ganimède, Adonis et les Graces étaient au nombre des signes célestes; ils allèrent jusqu'à décerner des autels à des courtisanes. Tous les plaisirs, tous les vices eurent au ciel un asile et des protecteurs, tous les arts y trouvèrent des modèles. Les païens n'avaient point exempté leurs divinités des faiblesses humaines; ils pouvaient être sensibles à l'amour de Jupiter, aux malheurs d'Io, comme nous nous intéressons à l'infortune de Mithridate et à la passion de Phèdre.

La religion chrétienne, en descendant du ciel sur la terre, a creusé entre eux un abîme que la faiblesse humaine n'oserait franchir; elle a élevé un mur d'obscurité sacré entre nos regards et les opérations de l'Être infini, et l'idée qu'elle nous donne de la nature divine et des mystères dont elle est la source, est trop sublime pour être représentée sur le théâtre. La religion chrétienne est l'appui le plus ferme de la morale : elle humilie l'orgueil, réprime les passions rebelles que l'idolâtrie flattait. La crainte de Dieu, une salutaire tristesse, l'image perpétuelle de la mort, l'anéantissement de soi-même, sont des sentiments peu propres, où trop souvent la liberté dégénère en licence et la gaîté en folie.

La plus ancienne de ces représentations en Allemagne était intitulée, *le Jeu pascal de la venue et de la mort de l'Antechrist*. Ce n'était qu'un chaos dramatique informe dans lequel le pape, l'empereur et d'autres souverains de l'Europe et de l'Asie paraissaient sur la scène; l'Antechrist, suivi de l'Hérésie et de l'Hypocrisie, et enfin l'Idolâtrie et le Judaïsme y discouraient ensemble.

L'an 1304 on donna à Florence un spectacle à peu près pareil dans lequel on lisait une épître de saint Paul, et à la fin duquel on chantait le *Te Deum*. On en donna un autre dans la même ville où l'on voyait l'enfer et les démons qui y faisaient éprouver aux damnés des tourments effroyables.

Au quinzième siècle, en France, on joua Epulon. Asmodée et Plutus paraissaient devant le Père éternel pour accuser le mauvais riche humblement prosterné devant son divin juge. L'ange gardien prenait sa défense; mais au moment où il allait être absous arrivait saint Lazare qui joignait ses reproches aux accusations des diables, et le Père éternel condamnait le mauvais riche et ordonnait aux démons de l'emporter *in gchenam ignis*, et les diables obéissaient fort gaîment. La scène changeait; Satan paraissait sur son trône; au lieu de sceptre il portait une fourche à la main; et Asmodée lui amenait le mauvais riche en chantant les vers les plus ridicules du monde.

A peu près vers la même époque, on représenta à Milan un de ces jeux ou mystères, dans lequel Annibal, Gédéon et saint Georges disputaient ensemble pour savoir qui des trois était le plus brave. Samson, portant sous son bras une grande mâchoire décharnée, survenait et trouvait très mauvais que les autres s'avisassent d'avoir de telles prétentions; il leur cherchait querelle et leur donnait un défi. Dalila arrivait et fuyait effrayée; ils en venaient aux coups, et tout ce tapage finissait par une contredanse.

La Tentation fut le titre d'une de ces pièces, que l'on joua à Séville en 1498. Le diable, déguisé en franciscain, venait pour tenter un ermite. Il disputait avec lui sur l'abstinence et l'incarnation. Le diable citait saint Thomas et Averroès, et pour lui faire rompre son jeûne il présentait à l'ermite du pain et du fromage. Mais sainte Mélanie, sous la figure d'une vieille, paraît et montre au solitaire les petites cornes du faux moine. L'ermite alors tire une grande croix, à la vue de laquelle le diable prend la forme d'un cochon et s'enfuit en grognant.

Tels furent en Europe les premiers spectacles, dont l'histoire ait conservé quelques souvenirs. Les allusions grossières, les plaisanteries indécentes dont ces pièces étaient remplies, multiplièrent sur elles les censures de l'église, et le pape Innocent III les défendit sévèrement; mais elles reparurent de nouveau, et montrèrent encore le même caractère d'extravagance et d'absurdité, dans un siècle et chez les nations qui se distinguaient par le bon goût et les connaissances utiles. En Italie même, au milieu des lumières du quinzième siècle, il se forma à Rome une société dont l'unique institution était de représenter chaque année les mystères de la Passion. En Espagne, où les usages anciens se conservent plus constamment qu'ailleurs, on n'a point aboli la représentation des mystères; on les a seulement transportés des églises dans les salles de spectacles, et on les y a parés de toutes les beautés de la poésie et de toute la pompe des décorations. L'incroyable fécondité de Lopez de Véga a produit près de quatre cents de ces pièces, et Caldéron en a composé six volumes.

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

Epreuve.

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 40.

PARIS, DIMANCHE 4 OCTOBRE 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Nécrologie.

La musique vient de faire une perte sensible dans la personne de M. Bellini, auteur du *Pirata*, de la *Straniera*, de *I Capuleti* et de *I Puritani*. Retiré à Puteaux, près de Paris, où il était occupé de la composition d'un grand ouvrage pour l'Académie royale de Musique et de deux opéras italiens pour Naples et Milan, il a été atteint de la dyssenterie, et, après quelques jours de maladie, a succombé sous la violence du mal, mardi 22 septembre, à quatre heures du soir, non à l'âge de 29 ans, comme on l'a dit dans plusieurs journaux, mais à 33 ans moins quelques jours.

Bellini (Vincent), né le 3 novembre 1802 à Catane, ville de la Sicile, entra fort jeune comme élève au Conservatoire de musique de Naples. Après avoir appris à jouer de quelques instruments et avoir étudié les principes du chant, il eut pour maître de contrepoint Tritto, puis, après la mort de celui-ci, Zingarelli. Ce que lui apprirent ces maîtres se réduit à peu de chose; car depuis long-temps les études musicales sont fort mauvaises en Italie, et surtout à Naples. D'ailleurs Zingarelli, qui possède d'assez bonnes traditions de l'ancienne école, prend peu d'intérêt aux élèves du conservatoire confiés à ses soins et ne leur donne que de rares leçons. Bellini doit donc être considéré plutôt comme un musicien d'instinct, qui s'est formé lui-même, que comme l'élève d'une grande école. Ses meilleures études, comme celles de Mercadante, ont consisté dans la lecture de quelques partitions de bons maîtres. Après avoir publié à Naples quelques petites compositions pour divers instruments, tels que la flûte, la clarinette et le piano, M. Bellini y fit connaître une cantate intitulé *Ismène*, quinze ouvertures et symphonies, trois vêpres complètes, deux *Dixit Dominus*, trois messes et d'autres morceaux de musique religieuse. Son premier opéra, *Adelson e Salvina*, fut représenté en 1824, sur le petit théâtre du Collége royal de musique; deux ans après il donna au théâtre Saint-Charles *Bianca e Gernando*. Ces premières productions firent remarquer le talent du jeune compositeur et firent naître des espérances pour l'avenir. Le succès de *Bianca e Gernando* lui procura un engagement pour le théâtre de la Scala, à Milan, en 1827, avantage qu'obtint rarement un musicien à son début, car les maîtres les plus célèbres ont souvent écrit leurs premiers ouvrages pour des petites villes, et ce n'est qu'après avoir acquis quelque renommée qu'ils étaient appelés à composer pour les théâtres de *primo cartello*.

La fortune semblait tendre la main à Bellini en lui offrant aussi pour l'exécution de ses ouvrages les meilleurs chanteurs de l'Italie; ainsi pour le *Pirata*, qui fut représenté à Milan en 1827, et qui fixa sur son auteur l'attention du monde musical, il eut le bonheur de trouver en Rubini le talent le plus analogue au caractère mélodique du rôle principal de son ouvrage. D'autres circonstances le secondaient aussi dans son début. La vogue sans exemple qu'avaient obtenue pendant près de quinze ans les productions du génie de Rossini, l'usage immodéré qu'on en avait fait, en reproduisant de cent manières différentes les mélodies de ses ouvrages, enfin l'inconstance du goût des Italiens, qui, après avoir élevé des statues au génie d'un artiste, brise

le lendemain les idoles qu'il encensait la veille, tout cela, dis-je, secondait Bellini. Homme d'esprit, il sut profiter des circonstances favorables qui s'offraient à lui. Il comprit que l'imitation du style de Rossini, dans laquelle s'étaient jetés Paccini, Mercadante, Carafa et Donizetti, dans ses premiers ouvrages, n'était plus de saison, puisque le public commençait à éprouver la satiété de ce style, malgré les beautés de premier ordre que le maître y avait prodiguées. Soit instinct, soit réflexion, il sentit qu'après tant de choses brillantes, une manière simple, expressive et analogue au caractère dramatique de la musique française, serait ce qu'on pourrait offrir de plus nouveau à l'oreille d'un auditoire italien, et ce fut sous l'influence de ces idées qu'il écrivit son *Pirata*. Le succès, incertain à la première représentation, fut éclatant le lendemain, et la pièce fit *fureur*, suivant le langage usité. En 1828, la *Straniera* fut accueillie avec enthousiasme au grand théâtre de Milan. Mme Meric-Lalande, considérée à cette époque comme une des meilleures cantatrices de l'Italie, et Tamburini chantèrent dans cet ouvrage et contribuèrent à son succès. Dès ce moment Bellini fixa l'attention générale de l'Italie; *I Capuleti ed i Montecchi*, représentés à Venise, et la *Sonnambula*, écrite à Milan pour Mme Pasta, ajoutèrent à sa réputation.

On reprochait cependant à Bellini de resserrer les formes de la plupart des morceaux de ses ouvrages dans de petites proportions et d'écrire son instrumentation avec négligence. Il parut être sensible à cette critique, et dans son opéra de *Norma* il agrandit sa manière et donna plus de nerf à son style. Cet ouvrage, écrit pour Milan, n'eut d'abord qu'un succès incertain, mais il se releva ensuite jusqu'à exciter l'enthousiasme. L'admirable talent dramatique de Mme Malibran n'a pas peu contribué à la vogue dont il jouit maintenant en Italie. Dans *Beatrice Tenda*, qui a suivi *Norma*, le compositeur a été moins heureux; mais déjà il avait résolu de porter son talent dans d'autres climats et de fonder en France, sur des bases solides, et sa fortune et sa renommée. Arrivé à Paris en 1833, il étudia d'abord le goût des habitants de cette grande ville, puis il alla à Londres pour y diriger la mise en scène d'un de ses ouvrages. De retour à Paris en 1834, il y a écrit *I Puritani*, pour le théâtre italien de cette ville. La fortune, dont Bellini a été caressé jusqu'à ce jour, lui sourit encore en cette occasion en lui fournissant la réunion la plus satisfaisante de chanteurs qu'il soit possible de réunir. Rubini, Tamburini, Lablache et Mlle Grisi sont en effet, chacun en leur genre, des talents de premier ordre. Toutefois si les chanteurs secondèrent bien l'auteur des *Puritains*, celui-ci eut aussi le mérite de placer ces chanteurs dans son ouvrage de manière à les présenter sous l'aspect le plus avantageux.

Bellini avait compris, depuis qu'il était à Paris, que le public français ne se passionne pas pour deux ou trois morceaux, et que pour réussir avec lui il faut lui offrir des ouvrages faits avec plus de soin que la plupart de ceux qu'on représente en Italie. De là vient que les *Puritains* offrent une composition plus comp'ète que ses autres opéras. On y trouve plus de variété, une instrumentation plus élégante, des formes plus développées. Il s'y est glissé encore bien des négligences dans la manière d'écrire, des modulations qui s'attachent mal ensemble, mais le progrès, sous le rapport de l'art, est incontestable.

Un journal, déplorant avec juste raison la fin prématurée du jeune artiste, l'appelle l'*auteur de l'admirable partition des Puritains!* Ne peut-il donc y avoir jamais de mesure dans les éloges ni dans les critiques? Si la partition des *Puritains* est admirable, que dira-t-on non-seulement de *Don Juan*, merveilleuse production devant quoi tout pâlit, mais d'*Otello* et de *Guillaume Tell*? de ce *Guillaume Tell*, chef-d'œuvre d'autant plus remarquable qu'il offre le phénomène de la troisième et de la plus complète transformation du talent de son illustre auteur? Loin d'être *admirable*, la partition des *Puritains* est encore entachée de cette faiblesse d'invention que j'ai signalée maintes fois dans les compositions de Bellini; mais l'artiste y est en progrès incontestable dans l'art de tirer parti de ses idées, de les développer et de les écrire. Voilà ce qu'il faut dire, et c'est beaucoup, car ce progrès était d'un augure favorable pour l'avenir de Bellini. Devenu plus sévère pour lui-même qu'il ne l'était dans ses premiers ouvrages, il méditait sur les moyens de s'élever dans l'art, au lieu de se laisser éblouir par ses succès. On pouvait tout espérer de l'artiste entré dans cette voie, et sa perte sera peut-être difficile à réparer.

FÉTIS.

De la fabrication des Cordes de métal

POUR LES PIANOS ET LES AUTRES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

La fabrication des cordes de métal a été long-temps en France inférieure à ce qu'elle était en Allemagne et en Angleterre; on les fait encore dans ce dernier pays meilleures que nulle part, bien que la France ait fait

des progrès dans cette industrie. Nous croyons publier un document utile en donnant des détails sur les procédés employés avec le plus de succès pour cette fabrication.

Cordes blanches.

Les cordes blanches se font de fil de fer très serré; on emploie pour cela du fer dont le fil est déjà tiré à la finesse de deux tiers de lignes. Ces cordes doivent leur propriété à la manière dont on se prend pour la cuisson et le tirage du fil. Pour recuire le fil de fer, on se sert d'un four cylindrique de tuiles et de terre, placé sous une grande cheminée; les bords intérieurs et extérieurs de ce four doivent être garnis de bordures de fer. Sa capacité dépend de la quantité de fil qu'on y veut rougir à la fois. On y applique un foyer, puis un réchaud, sur lequel le fil est placé. Ce réchaud est fixé assez haut pour que le feu ne puisse pas toucher au fil de fer. Le four est couvert d'un couvercle de fer battu, dans lequel on laisse une ouverture pour que la fumée puisse sortir.

On pose le fil de fer en forme de cercle sur le réchaud et on remplit le four jusqu'à quatre pouces au-dessous de son embouchure; ensuite on y pose le couvercle et on allume le feu, qu'on entretient continuellement avec du bois tendre, tant que le fer y paraît d'une couleur rouge-pâle. Pour que le feu puisse agir partout à la fois, il est nécessaire de tourner souvent le couvercle du four, parce que, sans cette précaution, l'ouverture attirerait vers soi la chaleur, et de cette manière un côté serait plus fortement chauffé que l'autre.

Ce mode de cuisson n'est bon que pour du fil d'une épaisseur d'un tiers de ligne; s'il est déjà tiré à un plus haut degré de finesse, il faut employer un autre procédé que voici.

On se sert du four dont nous venons de parler, mais à une certaine hauteur au-dessus du réchaud on applique des crampons sur lesquels on place un autre réchaud. Chaque réchaud est couvert d'un disque de fer battu bien épais et plus petit que le four, afin qu'il reste tout autour un pouce d'espace tant pour la sortie de la fumée qui vient d'en-bas que pour procurer une distribution uniforme de chaleur. Le fil de fer doit être roulé en cercle d'un diamètre moindre que n'est celui des disques de fer battu; on le place sur le disque inférieur en continuant jusqu'au disque supérieur. Ensuite on remplit l'espace inférieur destiné au feu avec des mottes à brûler, on couvre le disque supérieur avec le même combustible, on allume le feu aux deux endroits, et puis on couvre le four avec le couvercle qu'on tourne. Dans un four qui contient cinquante livres de fil de fer, on entretient le feu pendant quatre ou cinq heures. Cette durée dépend cependant de la position du four, car, selon que celle-ci est différente, le combustible est plus ou moins vite consumé et par conséquent le fil plus ou moins vite rougi.

La première méthode de cuisson est ordinairement employée deux fois avec le même fil, c'est-à-dire pour la seconde fois quand le fil a passé trois ou quatre fois par le fer à tirer. Le second procédé n'est employé qu'une seule fois. Pour tirer les cordes de fil d'archal, on se sert d'un établi de quatre ou cinq pieds de long et trois pieds de large; à une des extrémités est attachée, au moyen de deux crocs à vis, une planche de trois pieds de long, un pied de largeur et trois pouces d'épaisseur. Au-dessus de cette planche se trouvent deux cylindres ou tambours en bois, de dix pouces de longueur et de six de diamètre. L'axe de chaque tambour est appuyé, dans la direction de la largeur de la planche, sur deux fourches de laiton qui sont attachées aux deux extrémités de cette même planche. Chaque axe est aussi pourvu d'une manivelle au moyen de laquelle on tourne le tambour. Au milieu de la planche s'élève, à la hauteur du milieu du tambour, un morceau de bois qui occupe toute la largeur de la planche et forme une coulisse de quatre ou cinq lignes de profondeur. A chaque extrémité de ce morceau de bois se trouvent deux supports qui tiennent un autre morceau horizontal dans lequel se trouve une coulisse qui répond à la première. Le fer à tirer se place de manière à ce qu'on puisse facilement le glisser dans tous les sens. A chaque bout de cette même planche on attache un petit bloc de bois dur pour y aiguiser le fil.

Une espèce de dévidoir, d'une forme conique, reçoit les cercles de fil de fer qu'on veut soumettre à l'opération du tirage. Le banc qui sert de pied à ce dévidoir monte jusqu'à la hauteur des tambours. Sur un support de bois appliqué dans un enfoncement de la planche, entre le tambour et le fer à tirer, se trouve attachée une boîte remplie d'un mélange de graisse de porc et de suif. Cette boîte est percée de trous afin que le fil y passe, s'enduise de graisse et coule plus facilement au travers du fer à tirer.

Pour rétrécir les trous du fer à tirer, s'ils se sont trop élargis, ainsi que pour les percer, on fait usage d'un bloc qui ressemble au billot d'une enclume, et qui est pourvu d'une cavité assez profonde. On se sert encore de quelques autres outils pour la fabrication des cordes,

d'une petite lime pour rendre le bout du fil pointu, de tenailles aplaties pour tirer le fil à travers le trou du fer à tirer, d'un instrument pour mesurer l'épaisseur du fil à mesure qu'il devient plus fin. Mais l'outil le plus essentiel pour ce travail est le fer à tirer; car les matériaux dont il est fait et la manière dont les trous y sont percés sont pour beaucoup dans la bonté des cordes.

Pour que le fer à tirer soit bon, il faut qu'il soit fait d'une matière ni trop dure ni trop molle. Les matières trop serrées ne valent rien; le fer pur ne vaut pas plus; la plus favorable pour la confection du fer à tirer, est un alliage du meilleur fer en barres et du meilleur fer de fonte.

Les trous doivent être percés de manière que le diamètre de chacun aille progressivement en diminuant vers le côté inférieur.

On commence ces trous au moyen de poinçons coniques acérés, sur lesquels on frappe, après cela on chauffe le fer à tirer dans un feu de bois, et quand il est refroidi on achève de percer les trous.

Si tout est préparé de la manière indiquée, on place un anneau de fil de fer sur le dévidoir qui est fixé à l'extrémité de l'établi; on fait une pointe au fil au moyen de la lime; on le passe au travers de la boîte de graisse, puis ensuite par le trou du fer à tirer, simplement avec la main au moyen de tenailles, tant qu'il demeure attaché au tambour. Il y a à la circonférence du tambour des petits clous à cet effet. Tout ce qu'il y a ensuite à faire, c'est de tourner le tambour au moyen de la manivelle, et le fil passe insensiblement à travers le fer à tirer pour se rouler sur le tambour.

Avec ce premier procédé de tirer il est nécessaire d'ôter le tambour dont on ne se sert pas parce qu'il gênerait le fil qui joue entre le dévidoir et le fer à tirer. Mais quand le fil a passé entièrement par l'ouverture, on remet le tambour à sa place, on retourne le fer à tirer en faisant passer le fil par l'ouverture qu'on tient plus étroite au moyen de tenailles, puis on l'attache au second tambour qu'on fait tourner par la manivelle, en sorte que le fil, se déroulant du premier tambour, se roule sur le second après qu'il a passé par le fer à tirer. Il faut avoir soin que le fil passe chaque fois par la boîte de graisse avant qu'il arrive à l'ouverture du fer à tirer. Une précaution essentielle à prendre, c'est que le fil passe par des trous proportionnés à son épaisseur. Il ne faut employer qu'une faible force pour le tirer, attendu que le diamètre ne doit diminuer que très peu à la fois.

Pour réduire l'épaisseur du fil de deux tiers en un tiers de ligne, il faut le rougir deux fois. Quand il a atteint cette épaisseur, il est rougi pour la troisième fois; après il n'a plus besoin d'être rougi pour être tiré à la plus grande finesse. Afin qu'il obtienne la solidité nécessaire et le son convenable, il faut, après l'avoir rougi pour la dernière fois, le tirer cinq ou six fois au travers du fer.

Si le fil a atteint le degré de finesse qu'on veut lui donner, on ôte le fer à tirer et la boîte de graisse, on attache le bout du fil au tambour vide, sur lequel on le roule en le faisant passer par un morceau de cuir frotté avec du tripoli anglais. Cette opération sert à donner un poli au fil et doit souvent être répétée deux fois pour atteindre le but.

Pour rouler les cordes sur des bobines, on se sert d'un rouet qu'on met en mouvement par la main au moyen d'une manivelle; la bobine est placée sur un fuseau de fer. Le tambour sur lequel se trouve le fil après être poli est placé à l'extrémité du rouet dans deux supports, de la même manière qu'il l'a été sur le banc à tirer. On fait un petit trou dans la bobine, on y passe le bout du fil recourbé en forme de crochet, ensuite on tourne la roue. La bobine, qui reçoit son mouvement de la roue, se remplit de cette manière du fil qui se dévide du tambour. Les outils nécessaires sont une pointe pour faire le trou dans la bobine, une pince pour couper le fil quand la bobine est remplie, et un petit couteau avec lequel le bord de la bobine est un peu entaillé afin qu'on puisse y serrer l'extrémité du fil.

Cordes jaunes.

Les outils pour fabriquer les cordes d'archal jaunes sont les mêmes que pour les cordes blanches de fil de fer, il n'y a de différence que dans la cuisson et le poli.

Pour obtenir de bonnes cordes de fil jaune, il faut employer du laiton qui est préparé de quatre dixièmes de cuivre, trois dixièmes de mitraille jaune et trois dixièmes de calamine. Ce laiton doit avoir une couleur jaune pure. On le tire des fabriques en forme de fil d'une ligne de diamètre. On ne le rougit qu'une seule fois en le plaçant sur le réchaud du four, on entretient le feu pendant une ou deux heures pour rougir le fil; en le retirant du feu, on le trempe un instant dans du suif chaud, on le laisse ensuite totalement refroidir, après quoi on le tire par le fer à tirer de la manière qui vient d'être indiquée.

On polit de la même manière, à l'exception qu'on prend du tripoli rouge. La manière de rouler sur les

bobines est la même que celle pour les cordes de fil de fer.

Les cordes qu'on fabrique de cette manière peuvent être accordées un ton et demi plus haut que celles de Nuremberg.

CORDES NOUVELLES.

M. F. Fischer, à Frohbourg, a proposé dans la *Gazette musicale* de Leipsick d'employer des cordes de platine au lieu de celles d'acier ou de cuivre. Ce métal étant beaucoup plus élastique et malléable, ces cordes auraient un son plus pur et plus agréable; l'air et l'humidité n'y exerçant aucune influence, elles ne seraient sujettes ni à s'enrouiller ni à sauter. Comme le platine s'allie au fer, on pourrait aussi faire des cordes de l'alliage de ces deux métaux qui, en certains cas, auraient certes un grand avantage.

Miscellanées.

Ce fut quelque chose de curieux que l'organisation du Conservatoire de Musique de Paris à son origine, sous le rapport du nombre des classes et des proportions qu'on avait établies entre elles. On en peut juger par le tableau des professeurs à l'installation de cette école, le premier brumaire an 5. Voici ce tableau, tel qu'on le trouve imprimé :

Enseignement.

PROFESSEURS.

Solfége,	14.
Clarinette,	19.
Flûte,	6.
Hautbois,	4.
Basson,	12.
Premier cor,	6.
Deuxième cor,	6.
Trompette,	2.
Trombonne,	1.
Serpent,	4.
Buccin,	1.
Timbales,	1.
Violon,	8.
Basse,	4.
Contrebasse,	1.
Clavecin,	6.
Orgue,	1.
	96
Ci-contre,	96
Vocalisation,	3.
Chant simple,	4.
Chant déclamé,	2.
Accompagnement,	3.
Composition,	7.
	115.

Il faut l'avouer; si l'on ne savait quelle fut la première destination du Conservatoire, on ne comprendrait rien à un pareil tableau! *Dix-neuf* professeurs de clarinette! douze professeurs de cors! douze professeurs de basson! Cela n'aurait point de sens dans une école où l'on voudrait mettre dans de justes proportions les diverses parties de l'enseignement. Mais pour obtenir de la Convention le décret d'organisation du Conservatoire, Chénier, dans la séance du 10 thermidor an III, avait dû lui en faire sentir la nécessité pour le recrutement des corps de musique militaire des armées et des fêtes nationales. « Ce sont ces corps d'artistes (s'écriait-il) qui animaient, par des accords belliqueux, l'intrépide courage de nos armées; c'est de là que nos chants civiques, disséminés d'un bout de la France à l'autre, allaient jusque chez l'étranger, jusque sous les tentes de l'ennemi, troubler le repos des despotes ligués contre la république; c'est là qu'ont été inspirés ces hymnes brillants et solennels que nos braves guerriers chantaient sur les monts de l'Argonne, dans les plaines de Jemmappes et de Fleurus, en forçant les passages des Alpes et des Pyrénées, en délivrant la Belgique des fureurs de l'Autriche, et la Hollande des longues usurpations du stathoudérat. Ces hymnes ont fait l'ornement de nos fêtes civiques; ils excitaient encore, dans la belle journée d'hier (le 9 thermidor), le juste enthousiasme de la Convention nationale. »

Plus loin, il ajoutait en parlant de la musique en elle-même : « Si cet art est utile, s'il est moral, si même il est nécessaire pour les armées, pour les fêtes nationales, et, ce qui comprend tout, pour la splendeur de la république, hâtez-vous, représentants, de lui assurer un asile. »

Les représentants se hâtèrent, car six jours après la loi fut votée.

L'objet principal de l'organisation du Conservatoire était donc le recrutement des corps de musique militaire pour les quatorze armées de la république et des fêtes nationales. De là cette quantité de professeurs de clarinette, de cor, de basson, de serpent, etc. On ne

peut se représenter aujourd'hui l'activité qui régnait dans cette partie de l'enseignement. Après quelques mois d'étude on en vint à faire sortir à peu près chaque semaine du Conservatoire une musique complète de régiment. Un inspecteur passait dans les classes, rassemblait tout ce qui était en état de jouer tant bien que mal une partie, une ou deux répétitions se faisaient dans une des grandes salles de l'ancien hôtel des Menus-Plaisirs, puis le ministre de la guerre dirigeait ce corps vers le point où il était attendu, et bientôt un autre le suivait.

Après la paix qui suivit la bataille de Marengo, la consommation de musiciens de régiments s'arrêta; la France en était encombrée. Une réforme fut opérée dans le Conservatoire; l'on n'y conserva plus que deux professeurs de clarinette, deux de cors, deux de basson, un de flûte, un de hautbois, et les proportions des diverses parties de l'enseignement devinrent régulières.

LETTRE DE BOIELDIEU.

On lit dans l'*Artiste*, journal spirituel publié à Bruxelles :

(Nos lecteurs nous sauront gré d'avoir reproduit une partie de cette lettre de l'habile compositeur, adressée en 1832 à son ami M. Berton.)

« ..... Enfin, je suis bien *près de mon rouleau* et je ne pourrai pas long-temps suivre l'ordonnance de messieurs les médccins, ayant perdu places, pensions, théâtre, et d'assez fortes sommes qui m'étaient dues... Malheureusement je ne vois pas notre gouvernement disposé à faire quelque chose pour nous autres artistes; cependant nous avons, autant que tel ou tel ministre et tel ou tel officier supérieur qui reçoivent de bonnes pensions, payé notre dette à notre pays. Dans tout état civilisé, les vieux artistes devraient être aussi des propriétés nationales que le gouvernement ne devrait pas plus laisser tomber de misère qu'il ne laisse tomber de vétusté les vieux monuments qui n'ont pas été plus que nous l'ornement de la France. Eh quoi! les bêtes fauves de la ménagerie n'ont rien perdu à un changement de gouvernement et nous, nous y perdons les faibles récompenses qui nous avaient été accordées après quarante annees de travaux! Cela est révoltant, et ce qu'on m'a écrit de l'état de détresse où sont les arts et les artistes à Paris m'afflige profondément. Il n'y aurait qu'un moyen de nous tirer de là, cher ami; ce serait de venir fonder une colonie d'artistes ruinés (on admettrait même, par grace spéciale, ceux qui ne le sont pas) dans une de ces belles contrées que je parcours depuis un an. Là nous aurions un beau ciel, une existence heureuse et peu coûteuse, et, en se réunissant, en s'entre-aidant les uns aux autres, je suis assuré qu'il n'y aurait jamais de misère à redouter. Dans mon plan, on achèterait en commun un vieux château bien situé comme celui du poète Despourins, dans la belle vallée d'Argelès. La vue de cette belle nature réchaufferait les imaginations engourdies, et, que sait-on? il sortirait peut-être de ces vieux cerveaux des inspirations fraîches qui vaudraient bien celles, *toutes spéculatives*, de certains artistes de la nouvelle école. Il y a long-temps (j'étais alors en Russie) que j'ai rêvé pour les vieux artistes cette retraite heureuse qui terminerait si bien leur carrière. Je voudrais que nous formassions une *ferme-modèle* d'artistes qui, assurément, ne serait pas sans influence pour les arts. Combien de jeunes gens qu'on envoie à Rome perdre les plus belles années de leur vie qui préféreraient, j'en suis sûr, venir pendant quelques mois faire avec nous leur philosophie musicale! Le ciel des Pyrénées vaudrait autant pour eux que le ciel de l'Italie. Le Pic du Midi n'a pas de volcans, mais il a des fleurs; les belles cascades des ponts d'Espagne ne valent-elles pas bien celles de Tivoli? Le Marboré, la brèche de Roland, le cirque de Gavarnie, ses ponts de neige, sa cascade tombant de 1200 pieds de haut, ne font-ils pas des monuments qui peuvent électriser les imaginations aussi bien que Saint-Pierre de Rome, le Colysée et le Panthéon? Mais, pour arriver à mon but, il faudrait vrincre *bien des préjugés*, *bien des prèventions*, surtout celle qu'on a qu'*un artiste ne peut vivre qu'à Paris*, qu'*il ne peut produire qu'à Paris*. Cependant Voltaire n'était pas un imbécile à Ferney, et il n'y a pas mal produit; Horace n'a pas non plus mal produit à Sabine, bien qu'il eût à chanter Auguste et Mécène. Nous qui n'avons ni Auguste, ni Mécène à chanter, malheureusement pour les arts, je ne vois pas ce qui nous empêcherait de pousser jusqu'aux Pyrénés. »

BOIELDIEU.

Nouvelles de Paris.

*** Le Théâtre-Italien a ouvert jeudi devant une foule élégante et empressée. Les chanteurs favoris du public ont été accueillis avec enthousiasme. Nous attendrons quelques représentations afin de parler de l'ensemble.

*** Un journal du matin a publié les détails suivants sur les derniers moments de Bellini :

« La fin triste et inattendue de Bellini afflige tous les

amis de l'art auquel ce jeune compositeur devait une gloire précoce. Quelques détails sur ses derniers moments pourront ne pas paraître sans quelque intérêt. Bellini est peut-être mort victime de la négligence fatale qu'il a mise à arrêter dans ses commencements le mal auquel il a succombé. Ce n'était d'abord qu'une indisposition; mais comme elle se prolongeait ses amis l'invitaient à se soigner, et lui, il répondait en riant : « Ce n'est rien, cela me purge. »

« Le mal empira bientôt, et il fut obligé de s'aliter. Tous les soins imaginables n'empêchèrent pas alors la dyssenterie de faire d'affreux progrès, au point que le malade déjectait, au milieu du flux de sang, la pellicule qui enveloppe les entrailles, et que la gangrène envahit bientôt ses viscères dénudés. Malgré l'affaiblissement qui devait résulter de l'hémorrhagie, Bellini ne parut jamais concevoir de sérieuse inquiétude. On ne vit pas qu'il éprouvât ces amers et poignants regrets d'un artiste qui sent son existence brisée avant le temps, et avec elle ses justes espérances de gloire et d'avenir. Il demeura calme jusqu'au bout, quoiqu'il ait presque toujours conservé sa connaissance.

« Seulement quelques heures avant sa fin il eut un instant de délire. Il sortit tout à coup de son lit, et la fièvre, ranimant ses forces, il mit pied à terre. La garde qui le veillait, effrayée de cette imprudence, courut à lui, l'invitant à se recoucher; mais il lui dit : « Ne voyez-vous pas là que voilà toute ma famille? voilà mon père, voilà ma mère! » et il nommait tous ses parents. Cette hallucination ne tarda pas à s'évanouir; il se recoucha, retomba dans son affaissement, et s'éteignit.

« Par une singulière fatalité, la gravure et la lithographie, si empressées à s'emparer de toutes nos célébrités en tous genres, n'avaient pas encore reproduit les traits de Bellini, et il ne resterait de lui d'autre souvenir que ses ouvrages, si M. Dantan jeune n'avait, il y a quelque temps, exécuté son portrait, sorte de miniature en buste, où le talent du sculpteur a fait revivre le musicien. Le ciseau spirituel et malin de M. Dantan n'a pas plaisanté sur la figure de Bellini; il y a eu là de sa part et à son insu une divination de l'amitié. Le portrait est admirablement exact, et le pauvre jeune homme de Sicile en avait dernièrement envoyé un grand nombre d'exemplaires à Catane pour sa famille et ses amis, qui ne verront plus de lui que son image. »

*** Plusieurs journaux avaient annoncé que Bellini s'occupait d'un grand ouvrage pour l'Académie royale de Musique. M. de Saint-Georges leur adresse la réclamation suivante :

Paris, 27 septembre 1835.

Monsieur,

C'est par erreur que vous annoncez, d'après d'autres journaux, dans votre article nécrologique de dimanche 27, sur Bellini, qu'il s'occupait, au moment de sa mort, d'un ouvrage destiné à l'Académie royale de Musique. Il avait sans doute l'intention de consacrer une œuvre de son beau talent à notre première scène lyrique; mais j'avais sa promesse formelle de traiter avec moi un ouvrage en trois actes pour le théâtre royal de l'Opéra-Comique, ouvrage dont le sujet, convenu entre nous, était celui d'un drame représenté récemment en Allemagne, dont lui avait parlé madame la comtesse d'Appony, et qu'elle avait la bonté de faire venir à cet effet.

Ma réclamation, monsieur, n'a pas d'autre but que d'éviter la blâmable spéculation que l'on tente quelquefois de faire sur les ouvrages inédits des grands artistes que nous avons le malheur de perdre.

Agréez, etc.

H.-V. DE SAINT-GEORGES.

*** Mme Damoreau est à Rouen. Nous lisons dans un journal : Jeudi, on a donné le *Barbier de Séville;* l'augmentation des places n'a pas empêché que la salle ne fût presque comble, et jamais nous n'avons vu à notre théâtre une réunion plus brillante; c'est que la première chanteuse française devait nous faire entendre les délicieuses mélodies du divin compositeur italien. Mme Damoreau a électrisé nos Rouennais, et plus d'un morceau a eu les honneurs de la triple salve; l'air varié de Rodde surtout a été exécuté d'une manière surprenante.

*** A la nouvelle de la mort de Bellini, M. Dantan jeune s'est rendu à Puteaux, dans la maison de M. Lewis où Bellini était mort, et là a présidé à l'opération du moulage du buste du jeune compositeur italien; l'habile sculpteur a parfaitement réussi à prendre de ses traits une empreinte des plus exactes. On reconnaît le buste si ressemblant de Bellini, et les nombreux amis du maestro se félicitent d'avoir déjà en petit cette reproduction que, dans un temps plus heureux, M. Dantan fit d'après nature.

*** M. Prumier vient d'être nommé à la place de professeur de harpe au Conservatoire de musique, laissée vacante par la mort de Nadermann.

Quoiqu'il ne soit pas dans nos habitudes de faire d'une question d'art une question de personnes, nous avons trop souvent et trop ouvertement exprimé notre opi-

nion sur l'état de l'enseignement de la harpe au Conservatoire et sur les moyens de l'améliorer pour ne pas dire aujourd'hui notre dernier mot. C'est une chose à déplorer que M. Th. Labarre n'ait pas été appelé à un poste que lui seul peut remplir. Voici donc comment se traitent les arts dans les bureaux du ministère ; une place devient vacante, un homme, le seul capable de l'occuper, se présente, on se garde bien de le choisir. C'est pour manifester, sans doute, le mépris qu'on a pour les conseils de la presse, car tous les journaux avaient désigné M. Labarre pour fonder l'école de harpe au Conservatoire.

*** On écrit de Lyon, 24 septembre : Mme Pradher a donné hier une seconde représentation dans laquelle elle a joué le rôle de Fiorella, dans l'opéra de ce nom, et celui de la comtesse Xenia dans la *Vieille*. Mme Pradher a obtenu un succès brillant surtout dans le dernier opéra où elle a joué avec tout l'esprit et la grace qui forment le caractère de son talent.

C'est ce soir qu'aura lieu la première représentation de *Gustave III*, opéra, qui a été monté avec un luxe inouï dans les annales dramatiques lyonnaises. Heureux les amateurs qui pourront trouver place au Grand-Théâtre !

Nouvelles étrangères.

Bruxelles. On n'a pas oublié les belles fêtes musicales qui ont eu lieu dans cette ville au mois de septembre de l'année dernière, à l'occasion des réjouissances publiques que le gouvernement belge a contrefaites sur les fêtes de juillet ; elles ont fait impression sur les personnes même qui ont l'habitude d'assister à celles de l'Allemagne. Le gouvernement a voulu que la musique servît encore cette fois à l'éclat des fêtes anniversaires de la révolution, et il n'a rien trouvé de mieux pour cela que d'ouvrir un concours pour les différentes musiques d'harmonie du royaume. La chose n'était pas nouvelle, dira-t-on ? Non certes, car il n'y a pas d'année où il n'y ait dix solennités de ce genre en Belgique et dans le Nord de la France. Aussi ce concours avait-il excité peu d'intérêt, et les villes les plus voisines s'étaient-elles seules présentées ; il y a néanmoins eu beaucoup de médailles distribuées : prix de capacité, prix de bonne tenue civile, prix d'éloignement. Il y en a eu pour tout le monde. Une narration écrite sur les lieux et publiée dans un des organes de la presse belge les plus estimés, s'exprime ainsi à propos de ce concours :

«Notre concours d'harmonie a été brillant, moins sous le rapport du nombre des sociétés concurrentes que sous celui du mérite de quelques-unes de ces sociétés. On a surtout distingué les musiques de Hall et d'Ixelles qui, réellement, ont dépassé toutes les espérances. L'harmonie de Hall n'a pu concourir, parce qu'elle compte dans son sein, à ce que l'on dit, plusieurs musiciens du corps des guides. L'harmonie d'Ixelles, dans laquelle figurent plusieurs élèves de notre Conservatoire, s'est fait remarquer par la verve et l'ensemble de son exécution. On reconnaît déjà là le fruit des bonnes leçons du Conservatoire.»

Voici comment les prix ont été répartis :

Sociétés des communes,	1er	prix, Quaregnon.
	2e	prix, Frameries.
Villes de 2e rang,	1er	prix, Ixelles.
	2e	prix, Menin.
Villes de 1er rang,	1er	prix, Namur.
	2e	prix, Anvers.

La société de Ghislenghien a obtenu une mention honorable et un prix d'encouragement.

Le jury du concours a jugé à propos d'exclure la musique de Hall, sous le prétexte qu'elle compte dans son sein plusieurs musiciens du corps des guides, et d'un autre côté elle a laissé concourir la société de Namur, dans laquelle figuraient plusieurs musiciens de l'armée et le chef de musique du 3e léger français. Du reste, les applaudissements du public bien mérités par l'exécution admirable de la musique de Hall, l'ont bien vengée de la partialité évidente du jury. Il a été reconnu que la musique de Hall était la meilleure de toutes celles qui se sont fait entendre au concours, et ce jugement du public vaut beaucoup mieux que toutes les médailles distribuées par tous les jurys possibles.

On voit tout le profit qu'a retiré le gouvernement de ces concours. Il a mécontenté tous les concurrents et le public en masse. C'est ordinairement ainsi que les choses tournent. Il est rare qu'on ne voye pas les différents corps de musique en venir aux mains après le concours ; et si Gand ne s'est pas associé en 1830 au mouvement révolutionnaire de Bruxelles, c'est que cette dernière ville l'a emporté sur la première dans un concours de musique qui eut lieu à Lille.

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

Epreuve.

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 41.

PARIS, DIMANCHE 11 OCTOBRE 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Enseignement élémentaire.

L'HARMONIE RENDUE FACILE,

OU THÉORIE PRATIQUE DE CETTE SCIENCE ET D'ACCOMPAGNEMENT DE LA BASSE CHIFFRÉE ET DE LA PARTITION.

Dédiée à son maître et à son ami ANTOINE REICHA, par ALEXIS DE GARAUDÉ, professeur de chant au Conservatoire de France, etc. — Op. 44. Prix : 30 fr.

Paris, chez l'AUTEUR, galerie Colbert.

L'auteur de ce nouvel ouvrage promet de rendre l'harmonie facile à ceux qui veulent l'étudier. Dans le fait, l'harmonie est facile d'elle-même, considérée sous son point de vue rationnel; si elle ne paraît pas ce qu'elle est dans la plupart des livres, c'est que des rêveurs ont mis à la place de la véritable théorie de la science des systèmes qui n'avaient pour eux qu'un certain air d'ordre et de symétrie. Une fois entrée dans de mauvaises directions, cette science, si simple en elle-même, s'est faussée et s'est hérissée de difficultés factices, comme toutes les sciences qui sont mal faites à leur origine. On pourrait comparer l'harmonie, telle qu'on la concevait en France dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, à la chimie des prédécesseurs de Lavoisier, science dont le faux langage établissait de fausses notions de tous les objets.

Ce n'est pas qu'il n'y eût un mérite très réel dans les dangereux systèmes dont je parle. Par exemple, celui de la *basse fondamentale*, imaginé par Rameau, ne pouvait être imaginé que par une tête puissamment organisée. Toutes les origines d'accords y étaient fausses, n'ayant pour base que des agrégations isolées de sons, où les considérations de successions tonales n'entraient pour rien, tandis que ces successions sont en réalité les causes premières de la forme de ces agrégations. Mais il n'y avait qu'un homme de génie qui pût lier aussi bien toutes les parties de ce faux système et faire illusion aux maîtres même de la science. En faisant tomber dans l'oubli ce système long-temps célèbre par un retour vers l'origine vraie des accords, Catel commença à rendre l'*harmonie facile*, bien que son esprit manquât de ces vues philosophiques qui fécondent les idées simples. De la multitude d'accords de septièmes considérés par Rameau et ses adhérents comme des accords primitifs et fondamentaux, il fit disparaître le plus grand nombre par la considération de la prolongation, bien qu'il se trompât sur ce genre de modification des harmonies naturelles, et rendît surtout un grand service par la suppression de l'anomalie de l'accord appelé *de double emploi*. Catel manquait de méthode pour l'exposition de ses idées, mais son aperçu des dissonances naturelles et des dissonances artificielles est d'un musicien qui connaît bien l'action des successions tonales des sons.

Depuis lors, cet heureux aperçu a été complété par la démonstration de deux genres de modifications, savoir : la substitution et l'altération des intervalles des accords, et de la combinaison de tous ces genres de modifications est résultée la théorie la plus simple et la plus rationnelle de l'harmonie qu'on puisse imaginer; théorie démontrée par les deux lois de l'analogie et de

l'identité. Par elle, l'harmonie a été rendue aussi *facile* qu'il était possible. Il faut le dire, elle a été comprise, car il n'y a plus guère que celle-là qui soit enseignée en France. Le moyen, en effet, qu'il n'en fût pas ainsi, puisque toute l'harmonie se trouve analysée en moins de 25 pages dans l'ouvrage où cette théorie est exposée.

Il ne faut pas croire pourtant que tout ait été dit à ce sujet ni que, persuadé qu'il n'y avait rien à simplifier, on soit abstenu d'émettre des systèmes d'harmonie. D'abord il y a des esprits pour qui la vérité n'esi jamais démontrée; qui, dans une théorie, ne voient qu'une opinion et qui pensent que, même dans les sciences, chacun est admis à émettre la sienne, quelle qu'elle soit. Pour ceux-là, la science n'est jamais en progrès et son édifice est toujours à refaire. Ensuite, il y a des règles dans le commerce de la musique; chaque éditeur veut être indépendant de son confrère; il lui faut des ouvrages de tout genre. Chacun a sa méthode de flûte, ou de violon, ou de piano, ou de chant, ou d'harmonie; chacun, ses fantaisies, ses airs variés, ses contredanses, ses romances, et tout cela se colporte, tout cela se vend tant bien que mal. Or, ne pouvant faire mieux dans une méthode d'harmonie, on fait autrement, et cela suffit.

Que de systèmes bizarres j'ai vu se produire depuis quinze ans! Pourtant il y a quinze ans que je croyais qu'il n'y avait plus de systèmes à imaginer, parce qu'on avait celui de l'harmonie même, puisé dans la nature des choses. Il est vrai que j'ai vu disparaître tout cela à l'instant même où cela paraissait, mais ces naufrages ne découragent personne; on continue d'écrire sur les accords et sur leurs classifications. Selon toute vraisemblance, j'aurai bien souvent encore occasion d'analyser de nouveaux systèmes d'harmonie avant de cesser d'écrire dans la *Revue musicale*.

Quant à M. de Garaudé, ce n'est pas, à proprement parler, un système qu'il a eu la prétention de mettre au jour; s'il a voulu rendre l'harmonie facile, c'est en expliquant des théories déjà connues, surtout celle de M. Reicha, son maître et son ami. Il le dit lui-même dans son avis préliminaire et il prend pour devise le passage de Virgile : *Non nostrum inter vos tantas componere lites.* « Je n'ai point de système particulier (dit-il), et j'ai adopté, dans ceux (qui sont) connus jusqu'ici, ce que j'ai remarqué de plus clair, de plus positif et de plus raisonnable, en me conformant néanmoins à ce qui est généralement adopté et enseigné aujourd'hui dans les classes du Conservatoire de France. » Je suppose que M. de Garaudé n'a point voulu faire de l'épigramme dans ce passage et que son *néanmoins* ne signifie pas que ce qu'on enseigne dans les classes du Conservatoire de France n'est ni clair, ni positif, ni raisonnable.

Voilà donc qui est convenu, c'est de l'éclectisme que fait M. de Garaudé dans son livre. A la bonne heure, j'aime assez l'éclectisme, pourvu qu'il ne dégénère pas lui-même en système. Le sien consiste, après avoir expliqué, non la théorie, mais la didactique des accords consonnants sur quoi l'on ne dispute guère, à présenter le système des quatre accords primitifs de septième de M. Reicha et à y mêler, comme si de rien n'était, les considérations de prolongations, de substitutions et d'altérations d'intervalles. Ce mélange a quelque chose d'original qui mérite d'être examiné avec quelque développement.

Ce qui peut le plus contribuer à rendre une science facile, c'est que les objets y soient disposés dans un tel ordre que chaque chose ne vienne qu'à son tour; c'est qu'on ne jette point à la tête de qui ne sait pas des termes dont la valeur n'est point encore déterminée pour en donner plus tard l'explication; enfin, c'est que la succession naturelle des idées, en passant du connu à l'inconnu, ne soit point interrompue. M. de Garaudé a sans doute compris cette nécessité, puisqu'il dit dans son avis préliminaire : « Sans me permettre aucune innovation inutile ou dangereuse dans une science dont tant de maîtres célèbres ont approfondi les secrets et fixé les préceptes, je n'ai eu d'autre but que de chercher à les *classifier* dans un ordre plus rationnel, de ne faire connaître à l'élève les règles et l'emploi de chaque nouvel accord qu'au fur et à mesure qu'il sera bien familiarisé avec celui qui a été l'objet de la leçon précédente; enfin, de suivre l'exemple des meilleurs auteurs didactiques, et que j'ai toujours adopté, dans mes solfèges et méthodes de chant, de prendre un à un, dans l'ordre convenable, chaque article de l'art, d'en énoncer les préceptes, d'y consacrer plusieurs exemples et exercices spéciaux, etc. » Voilà qui est bien; mais je trouve à la page 15 un article IV où M. de Garaudé explique ce qui concerne la théorie et la pratique d'un *accord de quinte augmentée*, rangée dans le chapitre des *accords dissonants*. J'y vois que cet accord se place sur toutes les notes de la gamme où l'on met l'accord parfait, qu'il est composé de tierce majeure et de quinte augmentée, enfin qu'il a des dérivés. Puis je suis renvoyé à une note conçue en ces termes : « Plusieurs auteurs ne le considèrent point (l'accord de quinte augmentée) spécialement comme *accord*, mais seulement comme une altération passagère de l'accord parfait, *ce qui est réel* en

effet. Cependant Reicha et quelques autres théoriciens célèbres le comprennent dans leur classification d'accords. *Je pense qu'il est naturel d'adopter ce système*, puisque, étant à trois notes, il se trouve naturellement placé après les accords parfaits et l'accord de quinte diminuée, qui offrent aussi le même nombre de notes et de renversements. » Ainsi, M. de Garaudé avoue qu'en réalité l'accord de quinte augmentée n'est qu'une altération passagère de l'accord parfait, puis il dit qu'il est naturel d'adopter la théorie qui le fait admettre parmi les accords directs, bien que cette théorie soit exactement le contraire de *ce qui est réel*. De plus, M. de Garaudé parle dans sa note d'*altérations d'accords*, et le lecteur ne sait ce que c'est qu'une altération, et pour le savoir il faut qu'il saute de la page 15 à la page 39, où il apprendra que l'accord de quinte augmentée aurait été *plus naturellement placé* dans le chapitre des intervalles altérés. Ainsi donc, d'après la note citée précédemment, *il est naturel* de ne pas placer l'accord dont il s'agit à l'endroit où *il aurait été placé plus naturellement*. En vérité, malgré toute ma bonne volonté en faveur de M. de Garaudé et de son ouvrage, il m'est impossible de prendre cela pour de l'ordre plus rationnel ni pour de la science plus facile que ce qu'on trouve dans les autres traités d'harmonie. Poursuivons.

A la page 20 du traité de l'*Harmonie rendue facile*, je trouve un article qui concerne l'accord de *septième de sensible*, considéré comme un accord direct qui a des dérivés et un renversement, ou plutôt, suivant l'auteur, trois renversements. Cependant il est dit que cet accord provient d'une substitution du sixième degré à la dominante dans le premier renversement de l'accord de septième dominante. M. de Garaudé veut bien ajouter dans une note que c'est de cette même substitution que les accords de septième diminuée et de neuvième dominante tirent leur origine, et que cette opinion, consignée par M. Fétis dans l'un de ses ouvrages, est généralement adoptée dans les classes du Conservatoire. Peut-être aurait-on pu courir le risque de dire que cet ouvrage est un traité d'harmonie et d'accompagnement.

Il m'est pénible, après cette citation, de venir encore faire de la critique avec M. de Garaudé; pourtant je suis obligé de le faire et de dire qu'il y a encore contradiction entre la classification des accords de septième de sensible, de septième diminuée et de neuvième dominante parmi les accords directs, et l'aveu que ces accords sont des produits artificiels de la substitution d'une note à une autre dans l'accord de septième de la dominante et de ses dérivés. Je suis forcé de faire remarquer qu'il y a peu de raisonnement à donner pour dérivés à ces accords d'autres accords qui sont eux-mêmes des résultats du mécanisme de la même substitution. Je dois enfin faire remarquer à M. de Garaudé qu'il y a peu d'ordre à dire au lecteur, qui ne sait ce que c'est qu'une neuvième dominante, et qui ne doit l'apprendre que long-temps après; que quelques maîtres considèrent la septième de sensible comme un accord de neuvième majeure dont on retranche la note fondamentale. Et je dois ajouter qu'on aurait rendu bien plus facile l'intelligence de la substitution d'une note à une autre dans tous les accords dont il s'agit, en faisant voir que c'est toujours le sixième degré qui est substitué à la dominante, et que le mécanisme de la substitution et de la résolution de la note substituée est identiquement le même dans tous les cas. Voilà ce que j'appelle de la science facile; science de théorie générale qui embrasse tous les cas particuliers d'un seul mot.

Encore un mot de critique, et je finis avec cette partie désagréable de ma tâche. Il est un accord appelé de *septième mineure* ou de *second degré*, éternel écueil de toutes les théories d'harmonies qui n'ont point pour base les combinaisons régulières des diverses modifications des accords naturels. Tout le monde y a échoué jusqu'à ce que j'aie fait voir que cet accord a pour origine la réunion de la prolongation à la substitution, ce que j'ai démontré par la loi de l'analogie. M. de Garaudé a cru se tirer d'affaire, à l'aide des anciens systèmes, en disant que *cet accord n'est qu'une prolongation de l'octave* de la tonique d'une gamme majeure qui vient former septième contre la note de basse. Mais la quinte de cet accord est la véritable difficulté, et l'explication n'est qu'un échappatoire qui ne résout rien. Au reste, Catel et tous les autres s'y sont perdus; Rameau n'avait trouvé que le double emploi pour se tirer d'affaire.

Il ne faut pas croire, d'après ma critique un peu sévère en matière d'harmonier, que l'ouvrage de M. de Garaudé ne puisse être utile. Les vues de détail ont un peu fait perdre à l'auteur la pensée de considérer la science d'une manière simple et générale; mais précisément les cas particuliers sont bien traités dans cet ouvrage. L'idée la plus heureuse que j'y ai remarquée est celle des corrigés des leçons chiffrées qui se trouvent à la fin du livre, et qui peuvent servir aux personnes qui étudient sans maître à se guider dans leur travail.

FÉTIS.

Obsèques de Bellini.

Il y a deux mois que les portes de l'église des Invalides s'ouvraient pour une splendide cérémonie où tout était de commande, depuis les bougies jusqu'aux larmes; les grands fonctionnaires de l'État y assistaient par ordre et sous peine de destitution; c'était enfin un de ces spectacles éblouissants auxquels il ne manque que la spontanéité.

Le même temple vient d'être témoin d'une autre cérémonie moins fastueuse : ce n'étaient ni des ministres, ni des maréchaux, ni des pairs de France qui formaient l'auditoire, on n'y voyait ni juges en robe rouge, ni ambassadeurs avec la poitrine couverte de décorations en diamants; ce n'était pas non plus monseigneur l'archevêque de Paris qui officiait. Dans le chœur, sous les voûtes latérales, partout se pressait une foule silencieuse, émue et non pas moins illustre; seulement, au lieu d'être formée des célébrités de la diplomatie, de la magistrature et de l'armée, elle se composait de savants, d'artistes et d'écrivains. L'art avait pris la place de la politique.

Il y avait dans cette foule bien des yeux humides; bien des joues étaient sillonnées de larmes, mais de larmes vraies, sincères, qui coulaient non par effort, malgré elles au contraire. L'*officiel* gâte bien des choses, jusqu'à la sensibilité.

Les artistes des trois théâtres avaient eu l'idée d'exécuter ce même *Requiem* de Cherubini qui avait retenti dans la même église pour l'autre solennité, mais l'archevêque de Paris, qui avait été moins scrupuleux il y a deux mois, a jugé cette fois que l'introduction des femmes dans le temple de Dieu serait un sujet de scandale intolérable, et il a ordonné au clergé de se retirer s'il apercevait une seule femme parmi les exécutants. Force a donc été de renoncer à la belle composition qu'on avait désignée et de choisir à la hâte d'autres morceaux. M. Panseron doit convenir lui-même qu'on n'a point gagné au change, la musique de son *Kyrie eleison* et de son *Pie Jesu* serait peut-être agréable dans une autre situation, mais elle manque entièrement de la gravité qui convient au style religieux; aussi l'assemblée a-t-elle paru plus émue de ses propres réflexions que des accents de cette musique. Le même compositeur avait arrangé sur le finale des *Puritains* un *Lacrymosa* à quatre voix, qui a été chanté par Rubini, Ivanhoff, Lablache et Tamburini. La maigreur de l'arrangement a été palliée en partie par le charme de l'exécution et par l'émotion que devait naturellement causer un fragment d'une composition servant à la pompe des funérailles de son auteur. Il y avait en effet une source d'idées profondément mélancoliques dans ce fait. Préoccupé de ses projets de gloire et d'avenir, l'artiste songeait peu, en composant cette mélodie dans ce dernier ouvrage, qu'elle servirait à recommander son ame à la miséricorde de Dieu un an seulement après le jour où il l'imaginait.

Après la cérémonie, le cortége a pris la route du Père-Lachaise. Une foule immense composait le cortége; au nombre des personnes de marque qui ont assisté à la cérémonie on remarquait les princesses et M. le maréchal Maison. Arrivés au cimetière, les assistants se sont rangés silencieusement autour de la fosse, et plusieurs discours ont été prononcés.

M. Paër a porté la parole au nom des artistes; déploré la perte qu'ont faite ceux-ci en la personne de Bellini, que son talent appelait à de si hautes destinées.

M. Paer s'est exprimé ainsi :

Messieurs,

Une cruelle fatalité semble attachée à ces esprits supérieurs que *l'amour des beaux-arts* anime et qu'embrasent les flammes du génie. Semblables à ces météores lumineux et rapides, comme eux ils apparaissent, ils éclairent, ils passent, ils meurent... Ainsi Raphaël, Mozart, Hérold, Bellini! talents de premier ordre, ils se sont éteints dans la fleur de l'âge. Funeste destinée, conformité bizarre, douloureux rapprochement! N'est-ce donc qu'aux dépens de ses jours qu'il est permis à l'homme de créer des chefs-d'œuvre? N'est-il donc véritablement qu'un flambeau qui se consume aussitôt qu'il répand sa lumière? Hélas! trop d'exemple nous forcent à le croire! et la mort récente de Bellini, de ce gracieux compositeur auquel nous venons rendre ici les derniers devoirs en fournit une nouvelle et trop réelle preuve.

Jeune et déjà célèbre par de nombreux succès, jaloux de produire, avide de renom et croyant n'avoir jamais assez bien fait (marque du vrai mérite), il avait ambitionné la gloire de séduire et de charmer le public de Paris, de fixer le choix de cette Athènes dont les arrêts font loi dans l'univers. Il avait réussi, messieurs, et flatté de l'accueil, aussi bienveillant que mérité, fait à son talent comme à sa personne, il s'était senti le désir de se naturaliser dans cette capitale qui l'avait adopté. Il s'essayait d'en saisir les goûts, d'en imiter les manières, d'en étudier le langage, pour offrir à tous ses habitants un ouvrage aussi parfait, aussi plein et aussi complet

qu'il est permis à l'homme de le faire. C'est au milieu de ses travaux, dans la simple retraite qu'il s'était choisie, parmi des admirateurs, des amis, que la mort, sans égards pour la science, pour des efforts généreux, pour la jeunesse, pour la beauté (car les traits charmants de Bellini peignaient la bonté de son ame), est venue le frapper impitoyablement, non pas pour lui, sa gloire lui survit, mais pour nous qui le perdons sans retour.

Pleurons ce jeune homme dont la renommée est déjà vieillie; plaignons sa famille dont il était l'honneur, l'ornement et l'idole. Partageons la douleur d'un père accablé sous le poids de l'âge, plus accablé par la nouvelle d'une si grande perte. Plaignons surtout ces tendres sœurs qui s'apprêtaient joyeuses à embrasser leur frère nouvellement paré des insignes réservés au mérite, et qui voient cette noble parure se changer en crêpe funèbre. Ressentons leur vive affliction et déposons sur ces restes inanimés, naguère palpitants des feux de la jeunesse et du génie cette couronne de laurier, appât qui double et abrége souvent la vie de l'artiste en ce monde, et dont l'hommage mérité fait peut-être tressaillir encore l'ame de l'homme de talent par-delà le tombeau.

M. Orioli, savant distingué, réfugié en France pour cause politique, s'est exprimé comme organe de ses compatriotes; il a émis le vœu que les cendres de Bellini fussent quelque jour reportées en Italie.

Enfin M. Furnari a termine la triste et touchante cérémonie par quelques paroles pleines de sensibilité que nous allons reporter.

« ..... Bellini, tu n'es plus! Jeunesse, talent, générosité, élévation et douceur de caractère, manières aimables, de toutes ces qualités si chères à ceux qui t'approchaient, il ne reste plus rien aujourd'hui, tout a disparu en un moment sous la faux impitoyable de la mort.

« Serait-il donc vrai que le génie précoce est une flamme dévorante, mortelle aux natures privilégiées qui l'ont reçue du ciel, un souffle brûlant qui dessèche en même temps qu'il inspire? A ton âge, ô Bellini! mourut Raphaël, enfant du même soleil que toi, et que tu rappelais si bien par la grace de ton expression. En apprenant ton sort, l'Italie tout entière va se couvrir de deuil; mais cette île, autrefois si féconde en grands hommes, et qui s'enorgueillit de t'avoir donné le jour, cette île à qui ses malheurs n'ont fait oublier aucune de ses anciennes gloires, cette noble patrie d'Empédocle, d'Archimède, de Théocrite e tde ce gracieux Meeli, son émule, de quels accen tsde douleur ne retentira-t-elle pas, elle qui avait vu se renouveler en toi ses anciennes merveilles!

« J'en atteste les honneurs que Palerme et Catane te rendirent, j'en atteste les applaudissements qui t'accompagnèrent depuis l'Etna jusqu'aux Alpes, j'en atteste enfin ceux que la France, ta seconde patrie, t'a prodigués et ce signe d'honneur qu'elle t'a accordé au milieu de tes triomphes.

« O Bellini! aussi long-temps qu'il y aura au monde des cœurs tendres et sensibles, on t'élèvera des autels; tes accents pathétiques leur arracheront toujours des larmes. Tu vivras dans le *Pirate*, dans les *Puritains*, et surtout dans cette *Norma* plaintive, qui semble respirer tout ce que ton ame avait de doux et de tendre.

« Ces admirables productions resteront comme un témoignage impérissable de cette délicatesse d'organisation qui te distinguait, en même temps qu'elles seront pour tous les cœurs vertueux et sensibles une source d'émotions délicieuses.

« Adieu, cher Bellini! reçois ce faible tribut de la douleur et des regrets de la jeunesse sicilienne dont je suis ici l'interprète, et au moment où un peu de terre va dérober pour toujours à nos yeux ta dépouille mortelle, je ne puis que t'adresser les paroles de la romance que tu as revêtue de la musique la plus vraie et la plus expressive : « *Riposa in pace! Riposa in pace!* »

Immédiatement après, la foule s'est dispersée pleine de tristesse et d'émotions douloureuses.

De la défense

D'ADMETTRE LES FEMMES DANS LES CHŒURS DE MUSIQUE D'ÉGLISE.

Juvenes et virgines,
Senes cum junioribus,
Laudent nomen domini.

Laudent nomen ejus in choro.
Ps. 148 et 149.

Les églises d'un diocèse étant sous la juridiction de l'archevêque, il est incontestable que cette autorité ecclésiastique use d'un droit qui lui appartient en interdisant aux femmes de concourir à l'exécution de la musique religieuse dans ces églises; mais il est bon d'examiner si, en usant de ce droit, l'archevêque croit remplir un devoir de conscience, de croyance, de soumission à une autorité spirituelle supérieure, ou s'il suit tout simplement un système d'intolérance, de mauvais vouloir qui n'aurait d'autre but que de faire

triompher une volonté absolue, d'user ou plutôt d'abuser de sa puissance.

N'est-on pas fondé à adopter cette dernière opinion en présence de faits qui attestent une tolérance très grande à cet égard dans d'autres temps.

En effet, pendant les quinze années de la Restauration, qui ne manquait certainement pas de scrupules, les femmes ont été admises aux solennités de l'église métropolitaine, aux messes de la chapelle royale et de la Sorbonne. Je sais qu'on a cherché à légitimer cette admission contraire à ce qui se fait actuellement en disant qu'elles y étaient cachées, objection puérile qui ne mérite aucune autre réponse si ce n'est que c'était une pure momerie; et, d'ailleurs, les femmes choristes n'étaient pas cachées à Notre-Dame; elles ne l'étaient pas non plus dans différentes églises paroissiales où je les ai entendues concourir à l'exécution de messes de plusieurs compositeurs de ma connaissance. Enfin j'ai vu, et je l'ai blâmé dans ce même journal, j'ai vu, dis-je, aux missions et aux catéchismes les jeunes filles chanter à l'unisson, avec les jeunes garçons, des cantiques sur des airs profanes qui devaient leur inspirer des idées peu saintes.

Antérieurement et sous l'empire les archevêques prédécesseurs de M. de Quélen n'ont point exclu les voix de femmes des chœurs de musique religieuse, et ces voix se mêlent d'ordinaire aux chants sacrés dans toutes les parties de l'Allemagne où la religion catholique romaine est professée; en Italie même, des solos ont été maintes fois confiés à des cantatrices devenues ensuite célèbres. Chaque jour les femmes qui assistent aux offices, mêlées dans la nef avec les hommes, chantent d'une voix aigre et discordante les strophes du plain-chant, et une rigueur qui paraît inflexible s'oppose à ce que des harmonies écrites spécialement pour une solennité religieuse, sur des textes pieux, soient chantées purement par de bons artistes dans les églises auxquelles elles sont destinées, et cependant le Psalmiste a dit : *Psallite sapienter.*

Pourquoi un principe, si c'en est un, qui n'était strictement observé avant 1830 que dans quelques paroisses, est-il devenu d'une application générale et sans exception depuis cette époque?

Quoi qu'il en soit, je poserai ce dilemme à M. l'archevêque : ou les canons de l'église proscrivent formellement l'emploi des femmes dans les chœurs de musiciens exécutant de la musique sacrée dans une église, et, conséquemment, M. l'archevêque et ses devanciers ont oublié leurs devoirs en se rendant, jusqu'à présent, coupables d'inobservance de ces canons; ou la loi religieuse ne lance point d'anathème contre les artistes femmes et n'a point, dans sa lettre et dans son esprit, de sentence exclusive contre elles, auquel cas on pourrait considérer comme un acte arbitraire fait dans un esprit de domination l'interdit de M. de Quélen.

Sans doute, comme le dit très bien le *Journal des Débats* du dimanche 4, le Gouvernement doit s'abstenir de faire invasion dans le domaine de la puissance ecclésiastique; toutefois, il doit non-seulement veiller avec soin à ce que cette puissance ne s'immisce point dans les affaires politiques, mais encore, sous le rapport de la hiérarchie des pouvoirs temporels, il est tout-à-fait dans ses attributions de faire des observations, des remontrances dans l'intérêt des arts; c'est même un devoir que lui impose le pays dont l'administration lui est confiée. Le Gouvernement est institué pour protéger tous les intérêts, toutes les doctrines consacrées par le temps. Si la loi ne lui permet ni le propagandisme ni la persécution, elle le rend essentiellement conservateur; c'est à ce titre qu'il doit, tout en laissant un libre essor aux innovations qui ne paraissent offrir aucun danger sérieux, établir un contre-poids, un exemple modérateur, en mettant en relief des œuvres résultant de principes anciens généralement adoptés comme bons, jusqu'à ce que l'assentiment de la majorité ait proclamé le mérite de nouveaux. En conséquence, il comprend ses devoirs quand il ne met aucun empêchement à la propagation de l'homœopathie, quand il autorise, au contraire, le chef de cette école à exercer son art en France. Cela est bien, parce qu'il y a à côté une académie de médecine chargée de conserver les anciens errements jusqu'à ce que l'efficacité de la théorie moderne soit démontrée. Il comprend ses devoirs quand il tolère une littérature incorrecte, dévergondée, et qu'il se borne à censurer quelques écarts politiques ou immoraux, parce que l'Académie française est là pour conserver les bonnes traditions du beau langage. Il comprend le système libéral quand il permet de créer des entreprises commerciales où l'on joue des ponts-neufs; mais alors il conviendrait d'opposer à l'invasion du mauvais goût, à la décadence de l'art qu'entraîne nécessairement l'exploitation de toute cette musique à refrain et flon-flon, une institution où l'on ferait entendre souvent de hautes conceptions musicales, notamment dans le style sacré, le seul qui puisse maintenir l'art à la hauteur où il est parvenu dans le siècle précédent.

J.-H. Delaibe.

Nouvelles de Paris.

THÉATRE-ITALIEN.

Ouverture de la saison. — *I Puritani.*

Ce n'est point par l'opéra des *Puritains* qu'on devait ouvrir la saison du Théâtre-Italien. Ordinairement le *Barbier*, la *Gazza* ou quelques autres pièces connues, font les frais des premières soirées. En faveur d'une circonstance bien malheureuse il a été fait exception à la règle, et la représentation des *Puritains* a été un hommage des chanteurs italiens à la mémoire de Bellini, dont les ouvrages écrits expressément pour eux leur ont procuré tant d'occasions de triomphe. Le public français qui manifeste ordinairement dans de telles occasions un tact assez délicat, s'est rendu en foule à la salle Favart, et même dans ses applaudissements a su conserver pendant toute la soirée une contenance qui ne manquait pas d'une certaine gravité. On voyait qu'il y avait plus que la curiosité du spectacle dans le sentiment qui l'avait amené. C'est qu'aussi la société qui fréquente le Théâtre-Italien est bien la société par excellence, pour l'élégance des manières, le fini de l'éducation et le sentiment des convenances. Quelque imbu qu'on soit d'ailleurs de principes plébéiens, on ne peut se refuser à reconnaître la supériorité qu'a la société du Théâtre-Italien sur tous les autres publics, même sur celui de l'Opéra, quant aux agréments du dehors. Si le langage séduisant, les façons élégantes et le charme extérieur étaient les signes auxquels on puisse reconnaître l'ame pure, vertueuse et noblement pensante, la salle Favart contiendrait, aux brillantes représentations de la troupe italienne, la portion la plus précieuse de la nation française.

Les mélodies pleines de douce mélancolie que Bellini a composées sur le libretto des *Puritains* ont inspiré à l'assemblée les plus tristes réflexions. Quoique cette physionomie soit celle de presque toutes les partitions du même auteur, on en a fait une application spéciale à la situation actuelle, et l'on a cru y voir comme un pressentiment du fatal événement qui a privé l'art d'un de ses enfants qui annonçaient le plus d'avenir. Non, Bellini n'a point eu de pressentiment. Cette supposition, quoiqu'elle séduise au premier abord l'imagination, n'est cependant pas admissible. En écrivant des chants empreints de tristesse, Bellini obéissait aux lois de son organisation, mais il n'avait aucun pressentiment sinistre. Doué d'une profonde sensibilité, et d'une organisation très délicate, il composait dans l'ordre d'idées le plus en harmonie avec sa propre nature; voilà tout le mystère.

L'exécution ordinairement si soignée, l'a été plus encore peut-être pour cette occasion, Rubini, Tamburini, Lablache et mademoiselle Grisi se sont visiblement émus de la tâche qu'ils avaient à remplir, et ils ont trouvé de belles inspirations d'artistes. Ces grands chanteurs se sont rarement élevés aussi haut. Le finale du troisième acte si pathétique, comme on sait, a fait verser plus d'une larme, surtout à la seconde représentation, quand on s'est souvenu de l'avoir entendu exécuter sur des paroles religieuses aux funérailles du compositeur.

L'opéra des *Puritains*, qui n'est pas exempt de défauts, qui pèche surtout par une certaine uniformité était pourtant, sous bien des rapports, digne du succès qu'il a eu; mais c'est en Italie que l'attendent les plus brillantes destinées. L'Italie adorait Bellini, qu'elle plaçait à la tête de sa jeune école; elle s'émouvait tout entière à l'annonce d'une nouvelle partition de son auteur favori. Elle aura versé bien des larmes amères en apprenant quelle perte elle vient de faire. Comme *Norma*, comme le *Pirate*, comme les *Capulets*, comme toutes les partitions de Bellini, celle des *Puritains* va retentir sur toutes les scènes de l'Italie. Plus qu'aucune des autres même elle sera encensée, couverte de couronnes, saluée d'applaudissements, car c'est la dernière pensée, le suprême effort d'une belle ame.

NOUVELLES DIVERSES.

⁂ On vient d'opérer dans l'église Saint-Eustache des changements importants. L'autel rapproché de l'entrée du chœur, laisse derrière lui place à un orgue destiné à accompagner un chœur nombreux, composé en grande partie des anciens élèves de Choron. La musique des théâtres a si souvent pénétré dans nos temples, où elle contraste avec la gravité des mystères chrétiens, qu'on doit applaudir à un projet qui tend à conserver à la musique sacrée le caractère de simplicité et de grandeur qui lui convient. Il paraît qu'à partir de la Toussaint on exécutera dans cette église les chefs-d'œuvre des compositeurs des seizième et dix-septième siècles, en conservant toutefois parmi les antiques mélodies de l'église celles qui sont devenues populaires. Il faut savoir gré aux membres de la fabrique de Saint-Eustache d'avoir, les premiers, commencé une réforme aussi utile et aussi désirée.

⁂ Les journaux allemands parlent avec enthousiasme

d'un grand feu d'artifice qui a eu lieu le 18 septembre au camp de Kalisch. On avait construit une ville tout exprès pour la brûler, et dans cette ville une forteresse tout exprès pour la faire sauter en l'air. Le nombre des fusées était tellement grand que, selon l'expression d'un journal allemand, toutes les étoiles du ciel semblaient tomber sur la terre pour la dévorer.

Ce spectacle magnifique qui éblouissait les yeux, devenait plus imposant encore par le concert qui agissait dans le même instant sur les nerfs des spectateurs. Plus de 2500 musiciens choisis parmi les plus distingués et autant de chanteurs faisaient entendre tour à tour différents morceaux devant le grand pavillon où se trouvaient placées les cours de Berlin et de Saint-Pétersbourg. Ils exécutaient ensemble l'air *Dieu sauve l'Empereur*, dont le refrain fut répété chaque fois par toute l'armée. Des coups de canon, qui partaient avec une précision étonnante, frappaient la mesure dans ce concert sans exemple.

*** En parlant du rétablissement de la censure dramatique, nous avions fait voir en quoi la musique était intéressée dans cette question, en apparence purement littéraire. Nous disions qu'il ne serait pas impossible qu'on songeât à défendre *la Muette de Portici* et *le Bal masqué*. C'est donc sans trop d'étonnement que nous lisons ce qui suit dans le *Temps*.

« La commission de censure dramatique continue le cours de ses exploits et taillant à grands coups de ciseaux dans tous les ouvrages soumis à *son examen*. Les anciens ouvrages ne sont pas plus que les autres exempts de cette inquisition censoriale, et nous apprenons aujourd'hui que deux opéras, *la Muette de Portici* et *le Bal masqué de Gustave* viennent d'être interdits par ordre.

*** Il vient d'être ouvert une souscription pour l'érection d'un monument à la mémoire de Bellini. Le montant des sommes reçues est déjà de près de quatre mille francs.

Librairie de H. FOURNIER, rue de Seine, 14.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,

PAR F.-J. FÉTIS,

Fondateur de la *Revue musicale*, Maître de Chapelle du roi des Belges et Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Pour paraître le 25 octobre prochain.

TOME II, CONTENANT LA LETTRE *B*.

Un beau volume grand in-8° sur beau papier vélin satiné. Prix: 7 fr. 50 c.

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. N° 42.

PARIS, DIMANCHE 18 OCTOBRE 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

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 premiers essais de l'Opéra

EN ITALIE.

Quand le grand-duc Ferdinand épousa la princesse Christine de Lorraine [1], voulant donner aux fêtes de son mariage plus d'éclat que n'en avaient eu toutes les fêtes précédentes, il fit choix de J. Bardi pour en inventer ou ordonner les intermèdes de la comédie qu'il y voulait faire représenter. Bardi avait fait quatre ans auparavant preuve de son talent en ce genre dans les fêtes du mariage de Virginie de Médicis, sœur du grand-duc, avec D. César d'Este; la comédie qui y fut jouée était même de lui [2]. Ferdinand lui redemanda la même comédie, mais avec de nouveaux intermèdes, des décorations, des machines, des chants, en un mot des spectacles tout nouveaux; il lui donna pour architecte le même Bernardo Buoniucontri, qui avait exécuté les dernières, et, ce qui met fort à l'aise un poète et plus encore un architecte en de pareilles occasions, il leur donna pleine liberté pour la dépense [3]. Les poètes et les musiciens les plus connus alors y furent employés; Bardi, à l'exception de quelques-uns des *madrigali*, ne se réserva que l'invention et la direction générale.

Le premier intermède était tiré des sublimes rêveries de Platon. Les Syrènes célestes, qu'il place dans les cercles des planètes et auxquelles il donne des voix qui, se fondant ensemble, composent l'harmonie des sphères, parurent dans des nuages avec les divinités des planètes auxquelles, suivant Platon, chacune d'elle est attachée; l'Harmonie elle-même présidait à leurs concerts. Un autre nuage renfermait les trois Parques, un autre la Nécessité, représentée telle qu'elle est dans l'ode d'Horace à la Fortune [4]; et la Nécessité, les Parques, les Syrènes, descendaient et remontaient, au son d'un grand nombre d'instruments mélodieux, en faisant entendre les plus doux chants [5].

Le sujet du second intermède était le combat du chant auquel les filles de Pierus osèrent provoquer les Muses, le jugement des Hamadryades favorables aux neuf sœurs, et la métamorphose de leurs rivales [6]. Mais

(1) 1589.

(2) L'*Amico fido*. Cette pièce n'a point été imprimée; mais Bastiano de' Rossi en fait l'éloge dans la relation qu'il a rédigée de ces fêtes. Firenze, 1585, in-4.

(3) Voyez *Descrizione dell' apparato e degli intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo D. Ferdinando Medici, etc.* Firenze, Anton. Padovani, 1589, in-4, p. 5.

(4) L. I, od. 35.

(5) Ottavio Rinuccini, alors très jeune, et dont nous parlerons plus bas, avait fait les vers de presque tous les morceaux de cet intermède; le célèbre Emilio de' Cavalieri, Florentin, et Cristofano Malvezzi, de Lucques, maître de chapelle à Florence, en avaient fait la musique.

(6) Malgré l'art du machiniste, ce fut sans doute quelque chose d'un peu ridicule que de voir les Piérides changées en pies, sautant et gazouillant à la manière de ces oiseaux (*Descrizione dell' apparato, etc.*, p. 40); mais ces chanteuses, trop confiantes dans leur talent, le déployèrent d'abord en chantant avec beaucoup de douceur et d'éclat une strophe accompagnée de luths et de violes; les Muses y répondirent par des chants plus doux et plus brillants encore, et les Nymphes, en portant leur sentence, qui était aussi chantée, furent accompagnées de harpes, de lyres, de par-dessus de violes et d'autres ins-

ce fut dans le troisième que l'art prit un plus grand essor, que la poésie le seconda mieux, et que la danse théâtrale, se mêlant aux deux autres arts et au jeu des machines et des décorations, fit voir, pour la première fois, cet ensemble qui forma, peu de temps après, le drame en musique ou le mélodrame. Et ce qui rend ce progrès plus remarquable, c'est qu'il ne fut point dû aux impulsions d'un instinct aveugle, mais au goût éclairé par la science et par l'étude de l'antiquité.

Le théâtre représentait une épaisse et noire forêt, dans l'île de Délos; au milieu était une caverne obscure, entourée d'arbres desséchés et à demi consumés par le feu. C'était le repaire du serpent Python. Une troupe d'hommes et de femmes, vêtus à la grecque, s'avançaient deux à deux sur la scène et chantaient, au son des violes, des flûtes et des trombones, quatre vers qui exprimaient avec force que c'était là la retraite de l'horrible serpent [1]. Un second chœur venait, sur une musique du même caractère et accompagnée de même, ajouter de nouvelles expressions de terreur. Tout à coup le monstre, vomissant des tourbillons de flamme et de fumée, paraissait à l'entrée de la caverne; à cette vue, les Grecs consternés adressaient aux dieux des chants tristes et plaintifs, au son des instruments. Le serpent s'élançait de son antre, étalait ses formes effrayantes, ses griffes, ses affreuses dents, et poursuivait dans la forêt les groupes des malheureux Grecs; alors un dieu se présentait pour les défendre. Laissons ici parler l'auteur de la relation [2], qui nous dit avec simplicité les intentions du poète et ce qu'on avait fait pour les remplir.

« Le poète avait voulu figurer dans cet intermède le combat d'Apollon contre le serpent Python, conformément à l'idée que nous en donne Julius Pollux lorsqu'il dit que, dans les jeux pythiques, pour représenter ce combat avec la musique ancienne, on le divisait en cinq parties. Dans la première, Apollon reconnaissait le lieu du combat; dans la seconde, il défiait le serpent; il le combattait dans la troisième, que Pollux appelle l'*iambique;* il donne le nom de *spondée* à la quatrième, où était représentée la mort du serpent et la victoire du dieu; enfin, dans la cinquième, Apollon, par une danse joyeuse et triomphante, célébrait lui-même sa victoire.

« La longueur et les ravages du temps nous ayant ôté les moyens d'exprimer toutes ces choses avec les modes de la musique antique, et le poète étant persuadé que ce combat, représenté sur la scène, procurerait, comme il le fit réellement, beaucoup de plaisir aux spectateurs, il prit le parti de le représenter le mieux qu'il lui serait possible avec notre musique moderne, et comme il est très savant dans cet art, il fit tous ses efforts pour imiter et retracer fidèlement la musique ancienne... Apollon, descendu du ciel avec une rapidité qui causa la plus grande surprise, armé de son arc et de ses flèches, s'avança sur le théâtre au son des violes, des flûtes et des trombones, commença la première partie en reconnaissant le champ de bataille et en marqua les limites en dansant, mais de loin, autour du serpent, avec une extrême adresse. »

Ensuite sont décrits de même le défi, le combat, la victoire, le dieu exécutant chacun de ses actes par une danse et des attitudes expressives, et la musique l'accompagnant toujours avec les différents caractères, et,

truments d'une espèce particulière (la relation dit *lire arciviolate*, instrument que nous ne connaissons plus). On voit que le compositeur, ayant à faire chanter les Hamadryades après les Muses, et voulant conserver à celles-ci leur supériorité dans le chant, s'était servi de son orchestre, tout simple qu'il était alors, pour que l'effet n'allât pas en décroissant, et avait produit, par la diversité des instruments, une sensation nouvelle. Les vers de cet intermède étaient de Rinuccini, et la musique de Luca Mazenzio, compositeur qui avait alors une grande réputation.

(1) Les vers, qui sont fort beaux, étaient encore du même poète, et la musique de ces vers était du même compositeur. Arteaga (*ub. supr.*, t. I, p. 208) attribue au comte de Vernio la poésie de cet intermède qui est au-dessus de tout ce qu'on avait entendu jusque-là dans ce genre; mais elle appartient à Ottavio Rinuccini. Voyez *Descrizione dell' apparato, etc.*, p. 42. Voici les quatre premiers vers:

Ebro di sangue in questo oscuro bosco
Giacea pur dianzi l' orribil fera
E l'aria fosca e nera
Rendea col fiato e col maligno tosto.

(2) Page 44. Cette relation, ainsi que celle des fêtes de 1585, fut rédigée par Bastiano de' Rossi, célèbre sous le nom de l'*Inferigno* dans l'académie de la *Crusca*. Notre jésuite Ménestrier, qui avait voyagé en Italie en homme curieux et instruit, n'a pas oublié, dans son traité des *Représentations en musique*, de parler de cet intermède, si remarquable en effet dans l'histoire de l'art; il donne, p. 67 et suiv., une idée des différentes scènes, et cite textuellement les vers qui étaient chantés par le chœur. Il n'est pas douteux qu'il n'ait extrait ce qu'il en dit de la relation rédigée par de' Rossi. Arteaga, t. I, p. 208 et suiv., n'a fait que traduire ici le P. Ménestrier et ne paraît pas avoir eu sous les yeux la relation originale. Ils ne parlent ni l'un ni l'autre des cinq intermèdes exécutés dans la même fête. Mes recherches m'ayant procuré cette relation et celle des fêtes précédentes, j'en ai tiré ces détails, que je n'ai pas crus indignes de la curiosité des lecteurs.

sans doute, les différents rhythmes qui y étaient assortis. Délivrés de leur ennemi, les habitants viennent rendre grace à leur libérateur [1], et le dieu remplit la cinquième partie du *pæan* ou du nome pythique par une danse qui exprime avec grace et avec noblesse [2] la joie de son triomphe. Enfin les Grecs reconnaissants entourent Apollon, dansent autour de lui; il danse lui-même avec eux, et tous ensemble terminent, en chantant et en dansant, l'intermède, au son des luths, des trombones, des harpes, des violons et des cors [3].

Voilà certainement un germe déjà bien développé du drame en musique et de l'opéra-ballet. Il est à regretter que l'on n'ait pas conservé cette musique, surtout la partie instrumentale qui accompagnait la danse pantomime d'Apollon, et il est bon d'observer que, dans toute cette partie, la musique n'était point du compositeur [4] qui avait fait les airs chantés par les deux troupes des Grecs, mais du poète lui-même [5] qui était aussi musicien.

Le quatrième intermède contrastait avec les précédents et fournissait, sans doute, au décorateur et au machiniste des effets plus graves et plus terribles, mais il n'était pas d'aussi bon goût. C'était une magicienne, des évocations, des démons, des apparitions, l'enfer même, tel qu'il était sorti de l'imagination du Dante, avec ses fleuves, son vieux nocher Caron, son juge Minos, Cerbère, Géryon, les Harpies, l'antique Pluton et le moderne Lucifer. La musique était d'un genre fier et sombre; on y avait employé des instruments dont le son était plus fort et plus grave; outre des violes, des luths et des violons, on y voit de grandes lyres, des basses, une harpe double, des basses de trombones et des orgues en bois [6].

Dans le cinquième intermède, c'était l'empire des mers, le triomphe d'Amphitrite, les Tritons, les Néréides, et la fable d'Arion et du Dauphin mise en action; et dans le grand spectacle qui terminait tous ces prodiges, c'était le ciel ouvert, et l'assemblée de tous les dieux et de toutes les déesses éclos du cerveau des poètes, et des chants et des danses célestes au son d'une multitude d'instruments les plus variés, les plus brillants et les plus doux.

Malgré toute la magnificence déployée dans ces dernières parties des fêtes, c'est sur le troisième intermède que le plus grand intérêt se réunit, c'est celui où le génie créateur se montre davantage et qui dut le plus contribuer aux véritables progrès de l'art.

Il restait un pas immense à faire pour que le drame en musique existât et fût mis sur la route de cette perfection où il est parvenu depuis. Dans les scènes, dans les récits, même dans les dialogues de ces intermèdes, tout était chanté du même style de ces *madrigali* à plusieurs voix dont la mode régnait alors. C'étaient des entrelacements de parties, des renversements, des répétitions, des échos, de longs passages traînés sur la même syllabe, afin de laisser aux voix et aux instruments la liberté de se croiser, de se suivre, de se répandre, selon le goût pédantesque de ce temps-là. Ces morceaux, qui ne pouvaient être d'une longue étendue, se succédaient sans que rien conduisît et servît de nuance de l'un à l'autre. Le chant cessait entièrement et recommençait dans le même style, mais des scènes suivies entre plusieurs personnages, dans un langage musical qui se prêtât à la rapidité du dialogue et qui tînt lieu de la déclamation sans cesser d'être de la musique; mais des pièces entières composées de scènes pareilles, c'est ce qu'on n'avait point encore entendu, en un mot, le chant quelconque et le contrepoint existaient, mais le récitatif n'existait pas.

Emilio del Cavaliere, célèbre compositeur romain, passe pour avoir fait alors [1] à Florence les premiers essais d'une action continue, divisée en scènes et mise tout entière en musique, dans deux pastorales intitulées : *la Disperazione di Sileno* et *il Satiro*, dont une dame lucquoise, nommée Laura Guidiccioni, avait fait les paroles; mais cette musique était encore du même style que les *madrigali*, les chœurs, les intermèdes [2]. C'était une application heureuse de ce qui avait été inventé jusqu'alors; ce n'était point une invention nouvelle. Cependant ces deux essais firent une grande sensation et devinrent le sujet de toutes les conversations

(1) *O valoroso Dio,*
O Dio chiaro e sovrano,
Ecco 'l serpente rio
Spoglia giacer della tua invitta mano.
Ibid., p. 45.

(2) *Con gracioso attegiamento della persona.*

(3) *Violini e cornetti. Violino*, diminutif de *viola*, dont le violone (ci-dessus, p. 460) était l'augmentatif.

(4) Luca Morenzio.

(5) Non pas d'Ottavio Rinuccini, qui n'avait fait que des vers, mais de J. Bardi, comte de Vernio, inventeur et ordonnateur général de la fête, qui était à la fois savant, musicien et poète.

(6) *Lire grandi, bassi arpe doppie*, bassi di tromboni, ed organi di legno (*ub. supr.*, p. 49).

(1) 1590.

(2) Arteaga, *ub. supr.*, t. I, p. 223.

parmi les amateurs des arts. La société qui se réunissait chez le comte Bardi de Vernio s'en occupa plus particulièrement. Lorsqu'il eût quitté Florence pour Rome, où le pape Clément VIII le nomma, peu de temps après, maître de la chambre apostolique, la société se transporta chez Jacopo Corsi, autre gentilhomme florentin, aussi ardent ami des arts, principalement de la musique, et même compositeur; elle continua de s'entretenir des moyens de dégager cet art de l'appareil scientifique dont on l'avait embarrassé, de le simplifier pour le rendre plus propre à la scène, de rapprocher l'expression du chant de l'expression de la poésie, enfin de retrouver, s'il était possible, cette mélopée des Grecs qui n'était qu'une déclamation plus accentuée, dans laquelle les sons fixes de la voix chantante remplaçaient les sons fugitifs de la parole. Le jeune poète Ottavio Rinuccini, Jacopo Peri, savant compositeur, et Giulio Caccini, qui joignait au même talent pour la composition l'art du chant et le don d'une belle voix, de concert avec Corsi lui-même, à force de chercher, de comparer, de réfléchir, trouvèrent enfin, ou crurent avoir trouvé, cette manière de noter la déclamation et cette mélopée autant qu'elle pouvait être applicable à une langue moderne.

Pour faire l'essai de cette invention, Rinuccini composa sa pastorale de *Dafne;* Caccini et Peri en firent la musique, et elle fut représentée, en 1594, dans la maison de Corsi, sous la direction de l'auteur du poème. Le succès de cette tentative lui en fit faire une seconde; il tira une autre pastorale de la fable d'Eurydice et d'Orphée et il osa lui donner le titre de *Tragedia per musica.* La plus grande partie de la musique fut faite par Peri, Corsi composa plusieurs airs, Caccini tous ceux du rôle d'Eurydice et les chœurs. Cette pièce fut représentée avec une magnificence prodigieuse, en 1600, aux fêtes du mariage de Marie de Médicis, nièce du grand-duc, avec notre roi Henri IV. Les effets les plus étonnants que la musique théâtrale des plus grands maîtres a pu produire dans les temps de son plus grand éclat n'ont rien de comparable à celui de cette représentation, qui offrait à l'Italie la première apparition d'un art nouveau.

Cette musique, qui notait fidèlement l'accent, la quantité sans rhythme symétrique et sans mesure régulière, qui n'était enfin qu'une déclamation rendue plus pathétique par des sons plus appréciables et par le charme de la voix, fit éprouver les sensations les plus vives. On ne savait de quel nom l'appeler, on l'appela enfin *représentative* ou *récitative,* c'est-à-dire propre aux représentations dramatiques et aux récits. Le poète Angelo Grillo, ami du Tasse, écrivait à Giulio Caccini : « Vous êtes le père d'un nouveau genre de musique, ou plutôt d'un chant qui n'est point un chant, d'un *chant récitatif,* noble et au-dessus des chants populaires, qui ne tronque point, ne mange point les paroles, ne leur ôte point la vie et le sentiment, et les leur augmente, au contraire, en y ajoutant plus d'ame et de force [1]. »

Fabrication des pianos de Vienne.

Nous trouvons dans un ouvrage récemment publié en Allemagne quelques détails sur les principaux facteurs de pianos de Vienne. Il règne dans cet article beaucoup de partialité en faveur de ces artistes et de leurs produits, mais il nous a paru qu'on ne verrait pas sans intérêt les renseignements qui y sont donnés sur leurs personnes et sur la nature de leurs travaux.

La fabrication des pianos à Vienne a fait de grands progrès pendant les trente dernières années, aussi les instruments des facteurs de cette ville n'ont pas seulement des appréciateurs en Allemagne, mais ils sont si recherchés dans les autres états de l'Europe que plusieurs d'entre eux ont publié des lois de prohibition contre cet article industriel. Un grand nombre de ces instruments ont été expédiés au Brésil, à Calcutta, au Caire et à d'autres grandes villes des différentes parties du globe.

Dans beaucoup d'autres états de l'Allemagne, on a essayé aussi cette branche d'industrie d'après des modèles de Vienne, mais il n'est pas si facile d'atteindre en peu de temps un résultat qui a coûté tant de peine, d'argent et de travail intellectuel aux meilleurs maîtres de Vienne; car c'est de cette manière que les pianos de cette ville ont pu atteindre insensiblement ce degré de perfection qui force plusieurs des premiers artistes d'avouer qu'ils estiment le son plein et sonore de ces instruments à l'égal du son des pianos anglais. Il n'y a qu'une voix sur le beau mécanisme des pianos de Vienne.

Quelles expériences n'a-t-on pas faites à Vienne dans la construction des caisses, dans la position de la table, dans la mesure et la monture des cordes, qui se perfectionnent de plus en plus, à chaque envoi de nouveaux instruments à l'étranger?

Nous nommerons ici quelques-uns de cette foule de maîtres habiles, dont les instruments se distinguent par

(1) *Lettere dell' abate Angelo Grillo.* Venezia, 1608, t. I, p. 435.

une construction soignée et sont préservés, par le choix des bois, d'une destruction rapide. Nous suivrons l'ordre du temps dans lequel leur renommée fut établie. Il serait trop long de les citer tous.

Le père d'André Stein, fabricant de pianos qui vit encore actuellement à Vienne, est, sans contredit, celui qui a fondé le premier, par ses connaissances comme fabricant d'orgues ainsi que par son esprit inventif, la construction des pianos à queue de Vienne. Il travaillait beaucoup lui-même avec sa fille Annette et avec son fils. Ses pianos furent si estimés qu'un grand nombre de facteurs d'instruments, parmi lesquels il faut nommer feu Schatz et Walther, l'ont pris tout-à-fait pour modèle dans leur travail. Jakesch construisait en même temps des instruments d'après les mêmes principes.

Beaucoup de beaux pianos à queue, sortant des mains habiles d'André Stein (fils) et de sa sœur Annette Streicher, furent portés à l'étranger. Tous deux faisaient déjà alors grande sensation et établissaient cette renommée qui rend encore aujourd'hui leurs ouvrages si recherchés et si estimés.

Dans le même temps, les instruments de Brodmann faisaient sensation par le beau travail du clavier, de la garniture des marteaux, ainsi que par leur son, et maintenant encore cet habile maître doit être cité un des premiers, car le son de ses instruments est plein et moelleux, et ses pianos, qui étaient regardés comme préférables pour la musique de salon, sont maintenant d'excellents instruments de concert.

Mathias Muller, qui envoie beaucoup de beaux pianos à queue à l'étranger, était presque contemporain de Brodmann. De l'école de Brodmann sortit Guillaume Leschen, qui a travaillé avec beaucoup de zèle pendant plusieurs années et qui, par son esprit novateur et actif, a donné depuis quelques années un tel degré de perfection à ses instruments que les artistes les recherchent beaucoup pour se faire entendre dans les concerts. Non-seulement ses pianos à queue, mais aussi ses pianos carrés, sont d'une excellente facture. Ses instruments vont aux pays les plus éloignés.

Ensuite vient Graf qui s'est fait si bien connaître par son adresse et son activité infatigable dans les améliorations qu'il a apportées à la construction des pianos à queue, que ses instruments sont préférés à tous autres dans les concerts de Vienne et des autres grandes villes de l'étranger. Ses efforts continuels pour donner plus d'intensité et de pureté au son, pour perfectionner le mécanisme de la monture des cordes, ont été couronnés du succès le plus heureux, et l'on peut dire que ses pianos se sont améliorés d'année en année. L'empereur, reconnaissant la bonté de ses instruments et l'importance de ses travaux, lui a accordé le titre de facteur de pianos de la cour impériale. Ses instruments, aimés et recherchés, sont envoyés dans toutes les grandes villes de l'Europe.

Les nouveaux instruments actuels de Streicher, mère et fils, ont un mérite particulier. Ils se distinguent des pianos de Vienne sous différents points, surtout par le clavier très élevé, par la position de la table, par une monture de cordes nouvelle, ainsi que par le coup de marteau qui frappe de haut en bas [1].

Les instruments de Fritz sont également estimés à cause de leur beau travail.

Il y a encore plusieurs autres fabricants de pianos à Vienne, l'espace ne nous permet pas de les citer tous. Il faut pourtant encore faire mention de Hæckel, qui s'est fait connaître par l'invention d'une espèce de *physharmonica* (car il y en a plusieurs), qu'il savait adroitement combiner avec ses instruments.

Miscellanées.

LA CHASSE DE LUTZOW.

L'un de nos plus spirituels écrivains, M. Émile Deschamps, dont on connaît dans la société son goût éclairé pour la musique, a écrit sur le chant national allemand *la Chasse de Lutzow*, une notice qui est loin d'être sans intérêt pour nos lecteurs; nous la publierons ici avec la traduction qu'il a donnée du texte.

La Chasse, ou plus littéralement *la Charge sauvage de Lutzow*, est un des chants nationaux les plus célèbres de l'Allemagne moderne. On l'appelle aussi *Chant des Hussards de la mort*. Les paroles ont été composées en 1813, ou plutôt improvisées par un jeune officier de ce corps-franc, et la musique est de l'illustre Weber. A cette époque il s'était formé en Prusse et dans tous les cercles du Rhin plusieurs légions de volontaires qui comprenaient des fantassins, des cavaliers, des artilleurs, des chasseurs, des mariniers, des ouvriers ou compagnons. Chaque légion était comme une petite armée complète et portait le nom de son commandant, la légion de Lutzow était une des mieux organisées. J'ai

(1) Christophe Godlieb Schroeter, organiste de la cathédrale à Nordhause, selon toute vraisemblance l'inventeur des pianos actuels, vers 1720 avait déjà inventé un modèle d'après lequel on exécutait des instruments dans lesquels les marteaux frappaient de haut en bas. (Voir le Dictionn. de mus., *Christ. Koch.*)

traduit le chant de Lutzow avec un religieux respect du sens et du rhythme. C'est sans doute le seul mérite de cette traduction, qui pourra néanmoins donner une idée de la couleur et de la physionomie des chants patriotiques des peuples germains. Mais rien ne peut suppléer à l'absence de la musique de Weber. Dans toute poésie chantée, c'est la musique qui est reine, et celle-ci est un chef-d'œuvre de l'héritier de Mozart. La musique des six premiers vers de chaque strophe est une sorte de dialogue, en quatuor, tantôt *piano* tantôt *forte*, avec des appels et des échos d'une mélodie suave et militaire à la fois. On dirait des amis qui s'envoient leurs adieux sur les montagnes et dans les forêts, ou de jeunes soldats qui se reconnaissent et s'embrassent. C'est une pastorale élégante sur un mouvement de chasse; puis tout à coup le chant entier attaque à pleine voix, sur un accord triomphal: *Hourra! hourra! c'est la chasse de Lutzow!* Cet accord *pourpre*, selon l'expression pleine de vie dont j'ai entendu se servir le grand maître Meyerbeer, est d'un effet magique après les modulations en *mineur* et les demi-teintes qui l'amènent.

Ce dernier cri du regret, c'était tout-à-fait le naturel allemand. Les différences qui existent entre les paroles de ce chant de guerre et les paroles de nos chants français nationaux sont bien plus profondément marquées dans les deux musiques. Des deux côtés on s'est fait tuer avec héroïsme; des deux côtés on a conquis l'indépendance nationale; voilà le point de ressemblance. Mais le *Chant du Départ* nous conduisait à la victoire contre toute l'Europe, et la *Chasse de Lutzow* poussait l'Europe contre nous seuls. C'est encore une différence qu'il ne faut point oublier.

Voici la traduction du texte de la chanson :

— Qu'est-ce donc là-bas qui brille au soleil?
Ecoutez! quel bruit sourd s'avance,
Le long du Rhin sombre à la mer pareil?
Et des cors perçants sonnent un réveil
Tel que l'ame a frémi d'avance...
— Le noir compagnon répond aussitôt:
Houra! houra!
C'est la chasse de Lutzow!

— Qu'est-ce donc qui passe au fond des forêts,
Et court de montagne en montagne?
Dans l'ombre embusqués les voilà plus près;
Un cri part d'abord, le mousquet après.
L'ennemi jonche la campagne.
— Et le noir chasseur répond aussitôt:
Houra! houra!
C'est la chasse de Lutzow!

— Où jaunit la vigne est couché le Rhin;
Sa fureur semblait endormie.
Mais, grossi d'orage il bondit sans frein,
Et jette en grondant son flot souverain
Sur toute la rive ennemie...
— Et le noir nageur répond aussitôt:
Houra! houra!
C'est la chasse de Lutzow!

— Sur la plaine au loin quel fracas d'enfer
Sort de la bataille agrandie?
Tous les cavaliers ont croisé le fer;
Et la liberté, d'abord pâle éclair,
Vole comme un rouge incendie!...
— Le noir cavalier répond aussitôt:
Houra! houra!
C'est la chasse de Lutzow!

— Hélas! qui se meurt entouré, là-bas,
D'étrangers mordant la poussière?
Son front a déjà le froid du trépas,
Et son cœur s'éteint, mais ne tremble pas,
Car l'Allemagne est libre et fière!
— Et le noir mourant répond aussitôt:
Houra! houra!
C'est la chasse de Lutzow!

*** On lit dans un journal de province :

Les journaux allemands nous parlaient il y a quelque temps d'un artiste distingué qui, à force de travail et de persévérance, était parvenu à transformer l'ignoble *mirliton* en un instrument mélodieux. Un journal de théâtre rapporte que cette merveille contemporaine, M. Bærenhenger, a passé ces jours derniers à Strasbourg. M. Bærenhenger comptait se rendre à Paris pour y exploiter sa piquante spécialité; mais cédant aux sollicitations des nombreux amateurs de la capitale alsacienne, il consentit à s'y faire entendre. Un concert fut donc immédiatement organisé, et, comme on le pense bien, une foule de notabilités musicales offrirent leur concours. C'est dans la grande salle de la redoute, près du Marché aux Poissons, que M. Bærenhenberg devait donner un échantillon de son talent sur la pelure d'ognon. On conçoit ce que cette annonce devait avoir de séduisant pour les habitants de Strasbourg, qui professent un véritable culte pour la musique, même pour la musique du mirliton. Au jour indiqué, dès six heures du soir, la salle était envahie. Tout ce que Strasbourg renferme d'artistes et de dilettanti était accouru à cette solennité musicale. Les plus jolies femmes de la ville, les toilettes fraîches et élégantes, les pierreries qui étincelaient à la brillante clarté du gaz, tout cela offrait un

coup d'œil éblouissant. L'ouverture de *Robin des bois* figurait en tête du programme. Ce chef-d'œuvre de Weber fut exécuté dans la perfection. Après ce morceau le héros de la soirée devait faire sa première apparition. L'attention publique était vivement excitée; tous les regards se portaient vers l'estrade des musiciens, et d'un moment à l'autre on s'attendait a voir paraître le célèbre Bærenhenger avec son mirliton. Mais soudain une sourde rumeur se répandit dans l'orchestre; bientôt la rumeur s'accrut et se propagea d'un bout de la salle à l'autre; Bærenhenger avait disparu. Le public indigné s'en prit au directeur du concert. Celui-ci envoya à l'hôtel de l'*Esprit* où logeait Bærenhenger; mais le célèbre mirliton était parti; et depuis ce temps on n'en a pas de nouvelles.

Nouvelles de Paris.

*** Une cérémonie touchante a eu lieu jeudi dernier au Père-Lachaise. Les restes de Boieldieu ont été transportés de leur place provisoire au monument élevé pour cet illustre compositeur. Un grand nombre d'artistes et d'écrivains s'étaient réunis dans la chapelle du cimetière, pour assister au service qui a eu lieu en cette occasion. On avait intercalé dans le *Lacrymosa* une phrase du trio des *Chevaliers de la fidélité*, qui a produit une vive sensation. Thénard, Révial et Henry, de l'Opéra-Comique, ont chanté, sur la tombe même, un trio de M. Berton.

*** La distribution des prix pour les concours annuels de l'Académie des Beaux-Arts a eu lieu jeudi dernier à l'Institut. On se rappelle que le premier grand prix de composition musicale a été remporté par M. Boulanger, âgé de 20 ans, élève de MM. Lesueur et Halevy, et le second grand prix par M. Delacour, élève de MM. Berton et Fétis.

L'inévitable discours académique a poursuivi les spectateurs de violentes diatribes dirigées contre toute tentative d'innovation. Quiconque veut faire autre chose et autrement que ce qui est fait est réputé fou, malade, enragé, par MM. de l'Académie. Honneur, au contraire, au jeune homme probe, délicat, qui, plein de respect pour les traditions de ses ancêtres et pour leurs profondes lumières, frémit à la seule pensé de s'écarter le moins du monde des voies par eux tracées. Celui-ci est certain de réussir, à l'Académie au moins. Pour l'autre, on lui ferme rudement les portes de la docte assemblée dans laquelle il n'est pas *dignus intrare*. Joignant l'exemple au précepte, les jugeurs du concours de sculpture ont exclu les huit concurrents qui s'étaient rendus coupables du crime énorme de dépasser les dimensions du programme. L'audace était étrange en effet. Eh quoi! messieurs, d'honorables professeurs se donnent la peine de fixer les bornes où vous devez arrêter les élans de votre génie, ils vous mesurent par centimètre et par millimètre l'espace que vous pouvez permettre à votre imagination de parcourir, et vous ne vous montrez pas satisfaits, reconnaissants! Loin de là, vous vous permettez de rompre un ordre si bien établi, et vous voilà faisant plus qu'on ne vous demandait, dépassant des proportions qui devaient être les modèles du beau, puisqu'elles avaient pour base les dimensions du génie de vos professeurs. Vous, jeunes gens, vous qui n'avez pas encore l'avantage d'avoir des fronts chauves ou des cheveux blancs, vous osez enfreindre les règles d'un programme auquel Phidias et Praxitèle eussent été fiers de se conformer. En vérité vous ne méritiez pas moins.

Le concert a commencé par l'ouverture de *Virginie*, de M. Berton; puis est venue ensuite la cantate qui a valu à M. Boulanger son premier grand prix. Le sujet était Achille pleurant la mort de Patrocle et jurant sur son corps de le venger. M. Boulanger qui s'est restreint, lui, dans les conditions de son programme, a fait preuve d'heureuses dispositions. On n'est pas un grand compositeur parce qu'on remporte le prix de l'Institut, cependant on peut encore indiquer les germes du talent; c'est ce qu'a fait M. Boulanger. Il eût peut-être mieux réussi en dépassant les conditions du programme, mais il eût été infailliblement expulsé. Il a rencontré des mélodies d'un sentiment vrai, et son orchestre est écrit avec adresse. Ponchard a chanté ce morceau avec une admirable expression et une perfection de phrasé malheureusement bien rare de nos jours.

*** On prépare à l'*Opéra-Comique* une pièce en quatre actes, *Bathilde*, de MM. Mélesville et Carafa, qui sera représentée dans les premiers jours du mois prochain.

*** Le buste de M. Auber vient d'être placé, avec celui d'Hérold, dans le foyer du théâtre de l'*Opéra-Comique*.

*** Mme Damoreau, qui poursuit à Rouen ses représentations, ne fait pas moins fanatisme dans cette ville qu'à Nantes. Quoique le prix des places eût été augmenté pour les soirées que donne cette admirable cantatrice, et malgré ce que cette mesure a de contraire aux usages de la province, la salle a été trop petite chaque fois pour l'affluence des spectateurs. Une fête, bal

et festin, a été donnée à la cantatrice dans le foyer du théâtre. Plusieurs toasts ont été portés à la reine de la fête, aux compositeurs français et à la mémoire de Bellini.

*** Une cause singulière s'est présentée il a quelque temps au tribunal de simple police de Fontaine-Lebeau (Seine-Inférieure). Le curé de l'endroit prêchant sur le péché originel avait plusieurs fois répété : « C'est le serpent maudit qui a causé vos malheurs, mes frères, c'est lui qui est la cause de la perte de tant d'ames. » Un de ces virtuoses en surplis qui écorchent souvent les oreilles des fidèles, le serpent de la paroisse, se lève tout à coup, et, interrompant le vénérable pasteur d'un ton moitié furieux, moitié stupéfait : « Moi! j'ai causé tout ce mal-là! s'écrie-t-il; apprenez que je suis serpent de père en fils, je n'ai jamais fait de tort à personne; je ne suis qu'un serpent, c'est vrai, mais je suis honnête. » Ayant adressé quelques injures à M. le curé qui tentait vainement de lui donner les explications les plus satisfaisantes, le susceptible serpent a été traduit en simple police et condamné à deux jours de prison.

*** *Le Cheval de bronze* a été représenté à Valenciennes avec un grand succès.

Biographie.

Berwald (Jean-Frédéric), né à Stockholm, en 1778, est fils d'un musicien de la chambre du roi de Suède. A peine âgé de trois ans, il montrait les plus heureuses dispositions pour la musique. Son père lui fit présent d'un petit violon et commença à lui donner des leçons sur cet instrument. Après treize mois d'une application soutenue, cet enfant extraordinaire fut en état de paraître en public et d'exécuter un adagio avec un sentiment naïf et simple qui excita l'admiration. Peu de temps après, le jeune virtuose fit un voyage en Suède et en Norwège; partout il recueillit des applaudissements. A son retour à Stockholm, il commença à s'essayer dans la composition, et se livra à l'étude du piano. L'année suivante il entreprit un nouveau voyage en Danemarck, et se fit entendre à Copenhague devant le roi. Une maladie dangereuse fit craindre quelque temps pour ses jours, et sembla devoir mettre un terme à ses succès; mais à peine rétabli, il essaya ses forces dans la composition d'une symphonie où les trompettes et les timbales jouaient un rôle considérable. L'abbé Vogler, qui s'intéressait au jeune compositeur, lui fit apercevoir les fautes principales de son ouvrage, et les corrections qui furent le résultat de ses conseils rendirent la symphonie assez bonne pour qu'elle pût être exécutée publiquement, en 1797. L'auteur de cette production précoce était âgé de neuf ans. L'Académie royale de musique de Stockholm, pour encourager Berwald, lui fit don d'une médaille d'or. Le 14 octobre de la même année, le jeune musicien donna un concert et fit voir dans l'exécution de deux concertos une habileté qui tenait du prodige. On admira la pureté de son maniement d'archet et son expression dans l'adagio; sa symphonie fut exécutée de nouveau dans ce concert, à la suite duquel il fit un grand voyage avec son père. Au mois de mars 1798, ils se trouvaient à Saint-Pétersbourg; Moscou, Riga, et quelques autres villes considérables de la Russie et de la Pologne furent visitées par eux. Berwald se fit entendre ensuite à Kœnigsberg, Dantzig, Berlin, Dresde, Tœplitz, et se rendit à Leipsick vers la fin de l'année 1798; là, il mit la dernière main à une deuxième symphonie qu'il voulait dédier à la reine de Suède. En 1799, il prit la route de Stockholm par Hambourg. De retour dans sa patrie, il reçut encore des leçons de l'abbé Vogler pendant quelques années. En 1806, on lui donna le titre de musicien de la chambre du roi. Les grands évévements de la guerre, qui agitèrent l'Europe vers cette époque, ne lui permirent pas de réaliser le projet qu'il avait de visiter les pays méridionaux; ce ne fut qu'en 1817 qu'il put faire ce voyage. Après avoir parcouru l'Allemagne, il se rendit en Italie, puis revint en Suède par la France, la Hollande et le Danemarck. Depuis 1819, il ne s'est plus éloigné de Stockholm. Les journaux de l'Allemagne, particulièrement la *Gazette musicale* de Leipsick, ont accordé des éloges à Berwald comme violoniste et comme compositeur. Toutefois il ne paraît pas qu'il ait réalisé les hautes espérances que ses débuts précoces avaient données. Les prodiges de l'enfance se résolvent rarement en grands hommes dans l'âge viril. On a publié de la composition de cet artiste : 1° *Quatuor* pour deux violons, alto et basse, n° 1, Copenhague, Lose; 2° trois *Polonaises* pour piano et violon, op. 1, Berlin, 1798; 3° *Symphonie* pour l'orchestre, Berlin, Hummel, 1799; 4° trois *Quatuors* pour deux violons, alto et basse, Berlin, 1800; 5° grande *Sonate* pour piano et violon, op. 6, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 6° *Introduction et rondo* pour piano, Copenhague, Lose; 7° quatre *Chansons françaises* avec accompagnement de piano, *ibid.*

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

REVUE MUSICALE

9me ANNÉE. PUBLIÉE PAR M. FÉTIS. Nº 43.

PARIS, DIMANCHE 25 OCTOBRE 1835.

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 des Filles-Saint-Thomas, 5, place de la Bourse.

Division des matières.

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

Du chant en chœur.

Le coloris de l'expression et des nuances, qui ajoute tant de puissance aux effets de la musique, a été perfectionné avec beaucoup de soin depuis trente ans dans les orchestres, et l'on est arrivé de nos jours à des résultats dont on n'aurait pas autrefois présumé la possibilité. Pourquoi n'en est-il pas de même à l'égard des chœurs? Pourquoi sait-on à peine, dans les églises et sur les théâtres, indiquer d'une manière imparfaite quelque différence entre le fort et le faible des voix? Pourquoi la justesse, la prononciation, le rhythme exact et l'accent sont-ils si négligés par les directeurs des masses vocales, surtout en France et en Belgique? Autrefois, toutes ces parties de l'art, unies à la beauté des voix, ajoutaient un prix inestimable aux belles compositions qu'on entendait dans le chœur de la chapelle pontificale de Rome; aujourd'hui la bonne tradition existe encore dans cette chapelle, mais les voix des parties supérieures ont perdu de leur éclat. L'effet de ces traditions parfaites était si beau que les compositions de Palestrina et des grands maîtres de l'école romaine ne semblent plus être les mêmes lorsqu'elles sont exécutées ailleurs que dans la chapelle pontificale. A Berlin, l'académie de chant d'ensemble, dirigée naguère par Zetter, méritait aussi des éloges pour quelques parties de l'exécution chorale. En France, il n'y a rien de semblable; l'art du chant individuel y est cultivé avec plus de succès qu'en Allemagne, mais l'art de donner la vie aux masses vocales y est inconnu. Choron avait commencé une éducation de jeunes choristes français qui auraient pu nous conduire plus tard vers une heureuse réforme de nos habitudes, mais l'utilité de son institution ne fut pas comprise; on la détruisit, et le chagrin qu'il en ressentit fut peut-être la cause de sa fin prématurée.

Les éléments d'une bonne exécution des chœurs sont: 1° le choix et le classement des voix; 2° l'accord de ces voix; 3° les modifications du son dans toutes ses nuances; 4° les divers accents des voix; 5° l'accent dans le rhythme; 6° la prononciation et l'articulation; 7° le phrasé; 8° le sentiment collectif; 9° l'animation. Si tous ces éléments étaient réunis, on atteindrait la perfection; lorsqu'il en manque quelqu'un, l'effet ne saurait être complètement satisfaisant. Il est triste d'être forcé d'avouer que la plupart sont négligés dans l'organisation et dans l'éducation ordinaire des chœurs.

Les voix pures et sonores, telles qu'il en faudrait dans toutes les parties d'un chœur, sont rares; il est donc difficile de faire un choix de choristes qui ne laisse rien à désirer. On essaie souvent de suppléer à la bonne qualité des voix par le nombre des chanteurs, mais c'est un assez mauvais remède pour un mal considérable, car beaucoup de voix mal timbrées ne donneront jamais que de mauvais sons. La puissance sonore d'un chœur de vingt chanteurs qui possèdent des voix pures et franches est supérieure à celle d'un chœur de cinquante voix sourdes, nasales ou forcées. Séduits par l'avantage d'acquérir de bons lecteurs, les directeurs de chœurs admettent souvent dans les masses vocales des choristes qui, non-seulement n'augmentent pas la force du son, mais y jettent un voile qui l'empêche de se propager au loin. La quantité, unie à la qualité des chanteurs, est

sans doute un grand avantage pour l'effet de la musique, mais, à défaut de la qualité, il faut réduire la quantité. Je citerai un exemple : le chœur de la société des concerts du Conservatoire est sans doute composé de bons musiciens, particulièrement en ce qui concerne les ténors et les basses; il est nombreux, et pourtant il a peu de puissance, parce que les voix réelles y sont en minorité.

Le classement des voix n'y est pas moins négligé que le choix des chanteurs. Ce classement étant établi, on le considère comme invariable, et pourtant il doit varier en raison du genre de la musique qui doit être rendue. Les bonnes proportions entre les voix de chaque espèce sont d'abord ce qu'il faut établir, non pas sur des proportions d'égalité numérique, mais d'après l'importance de certaines parties dans certains morceaux et surtout d'après la qualité de celles dont on dispose. En général, les dessus et les basses doivent avoir quelque chose de plus puissant, de mieux senti que les parties intermédiaires, parce que la mélodie est d'ordinaire placée aux voix de dessus et parce que les basses portent l'harmonie ; mais ce n'est pas à dire que les parties intermédiaires doivent être éteintes. Or, il y a pour celles-ci des difficultés de plus d'un genre ; par exemple, beaucoup de compositions anciennes jettent les directeurs de musique dans un assez grand embarras pour remplir convenablement la partie intermédiaire entre le ténor et le dessus. Les voix graves de femmes et d'enfants, appelées *contralti* en Italie et *bas-dessus* en France, sont fort rares dans ce dernier pays; la difficulté de les rencontrer les faisait autrefois remplacer par des voix aiguës d'hommes appelées *hautes-contre;* mais si le but était atteint par cette substitution à l'égard de la similitude des sons quant à l'harmonie, il n'en était pas de même pour l'accent, car cet accent est grave dans les voix de femmes et d'enfants, tandis qu'il est, sinon aigu, au moins *clair* et en dehors dans les voix d'hommes qui chantent à l'unisson des voix féminines. En si petit nombre que fussent les hautes-contre pour chanter la partie d'*alto*, l'éclat de leurs sons les faisait dominer d'une manière désagréable sur les autres parties du chœur. De là vient qu'on employait autrefois dans les chapelles d'Italie, et particulièrement dans la chapelle pontificale, des *evirati* ou castrats pour le contralto. Leurs voix pénétrantes avaient plus de mordant que les voix de femmes et d'enfants et plus de gravité que les hautes-contre. On avait fait venir quelques-uns de ces chanteurs en France pour le service des chapelles de Louis XIV et de Louis XV, mais au théâtre il n'y eut jamais que des hautes-contre pour le contralto, et l'effet des chœurs fut toujours criard à cause de cela. Dans quelques églises de France, on croit pouvoir éviter l'inconvénient des hautes-contre au moyen des enfants de chœur *à grosses voix*[1]; mais, en évitant ce défaut, on tombe dans un autre non moins considérable, qui est l'accent guttural de cette voix factice.

Dans les compositions de musique d'église, et dans les madrigaux et les chansons à six, sept ou huit voix, les maîtres du seizième et du dix-septième siècle renfermaient les parties de ces voix dans l'étendue d'une octave ou d'une dixième au plus, afin de placer chaque chanteur dans le medium de son organe vocal, parce que les sons produits dans ces limites sont plus purs, plus égaux et mieux timbrés que ceux des extrémités inférieures et supérieures des voix. Lorsqu'un directeur de chœurs fait exécuter cette ancienne musique, il doit donc faire le classement des voix avec beaucoup de soin et d'une manière toute différente du classement pour la musique moderne ; aucune des nuances qui se rencontrent dans les voix de même espèce ne doit être négligée par lui, afin que chaque chanteur soit placé dans les limites exactes des meilleurs sons de sa voix. Mais qui est-ce qui songe à cela dans l'organisation des chœurs de nos églises ou de nos concerts ?

Si les anciens maîtres des écoles d'Italie, de France et d'Allemagne avaient un soin scrupuleux de renfermer les voix dans des limites étroites, il n'en a pas été de même dans les chœurs écrits par les compositeurs de l'école allemande moderne, depuis l'époque des Bach et de Handel, car la partie d'*alto* ou de *contralto* de ces chœurs, écrite à la clef d'*ut* sur la troisième ligne, est à la fois trop élevée pour des voix d'hommes et trop grave pour des voix de femmes ou d'enfants. Un grand nombre de chœurs des opéras de Gluck sont écrits dans ce système, et ce n'est pas une chose rare de trouver à cette partie d'alto, dans la *Création du monde* de Haydn, dans le *Requiem* de Mozart, dans les messes de Eybler, et dans quelques ouvrages de Beethoven, le *fa* grave et le *mi* bémol ou le *fa* aigu, en sorte que le contralto embrasse dans ces ouvrages une étendue de deux octaves. Or, il est évidemment impossible que des voix de même espèce atteignent à ces limites en sons volumineux et bien timbrés. Que si, par exception, il se trouve un contralto féminin qui embrasse cette étendue de deux octaves en sons volumineux et bien timbrés, il n'en est

(1) C'est ce genre de voix que Ferrein a cru être le produit d'un organe particulier; il s'est trompé à cet égard.

pas moins vrai qu'un chœur ne pourra jamais être composé de voix semblables. Il résulte d'une telle manière que la combinaison du chœur est embarrassante et que l'exécution de la musique est souvent imparfaite. Le meilleur moyen qu'on a imaginé est de diviser la partie en deux voix, pour être chantée dans le haut par les femmes et dans le bas par des hommes. Bien qu'il y ait un défaut d'homogénéité dans les sons produits par cette combinaison, elle est ce qu'on a de mieux; mais ce moyen n'est employé que dans des réunions nombreuses et dans les grandes villes; partout ailleurs, on fait crier impitoyablement des hautes-contre, ou bien les voix féminines chantent sans effet et sans timbre les passages graves de la partie.

L'exactitude des proportions dans les diverses parties qui composent le chœur est une des conditions les plus importantes pour l'effet de la musique; mais il ne faut pas croire qu'il suffit, pour que cette proportion existe, qu'on l'établisse dans le nombre des chanteurs de chaque genre de voix, car les qualités vocales des individus peuvent être si dissemblables qu'une partie produise à peine la moitié de l'effet sonore d'une autre, le nombre des chanteurs fût-il double. Pour obtenir un résultat satisfaisant, il est donc nécessaire que le directeur du chœur, après avoir pris connaissance des moyens de chaque chanteur en particulier, fasse des essais et des comparaisons entre les diverses masses vocales et en régularise les proportions, soit par le nombre, soit par la qualité des voix. Souvent des chœurs bien exécutés ont manqué leur effet, parce que certaines parties trop puissantes dominaient aux dépens des autres. Dans le cas supposé d'égalité de puissance entre toutes les voix qui composent le chœur, les proportions des chanteurs doivent varier en raison de la disposition que le compositeur a donnée à toutes les parties du chœur. Par exemple, si le chœur est écrit à quatre parties, et si la masse vocale est de cinquante voix, d'un timbre à peu près égal, il y aura quatorze premiers dessus, quatorze basses, douze seconds dessus et dix ténors; mais si le chœur est écrit, à la manière moderne, pour premier, deuxième dessus, deux ténors et basse, et si la masse vocale est composée du même nombre de chanteurs, il faut diminuer le nombre des dessus et des basses et augmenter le nombre des ténors en faisant passer dans les seconds de ce genre de voix quelques-unes des basses les plus élevées, de manière à avoir les proportions suivantes : douze premiers dessus, dix seconds ou contraltos, huit premiers ténors, huit seconds et douze basses. Si la musique est dans le style fugué, dont toutes les entrées doivent être également senties, la force des diverses parties vocales doit être maintenue dans une égalité aussi parfaite qu'il est possible. Dans la musique de l'ancienne école italienne, particulièrement dans celle de Palestrina et des autres maîtres romains, il y a beaucoup de morceaux où il ne se trouve pas de basse; c'est le ténor qui en tient lieu. Dans ce cas, cette voix, faisant l'office de la basse ordinaire, doit être fortifiée. Enfin, lorsque toutes les voix employées dans le chœur sont de même espèce, par exemple de toutes voix de femmes et de toutes voix d'hommes, l'expérience a démontré qu'il ne faut pas faire dominer une partie aux dépens des autres, et que le meilleur effet possible résulte de l'égalité la plus parfaite entre les voix. Les chœurs de femmes seules ou d'hommes seuls sont souvent écrits à trois parties.

On voit par ce qui précède que l'intelligence du maître des chœurs doit être sans cesse en activité pour varier les proportions des voix en raison de leurs qualités, du genre de musique qu'on se propose d'exécuter et de la disposition des parties du chœur; mais, encore une fois, qui est-ce qui songe à cela? On objectera, sans doute, que ces soins sont minutieux et qu'il sera difficile qu'on en compliquât le service dans la direction des chœurs des théâtres, des églises et des concerts; je le sais, mais c'est pourtant à ces conditions que l'exécution de la musique chorale peut atteindre son but. Je ne saurais trop le dire, l'art de tirer des masses vocales tout l'effet qu'elles peuvent produire est encore dans l'enfance; pour obtenir d'elles cet effet, on va voir qu'il y a bien d'autres conditions de succès.

L'accord, dans sa plus rigoureuse acception, est pour les voix, comme pour les instruments, une de ces conditions les plus indispensables; mais qu'on n'imagine pas qu'il suffit, pour obtenir cet accord des voix, de répéter aux chanteurs, pendant les répétitions d'un chœur: *Chantez plus juste, c'est trop haut, trop bas*, etc. Avec de telles observations, présentées d'une manière si générale, on n'obtiendra jamais de véritables améliorations. Il faut faire des études régulières pour la justesse; il faut les faire avec méthode, et ces études doivent être longues.

L'expérience a démontré que l'accord des voix et la justesse sont plus satisfaisants dans le *forte* que dans le *piano*, et que les voix des choristes baissent lorsqu'ils chantent avec douceur. L'expérience a fait voir encore que l'attraction harmonique favorise la justesse dans les accords tandis que rien n'est plus difficile que de chanter avec une justesse parfaite à l'unisson ou à l'oc-

tave. Il faut donc, si l'on veut atteindre la perfection de l'art sous ce rapport, que des études de justesse soient faites sur des exercices à l'unisson et à l'octave, à demi-voix, et sans instrument d'accompagnement, n'ayant pour guide qu'un diapason auquel le maître aura souvent recours pour rappeler à l'attention des choristes le point de départ. Ces études doivent être faites d'abord par groupes peu nombreux et dans un mouvement lent; ces groupes s'augmentent progressivement, et enfin toutes les voix sont réunies. Après avoir fait de longs exercices sur les difficultés de ce genre de chant, l'oreille des choristes deviendra beaucoup plus délicate et leur voix plus sûre; alors on passera au chant à l'unisson et à l'octave dans tout le développement de la force des voix, ayant soin d'éviter les cris et de n'admettre que des sons purs. Enfin, des études de même espèce seront faites pour la justesse dans le chant en harmonie, d'abord à demi-voix, puis avec force, et toujours sans instrument. Si jamais une école de chant en chœur s'établit en France, et s'il se trouve un homme capable de la diriger avec ces soins et cette méthode, on verra se développer un état de perfection dont personne n'a l'idée maintenant, et le public ne pourra plus entendre ce qu'il écoute encore avec patience dans les théâtres.

Ils seront déjà bien habiles les choristes qui, formés par la méthode que je viens d'indiquer, seront parvenus à chanter avec une justesse aussi parfaite qu'il est possible de l'obtenir, avec douceur et avec force, sans aucune nuance de modification du son; et pourtant ce résultat, si beau qu'il paraisse, ne sera que le commencement de leur éducation vocale, car enfin, il ne suffira pas de chanter avec justesse, il faudra aussi rendre ces nuances qui sont la vie de la musique et qui composent ce qu'on appelle l'*expression*. Non-seulement ces nuances peignent les diverses situations de l'ame dans les morceaux d'une expression déterminée, tels que ceux de la musique vocale où les paroles indiquent le sujet; mais elles s'appliquent aussi, avec une irrésistible production d'effet, dans la musique instrumentale qui développe en nous je ne sais quel sentiment vague de plaisir ou de douleur, de joie ou de tristesse, de calme ou d'agitation.

Singularité remarquable! dans la musique vocale, où le sens des paroles devrait faire comprendre la nécessité des nuancns et en indiquer la nature, l'exécution de ces effets est, en général, moins sentie par les exécutants et plus imparfaite que dans la musique instrumentale, bien que la voix ait un incontestable avantage sur les instruments par son accent propre, dont je parlerai plus loin. Il n'est si faible amateur de violon, de flûte ou de clarinette qui ne comprenne la nécessité de nuancer le son en passant alternativement du fort au faible, et du faible au fort, lorsqu'il exécute un morceau de musique, ou même lorsqu'il prélude avec négligence; les choristes, au contraire, semblent n'avoir qu'une sorte de son dans la voix, et ce son, qui n'est ni absolument fort, ni précisément doux, forme une espèce de *mezzo termine*, la pire chose en musique. Le directeur du chœur doit donc veiller à ce que les effets du *piano* et du *forte* soient toujours décidés, jamais incertains, et ses soins doivent se porter sur le défaut général des choristes qui, lorsqu'ils veulent chanter avec force, font toujours précéder le son par un coup de gosier qui prend la note en dessous pour l'amener ensuite à son intonation. Les études du *piano* et du *forte* étant terminées, il fera passer les chanteurs aux diverses nuances du passage du fort au faible et du faible au fort. Ce passage peut s'opérer de deux manières, c'est-à-dire, ou subitement, ou par degré, en *crescendo* et *decrescendo*. Ces nuances sont, chacune en leur genre, d'un grand effet lorsqu'elles sont appliquées convenablement et exécutées avec ensemble. Dans la musique moderne, elles sont indiquées par les compositeurs, et le devoir du maître des chœurs se borne à faire rendre l'effet avec autant de perfection qu'il est possible. Dans la musique ancienne, on ne les écrivait pas, ou du moins elles n'étaient indiquées que de loin en loin, en sorte qu'on ne les connaît que par tradition. Il faut du savoir et du goût dans le chef des chœurs pour les appliquer avec justesse et il lui faut beaucoup de patience pour diriger des études comme elles doivent être faites, pour triompher des difficultés dont elles sont hérissées; mais c'est à ces conditions qu'on pourra parvenir à donner à l'exécution des chœurs des effets égaux ou supérieurs à ceux de la musique instrumentale.

FÉTIS.

(La suite à un prochain numéro.)

Nouvelles de Paris.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

COSIMO,

Opéra-bouffon en deux actes, musique de M. E. PRÉVOST.
Les acteurs. — Engagement de Mme Damoreau.

Les directeurs du théâtre de l'Opéra-Comique ont paru, à en juger par quelques-uns de leurs actes,

vouloir améliorer l'exécution musicale qui était devenue intolérable pour des oreilles quelque peu délicates; mais ils n'ont pas mis toujours une grande persévérance à atteindre ce but, et plusieurs fois même ils s'en sont détournés, comme, par exemple, en engageant des acteurs non chantants, ou en reprenant des pièces de l'ancien répertoire qui n'offraient aucune sorte d'intérêt sous le rapport de la musique. La rentrée de Chollet, il y a trois mois, avait rendu quelque espoir à ceux qui voulaient croire à cette régénération de l'Opéra-Comique si souvent promise. Enfin, voici qui ouvre réellement de nouvelles voies à la prospérité de ce théâtre, et qui doit l'engager sans retour dans les voies d'un progrès musical. Mme Damoreau, que les directeurs de l'Opéra ont eu le tort, immense à notre avis, de laisser s'éloigner, Mme Damoreau, qui n'a d'égale nulle part à Paris, même au Théâtre-Italien, et qui serait la première partout où elle ne rencontrerait pas Mme Malibran, Mme Damoreau est engagée à l'Opéra-Comique. Confiants dans l'influence que cette grande cantatrice est appelée à exercer sur les destinées de leur théâtre, les entrepreneurs de ce spectacle n'ont pas hésité à lui offrir un traitement fixe de 25,000 francs, 300 francs pour chaque représentation dans laquelle elle paraîtra, et deux mois de congé. A ces conditions, Mme Damoreau a souscrit un engagement de quatre années. C'est au moment même où plusieurs journaux annonçaient sa rentrée à l'Opéra qu'on a eu connaissance du contrat qui la liait à l'administration du théâtre de la place de la Bourse.

L'engagement de Mme Damoreau à l'Opéra-Comique est un fait d'une très haute importance en lui-même; il ne l'est pas moins par ses conséquences. Les acteurs qui forment la troupe actuelle sont tous, à l'exception de Chollet, à la même hauteur pour leur talent de chanteur, c'est-à-dire qu'aucun ne sort des proportions de la médiocrité. Il fallait donc s'efforcer d'obtenir une exécution bonne par l'ensemble. C'est ce qu'ils n'ont pas fait. La présence de Mme Damoreau changera sans doute la face des choses. Un grand artiste anime tout ce qui l'entoure; il communique à ceux qui l'approchent un peu de ce qu'on appelle, en style prétentieux et fade, le feu sacré, et de ce que nous nommerons, pour nous servir du vocabulaire à la mode, le fluide artistique. Les chanteurs actuels de l'Opéra-Comique ne trouveront pas des voix plus formidables, ils ne seront pas plus habiles dans l'art de modifier et de diriger les sons qui forment leurs organes; mais, dans la crainte de se trouver dans un état d'infériorité trop sensible à l'égard de la cantatrice qui fixera l'attention du public, ils feront des efforts dont ils ne se donnent pas la peine d'essayer aujourd'hui. On n'aura pas encore une bonne exécution, parce que les talents individuels continueront de manquer; mais on aura un ensemble satisfaisant à côté d'une éclatante supériorité.

Quelques personnes craignent que Mme Damoreau ne manque l'effet du dialogue dont elle n'a pas l'habitude, et qu'elle ne parle pas aussi bien qu'elle chante. Il n'est pas difficile de prévoir qu'une partie de ces appréhensions sera justifiée; car, pour croire que Mme Damoreau jouât la comédie comme elle chante l'opéra, il faudrait supposer qu'elle fût en même temps Mars et Damoreau, ce qui serait trop beau, suivant l'expression usitée improprement (comme si le beau avait des bornes qu'on ne pût lui permettre d'outrepasser). Mais on n'est pas accoutumé à cette grande perfection du jeu des acteurs à l'Opéra-Comique; on peut même dire que les habitués de ce théâtre s'y contentent généralement de peu, car la plupart des acteurs ne déploient pas dans la comédie un talent plus considérable que dans l'exécution des morceaux de musique. Mme Damoreau, loin d'être ridicule en récitant la prose, sera toujours, on n'en peut pas douter, à la hauteur du plus grand nombre de ses nouveaux camarades; ce ne sera d'ailleurs pas la première fois qu'elle jouera l'Opéra-Comique, car, dans ses tournées départementales, elle se montre concurremment dans l'un et l'autre répertoire, et plusieurs fois, à l'occasion de représentations à bénéfice, nous l'avons vue aborder le genre auquel elle va bientôt se livrer exclusivement. On annonce qu'un compositeur, qui a l'habitude d'écrire pour l'Opéra-Comique, va s'occuper immédiatement de composer pour Mme Damoreau un opéra dans lequel elle paraîtra vers le milieu de janvier.

Parlons maintenant de *Cosimo*. Cette pièce, qui est éminemment bouffonne, a son action qui se passe en Italie, la patrie des bouffons.

Un certain prince, de je ne sais quelle principauté, de celle de Monaco peut-être, a pour fils un fort mauvais sujet qui se permet d'enlever ses petites vassales lorsqu'il les trouve à son gré; un vrai prince de comédie enfin. Mais le prince père n'entend pas de cette oreille; il a de grands principes de moralité, ce qui est fort bien pour un prince, et pour corriger son coquin de fils, il l'envoie en prison dans le château d'un certain marquis de Farambolo, espèce de vieille caricature qui a une fort jolie fille, pour laquelle il rêve l'alliance du jeune

prince. Au lever de la toile, car ce que nous venons de dire n'est que l'indispensable exposition, le marquis de Farambolo est au milieu de ses valets et de ses ouvriers dirigeant les préparatifs d'une fête pour son hôte royal arrivé dans la nuit et qu'il n'a point encore vu. Quand tout ce monde a quitté la scène, c'est-à-dire après qu'on a chanté l'introduction, entre Cosimo, non par la porte, mais par la fenêtre, car Cosimo n'est pas autre chose qu'un ouvrier badigeonneur qui blanchit les murs du château à grands coups de brosse, le tout en l'honneur du jeune prince. Cosimo qui se voit pour la première fois dans un appartement doré, essaie de s'asseoir sur les coussins de velours des fauteuils, et il s'y trouve à l'aise. Tout en visitant les meubles de l'appartement, Cosimo découvre un bel habit brodé, des culottes *idem*, tous les objets de la toilette du prince qui attendent le lever de celui-ci. Cosimo qui, bien que badigeonneur, a la prétention de se croire assez joli garçon, veut, une fois en sa vie, juger quelle figure on fait sous des habits de prince; il s'entoure d'un paravent, quitte ses vêtements de badigeonneur et endosse l'habit brodé. Il en est là quand survient le véritable prince, qui, loin de gourmander le rustre d'avoir emprunté ses plus beaux habits de cour, profite de la circonstance pour tenter une évasion de sa prison-château. Il revêt les mauvaises hardes du badigeonneur, commande à celui-ci de se faire passer pour le véritable prince, et se sauve à l'aide de son déguisement. Le marquis Farambolo arrive et prend en effet Cosimo pour le prince et chacun partage son erreur, malgré les formes plus qu'originales du grand seigneur provisoire.

Au second acte, Cosimo est de plus en plus satisfait de sa nouvelle position. Se promener, manger, boire et ne pas badigeonner, cela lui paraît être un état assez confortable. Il se pavane sous son riche harnais et cherche à se donner des airs de prince. Malheureusement il s'avise de vouloir protéger; on lui amène une jeune fille qui a des plaintes à faire au prince à l'occasion d'un jeune seigneur qui s'est permis de l'enlever sans lui en demander la permission. Or, il se trouve que la jeune fille est la maîtresse de Cosimo et le prince véritable le ravisseur. Cosimo se désole d'abord et s'emporte; mais en apprenant que l'enleveur n'a été scélérat qu'à demi et convaincu par une conversation passablement libre que l'honneur de sa maitresse n'a souffert aucune atteinte trop rude, il finit par accorder merci. Le prince, qu'on a pris pour un voleur et arrêté, se fait connaître à la fin et marie Cosimo avec sa ou plutôt leur maîtresse

Il y a dans cette pièce des situations vraiment bouffonnes; mais l'effet général de la représentation est froid. Un acte de proportions ordinaires suffisait au développement de l'action, tandis que les auteurs ont écrit deux actes dont l'un, le premier, a le double de la durée usitée. Dans les opéras bouffes, il faut que les situations se succèdent rapidement; on manque tout l'effet dès qu'on donne an spectateur le temps d'oublier qu'il doit rire. La seconde partie de l'ouvrage est courte à la vérité, mais on pourrait facilement retrancher dans le premier acte de quoi placer le dénouement à la fin. La durée seule de l'entr'acte suffit pour refroidir le public lorsqu'on ne peut que le faire rire et non l'intéresser.

L'auteur de la musique, M. E. Prévost n'avait encore rien composé pour aucun des théâtres de Paris, mais la musique qu'il a écrite pour *Cosimo* n'est pas son premier essai. Il y a dans cet ouvrage une facilité de faire qui indique une certaine habitude. M. Prévost est lauréat de l'Institut; depuis bientôt dix ans il écrit de la musique et nous croyons même qu'il a eu plus d'une fois l'occasion d'entendre ses compositions exécutées au Havre, ville qu'il a long-temps habitée. Nous appuyons sur ces particularités, parce que, d'après cela, il ne faut pas juger M. Prévost comme on ferait d'un jeune homme tout novice.

C'était une véritable bonne fortune pour M. Prévost de débuter par un opéra d'un caractère décidé, où la musique tient un rang considérable. On sait que les jeunes auteurs n'ont pas ordinairement autant de bonheur. Une pièce en un acte, plutôt vaudeville qu'opéra, où quelques couplets jetés çà et là, au hasard, sont la seule pâture offerte au musicien. Voilà ce qu'ils s'estiment heureux d'obtenir après des années de démarches et d'attente. Il est juste de dire que l'administration actuelle de l'Opéra-Comique se montre plus disposée que celles qui l'ont *précédée*, à favoriser les débuts des jeunes compositeurs. Il est vrai qu'en cela elle ne fait que consulter ses véritables intérêts; car les auteurs à réputation qui ont fait depuis vingt ans les succès du théâtre de l'Opéra-Comique ne travaillent plus, ont leur fortune faite, ou sont descendus dans la tombe; or, il importe de les remplacer.

La pièce de *Cosimo* présente quelques situations bouffes très favorables à la musique, et qui se prêtent à des développements suffisants. M. Prévost en a quelquefois profité; il y a souvent du mérite dans la musique; mais il nous a paru qu'il n'avait pas assez profité des facilités que lui offrait son livret pour faire de la musique d'un

caractère bouffe bien tranché, au lieu de la musique vague, usitée à l'Opéra-Comique.

L'introduction est un morceau long, mais sans grand intérêt. Le morceau qui suit et qu'on ne peut appeler ni un duo ni un air, car il n'a la forme ni de l'un ni de l'autre, a sans doute été arraché à la plume du compositeur par le mauvais goût ambitieux de Mme Casimir; il ne se peut rien concevoir de plus désagréable à entendre que la suite de traits lourdement et défectueusement exécutés par cette cantatrice devant Henry, son brave homme de père, qui a l'obligeance de se montrer charmé. L'air qui vient ensuite, fort bien chanté par Chollet, produit de l'effet. La scène du concert est un bon morceau, et le chœur grotesque des vieillards, d'un très joli caractère.

Au second acte, on remarque un trio bien en scène et un duo dont le motif principal pourrait bien être un air national italien que le compositeur aurait arrangé. Ce morceau est toujours redemandé.

Chollet est d'un très bon comique dans le rôle de *Cosimo;* Thénard convenable dans celui du prince, et Henry représente d'une façon bouffonne le marquis Farambolo. Quant à Mme Casimir, tout galants que nous soyons, nous ne pouvons pas lui faire d'autre compliment que de lui dire qu'elle a une très belle voix, dont elle se sert assez mal. Mme Rifaut est agréable dans le rôle de la maîtresse de *Cosimo*.

Les décorations et les costumes ne manquent pas de fraîcheur.

NOUVELLES DIVERSES.

⁂ M. Émile Deschamps a composé de jolies strophes sur une mélodie inédite de Bellini. Elles viennent de paraître chez Pacini, boulevard des Italiens, sous le titre de *le Dernier rêve de Bellini*.

⁂ Un jeune homme a débuté, sous le nom d'Adolphe, à l'Opéra-Comique dans la petite pièce de *Micheline*. On n'avait pas annoncé cette apparition qui, au fait, ne méritait guère de l'être; M. Adolphe est un chanteur sans conséquence qui n'a rien à gagner à la publicité.

⁂ Féréol, l'acteur de l'Opéra-Comique, définitivement retiré du théâtre, vient de se fixer à Orléans, sa ville natale.

⁂ Mme Pradher, de retour du voyage de deux mois qu'elle a fait en Suisse et dans le Midi, vient de reparaître au théâtre de l'Opéra-Comique. Le public ne manque jamais d'accueillir d'une façon toute flatteuse cette charmante actrice qui, à défaut d'une supériorité de cantatrice, apporte une grace parfaite à la création de tous ses rôles et qui ne dépare l'exécution d'aucun ouvrage. Elle s'est montrée déjà dans plusieurs ouvrages de son répertoire, dans le *Cheval de bronze* et dans *Fra Diavolo* entre autres.

⁂ Hier samedi, on a donné au Théâtre-Italien la *Sonnanbula* pour les débuts du fils de Lablache.

⁂ M. Alexandre Batta, jeune et habile violoncelliste, vient d'arriver à Paris, après s'être fait entendre à Bruxelles dans un grand nombre de réunions avec beaucoup de succès.

⁂ L'opéra de *Gustave III* a été représenté à Amsterdam avec un grand succès.

⁂ Mlle Melotte, élève du Conservatoire, continue ses débuts au théâtre de Rouen; accueillie avec bienveillance, cette jeune cantatrice n'a pas tenu jusqu'à présent ce qu'on attendait d'elle.

⁂ On lit dans un journal :

Encore un artiste plein d'avenir que la mort vient de moissonner à la fleur de son âge. Victor Lefebvre, né à Lille en 1811, avait suivi les cours du Conservatoire de sa ville natale avec une rare distinction. Venu à Paris, il y obtint des succès non moins remarquables. Après avoir mérité le premier prix de contre-point et de fugue, il fut nommé professeur-adjoint de la classe de composition de M. Reicha. Mais les obstacles qui gênaient sa carrière le dégoûtèrent plus tard du séjour de Paris. Il revit la Flandre, où il enseigna quelque temps le violoncelle à l'académie de Douai, et où il mourut, le 25 mars 1835, d'une maladie inflammatoire. Plusieurs romances, cinq ou six symphonies, divers morceaux de musique instrumentale, une bonne partie de l'opéra de *Paul Ier*, représenté sur le théâtre de Douai, voilà les travaux qu'il avait déjà accomplis, quoique si jeune encore. Bien peu de ces ouvrages ont reçu la publicité. Mais il suffit, pour faire apprécier le mérite de leur auteur, de citer le jugement porté sur lui par un arbitre bien compétent, le célèbre M. Lesueur. « Je ne crains « pas de le dire, lui écrivait-il en 1832, vous avez tout « ce qu'il faut pour vous distinguer; il ne vous manque « que de savoir bien diriger le feu, l'instruction, l'ima- « gination que vous possédez... Si vous avez du courage, « je vous prédis de beaux succès, même à Paris, où la « fatalité ne planera pas toujours sur vous... Quand « vous viendrez nous voir, nous vous recevrons comme « l'un de nos enfants, car j'accepte volontiers le titre « de votre père en musique. »

⁂ On parle d'un arrangement intervenu entre M

Masson de Puitneuf et ses créanciers, à la suite duquel celui-ci serait autorisé à r'ouvrir ses concerts de la salle Lafitte pendant l'hiver.

*** Ponchard est actuellement à Dijon où il donne des représentations. Mme Ponchard doit aussi arriver prochainement dans la même ville pour chanter avec son mari les ouvrages du même répertoire.

*** La partition de *Cosimo* a été acquise par l'éditeur de musique M. Maurice Schlesinger.

Nouvelles des Départements.

*** La direction du théâtre de Boulogne-sur-Mer, devant être vacante en avril prochain, est mise au concours par l'administration municipale de cette ville. Les demandes des prétendants à cette direction seront reçues à la mairie jusqu'au 1er décembre, et celui qui présentera le plus de garanties sera désigné à M. le ministre de l'intérieur. Les genres à exploiter sont l'opéra-comique, quelques grands opéras, et ensuite quelques drames et le vaudeville. La suppression du ballet produit une importante économie pour le directeur. La ville lui accorde 12,000 fr. de subvention et la jouissance de la salle, sans l'obliger à aucune autre charge que celle de payer les contributions.

L'état de prospérité de Boulogne, où résident des étrangers en grand nombre, surtout dans la saison des bains, et les avantages accordés par l'administration, ne pourront laisser de doute sur les succès qu'obtiendrait un directeur qui aurait fait un bon choix d'artistes. L'administration, en faisant insérer cette note dans les journaux, a voulu, dans l'intérêt de la ville et du directeur à venir, donner tout le temps nécessaire pour la composition d'une bonne troupe.

*** Lafont, ténor de l'Opéra, donne des représentations sur le grand théâtre de Nantes. Il a successivement chanté plusieurs ouvrages du répertoire de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique. Les rôles de Robert dans *Robert-le-Diable* et de Georges Brown dans la *Dame blanche* sont ceux qui lui ont été les plus favorables.

*** On a donné ces jours derniers, au théâtre de Marseille, la *cinquante-neuvième* représentation de *Robert-le-Diable*. Soixante représentations d'un grand opéra dans une ville de province, c'est un fait unique dans les annales du théâtre en France et trop curieux pour ne pas le signaler. Damoreau et Mme Clara-Margueron débutaient par les deux rôles principaux. Damoreau paraît avoir produit beaucoup d'effet, et Mme Clara-Margueron est vivement louée par le journal que nous avons sous les yeux et qui s'exprime ainsi : « Mme Clara-Margueron a justifié les espérances que le public avait fondées sur elle. Elle a chanté dans le deuxième acte avec cette facile et brillante vocalisation qu'on lui connaît, mais ce qui l'a surtout placée haut dans l'opinion des artistes, c'est l'air du quatrième acte. Mme Clara-Margueron a prouvé que le chant large et simple convient aussi bien à son organisation que la manière brillante de l'école italienne.

Nouvelles étrangères.

Londres. Un opéra anglais, qui a pour titre *No plot without danger*, a été récemment représenté dans cette ville avec un brillant succès. Cet ouvrage n'est autre qu'une traduction de l'opéra de Mercadante connu sous le nom d'*Elisa et Claudio*. Suivant la méthode des arrangeurs anglais, les morceaux les plus importants ont été coupés, écourtés ou supprimés, et ont été remplacés par de petites mélodies dont l'amalgame avec la musique italienne fait un effet assez bizarre, mais dont personne n'a été choqué à Londres. Les principaux chanteurs qui se sont fait entendre dans cet ouvrage sont MM. Stretton, Giubilei, Wilson et miss Somerville.

*** M. Balfe, qui a été connu comme chanteur assez médiocre au Théâtre-Italien de Paris, et qui s'est ensuite rendu en Italie où il a séjourné pendant plusieurs années, est enfin de retour en Angleterre et vient d'écrire pour l'*English-Opera-House* un drame en musique où l'on dit qu'il a mis beaucoup d'originalité. Cet ouvrage n'a point encore été représenté.

*** M. William Gurdiner vient de publier une nouvelle édition de son livre intitulé : *Melodies from the Music of Nature* (Mélodies de la musique de la nature, en 1 vol. in-8°). Il a été rendu compte, en 1832, dans la *Revue musicale*, de cet ouvrage singulier, dont nous avons publié quelques extraits qui en font connaître l'esprit.

Un autre livre, qui a pour titre : *Elements of practical Harmony*, a été publié à Londres. L'auteur de celui-ci est M. J. Valentine. L'ouvrage forme un volume in-octavo; il ne se distingue des autres productions de ce genre par aucune qualité particulière.

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

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

9e ANNÉE. **N° 44.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr. Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8 8 75	9 50
6 m.	15 16 50	18 »
1 an.	30 33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97;
chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries,
et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 1er NOVEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, receveront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

A NOS LECTEURS.

La Gazette musicale vient d'ajouter à ces succès le dernier et le plus grand de tous. Après avoir, en moins de deux années, laissé bien loin ses prétendus antagonistes; après les avoir vus, les uns après les autres, tomber et mourir, ou bien venir se mêler à sa publicité et s'y confondre, *la Gazette musicale* n'avait plus à craindre que le voisinage d'un autre journal de musique, *la Revue musicale*, mais c'était ici une concurrence savante, éclairée, pleine de verve et d'esprit, une concurrence redoutable pour nous; on se souvient qu'il y a neuf ans, M. Fétis, ce savant homme d'esprit, ce critique d'un goût si éclairé et si judicieux, avait fondé *la Revue musicale*, et qu'aussitôt il fut entouré des remercîmens et de l'approbation de tous les bons juges en ces sortes de matières. Depuis neuf ans, M. Fétis a continué son œuvre commencée; il ne fut pas arrêté dans le sentier qu'il s'était tracé; il a analysé tous les chefs-d'œuvre des grands maîtres, toutes les œuvres nouvelles; il a suivi dans leur carrière tous les illustres chanteurs; il a été complet, dévoué à l'art et aux artistes. Aussi M. Fétis et *la Revuemusicale* étaient pour la *Gazette* comme ces souvenirs de gloire qui empêchaient le général grec de dormir.

Nous avons donc lutté tant que nous avons pu contre cette revue redoutable, et enfin, à force de zèle, à force haute position qu'elle avait rêvée; quand, tout à coup, le bonheur inespéré lui est arrivé, de pouvoir réunir à ses colonnes, à ses efforts, à ses rédacteurs, les colonnes, les efforts et le principal rédacteur de *la Revue musicale*. Désormais, il n'y aura plus à Paris qu'un journal de musique. *La Revue musicale* passe, avec armes et bagages, enseignes déployées et tous les honneurs de la guerre, à la *Gazette musicale*. Bien plus, M. Fétis, qui ne veut pas laisser son ouvrage incouplet, a promis désormais de ne plus écrire que pour la *Gazette*. C'est, en effet un de ces écrivains qu'on est heureux et fier d'accaparer, et dont un journal a bon droit d'être jaloux. En même temps que *la Revue musicale* venait ainsi compléter nos efforts et nos études, le dernier petit journal qui survécût encore, *le Pianiste*, notre ennemi inconnu, pour ainsi dire, et dont la colère incognito était peu inquiétante pour nous, vient de rendre son dernier soupir, dernier et faible son d'une corde de laiton qui se brise en gémissant.

Voici, au reste, une lettre de notre cher et excellent collaborateur M. Fétis, qui nous servira merveilleusement d'introduction.

LE FONDATEUR DE LA REVUE MUSICALE

née. De graves événemens politiqnes ont mis dans cet intervalle son existence en péril comme celle de beaucoup d'autres écrits scientifiques et littéraires ; la nécessité lui a fait subir des transformations ; mais à force de dévouement, je l'ai maintenue dans ces temps de troubles, si funestes à la prospérité des arts, et j'ai continué de remplir la mission que je m'étais imposée, lors même que cette mission me forçait à de pénibles sacrifices.

Appelé loin de Paris depuis près de trois ans, pour aider dans un autre pays aux progrès de l'art auquel j'ai voué ma vie, je n'ai point abandonné mon œuvre de prédilection, et je lui ai consacré le temps que me laissaient d'autres occupations multipliées et les devoirs de ma nouvelle position. Une collaboration chère à mon cœur m'était alors offerte, et j'en avais profité pour continuer cette revue, le premier journal de musique qui ait pu vivre en France. Cette collaboration m'est enlevée par des circonstances qui ne doivent point être detaillées ici, mais qui m'obligent à mettre un terme à ma publication artistique. La *Revue musicale* cessera donc de paraître à la fin de 1835, parce que, loin du centre d'activité où je l'ai vue naître, je ne saurais lui donner l'intérêt ni l'influence qu'elle eut autrefois.

Si je ne me trompe, la *Revue musicale* a atteint le but que je m'étais proposé. Avant qu'elle parût, il n'y avait en France de lecteurs ni pour l'histoire ni pour la théorie, ni pour l'esthétique de la musique. Elle a répandu l'instruction sur toutes les parties de l'art, a fait fonder des écoles et des sociétés philharmoniques, a rectifié le savoir des artistes, a rendu populaires des notions qui étaient à peine connues autrefois de quelques adeptes, et a servi de modèle à de jeunes critiques qui, lorsqu'ils écrivent sur la musique, ne sont plus réduits, comme les journalistes d'autrefois, à se renfermer dans des phrases sonores dépourvues de sens et de portée. Le goût de l'érudition et de la philosophie de l'art, s'est propagé de manière à frapper d'étonnement quiconque sait ce qu'il y avait autrefois d'indifférence, ou plutôt de mépris pour ces choses. Si les musiciens d'un savoir profond et varié sont rares encore, du moins est-il certain qu'il existe aujourd'hui des écrivains sur la musique, qui entendent les questions qu'ils traitent et s'expriment en termes convenables.

C'est à ces jeunes littérateurs musiciens, réunis pour la publication de la *Gazette musicale de Paris*, qu'il appartient de continuer ce que j'ai commencé, puisqu'ils se trouvent placés au centre de l'activité artistique dont je suis éloigné. Je leur ai rendu la route plus facile que pour ce qui reste à ma portée, désireux que je suis de contribuer encore, autant qu'il est en moi, aux progrès de l'art que j'aime avec passion. A l'exception de quelques articles que l'amitié m'impose l'obligation de publier dans le *Temps*, tout ce que j'écrirai de morceaux détachés sur les diverses parties de la musique paraîtra désormais dans la *Gazette musicale* (1).

FÉTIS.

L'AUTEUR
DE
CHARMANTE GABRIELLE.

Dans la vieille cité de Beauvais, sur la fin du quinzième siècle, vivait la famille d'un procureur, Bernard Ducaurroy, dont la finesse était passée en proverbe ; mais quoique ses profits fussent fort honnêtes (dans l'application métaphorique du mot,) on n'en pouvait dire autant des dépenses de sa maison.

Ce n'était point que l'homme de loi fût atteint de ce vice de parcimonie, commun aux hommes qui ont péniblement acquis leur fortune, ou bien qu'il amassât dans une sollicitude paternelle une dot pour sa fille, un héritage pour son fils. Loin de là, son égoïsme économisait, sur le bien-être des siens, les prodigalités secrètes qu'il se permettait tous les soirs dans quelque cabaret bien obscur.

Une conséquence assez ordinaire de cette manière de vivre, c'est qu'il ne montrait au sein de sa famille qu'un front sévère, dont les plis menaçans faisaient pâlir la dame Brigitte, sa ménagère, et glacaient d'effroi ses deux enfans si gais, si rieurs en son absence.

Tant que les deux enfans furent d'âge à se passer des soins de leur père, les bourrasques de l'acariâtre procureur se succédaient de loin en loin. Mais lorsqu'il fut question d'assigner une dot à Marie et de chercher pour Eustache un état convenable, alors l'irascibilité de maître Ducaurroy se maintint en état de permanence, et ne s'embarrassa plus du choix des prétextes. A chaque instant c'étaient, entre le père et le fils, des scènes déplorables, où la tyrannie aveugle de l'un et la soumission douloureuse de l'autre, déchiraient le cœur compatissant de la mère.

Eustache était doublement à charge à son père. D'une part son tempérament chétif le rendait inhabile à toutes les professions mécaniques et à l'état militaire surtout, le plus commode de tous pour ceux qui ne sont capables de rien de bon. D'un autre côté l'éducation du jeune

homme avait été bien négligée sous le rapport des études, attendu que le procureur s'était constamment refusé à faire les sacrifices nécessaires à l'instruction de son fils. Les connaissances d'Eustache se bornaient à celles que possédait sa bonne mère; c'est-à-dire, qu'il savait écrire et jouer assez passablement du clavecin. Il avait appris de plus la résignation, et les admirables leçons de Brigitte avaient développé dans le cœur de l'adolescent le germe de toutes les vertus. C'était beaucoup sans doute, mais ce n'était pas assez pour lui donner les moyens de se faire une position dans le monde.

La pénétration du procureur ne lui permettait pas de penser que son fils eût un jour les qualités nécessaires pour lui succéder. D'ailleurs il avait déjà des vues pour la vente de son étude, et c'est sur cet arrangement qu'il établissait d'avance le repos de sa vieillesse.

A force d'instances et de larmes, Brigitte obtint à la fin que maître Ducaurroy enverrait son fils étudier à Paris, et qu'il lui serait accordé la somme de dix livres par mois, pension modique mais suffisante, parce qu'un clerc aux écritures du parlement, qui était allié à leur famille voulait bien accorder au jeune Eustache la nourriture dans son office et un grabat dans les combles de sa maison; c'est-à-dire, les priviléges de la domesticité moins le gage, à condition que ledit Eustache emploierait loyalement aux écritures de son cabiuet, tout le temps que lui laisseraient ses études. Bernard entrevoyait dans cet arrangement, l'espoir d'être à jamais débarrassé de son fils, qui pouvait, avec du zèle et de l'intelligence, faire son chemin dans les servitudes du parlement.

Ce fut par une matinée froide et brum euse d'automne, que le jeune Ducaurroy quitta la maison paternelle pour monter dans le coche de Beauvais, le cœur gros et la bourse légère. La veille de ce jour solennel, maître Bernard avait, par forme de bénédiction et d'adieu, donné à son fils une dernière mercuriale largement acidulée de menaces. Mais la tendre et malheureuse mère ne s'était pas couchée; elle avait passé la nuit tout entière à terminer l'humble trousseau de son enfant bien-aimé; puis d'une voix entrecoupée de sanglots, elle avait résumé dans une leçon suprême toutes les angéliques leçons qu'elle avait données à son premier né.

Eustache partit comblé des caresses de sa mère et de sa sœur dont il était l'ami, le compagnon d'infortune et la seule consolation.

Arrivé dans Paris, de nouvelles épreuves répandirent sur l'existence du jeune Ducaurroy des angoisses et des tribulations de tous genres. L'accueil du patron fut des plus équivoques, et ses avis préalables rappelèrent à l'é-

payer en mystifications et rebuffades sa bienvenue à l'école et à l'étude. Eustache était baffoué par ses condisciples pour son maintien modeste, surchargé de besogne par ses compagnons d'étude à cause de sa complaisance, opprimé par son maître parce qu'il ignorait l'art de résister au despotisme et de faire valoir ses services.

Parmi les clients qui fréquentaient l'étude de maître Trinquelet (c'était le nom du clerc), les jeunes commis avaient remarqué la dame Gabrielle de Bois-Roger, veuve du baron de ce nom. Le testament du défunt avait été attaqué par les parens frustrés de leurs espérances; son procès était pendant à la cour des arbitres, et le clerc faisait alors plusieurs ampliations de toutes les pièces du dossier.

Toutes les fois que cette dame, qui était belle et jeune encore, se rendait à l'étude de l'avocat, Dieu sait quelles distractions sa présence causait aux commis et de quelles prévenances elle était l'objet! heureux celui des jeunes apprentis aux écritures qui avait le premier l'adresse de lui présenter l'unique chaise à dossier qui se trouvât dans la salle! Mais plus heureux mille fois le maître-compagnon qui exerçait le privilége de l'ancienneté, et qui, dans l'absence du clerc, expliquait à la dame de Bois-Roger, la marche de son procès! Pendant les courtes apparitions que faisait dans l'étude la noble veuve, chacun de ses regards était épié du coin de l'œil. Tous les jeunes gens avaient l'air d'être occupés comme de coutume de leur travail; mais c'était à qui se poserait en évidence et attirerait sur lui quelque faible parcelle de l'attention de la dame. L'un montait sur son bureau, dans le but apparent d'atteindre un dossier; mais en réalité pour montrer une jambe assez bien faite et les rubans neufs de son haut de chausses. Un autre interrompait à dessein par une interpellation oiseuse la conférence du maître-compagnon, dans le téméraire espoir d'attirer un coup d'œil sur sa large figure et sur sa collerette fraîchement empesée. Un troisième s'était emparé de la canne et du masque de la belle dame, et les tenait derrière elle, prêt à les lui remettre en arrondissant les bras avec la gravité d'un donneur d'eau bénite.

Un seul de tous les jeunes garçons n'interrompait jamais son travail pendant ces illustres visites, et s'il risquait un regard du côté de la baronne, c'était avec la franchise modeste d'une admiration désintéressée; car il ne venait pas à l'idée du pauvre scribe, qu'un malheureux tel que lui pût exciter l'attention d'un si haut personnage. Cependant lorsque le pauvre Eustache avait

couvraient à peine, un long soupir traduisait à son insu les mouvemens instinctifs de sa souffrance.

Or le fils de maître Bernard était un pâle et frêle jeune homme; mais ses traits étaient dessinés avec une délicatesse presque féminine et sa taille ne manquait pas d'élégance. Puis il y avait dans toute sa personne un charme indéfinissable, un sentiment de douleur si doux et si noble qu'il rappelait l'ange pleurant au pied de la croix.

Il arriva que la baronne eut besoin de communiquer à l'un de ses parens quelques pièces de son dossier. Le maître-compagnon demanda la faveur de les porter à l'hôtel de Bois-Roger. Mais son offre fut poliment refusée sous le prétexte du dérangement que cette démarche occasionnerait à un personnage de l'importance du commis en chef. La belle veuve tourna la tête avec la molle nonchalanee d'une dame de sa qualité ; puis, au grand étonnement de tous les commis désappointés, elle fit un léger signe au plastron de leurs plaisanteries.

Eustache s'approcha en rougissant, et non sans gaucherie, de la baronne qui le pria de sa voix douce et polie de l'accompagner chez elle avec les dossiers en question. Ces paroles de la grande dame étaient les premières qui eussent été adressées au jeune homme, dépouillées de la rudesse et de l'âpreté qui lui rendaient si amères toutes ses relations avec les hommes.

Notre jeune novice en fut si reconnaissant que des larmes vinrent mouiller ses paupières. Il dévoua tout aussitôt son ame à celle qui lui faisait éprouver ainsi le premier sentiment qui ressemblât à de la joie; puis il suivit la dame Gabrielle de Bois-Roger avec l'empressement et l'humilité d'un chien qui vient de recevoir une caresse.

La baronne, à l'aspect de cet adolescent timide et de sa douleur mystérieuse, se sentit émue d'un sentiment presque maternel. Elle avait deviné sous cette enveloppe misérable une ame exquise, une nature de choix, et elle forma le projet d'être utile au bon jeune homme. Mais il fallait attendre l'issue du procès qui devait lui donner les moyens de faire le bien sur de larges bases, ou qui pouvait la rendre presque aussi malheureuse que son futur protégé.

En attendant cette époque fatale, la baronne, sous différens prétextes avait mandé plusieurs fois chez elle le jeune commis, et dès la troisième entrevue la tendre compassion de la belle dame et la modeste admiration du jeune houme avaient fait place à un sentiment que l'un et l'autre dissimulaient à peine. La noble veuve était devenue la confidente des malheurs qui obscurcissaient la jeunesse d'Eustache : elle voulait lui tenir lieu de sœur étaient si puissantes, qu'elles avaient presque effacé le souvenir de ces objets chéris. Cependant la main d'Eustache n'avait pas même effleuré celle de son amie ; mais leurs yeux s'étaient parlé, leurs cœurs s'étaient compris.

L'amour du jeune homme, et le sentiment de ses succès, avaient rapidement développé ses facultés assoupies. Ses camarades commençaient à deviner la supériorité de son intelligence ; l'honneur que lui faisait une baronne, en l'admettant dans son intimité, lui avait acquis les égards de maître Trinquelet lui-même; et comme les soins d'Eustache pour la cliente de son patron avaient pu rendre une gratification convenable et naturelle, l'accoutrement nouveau du jeune commis en faisait un objet d'envie pour ses compagnons, naguère si dédaigneux.

Le procès fut jugé; la baronne le perdit sans ressources, et il ne lui resta qu'un faible douaire qui ne lui permit plus de tenir maison. Elle se réfugia dans un couvent où elle vécut honorablement, au moyen d'une modique pension viagère. Mais alors toutes relations entre elle et Eustache se trouvaient rompues. Il fallait trouver un prétexte pour les renouer ; ce fut bientôt fait.

Eustache jouait fort passablement du clavecin, et il exécutait avec âme les simples mélodies qu'on accompagnait alors d'accords naïfs, et de quelques imitations de contrepoint, dont Franco et Dufay posaient les principes à cette époque. Il fut convenu entre Gabrielle et Eustache, qu'il se présenterait au couvent comme son maître de clavecin. L'étudiant, qui pouvait disposer de ses matinées pour suivre ses cours, en consacra d'abord une par semaine à son amie, puis deux, puis trois, et il finit par déserter les écoles. Il est vrai que le stratagème de la baronne n'était pas tout-à-fait une fiction; les leçons étaient dûment données et payées devant une des religieuses, et dans le parloir de la maison. Mais, tandis que la sœur avait le dos tourné, ou bien les yeux baissés sur son ouvrage, les deux amans échangeaient de furtifs regards d'amour.

Ces relations devaient avoir plusieurs conséquences naturelles. On parla dans le couvent du talent du jeune musicien, de ses manières décentes et respectueuses, de sa jolie figure peut-être, et plusieurs dames pensionnaires voulurent avoir des leçons du virtuose. Eustache ne pouvait pas refuser ces nouvelles écolières sans divulguer son innocente intrigue avec la baronne. Il fut contraint de lui donner des associées dans l'intérêt de sa tendresse pour elle.

D'un autre côté, les docteurs de l'école se plaignaient

absence complète. Le délinquant fut vertement tancé, et, comme il persista dans sa faute, maître Trinquelet dénonça sans miséricorde la conduite de son apprenti à son ami et compère, maître Ducaurroy de Beauvais. Le père, justement irrité cette fois, écrivit à son fils que sa malédiction lui était acquise à jamais, et que sa pension mensuelle était provisoirement supprimée.

Selon l'usage de la dame Brigitte, elle avait essayé de joindre l'antidote de sa tendresse au poison de la haine paternelle. Mais, cette fois, ce furent ses consolations qui pénétrèrent Eustache d'une sincère douleur. La bonne mère se refusait à croire aux rapports de maître Trinquelet; elle avait confiance dans les excellens principes de son fils bien-aimé. Toutefois, elle lui adressait quelques-uns de ces conseils dont la douceur fait tant de mal à une conscience coupable, et elle joignait à sa lettre l'envoi d'une petite somme qu'elle n'avait pu se procurer qu'en faisant le sacrifice de sa croix d'or, seul bijou qu'elle possédât au monde, et qu'elle tenait depuis long-temps en réserve pour les besoins de son fils. — Mais son fils était désormais au-dessus du besoin.

Quelques dames, sorties du couvent, avaient fait une réputation de science musicale au jeune Ducaurroy; des demandes de leçons lui arrivaient chaque jour, et ses refus ne faisaient que rendre plus vif le désir qu'on avait de l'entendre et de recevoir ses conseils.

La circonstance de ce double envoi amena le jeune Ducaurroy à prendre un de ces partis violens qui décident du bonheur de l'existence. Il envoya à son excellente mère toutes les économies qu'il avait faites sur le prix de ses leçons; puis il annonça, avec une fermeté respectueuse, à son père, que son intention était de se passer désormais de ses subsides, et de cultiver un art pour lequel il se sentait de la vocation.

Deux ans après, Eustache Ducaurroy était le joueur de clavecin à la mode; les airs qu'il avait composés pour sa chère Gabrielle étaient dans toutes les bouches, et il avait pris rang parmi le petit nombre des bons musiciens de l'époque. Sa bonne mère et sa jeune sœur étaient venues à Paris tenir sa maison, et le consolaient de l'abandon de son amie qui venait de se marier en secondes noces... Qu'on juge du bonheur de cette excellente famille, et de la douceur de son repos après tant d'amères tribulations!

Le talent de Ducaurroy grandit avec ses succès; il devint en peu de temps le prince des musiciens français. Le roi Charles IX le nomma son maître de chapelle; puis Henri III lui conserva ce titre, qu'il sut encore mériter pendant le règne du bon roi.

ont fait parvenir le nom d'Eustache Ducaurroy jusqu'à notre époque, et le sauveront sans doute long-temps encore de l'oubli qui, depuis, a dévoré tant de chefs-d'œuvres plus remarquables, quoique moins gracieux.

STÉPHEN DE LA MADELAINE.

LA 59e REPRÉSENTATION
DE
ROBERT-LE-DIABLE
A MARSEILLE.

La *cinquante-neuvième!!!* représentation de *Robert le Diable* avait attiré vendredi dernier une telle affluence d'amateurs, que pour s'en faire une idée il faudrait remonter à la création de cet ouvrage. Pas un seul petit coin de la vaste salle du Grand-Théâtre qui n'ait été envahi de bonne heure; le parterre contenait à peu près autant de monde qu'il en faut pour le remplir deux fois, ce qui fait que le régisseur a dû comparaître, à plusieurs reprises, dans la soirée, pour donner raison du trop-plein et certifier que les bureaux étaient depuis long-temps fermés. Un attrait nouveau piquait la curiosité ce soir-là. M. Damoreau et Mme Clara-Margueron faisaient dans *Robert* leur troisième début; Bertram, Alice et Raimbaud paraissaient aussi sous de nouvelles figures. Au coup de sept heures, et dès le premier signal donné par les timballes et les trombonnes, toute cette masse d'avides spectateurs fit effort pour prendre une assiette et se clouer aussi solidement que possible sur le plan incliné du parterre : ce fut l'affaire de cinq minutes au moins. Enfin au lever du rideau, cet océan de têtes était à peu près calmé, et Meyerbeer put se faire entendre.

La représentation a marché de sept heures à minuit avec des alternatives de silence et de bruit dans la salle, de bien et de mal sur la scène. L'exécution a été généralement inégale; à côté des scènes les plus remarquables, nous avons eu des parties très faibles; en somme, cette représentation laisse beaucoup à désirer, tout en promettant beaucoup sur l'avenir. Ainsi, la première romance d'Alice, la ballade de Raimbaud et la scène du jeu, ont été très satisfaisantes; la cavatine d'Isabelle et son duo avec Robert ont été parfaits d'exécution, enfin la belle scène du quatrième acte entre Isabelle et Robert a produit un merveilleux effet; l'on peut même dire que nous ne la connaissions pas avant cette représentation, et que Damoreau et Mme Clara-Margueron y ont effacé le souvenir des cinquante-huit représentations précédentes.

M. Damoreau est taillé comme un chevalier du 13e siècle, son costume est celui de l'époque, sa physionomie a la rudesse et la fierté des chevaliers selon les chroniques; en un mot il ne nous a point donné de Robert un portrait de fantaisie, mais un calque fidèlement historique. On n'aime pas à voir dans ce contemporain des croisades un doucereux amant de vaudeville, mais la race dure et âpre de ces barons qui se faisaient écrire leurs billets doux par un chapelain et qui les signaient avec le pommeau d'un bracquemart. Damoreau a fort convenablement saisi l'esprit de ce personnage, d'ailleurs il eût été difficile qu'il

fait subir à ce personnage tel que nous le connaissons, quelques modifications importantes, et qui seront d'autant plus goûtées que le public aura davantage perdu de vue les traditions de son prédécesseur. Car il faut le dire, c'est toujours un grand désavantage pour un acteur de jouer un rôle qu'un autre a créé, quelque médiocrement qu'il l'ait été. Les yeux s'accoutument à certaines allures, à certains gestes, on se fait une habitude même des caricatures de mauvais goût, et lorsque vient un artiste qui fait d'autres gestes, qui n'a pas les mêmes allures, surtout s'il n'ajoute pas au rôle le supplément ordinaire des charges niaises, le public est disposé tout d'abord à le trouver froid et au-dessous du jeu du précédent acteur. Mais patience, après la troisième représentation, l'ancien acteur disparaît, et justice est rendue aux modifications du rôle.

M. Damoreau est effrayant au 4e acte, lorsque, saisissant avec force le bras d'Isabelle qui le supplie, et la faisant tournoyer à ses genoux, il lui dit : *crains ma fureur, crains de me réduire au désespoir :* il y a du désespoir et de la fureur dans sa figure dans ses gestes, dans sa voix. L'expression dramatique n'existe pas seulement dans la musique de Meyerbeer, le drame est sur la scène, palpitant d'intérêt. Damoreau a été redemandé à la fin de *Robert*. La même justice aurait été rendue à madame Clara-Margueron si, dès le 4e acte, elle ne disparaissait de la scène. Madame Margueron a justifié les espérances que le public avait fondées sur elle ; elle a chanté dans le 2e acte avec cette facile et brillante vocalisation qu'on lui connaît ; mais ce qui l'a surtout placée haut dans l'opinion des artistes, c'est l'air de *grace*, au 4e acte. Dans cette mélodie si passionnée, point de ces broderies où la cantatrice excelle ; madame Clara-Margueron a prouvé que le chant large et simple convient aussi bien à son organisation, que la manière brillante de l'école italienne. Je conçois à présent qu'elle ait demandé pour ses débuts le *Barbier de Séville* et *Robin des Bois*, Weber et Rossini.

Le talent de M. Adrien Potet est tout-à-fait inégal. Pourquoi M. Adrien ne chante-t-il pas tout *Robert* comme il a chanté l'air du 3e acte avec accompagnement du chœur infernal. Au reste je ne pense pas que mon opinion particulière soit un grand poids auprès de cet artiste, s'il est vrai qu'il se soit inspiré, pour créer le rôle de Bertram, à la source même du génie, aux préceptes de Meyerbeer. J'avoue mon insuffisance pour contredire l'autorité du grand nom invoqué, dit-on, par M. Adrien comme sanction de sa manière de chant dans *Robert* (1).

Mme Olivié a entrepris une rude tâche en abordant le rôle d'Alice. Sa romance du premier acte a été fort bien dite, parce qu'en effet la nature de sa voix se prête à l'expression élégiaque de cette romance ; tandis que celle du troisième ; qui est d'un caractère plus léger, lui sied moins. Mme Olivié y met trop d'étude, pas assez de naïveté. Quant au cinquième acte, cette jeune actrice n'y produit pas le moindre effet. Au lieu de se poser comme une puissance entre Bertram et Robert, son rôle disparaît presque ; elle doit songer qu'elle est le bon ange de Robert et qu'elle doit parler assez haut pour ébranler le cœur de son protégé et faire trembler l'enfer.

M. Péronnet s'est acquitté convenablement du joli rôle de Raimbaud, qu'il avait pris par complaisance ; on lui doit tout à la fois remercîmens et complimens.

(1) Après des informations prises à la source, nous pouvons assurer que M. Adrien est tout-à-fait inconnu à l'illustre auteur.

Les chœurs n'ont pas été irréprochables, tant s'en faut, et les *cuivres* de l'orchestre ont bien aussi quelque peccadille à se reprocher. La prochaine représentation sera donc incontestablement plus solennelle. Du reste, ce qui prouve combien cette représention, malgré ses imperfections, à généralement fait plaisir, c'est que ce qui restait de loges disponibles a été loué dès le lendemain ; un pareil empressement est concluaut. Jamais saison théâtrale ne s'est annoncée plus magnifique à Marseille. (*Le Garde national*, de Marseille.)

NOUVELLES.

Le *Courrier Français* avait reçu en même temps que nous une lettre de Naples, qui donnait la funeste nouvelle de la mort d'Alexandre Dumas. Plusieurs lettres arrivées depuis, font présumer que cette nouvelle est fausse et qu'il y a eu un malenteudu occasioné par une maladie grave d'un des compagnons de voyage de M. Alexandre Dumas.

*** L'Opéra donnera mercredi prochain, la *Juive*, par ordre de la reine, qui tient à faire entendre le chef-d'œuvre d'Halévy au roi et à la reine des Belges. Uune nouvelle ouverture, expressement composée par M. Halévy, que l'on dit fort belle, mais sévère ; sera exécutée ce jour-là pour la première fois.

*** Mademoiselle Flécheux, jeune cantatrice, qui arrive au théâtre, précédée par une réputation fondée sur les éloges de tous les connaisseurs qui l'ont entendue, débutera demain dans le beau rôle d'Alice de *Robert-le-Diable*.

*** Les demoiselles Essler viennent de débuter à Berlin, avec un succès digne de leur réputation parisienne. C'est le 20 de ce mois qu'elles ont fait leur première réapparition dansante sur le premier théâtre de la Prusse, dans un ballet intitulé *Barbe Bleue*.

*** Il est question de reprendre deux ballets : la *Somnambule* et *Nathalie* ou la *Laitière Suisse*, dont les principaux rôles seraient cunfiés à mademoiselle Pauline Leroux.

*** Les deux sœurs Brambilla, dont l'une a déjà débuté au Théâtre-Italien, viennent d'être engagées par l'habile et actif M. Duponchel. Celle des deux que nous avons entendue a une voix de *contr'alto*, l'autre est un *soprano*.

*** Depuis long-temps madame Batiste-Quinay touchait des appointemens à l'Opéra, en vertu d'un ancien engagement, sans y faire aucun service. M. Duponchel, attentif à réformer tous les abus, va faire reparaître cette cantatrice pour essayer ses forces, et s'assurer si on peut lui confier des rôles nouveaux ; on nous la montrera d'abord dans la sorcière de *Gustave*.

*** Les répétitions de l'opéra de M. Halevy se poursuivent toujours au théâtre de la Bourse. Ceux qui ont été admis à la confidence de quelque partie de la musique, en conçoivent le plus favorable augure.

*** Une indisposition momentanée de madame Casimir a suspendu un instant les représentations de *Cosimo*, l'opéra à la mode, place de la Bourse. L'empressement du public n'en sera que plus vif pour cette charmante partition qui présage un brillant avenir à son auteur.

*** Il vient de se former à Bonn, ville natale de Beethoven, un comité qui s'occupera d'élever un monument à la mémoire de cet illustre compositeur, la gloire de l'Allemagne et de son art.

*** On craint à l'Opéra de voir se prolonger l'éloignement de Mlle Taglioni de la scène dont elle fait le charme et l'idole. Cette danseuse a senti, pendant un de ses exercices un tressaillement de nerf sous le genou, elle n'en a pas moins paru dans le rôle fatiguant de la *Sylphide*. Mais cet effort a irrité la douleur nerveuse qui maintenant la retient sur son ca-

*** Il s'est tenu dernièrement une séance de la Société phrénologique, dont le président, M. Follati a fait de curieuses démonstrations sur le moule en plâtre, pris par M. Dantan jeune, le lendemain de la mort de Bellini. D'après les observations du *savant docteur*, l'expression touchante qui caractérise les inspirations de l'auteur de *Norma* a son principe dans l'organe de la bienveillance très-développée chez lui. Il explique la grace nonchalante et molle de ses chants par l'exiguité de ses organes du courage et de la fermeté. Si le rhythme est généralement la partie défectueuse des ouvrages du compositeur, si la phrase mélodique est habituellement de courte durée, et semble manquer d'haleine, c'est que chez Bellini l'organe du *temps* (c'est-à-dire la faculté d'embrasser à la fois un grand nombre d'objets,) est extrêmement faible. Même imperfection dans l'organe de la construction, qu'indique la dextérité des doigts, et en effet Bellini était très-maladroit pour jouer sur le piano même ses propres compositions. Les organes du temps et de la construction, sont au contraire très-développés chez Pær, chez Rossini, et généralement chez tous les maîtres dont le génie a dû sa puissance au rhythme et à l'harmonie. Le buste de Paganini par Dantan jeune, a fourni à M. Follati d'autres expériences non moins intéressantes. L'organe de la musique est développé au plus haut point chez le violoniste, ainsi que celui de la tactivité, c'est-à-dire la finesse, la sagacité du toucher. L'organe du temps est très-défectueux, ce qui s'accorde avec la remarque souvent faite que le roi du violon néglige le rhythme pour s'appliquer de préférence à des phrases admirablement chantées. Nous livrons au public, sans nous croire appelés à les discuter, ces aperçus d'une science ingénieuse, qui, si elle se confirme par le temps et l'expérience, pourrait prévenir bien des fausses vocations, et en favoriser au contraire, de réelles qu'on aurait peut-être méconnues.

*** Où s'arrêtera l'industrie moderne? en vérité comme le 18e siècle fut celui de la philosophie, le nôtre sera celui du mécanisme. Personne plus que nous, du reste, n'applaudit aux inventions nouvelles quand elles sont utiles, quand elles ajoutent au perfectionnement des arts, aux jouissances de la civilisation. Mais lorsqu'elles n'offrent que la solution plus ou moins ingénieuse d'un problème sans but, lorsque tout leur mérite consiste dans une difficulté vaincue, n'est-ce pas le cas d'appliquer le *cui bono?* de Cicéron. (A quoi cela sert-il?) Voici un industriel qui vient d'inventer, montre ou plutôt fait entendre à Carlsruhe, un clavecin, espèce de *machine à parler*, imitant parfaitement la voix d'un enfant; on entend distinctement tous les mots et l'instrument reproduit toutes les modulations de la voix. Le mécanisme se compose d'une série très-simple de lèvres mises en jeu par seize touches. Chacune des touches du clavecin répond à un des sons élémentaires qui servent à composer le mot demandé, et celui qui touche le clavecin, le fait ainsi parler à volonté. A quel usage le mécanicien compte-t-il appliquer sa découverte, d'ailleurs assez curieuse? Quel progrès, quel avantage en résulte-t-il? Il aura beau faire, son instrument n'aura jamais pour nous ce charme d'une voix enfantine, si bien décrit par Boileau :

> Tout plait dans un enfant, dont la langue sans fard,
> A peine du filet encor débarrassée,
> Sait d'un air innocent bégayer sa pensée.

*** Le théâtre de Toulouse monte avec beaucoup de luxe le *Pirate* de Bellini, arrangé par un jeune compositeur, fort habile M. Justin Cadany, à qui la même ville a déjà dû la partition d'*Axel*, dont le succès est au nombre de ceux que nous avons signalés comme symptôme de l'émancipation artistique de nos provinces.

*** A Strasbourg, la seconde représentation de la *Vénitienne*, (probablement la danseuse de Venise, vaudeville du Palais-Royal) a été signalée par le début d'une troupe de danseurs arrivés de Calsruhe, auxquels les journaux du Bas-Rhin, tout en rendant justice à leur force et à leur agilité, reprochent un sérieux de glace qui détruit tout le charme de leurs pas. « Qu'ils nous gratifient donc, s'écrie un critique strasbourgeois, d'un de ces sourires qui coûtent si peu... il est très-déplaisant de voir des sylphides effleurer la terre avec l'air contrit d'un trapiste qui

si peu de jolies voix, on est tenté de croire que les professeurs de vocalisation, qui surabondent, ne peuvent dire de leurs élèves que la moitié de ce que Mazarin disait de ses administrés : *canterano*, *ma pagherano*. Il y a bien des gens qui paient pour qu'on les fasse chanter ; ce qui est plus rare c'est de trouver des gens qui chantent.

*** Une charmante cantatrice, Mme Tadolini, que nous avons vue se former sous nos yeux, a fait de nouveaux progrès loin de nous. Elle vient d'obtenir à Turin le plus brillant succès dans *l'Elissir d'Amore* qui n'est autre que notre *Philtre*, avec une nouvelle musique de Donizetti, elle a été redemandée plusieurs fois pendant la représentation. Nos correspondances s'accordent à dire qu'elle gagne également en talent et en beauté.

*** Paris est comme une sorte de bureau où tous les artistes de l'Europe viennent chercher un brevet de talent et de renommée. Aussi n'étonnerons-nous personne, en annonçant qu'on attend dans notre capitale la prochaine arrivée d'un de nos plus célèbres compositeurs de valses, M. Straus, de Vienne, qui vient demander aux rives de la Seine la confirmation de la vogue que ses élégantes mélodies ont obtenue aux bords du Danube.

*** M. Chelard, compositeur français, qui en 1829, donna à l'Académie royale de Musique, un opéra de *Macbeth*, dont la musique, trop sévère pour obtenir la popularité acquise aux motifs de contre-danse, fut cependant appréciée des vrais connaisseurs, avait dans un accès de mécontentement légitime, abandonné une patrie où il voyait son talent méconnu pour les colifichets à la mode. C'est à Munich qu'il était allé chercher un public moins frivole et plus consciencieux dans ses jugemens. Là, *Macbeth* avait remporté un éclatant triomphe, et avait fait obtenir à son auteur la place de maître de chapelle du roi. M. Chelard vient d'ajouter un nouveau titre à sa renommée, en écrivant la partition d'un opéra intitulé : *la bataille d'Hermann*, qui vient d'être représenté sur le théâtre de Munich avec un succès des plus signalés. Nous regrettons un peu moins l'injustice des Parisiens envers notre compatriote, puisqu'il en résulte qu'un Français rend aujourd'hui à l'Allemagne une portion des jouissances musicales, qu'un Allemand, l'illustre Meyerbeer, prodigue à la France.

*** L'Opéra-Comique s'occupe de recruter ses voix de basse par l'addition de celle de Lablache fils, qui vient de débuter au Théâtre Italien. Puisse-t-il offrir par la suite à nos compositeurs français, un chanteur et un acteur aussi habile que son père, dont la verve, l'originalité et le *brio* sont de si puissans auxiliaires pour les *maestri* de l'Italie.

*** Deux artistes, M. et Mme Roy, qui sont actuellement au théâtre de Strasbourg, viennent d'être engagés à celui de la Bourse, dont insensiblement le personnel va se trouver ainsi tout-à-fait renouvelé, ce que Dieu veuille, car il en a grand besoin ! ! !

*** Le public n'a pas oublié l'accident arrivé à Nourrit à la 1re représentation de *Robert-le-Diable ;* il fut précipité dans la trappe ouverte sous les pas de Bertram. Pareil danger a menacé dernièrement Lafont à Nantes. Il allait tomber dans la trappe fatale, lorsqu'il a été heureusement retenu par la main de l'actrice chargée du rôle d'Alice, qui fut en réalité la protectrice de notre chanteur, comme elle l'était du personnage de Robert dans son rôle.

*** On lit dans un journal anglais, le *Globe and traveller*, de fâcheux détails sur l'ouverture de la saison dramatique, du théâtre de Covent-Garden. Cette solennité avait attiré une affluence *excessive*, mais par malheur *excessivement* turbulente et rigoureuse. Il paraît au reste que cette sévérité poussée jusqu'au : *jus summum*, *summa injuria*, n'était que trop motivée par la déplorable faiblesse de la nouvelle troupe lyrique. Ce n'est qu'au milieu d'un ouragan de sifflets que s'est achevée l'exécution du *God save the king*, et cette fois comme à la *Cléopâtre* de Marmontel, les gens de goût étaient de *l'avis de l'Aspic*. Règle générale : la première condition pour un théâtre où l'on chante, c'est d'avoir des chanteurs.

*** Le *Gustave III* de l'Opéra, vient d'être représenté avec

En vente chez Maurice SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

COURS
DE
CONTREPOINT ET DE FUGUE,
PAR L. CHERUBINI.
ORNÉ DU PORTRAIT DE L'AUTEUR. — PRIX NET : 30 FRANCS.

MUSIQUE NOUVELLE
PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

2 quadrilles de contredanses
et deux galops
SUR DES MOTIFS FAVORIS
de l'Ile des Pirates,
POUR LE PIANO,
PAR
J. B. TOLBECQUE
Prix de chaque : 4 francs 50 centimes.

Trois Airs de Ballets
DE
l'Ile des Pirates
EN RONDOS BRILLANS,
POUR LE PIANO-FORTE
PAR
CHARLES SCHUNKE.
N° 1. Grand Galop.
N° 2. *L'Abordage.*
N° 3. Pas des Bayadères.
Prix de chaque : 6 francs.

LA JUIVE,
ARRANGÉE
POUR DEUX VIOLONS,
PAR
Panofka.
Quatre suites. Chaque : 7 francs 50 centimes.

Variations faciles
suivies d'un rondo,
SUR UN MOTIF DU TRIO
DE LA JUIVE,
COMPOSÉS
POUR LE PIANO,
PAR
ALP. THYS.
Op. 10. 6 fr.

Abonnement de Musique
D'UN GENRE NOUVEAU.
POUR LA **MUSIQUE INSTRUMENTALE** ET POUR LES **PARTITIONS D'OPÉRA.**

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensane *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

9e ANNÉE. N° 45.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr. Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8 8 75	9 50
6 m.	15 16 50	18 »
1 an.	30 33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97;
chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries,
et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS. DIMANCHE 8 NOVEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, receveront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ANGLETERRE.

(Correspondance particulière.)

LE SIÉGE DE LA ROCHELLE,

Opèra, musique de M. Balfe, représenté au théâtre Drury-Lane, le 28 octobre 1835.

Notre nouveauté musicale la plus importante, et, en effet, elle est forte importante ponr nous, est un opéra indigène *dans toutes les règles*, comme dit un de nos journaux. Vous ne savez que trop comment on fait les opéras anglais, en coupant, découpant, cousant, rognant, arrondissant ou rallongeant des morceaux de toutes les couleurs. Cela nous fait une singulière musique nationale, dont les cosmopolites comme moi sont les premiers à rire quand nons voulons éviter d'en gémir. Pour revenir audit opéra, *le Siége de La Rochelle*, la musique est bien et réellement faite par un compositeur à nous, M. Balfe qui a passé plusieurs années sur le continent (1), et écrit en Italie plusieurs opéras qui ont eu du succès. Il n'a pas voulu perdre ses travaux précédens, et c'est de ses meilleurs matériaux qu'il a bâti le nouvel édifice musical de DruryLane. C'est toujours la vieille méthode, direz-vous, mais nous disons, nous, qu'il a bien fait de prévenir la mutilation que les vandales auraient exercée sur ses œuvres, et de suivre, après tout, la marche adoptée par les musiciens qui ont eu à écrire pour des pays différens. Le poème, qu'on a fabriqué pour cette musique, ne pouvant élever aucune prétention à la poésie, (car les vers en sont inférieurs à ceux que colportent les crieurs publics) à voulu faire au moins grand étalage de crimes et de vertus. Trois mélodrames réunis n'en dépenseraient pas autant. Pour le siége, nous n'en avons vu que dans les décors. Vous me dispenserez de vous donner une analyse, n'est-ce pas? La musique a obtenu un succès éclatant. L'ouverture, pleine d'esprit et de vivacité, a été redemandée, une ballade et un duo ont obtenu les mêmes honneurs. Les morceaux concertés, qui précèdent ou forment le finale du premier acte, ont produit un grand effet; c'est de la musique saisissante, variée et très-dramatique, quoique, entre nous, il n'y ait là rien de bien nouveau. Les chœurs, très-honnêtement exécutés, ont fait une forte impression, surtout celui dont le refrain est formé par les mots français *vive le roi*, et

(1) Nous nous rappelons avoir vu, il y a quelque dix ans, M. Balfe, qui est Irlandais, débuter au théâtre Italien sous le nom de Balfi, dans le rôle de Figaro du *Barbiere*. Il possédait une assez jolie voix de baryton, qui ne pouvait cependant faire concurrence sérieuse à celles de Pellegrini et Zucchelli. Il partit pour l'Italie où il accepta successivement des engagemens à divers théâtres, entre autres à celui de Palerme. Il y écrivit plusieurs partitions; à l'époque même de son séjour en France, il

tout au moins entendu chanter à Soisy-sous-Étiole, près Cor-

qu'on a redemandé à grands cris. Ce sera visiblement un morceau *favori* du public. Après l'opéra, Balfe a été bruyamment rappelé pour recevoir les applaudissemens universels. Les chanteurs ont été satisfaisans. Mlle Shirreff, à laquelle nous connaissions un talent seulement agréable, nous a grandement surpris par ses progrès; elle s'est montrée souvent excellente, et soutient presque entièrement seule la tâche de faire valoir la nouvelle œuvre. Ce n'est pas que Philipps et même miss Fanny Healy n'aient fait de louables efforts souvent récompensés par de bons momens. En somme, nous avons un opéra à la nouvelle mode, d'une seule manière, d'une seule main, et cette main est britannique. Et vous pouvez vous en rapporter à moi, cette musique vaut bien celle de bon nombre de perroquets d'Italie que je pourrais nommer. Nous pourrions presque dire, comme mon ci-devant domestique de Paris : *Enfin, nous voilà déguighonnés*.

Voulez-vous maintenant d'autres nouvelles musicales ? Le même théâtre de Drury-Lane, qui préparait la *Juive* d'Halevy, mais qui ne veut rien négliger pour la produire avec le soin dû à une œuvre en réputation, a été obligé de reculer cette importante opération, jusqu'à l'époque de Noël, parce que madame Caradori, qui doit chanter le rôle principal, n'est pas suffisamment préparée. L'entrepreneur a fait marché avec mademoiselle Taglioni pour un grand ballet, et surtout se tient prêt à transplanter le plus tôt possible sur notre sol, le bel opéra, dont Meyerbeer va accorder les prémices à la France. En attendant, on a donné, il y a une quinzaine, à ce théâtre, *les Cavaliers ou les Têtes Rondes*, drame assez raisonnable auquel on a bien tristement ajusté des lambeaux des *Puritani* de Bellini, renforcés d'airs écossais du caractère le plus disparate, et, qui pis est, choisis parmi les plus médiocres. Le tout fait l'effet de gravures d'artistes collées par des mains sales, sur les premières murailles venues. Comme on ne voulait pas, avec raison, risquer beaucoup pour cette bâtardise musicale, on n'a intercallé que deux acteurs de la troupe chantante, qui n'y viennent que pour chanter le fameux duo des basses à l'unisson, comme les chevaux de l'écuyer Ducrow y paraissent dans une autre scène.

Covent-Garden veut lutter aussi avec les théâtres à musique. Il est probable qu'il aura beaucoup de peine. Les chanteurs sont rares, et le peu qu'on trouve sont engagés ailleurs. La première nouveauté qu'on y donnera est *Paul Clifford*, avec une musique de M. Blewit.

réduit les prix, et de nouveaux acteurs ont été engagés.

Dernière petite nouvelle théâtrale. Madame Shirreff dont je vous ai parlé tout à l'heure, vient du théâtre de Cork où elle obtenait un succès foudroyant dans Amina de la *Somnambule*, de Bellini. Comme on n'avait pas de ténor pour le rôle de Rubini, on n'a pas hésité à transformer en Elvino une jeune fille, miss Bylfeld, qui chanta, au jugement des amateurs de Cork, *exceedingly well*. Riez tant que vous voudrez de cette barbare bonhomie irlandaise; j'ai vu à Paris un auditoire que vous connaissez bien, se complaire avec une satisfaction plus barbare encore, aux grimaces d'une demi-douzaine de soi-disant ténors dans le même opéra-comique, et ceux-ci n'avaient pas pour eux la gentillesse féminine.

Voici maintenant ce qui est prévu en fait de musique de concerts. Une société de professeurs s'est réunie pour organiser, sous le titre modeste de *Concerti da Camera*, des séances musicales qui seront des plus intéressantes. On y exécutera les quatuors, quintetti, sextuors, septuors, octuors, et nonetti de Haydn, Mozart, Boccherini, Beethoven, Fesca, Spohr, Onslow et autres. Les séances commenceront le 7 novembre; les concerts de la société des *British musicians*, le 2 du même mois; les *Vocal Concerts* le 1er février, ceux de la société philharmonique, le 22 du même mois, et les *Ancient Concerts*, le 2^{me} vendredi de carême.

Notre célèbre chanteur Braham a dépensé *trente mille livres sterling* dans le nouveau théatre qu'il fait élever. Précédemment il avait consacré quarante mille livres sterling à l'établissement destiné à l'exhibition des panoramas et dioramas. J'ignore s'il se ruine, ce qui est difficile pour le riche Braham. Je ne puis prévoir quel résultat auront pour les intérêts du public et pour ceux de l'art ces deux entreprises; mais beaucoup d'artistes en profiteront certainement, et c'est toujours une impulsion quoi qu'il en puisse sortir. Vous avouerez que c'est là une noble manière d'employer une fortune noblement acquise. L'artiste, à la fois pompe aspirante et foulante, verse sur ses frères en art, l'or qu'il tire des poches fashionables de la *nobility* et de la *gentry*; il les enrichit, mais à condition qn'ils produiront des œuvres nouvelles et qu'ils surpasseront leurs anciens, si faire se peut, ou s'ouvriront des voies encore inconnues.

A propos de théâtre, vous saurez que la semaine prochaine, nous en aurons treize ouverts à la fois à Londres, chose inouïe, de mémoire d'Anglais.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Débuts de Mlle Flécheux.

Le succès de mademoiselle Marie Flécheux dans le rôle d'Alice, n'est point un de ces succès comme la presse en fait quelquefois, qui enivrent un instant l'amour-propre des jeunes artistes, et n'ont pas de lendemain. Celui que la jeune débutante vient d'obtenir est réel, très-réel et bien mérité. Les applaudissemens qui l'ont suivie constamment, pendant le cours des deux représentations de *Robert* où elle a paru, doivent être considérées comme des suffrages de bon aloi, et sont la preuve évidente du plaisir avec lequel le public accueille toujours les jeunes talens, quand ils ont, comme mademoiselle Flécheux, plus que de l'avenir. C'est vraiment un coup de fortune pour l'Opéra, et M. Duponchel doit s'estimer heureux de pouvoir ainsi dédommager le public de l'absence momentanée de mademoiselle Taglioni.

Marie Flécheux n'est pas encore dans son chant à la hauteur poétique de la danse de Marie Taglioni ; à l'une comme à l'autre cependant, le public ne manquera pas de dire : « Je vous salue Marie pleine de graces ». La jeune cantatrice n'a pas la voix vibrante et incisive de mademoiselle Falcon, son genre de talent se rapproche plutôt, ainsi que l'ont dit plusieurs de nos confrères, du talent gracieux, frais, élégant et léger de madame Damoreau. Il ne faut pas, nous le croyons sincèrement, que mademoiselle Flécheux pense à aborder les rôles énergiques et concentrés, sa douce voix n'y suffirait pas; qu'elle se renferme dans la musique d'une expression analogue aux belles qualités dont elle est douée; son avenir est là. Elle chante juste, avec une expression que n'a pas toujours madame Damoreau, bien qu'elle ne soit pas d'une grande profondeur. Sa méthode est bonne, sa vocalisation de la plus grande facilité, et elle met une réserve dans ses broderies qui atteste de son bon sens musical. En outre elle est heureusement exempte de cette timidité, bien naturelle chez les jeunes débutantes, qui paralyse souvent la plus grande partie de leurs moyens, ou les jette dans de fâcheuses exagérations par l'effort qu'elles font pour le surmonter. Comme actrice, mademoiselle Flécheux ne manque pas d'aplomb, voilà tout ce qu'on peut en dire aujourd'hui et plus, franchement qu'on n'avait le droit d'en espérer. La troupe chantante de l'Opéra se trouve donc aujourd'hui au grand complet, et tous les genres de musique y sont heureusement représentés. Félicitons-en le directeur ainsi que le public et les compositeurs.

DE LA CRITIQUE MUSICALE.

Quelques mots à l'occasion des deux nouvelles œuvres de M. H. Herz, intitulées : SECOND THÈME ORIGINAL, op. 81, et GRANDES VARIATIONS sur la marche d'*I Puritani*, op. 82. Prix : 7 fr. 50 c. chaque œuvre.

La lecture des différens articles critiques, publiés depuis deux ans dans la *Gazette musicale* sur les compositions pour le piano, tant anciennes que nouvelles, m'a de temps à autre suggéré quelque incertitude. Il me semblait, par exemple, que peut-être on était trop *sévère* envers M. Herz, ainsi que pour ses élèves ou imitateurs, tandis qu'au contraire, on était trop prodigue d'éloges pour MM. Chopin, Hiller, Berlioz, Schunke et autres, éloges dont on se montre au moins économe à l'égard de Beethoven, Weber, Hummel, Kalkbrenner et Moschelès dont on ne disait presque rien. Herz, me disais-je, est pourtant chéri de tous les dilettanti, aussi bien que de tous les pianistes qui ne composent point; il est brillant et agréable, sa musique est bien doigtée et se comprend facilement; il est impossible qu'il mérite des critiques aussi dures et il doit en être de même de ses élèves qui, après tout, peuvent être de très-jeunes gens, auxquels il ne manque sans doute, qu'une certaine expérience. La musique de Chopin m'était souvent tombée sous les yeux ; mais elle était trop difficile pour moi et ce que j'avais vu ne m'avait fait apercevoir que de très-grandes difficultés jointes à des motifs peu chantans. Je parvins enfin à l'entendre lui-même et je fus loin d'éprouver une impression profonde, quoique çà et là son exécution me fît découvrir en lui des intentions pleines de grace et de délicatesse. Berlioz au contraire me paraissait étrange, extravagant, furieux même parfois. Ce compositeur écrit, pour les voix comme pour les instrumens, d'énormes difficultés, et il se complaît souvent dans des contrastes terrifians qui peuvent ne pas être sans effet, mais qu'il serait difficile de regarder comme agréables ; en outre ses idées sont si nouvelles, si originales et tellement bizarres quant au rhythme, qu'il arrive souvent à l'auditeur de n'y pouvoir trouver aucun sens. Je ne pouvais m'empêcher en secret de taxer le critique d'une trop grande partialité en faveur de Berlioz, et je reportais involontairement ma pensée sur l'immortel Beethoven, qui composait, lui aussi, dans le genre fantastique, et qui cependant a toujours été clair et sublime, si ce n'est dans les dernières années de sa vie. On a écrit quelques bonnes choses sur ce grand maître, mais j'aurais lu bien volontiers des analyses sur ses inimitables sonates avec ou sans accompagnement, ainsi que de ses concertos, trios, etc., etc. Ce sont là autant d'œuvres qui pouvaient donner matière à des articles aussi intéressans qu'instructifs. Marie de Weber est pareillement connu de nous comme ayant écrit pour le piano, et Hummel, Kalkbrenner, Moschelès, tous ces pianistes les plus habiles sinon les plus poétiques de notre époque, n'ont pourtant pas encore cessé d'écrire, de professer, d'exécuter ; pourquoi donc ne s'occuper jamais d'eux? Toutes ces réflexions m'embarrassaient, me tourmentaient même jusqu'à un certain point, et je me préparais déjà à écrire un article contre la *Gazette musicale*, lorsque je communiquai mes idées à un de mes amis, homme consciencieux et fort éclairé qui, à ce que j'ai appris depuis, est un des collaborateurs de ce journal et qui, par conséquent, connaît à fond

remarques qui me mirent en état de bien connaître la position et les excellens principes de la *Gazette musicale*, et il me fit même une analyse des nouvelles œuvres de M. Herz, dans laquelle il me démontra d'une manière précise et incontestable toute l'insuffisancc artistique de ce compositeur. Je demande qu'il me soit permis de justifier ici ma palinodie par l'exposé des remarques et de l'analyse de mon ami, d'autant plus que je crois pouvoir affirmer que beaucoup de lecteurs de ce journal partagent mon ancienne incertitude.

Pour ce qui est de vos réflexions critiques en musique, (c'est mon rigide ami qui parle,) elles peuvent avoir quelque importance aux yeux d'un élève amateur; mais pour un critique judicieux, permettez moi de vous dire qu'elles sont dénuées de tout sens et qu'elles sont infiniment en arrière du point où en est venue aujourd'hui l'idée qu'on se forme de l'art véritable. Ainsi que tous les arts, la musique doit être *poésie*, revêtue de belles et de gracieuses formes, elle doit représenter la vie intime, elle doit embellir encore ce que la nature offre de plus beau; chez elle, le fond doit ennoblir la forme et, par conséquent, il faut jusqu'à un certain point qu'elle soit non-seulement animée, mais encore dominée par une liberté sans bornes. Si toutefois la manie des imitations de contrepoint faisait souvent dégénérer en niaiseries le texte le plus poétique; si autrefois et aujourd'hui même (à quelques rares exceptions près,) il n'était et il n'est encore aucunement question de la prosodie ni du rhythme, puisqu'au contraire c'était l'inexorable bâton de mesure qui, depuis la première jusqu'à la dernière note, devait entraîner et gouverner les grandes masses musicales; si enfin toutes les phrases ou leurs subdivisions, ne finissant pas exactement avec la mesure, non-seulement n'étaient pas exécutées de manière à être senties, mais étaient encore rendues entièrement méconnaissables, il est certain qu'on ne pouvait chercher dans de telles œuvres, des développemens vraiment poétiques, non plus que toutes ces nuances délicates qui résultent, par exemple, des crescendi et des decrescendi de *mouvement* aussi bien que des crescendi et des decrescendi de *piano* ou de *forte*. Or, un compositeur qui ne considère son art que de ce point de vue, qui ne cherche pas à s'élever au-dessus des anciennes formes, qui ne peut pas présenter ses idées avec une belle et entière liberté, parce qu'à vrai dire, il n'a aucune idée, un compositeur qui se borne à varier des motifs connus et à les affubler des formes les plus hétérogènes, sans penser le moins du monde à une expression déterminée et caractéristique, un tel compositeur, dis-je, est sans contredit bien loin en arrière du point qu'a atteint la musique, quelque imparfait que soit encore cet art, quelque éloigné qu'il soit encore du but où il arrivera un jour. Si en général on prenait la peine de s'élever jusqu'à de semblables idées, si on voulait se décider à juger en conscience et avec maturité, on ne s'exposerait assurément pas à exprimer sur l'art et sur les artistes des opinions aussi hasardées. Il est tel musicien exécutant ou compositeur qui courrait grand risque de se voir privé au moins du dernier de ces deux titres d'honneur.

Quant aux noms historiques des Mozart, Clementi, Beethoven, Weber, Field, Hummel, Kalkbrenner, Moschelès, etc., et quant à ce que vous nous reprochez, de n'avoir point assez parlé de ces grands maîtres, la réponse ne me paraît pas embarrassante. Tous ces illustres artistes, ceux qui sont morts brillante carrière; chacun d'eux dans son genre, représentait l'école la plus parfaite d'exécution et de composition pour le piano; chacun d'eux ne doit être jugé que sur le riche ensemble de ses œuvres et non pas sur quelques morceaux détachés; on ne devrait même signaler à l'attention publique aucun de ces hommes en particulier, mais il faudrait tracer un riche tableau de leur apparition successive et de leur imposante réunion à laquelle l'histoire de l'art est redevable d'une de ses plus brillantes époques. Pour esquisser dignement et avec ressemblance les portraits et les qualités saillantes de ces grands artistes, brillans météores qui ont jeté un si vif éclat sur l'horizon musical, pendant une longue suite d'années, cela n'était pas, cela ne pouvait être encore la tâche de la *Gazette musicale*, soit parce que le nombre des compositeurs vraiment dignes de ce nom est encore exigu, soit parce que l'époque présente était le plus naturellement celle dont le journal devait s'occuper, pour faciliter et aider les progrès de l'art contemporain. Voilà ce que réclamait l'art et la justice pour des artistes qui ouvrent avec tant de zèle et d'énergie une nouvelle carrière et qui, comme tous les novateurs, ont à combattre de si nombreux obstacles.

Des artistes comme Meyerbeer, Paganini, Gomis, Schunke, Berlioz, Listz, Bertini, Chopin, Hiller, Lœwe et d'autres encore, qui tous, chacun d'eux à sa manière, s'efforcent de se bien pénétrer de leur mission et de la remplir dignement, qui tous partent de ce point de vue si élevé : que la musique est le plus poétique de tous les arts, et qui tous, au plus admirable talent acquis, tâchent encore de joindre les ressources de l'esthétique et de la poésie, qui se sont élevés avec courage au-dessus des plus grandes difficultés, dont les uns ont suivi une marche régulière et méthodique, tandis que d'autres, emportés par leur ardeur, ont pris un essor trop impétueux peut-être, qui enfin ont dédaigné d'être comme tout le monde, de tels artistes, nous n'hésiterons pas à le dire, devaient et doivent encore nécessairement essuyer bien des contradictions, même dans la sphère *la plus élevée* du monde musical, et ne pouvaient par conséquent, être ni exécutés ni compris par ce genre de public à qui il faut des romances, des variations et des contredanses. Quelle merveille donc, si Paganini, avec son génie profond et éminemment caractéristique, a cependant été regardé comme un charlatan par un grand nombre de *connaisseurs*, si le *Crociato* de Meyerbeer, cet ouvrage où brillent tant de richesses musicales, si le *Crociato* n'a pas été assez bien compris ou du moins disparu de la scène parisienne; si enfin il y a tel ou tel prétendu savant, qui, en écoutant pour la première fois les belles symphonies de Berlioz, s'est contenté de secouer la tête, sans concevoir assurément l'espérance de trouver là, à une seconde audition, plus de simplicité et de mélodie?

Chopin et Listz se trouvent aussi dans le même cas malgré leur admirable talent, ce dernier surtout, qui, constamment noble et énergique, toujours inspiré par sa brûlante imagination, ne manque jamais de transporter, d'électriser son auditoire, mais qui malheureusement aussi, accompagne ses plus belles productions de quelques-uns de ces gestes trop brusques et de ces jeux de physionomie, qui font si facilement oublier tous les prodiges de l'art quand on a affaire à des gens qui ne sont pas des plus musiciens.

C'est ainsi que tout en faisant briller les idées les plus subli-

foule ; car pour de tels auditeurs, rien n'est plus intéressant que de retrouver sans cesse d'anciennes connaissances revêtues de nouveaux habits, que de pouvoir reconnaître ici un air de vaudeville, là un motif d'opéra. Cela est si doux, si commode, cela va tellement de soi-même, tandis qu'au contraire, l'attention est quelque chose de si pénible; il est si rare de rencontrer réunies chez la même personne la faculté de jouir et celle qui consiste à savoir analyser ses jouissances ; d'ailleurs on trouve partout cette opinion que la musique peut être jugée par tout homme à qui la nature n'a pas refusé une paire d'oreilles, et qu'en outre ce sont là des questions bien futiles. Si l'on met encore en ligne de compte la jalousie bénigne des camarades, l'envie funeste qui se glisse si facilement dans l'ame de gens qui se croient artistes, parce que la musique est leur gagne-pain, si l'on songe aux commotions du même genre qui peuvent agiter des esprits susceptibles, comment sera-t-il possible à des artistes nouveau-venus, à des génies originaux et fiers, d'avoir jamais du succès, de produire de grandes impressions, si la critique ne vient pas à leur secours en discutant les beautés de leurs œuvres, si des hommes consciencieux et clairvoyans ne viennent pas pour dire : « J'ai tout vu et tout entendu, ne vous laissez pas effrayer, élèves et artistes, par la nouveauté ou la difficulté des formes, par la fraîcheur ou l'originalité des pensées! Apprenez à comprendre, apprenez à vous élever jusqu'à la seule idée qu'on puisse dignement se former de l'art et de sa pratique, prenez courage et vous connaîtrez l'art de plus près!

Qui ne se rappelle encore combien peu d'encouragemens ont été dans le principe accordés à Berlioz, lorsqu'il ne faisait qu'entrer dans cette route qui doit le mener à la gloire? Combien n'a-t-il pas eu à souffrir de l'envie et de la méchanceté? Et cependant, ses imposans concerts sont maintenant suivis avec passion. Qui aurait pu croire, il y a seulement quelques mois, qu'au concours de cette année au Conservatoire, les élèves exécuteraient le concerto si difficile de Chopin avec beaucoup d'habileté mécanique, quelquefois même en rendant avec bonheur plusieurs intentions du compositeur, le tout avec un grand succès? Cela s'est fait cependant, grace au zèle et au talent de M. Zimmerman, un des professeurs les plus distingués de cet établissement. Nous sommes bien loin sans doute de prétendre que le compositeur ait été entièrement compris et qu'il ait eu lieu d'être sur tous les points satisfait de l'exécution de son morceau. Mais toujours est-il que la possibilité d'arriver plus tard à un résultat si désirable a été pleinement démontrée, et c'est là précisément ce qu'il nous faut pour prouver que ce n'est pas sans un but déterminé que la *Gazette musicale* a agi, et que, dans ses analyses critiques, elle a reconnu et favorisé les efforts des nouveaux artistes. Et quand tout ce que je viens de dire ne serait que rêverie, n'aurais-je pas encore pour moi l'expérience de presque tous les grands artistes ? Qui ne sait aujourd'hui depuis combien de temps Mozart et Beethoven, Weber et Hummel avaient écrit leurs immortels chefs-d'œuvre, avant qu'ils eussent pu se concilier l'estime générale ?

C'est ainsi que mon ami me parla avec l'accent de la conviction; il me dit encore bien d'autres choses pour m'expliquer les différens rapports qui existent entre l'art et les artistes. Dans la crainte de fatiguer nos lecteurs, nous supprimerons quelques-uns de ses savans raisonnemens, et nous le laisserons

Si dans l'analyse critique d'une œuvre de l'art il ne s'agit que d'émettre des principes fixes et positifs et de comparer avec autant de bonheur que de conscience l'œuvre, dans son ensemble comme dans ses différens détails, avec ces mêmes principes, si de plus il m'est permis de m'appuyer ici des réflexions par moi précédemment émises, il ne me restera aucun motif d'hésitation pour présenter la rapide analyse des nouvelles œuvres de M. Herz, comme une justification de mes idées sur l'art musical, idées que j'ai déjà esquissées au commencement de cet article.

La première de ces œuvres commence par une *introduction;* mais nous ne voyons nulle part que cette dénomination justifie, même d'une manière éloignée, l'acception élevée sous laquelle ce mot est généralement connu ; nulle part on ne trouve l'idée générale du thême annoncée ingénieusement par quelques traits détachés, à moins qu'il ne faille nous contenter sous ce rapport de quelques notes répétées d'une manière tout uniforme. Il eût mieux valu se contenter ici d'un prélude avec lequel il est si aisé de produire des contrastes qui ont au moins le mérite d'éveiller l'attention de l'auditeur et de prêter au thême de nouveaux charmes lorsqu'il apparaît enfin. Le compositeur n'a fait ni introduction ni prélude, car nous ne pouvons supposer qu'il prétende nous faire accepter comme appartenant à l'une de ces deux formes ; les dix ou douze fusées en gammes qui commencent son morceau. La prétendue introduction est en *sol* mineur et ne s'écarte guère des deux accords fondamentaux et nous pouvons en dire autant du thème qui est en *sol* majeur.

La figure principale qu'il ne serait pas facile d'appeler *originale*, pas plus que le second fragment composé de quatre mesures, qui nous mènent tout simplement à la dominante *ré*, la figure principale, dis-je, reparaît dix fois dans le thême, toujours presque entièrement semblable, et vingt fois si on a égard aux reprises indiquées. La disposition rhythmique est en tout défectueuse. La première reprise se compose de seize mesures, et à cela, il n'y a rien à dire, si ce n'est que les huit dernières mesures ne sont à proprement parler que la répétition des huit premières ; ce qui les rend au moins inutiles; mais ce que nous trouvons de plus confus et de plus contraire au rhythme, c'est le nombre des mesures de la 2e reprise dont le premier fragment a huit mesures, tandis que le second n'en a que quatre, tout accompagné de combinaisons harmoniques des plus usées et surchargé de tous les mots italiens qui suivent: m. f. dolente, espressivo, ritard... dimin... Vient ensuite le thême a tempo en octaves assez élégamment brodé par quelques traits en triolets. Je ne sais si nos lecteurs, sans avoir en main l'ouvrage même de M. Herz, et à l'aide de cette fidèle analyse pourront trouver dans tout cela quelque chose d'original. Pour nous, il nous a été impossible d'y parvenir à moins peut-être que cette prétendue originalité ne consiste que dans la fausse symétrie des phrases. M. Herz pourrait d'autant moins se plaindre de ce reproche que c'est principalement dans le *thème* qu'il aurait dû développer l'originalité dont il nous faisait fête ; puisque ce thème, il lui est resté si fidèle dans tous le cours de ses variations qu'il ne s'est pas parmis la moindre modification harmonique et que, dans la présente variation, par exemple, si nous en exceptons un *ingano* fort ordinaire, les gammes et les accords de *sol* et de *ré* sont les seules hardiesses qui lui aient servi à développer les trésors de son imagination créatrice.

Maintenant, M. Herz dans cette nouvelle œuvre a-t-il tra-

quelque jouissance à ses auditeurs, c'est une question à laquelle la réponse ne nous paraît pas difficile. Car, si le thème n'est pas original, comment les variations le seraient-elles? Tel est pourtant le thème qu'a composé M. Herz, et ses amis prétendent qu'il est resté non original pour se montrer *original* une fois au moins dans sa vie.

D'après tout ce qui précède, il me reste peu de chose à dire des variations; car j'ai déjà rendu compte de leur contenu principal et de leur structure vicieuse, quant au rhythme et à la forme extérieure, en donnant l'analyse du thême. Les figures mélodiques, les traits en doubles croches, comme ceux en triolets des variations 1, 2 et 3 n'ont absolument rien qui se distingue des innombrables et ennuyeuses variations lancées dans le public par MM. H. Herz, Chaulieu, Woëts, Czerni, Latour et compagnie, depuis une longue suite d'années. Qui voudrait perdre son temps à écrire là-dessus? On trouve à la 6e page de cette nouvelle œuvre une mesure presque tout entière écrite pour le piano à sept octaves! s'il arrivait qu'on ne fût pas encore satisfait par une si rare réunion de tant de choses originales, on ne saurait manquer, nous l'espérons du moins, d'être content de la quatrième variation. Cette variation est à vrai dire une espèce d'adagio; mais une telle dénomination aurait eu quelque chose de trop vulgaire: M. Herz l'a intitulé: Moderato molto. Il y a quatre bémols à la clef et la variation commence par la fameuse pensée principale en *sol* mineur; seulement une seule partie se fait entendre sans basse, dans le but assurément de produire un effet original. Puis, la même pensée, vous m'entendez, la grande pensée principale, se présente en *la* bémol cantabile et accompagnée par des doubles croches sautées pour la main gauche. Elle reparaît ensuite en octaves pour la main droite et elle revient enfin dans la forme connue où le petit doigt joue le chant expressivo pendant que les autres doigts réunis accompagent staccato par accords à cinq ou six parties. Alors la scène finit par devenir touchante. Le texte porte: *in tempo ma un poco piu lento*. Et au milieu d'une phrase qui, cela se comprend de reste, se rapproche très-délicatement de la pensée principale, on trouve réunis tous ensemble, et sans interruption aucune, les signes d'expression suivans : fort... cresc... dimin... smorzando... rall... crescendo et stretto... ritenuito. Ensuite commence pour la main droite une cadence fabriquée presque entièrement avec des triples croches, et le tout se termine par six mesures *in tempo ma lento*; mais ce sont là de ces choses qui sont trop attendrissantes pour que je veuille amollir le cœur de mes lecteurs en tentant d'en donner une description. Il faut les entendre, on ne peut en donner une idée par écrit. La 7e variation et le final sont *Alla Polacca* (mlzl Met. 120) en *sol* à trois temps.

Je pourrais, je devrais même, ajoutait mon ami, analyser encore les grandes variations sur la marche des *Puritani*. Mais, pour avoir aussi mon moment d'originalité, je m'abstiendrai de ce travail, et je pense pouvoir me tirer très-tranquillement d'affaire avec ces seuls mots : Le thème n'est pas original, parce qu'il est emprunté aux *Puritani*, et les variations, bien qu'un peu plus difficiles que les précédentes, font encore reconnaître au naturel l'auteur de l'ouvrage dont je viens vous parler. Cela seul peut, je pense, me dispenser d'en dire davantage.

NOUVELLES.

*** Mercredi, l'Opéra a donnné par *ordre* : LA JUIVE. Le roi, après avoir fait appeler M. Halevy, et l'avoir comblé d'éloges sur les beautés de cette magnifique partition, l'a présenté à la reine et à toute la famille royale.

*** On parle de remettre à l'Opéra le ballet de *Clary*, représenté avec tant de succés il y a environ quinze ans; on le rajeunirait par l'emploi d'une partie de l'élégante musique que M. Halevy a composé pour un opéra italien qui portait le même titre et renfermait les mêmes situations.

*** Le théâtre Italien n'a point besoin de nouveautés pour attirer la foule, c'est à juste titre le théâtre de prédilection des dilettanti; aussi quel est l'amateur de musique qui n'éprouverait le désir d'entendre des chanteurs comme ceux que nous offre journellement ce théâtre? qui saurait résister au bonheur d'applaudir la belle et admirable Grisi?

*** Mme Albertazzi a continué ses débuts avec succès dans la *Cenerentola*. Lablache et Tamburini ont été surprenans dans le fameux duo : *questo e, nu nodo avvilupato*; et Ivanhof s'est fort bien tiré de la cavatine de la *Regina di Golcondo*, de Donezetti, intercalée au premier acte.

*** Jeudi dernier l'Opéra-Comique a donné par ordre le joyeux opéra de *Cosimo*, qui avait été demandé par la famille royale. On conçoit aisément que de hauts personnages, instament fatigués des ennuis de la grandeur réelle, aiment a s'en distraire par le spectacle des embarras d'une grandeur chimérique, la verve de Chollet, la charmante musique de M. Prévost et la gaîté du libretto ont paru divertir beaucoup les augustes sepectateurs.

*** *Mathilde*, est la première nouveauté que nous verrons au théâtre de la Bourse. Les personnes qui ont assisté aux répétitions générales disent du bien du poème, et citent plusieurs morceaux remarquables dans la nouvelle partition de M. Caraffa.

*** M. Thalberg, une des notabilités parmi les pianistes et compositeurs de Vienne, vient d'arriver à Paris.

*** Le célèbre violon Lipinsky, est arrivé il y a quelqnes jours; nous espérons qu'il se fera bientôt entendre.

*** M. Albert Sowinski, est de retour à Paris d'un voyage à Londres et dans le nord de la France. Il a composé une ouverture à grand orchestre, dans laquelle il a intercallé des ranz de vaches polonais. On parle aussi d'un nouveau concerto de piano dedié à la reine d'Angleterre.

*** Les représentations de *Cosimo*, momentanément suspendues par une indisposition, ont cette semaine repris leurs cours fructueux au théâtre de la Bourse. La musique, vive, piquante et spirituelle de ce réjouissant opéra bouffon, est de jour en jour mieux appréciée, et fait augurer beaucoup de l'avenir de son jeune auteur.

*** La souscription pour le monument de Bellini a déjà presque atteint le chiffre de 12,000 fr.

*** Le spirituel auteur dramatique qui exerçait depuis six mois à l'Opéra-Comique les fonctions de régisseur-général, va rentrer dans la carrière administrative, où il occupait avec distinction un poste honorable.

*** A Pesaro, dans la patrie de Rossini, la *Somnambule* a obtenu un succès complet, grace à Mme Santina Ferlotti A Viterbe, Mme Dati s'est fait applaudir dans le même ouvrage.

*** *L'Otello* de Rossini, est en ce moment à Trieste le triomphe de Donzelli et de Mme Mecic-Lalande.

*** Encore une Grisi qui se lève à l'horizon musical, la *Norma* vient de réunir au théâtre de Bellune, deux des trois sœurs de son nom. Mlle Judith Grisi était chargée du principal rôle, et celui d'Andalgisa était rempli par Mlle Ernestine Grisi, dont le début a été accueilli avec beaucoup de faveur.

*** Mme Augusta doit successivement continuer ses débuts dans les rôles de Fénella, de la *Muette de Portici*, et de Nina du ballet de ce nom.

*** Mlle Ungher s'est fait applaudir à Palerme dans la *Pari-*

*** La *Norma* est tombée à Rome, et l'on attribue cette chute à la faiblesse des chanteurs, le ténor Anerci, le basso Colini, et la prima dona Toldi. Le même opéra, chanté à Naples par Moriani et Mme Ronsi y avait obtenu peu de succès.

*** Nous communiquons à nos lecteurs la lettre que Mme Damoreau à écrite au rédacteur d'un journal littéraire, pour lui annoncer sa convalescence. « Monsieur, voici une ressucitée qui vient vous faire une prière. Tous les journaux ont annoncé ma maladie sans en connaître la gravité. Maintenant que je suis *sauvée*, il me serait bien agréable de faire savoir que je ne suis pas morte. Veuillez donc me consacrer quelques lignes dans votre journal, et annoncer que ma maladie était une *entéro-cephalite* très-violente, qui a été soignée et guérie par les excellens soins du docteur Camille Piron. Vous me rendrez un grand service, et ce sera une occupation pour une convalescente de pouvoir lire de ses propres yeux qu'elle n'est pas encore partie pour le grand voyage. »

*** Si l'engagement conclu entre Mme Damoreau et le théâtre de la Bourse, résiste aux difficultés qu'il a paru soulever d'abord, il est question pour ses débuts d'un ouvrage en un acte, de MM. Scribe et Auber, que ces deux auteurs ont fait recevoir à l'Opéra, et qu'ils auraient l'intention d'en retirer pour l'adapter à la scène de l'Opéra-Comique.

*** La direction de l'Opéra-Comique a fait paraître dans les journaux quotidiens un programme des travaux et des améliorations qu'elle prepare, nous ne le reproduisons pas textuellement, parce que toujours informés des premiers et aux meilleures sources de ce qui concerne les théâtres lyriques, nous avions déjà publié et les ouvrages et les engagements d'artistes qu'il nous montre en perspective. La seule de ces promesses que nous ayons à enregistrer, c'est celle qui nous garantit un *accroissement des chœurs et de l'orchestre*. Nous croyons que nos critiques n'ont pas du médiocrement contribuer à faire prendre cette détermination, indispensable pour former un théâtre lyrique digne des progrès actuels de l'art. Si la direction du théâtre de la Bourse exécute fidèlement son programme, elle aura lieu de reconnaître combien était impartiale la sévérité que nous avons exercé à son égard depuis quelques mois. Du moment qu'elle fera des efforts réels pour accomplir utilement la mission qui lui est confiée dans l'intérêt de l'art et des artistes, notre journal sera des premiers à l'encourager, à seconder les tentatives, a proclamer ses succès. Notre vœu sincère est qu'elle nous en donne bientôt et souvent l'occasion.

*** Parmi les artistes qui ont puissamment contribué au succès que le nouvel ouvrage de Donizetti vient d'obtenir à Naples sous le titre de *Lucia di Lammermoor*, on cite le ténor Duprés, la basse-taille Coselli, et Mme Tachinardi.

*** Mme Puzzi fait en ce moment les beaux jours ou plutôt les belles soirées du théâtre d'Alexandrie en Piémont, dans le rôle d'*Amina*, de la *Sonnambula*, de Bellini. La gazette Piémontaise fait de cette cantatrice le portrait suivant, qui est bien *flatteur*, s'il n'est pas flatté; belle, passionnée, tout ame dans le regard, dans le sourire, douée d'une voix sonore, étendue, flexible, pleine de vérité, d'élégance, d'éclat dans son jeu. »

*** Dimanche 22 novembre jour de la Sainte-Cécile, MM. Berlioz et Girard donneront dans la salle des Menus-Plaisirs, un grand concert vocal et instrumental, dont le programme est du plus haut intérêt. Mlle Falcon s'y fera entendre. On exécutera en outre, entre autres morceaux nouveaux: un chant sur la mort de Napoléon, pour vingt voix de basse à l'unisson, chœur et orchestre de M. Berlioz. Une ouverture d'Antigone de M. Girard, et la *Sonata Fantasia* en *ut* dièze mineur de Beethoven, instrumnntée en symphonie par M. Girard. On trouve des billets chez M. Schlesinger rue de Richelieu, n. 97 et M. Rety au Conservatoire.

*** On écrit de Bordeaux : « La vogue dont *Robert-le-Diable* a joui dans sa nouveauté, semble vouloir reprendre avec les nouvelles représentations de ce magnifique ouvrage. Avant-hier, c'est devant un auditoire aussi brillant que nombreux, que s'est joué l'opéra modèle; et cette fois nos chanteurs n'ont eu que de louables inspirations. G. Blés, Dumas et Mme Ferrand ont surtout fait un vif plaisir. M. Charles Dumas, notre premier ténor aux applaudissemens de tout le public. M. Dumas chante toujours bien le rôle si difficile de *Robert*; mais, dans la soirée de mardi, il s'est acquitté de ce rôle avec un talent remarquable. Ce n'est pas la première fois que les Bordelais se sont aperçus des progrès rapides que M. Dumas a fait sur notre scène. Nous ne doutons pas que ce jeune artiste ne soit sensible aux encouragemens qu'on lui prodigue, et l'ovation qu'il a reçue avant-hier sera, nous aimons à le croire, le prélude d'un plus grand triomphe dans un plus vaste théâtre. »

*** On a entendu lundi dernier avec plaisir au gymnase musical, M. Folz, flûtiste distingué, dans un des morceaux les plus difficiles du célèbre Drouet.

*** Les connaisseurs augurent favorablement de deux artistes qui se sont essayés à la dernière représentation donnée sur le petit théâtre du Conservatoire, M. Fleury, élève qui pourra, s'il continue, passer maître quelque jour, et Mlle Julia Hirne, dont la voix a du timbre, de la justesse, de l'étendue, et dont la méthode rappelle celle de Ponchard son professeur.

*** Un opéra anglais, dont la donnée est empruntée à *Élisa Claudio*, vient d'être donné avec un grand succès à Londres, sous ce titre : *No plot withaut danger*. Suivant la méthode des arrangeurs anglais, les morceaux les plus importans ont été coupés, écourtés ou supprimés pour faire place à de petites mélodies, dont l'amalgame avec ce qui reste de musique italienne produit un effet bizarre, qui ne choque point nos voisins de l'autre côté du détroit. Les principaux chanteurs, MM. Stretton, Ginbilei, et miss Somerville ont fait *fanatismo* dans cette espèce *d'olla-podrida* lyrique.

*** Dans une représentation, donnée dimanche dernier à l'Odéon, au bénéfice d'un élève du Conservatoire, pour lui procurer un remplaçant, on a applaudi Mazilier et Mme Alexis Ducrer pont, dans leur pas styrien, et Jansenne dans des romances nouvelles.

*** La direction du théâtre de Genève sera vacante au mois d'avril de l'année prochaine, et adjugée pour deux ans sur soumissions cachetées.

*** L'inflammation qui avait alité Mme Damoreau, et qu'on paraît attribuer aux perplexités que lui causaient les conséquences de la brusque détermination d'émigrer sur une scène étrangère pour elle, ces symptômes graves qui avaient alarmé les amis de la charmante artiste, et ceux de l'art, ont heureusement cédé aux soins dont elle est l'objet: ce n'est plus désormais qu'une question de temps pour elle, et de patience pour le public.

*** Une députation de la commission des auteurs s'est présentée, il y a huit jours devant le ministre de l'intérieur pour obtenir de lui la réouverture de l'Odéon. Cette nouvelle intéresse au plus haut degré l'art musical, puisque dans le privilége du théâtre ressuscité, il est question d'accorder l'autorisation de jouer des opéras nouveaux en un acte. Ainsi les artistes au début de leur carrière ne se consumeraient plus en impuissans efforts pour arriver devant le public, leur juge naturel. Nous ne saurions trop louer M. Scribe, qui a porté, dit-on, avec chaleur la parole dans cette réclamation si importante pour l'avenir des jeunes compositeurs.

*** Féréol, dont l'éloignement laisse à l'Opéra-Comique une place qui sera difficilement remplie, est en ce moment à Bruxelles, où il doit donner une série de représentations. Il devait débuter par le rôle de l'Anglais dans *Fra Diavolo*.

*** Le *Cheval de Bronze* a obtenu du succès à La Haye, la 2e et 3e représentation ont été données avec abonnement et entrées suspendues.

*** Les personnes qui désirent se procurer de bons professeurs de piano, chant, harmonie et composition, peuvent s'adresser au bureau de la Gazette, où une liste est ouverte à cet effet.

*** La littérature musicale de la France, n'a pas de livre dont l'importance puisse être mise en parallèle avec celui dont M. Fétis vient de publier les deux premiers volumes sous le titre de *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, précédées d'un Résumé bibliographiqué de l'histoire de cet art*. Nous rendrons compte de

MUSIQUE NOUVELLE

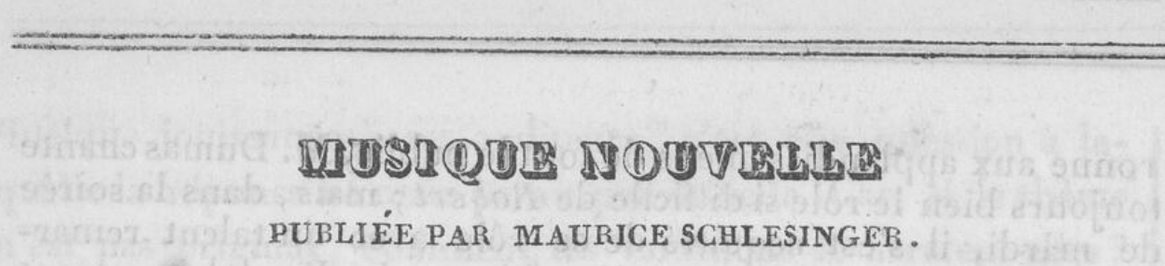
PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Mosaïque,

Quatre suites.

MÉLANGES DES MORCEAUX FAVORIS

DE LA



MUSIQUE DE

F. HALEVY.

ARRANGÉE POUR LE PIANO,

PAR

C. SCHUNKE.

Ornés de quatre lithographies représentant les décorations de la Juive.

Prix de chaque suite, net : 3 fr. 75 c.

LA PREMIÈRE SUITE CONTIENT :

1. Chœur, Hâtons-nous, l'heure avance.
2. Hosanna. Chœur d'ivresse.
3. Chœur du peuple.
4. La Sérénade. Loin de son amie.
5. Malédiction. Vous qui du Dieu vivant.
6. Marche du cortége.

LA DEUXIÈME SUITE CONTIENT :

1. Trio. Tu possèdes un joyau.
2. Cavatine. Si la rigueur et la vengeance.
3. Duo. Lorsqu'à toi je me suis donnée.
4. Graud trio.

LA TROISIÈME SUITE CONTIENT :

1. Chœur des Buveurs.
2. Duo. Ta fille en ce moment.
3. Romance. Il va venir.
4. Bolero. Mon doux seigneur et maître.
5. Chœur du peuple. Quel plaisir.

LA QUATRIÈME SUITE CONTIENT :

1. Prière des Juifs. O Dieu de nos pères.
2. Duo. Que d'attraits, qu'elle est belle.
3. Air. Rachel, quand du Seigneur.
4. Duo. Ah ! que ma voix plaintive.
5. Cavatine. Dieu m'éclaire, fille chère.

N. B. pour MM. les professeurs. — Cet ouvrage est arrangé SANS OCTAVES pour les petites mains.

LA JUIVE,

ARRANGÉE

POUR DEUX FLUTES,

PAR

E. WALKIERS.

Quadrilles nouveaux

PAR

J. B. TOLBECQUE

ET PAR

MUSARD.

TOLBECQUE et MUSARD. Trois quadrilles de la Juive, arrangés pour le piano, par Ch. Schunke. Prix de chaque : 4 fr. 50 c.
Les mêmes, à 4 mains, par le même. Chaque : 4 50

TOLBECQUE. L'Ile des Pirates, 2 quadrilles suivis de 2 galops. Chaque : 4 50
— Les Salons de Paris, 2 quadrilles. 4 50
— Le Carnaval de Paris, quadrille. 4 50
— Deux quadrilles de Chao Kang. Chaque : 4 50

MUSARD. Paris, quadrille. 4 50
— Quadrille anglais. 4 50
— Deux quadrilles de Chao-Kang. Chaque : 4 50

Les mêmes quadrilles pour orchestre, quatuor, deux flûtes, deux violons, deux flageolets, deux cornets à piston

---

Trois Airs de Ballets

DE

l'Ile des Pirates

EN RONDOS BRILLANS,

POUR LE PIANO-FORTE

PAR

CHARLES SCHUNKE.

N° 1. Grand Galop.
N° 2. *L'*Abordage.
N° 3. Pas des Bayadères.

Prix de chaque : 6 francs.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU.

POUR LA **MUSIQUE INSTRUMENTALE** ET POUR LES **PARTITIONS D'OPÉRA.**

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr. ; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine ; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr. ; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro, le pas des Bayadères de *l'Ile des Pirates*, arrangé en rondo brillant par Ch. Schunke.

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

9e ANNÉE. N° 46.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97;
chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries,
et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 15 NOVEMBRE 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, receveront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ENCORE QUELQUES MOTS

SUR LA SUBALTERNITÉ DES MUSICIENS.

Après avoir fait, autant que possible, mon profit personnel des excellens conseils de M. Germanus Lepic, que je remercie sincèrement de me devancer dans la question « délicate et douloureuse de l'*éducation des « musiciens* », il me sera permis, j'espère, d'ajouter quelques mots de justification à ce qui a été dit précédemment.

Les cinq ou six articles sur la situation des artistes, que M. Germanus a la bonté de rappeler, et aux *intentions* desquels je me félicite de le voir « s'unir complétement, « quelles que soient les divergences du point de vue », ces articles ont eu avant tout le tort de paraître isolément, par fragmens et à de longs intervalles. Quelques-uns même m'ont été pour ainsi dire dérobés par notre gérant commun, dont l'infatigable activité suffit à tout, avant que j'aie eu le temps de les revoir et d'y faire les corrections et retranchemens nécessaires. En outre, de nombreuses fautes d'impression (trop considérables pour être énumérées maintenant) s'y sont glissées. Néanmoins, malgré ces inconvéniens extrinsèques et leurs défauts intrinsèques, il me paraissait que les « écrivailleurs impotens » vis-à-vis desquels je suis coupable d'une grande maladresse, celle de les avoir nommés et combattus, n'était-ce M. Germanus Lepic, qui reproduit, sans s'en douter probablement, tout ou partie des argumentations infailliblement concluantes dont je me croyais déjà sorti sain et sauf en mainte occasion de polémique verbale, — j'avoue que je croirais superflu de ressasser de nouveau, en d'autres termes, les mêmes idées.

Mais puisque le gant est jeté, et cela d'une manière tout-à-fait courtoise, je dirais volontiers *fraternelle*, si j'avais l'honneur de connaître personnellement mon antagoniste, nous entrerons une fois encore en lice. Or donc, voyons et examinons.

Pour commencer, M. Germanus nie purement et simplement qu'il y ait subalternité pour les musiciens. » Cette subalternité, dit-il, n'existe qu'à l'égard des » hommes et non de la profession. » On avoue donc, qu'elle existe à l'égard des hommes! — reste à savoir si c'est à l'égard de la majorité ou de la minorité. — Question de chiffres que mon honorable confrère qui dit avoir l'habitude de procéder mathématiquement, « en » partant du connu pour arriver à l'inconnu », pourra facilement résoudre.

qu'il y a eu lieu, je ne me suis guère fait faute d'articuler clairement et nettement cette vérité évidente : — qu'il est impossible d'apprécier équitablement la situation actuelle des musiciens à moins d'en considérer les caractères généraux, (et dans leur énumération j'ai placé en première ligne *la subalternité*), d'un double point de vue ; comme causes et effets, principes et conséquences, — résultats nécessaires de leur action et de la réaction sociale. M. Germanus qui déplore avec tant d'esprit et de raison le manque d'éducation « d'une bonne moitié » — disons plus exactement, des *deux tiers* et même des *trois quarts* d'entre nous, comprendra sans peine, combien il serait miraculeux que des individus qui, en fait de littérature, se nourrissent des œuvres complètes de M. Paul de Kock, et auxquels une demi-douzaine d'articles du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, tiennent lieu de *Credo*, exerçassent avec dignité un ministère social quelconque.

Or nous le demandons, est-ce la majorité ou la minorité des musiciens qui se trouve à ce point ?.....

Que M. Lepic n'imagine pas que certains aperçus m'aient échappé; — qu'il ne s'étonne point de ne les rencontrer en aucun endroit des articles précédens. Ces aperçus sont beaucoup plus vagues et *imaginaires* que les maux avec lesquels il me reproche de sympathiser, et je serais pour ma part bien plus en droit de m'étonner de ce qu'au lieu de reproduire et de discuter la question dans ses termes généraux et essentiels, il l'ait tronquée et rapetissée (par inadvertance sans doute) au point de la fausser presque entièrement. Tout en partageant cette opinion de mon honorable collègue « que dans les questions de » sociabilité comme dans les mathématiques, il faut » partir du connu pour arriver à l'inconnu », il me paraît cependant prudent de partir d'ordinaire de *tout* le connu et non seulement d'une *fraction*, ce qui n'est ni précisément *mathématique* ni tout-à-fait logique, quoique cela puisse arriver de temps à autre.

Mais continuons de citer :

« Et à quelle époque grand Dieu ! s'écrie M. Germa-
» nus, l'*art* a-t-il été plus honoré dans la personne de
» ses représentans qu'il l'est aujourd'hui ? Mais l'art est
» le seul pouvoir qu'on ne discute pas en ce moment sur
» la terre, la seule puissance dont la légitimité ne soit point
» contestée, le seul Dieu qui ne soit point blasphémé,
» même par les indifférens ! Cette idole, l'*utilité*, dont la
» masse vulgaire entoure les autels, n'est encensée que
» pendant une époque plus ou moins longue de la vie de
» bourse qui ne pense qu'à gagner des millions, ne s'en-
» fonce pourtant dans ce sale bourbier que pour jouir le
» reste de ses jours, pour goûter paisiblement et sans
» fatigue les plaisirs que lui promettent les arts qu'il
» peut apprécier.....»

J'ai été loyalement au-devant de ces objections, qui à vrai dire ne sont que paralogisme et pléonasme. Il serait absurde et niais de révoquer en doute aujourd'hui le développement si remarquable de l'élément musical. On ne doit donc nullement me savoir gré d'avoir tenu compte « des diverses améliorations dans la condition des artistes, » — de la position brillante que plusieurs d'entre eux » ont acquise, — du pied d'égalité qui s'établit insensi-
» blement entre l'aristocratie de la naissance, l'aristo-
» cratie de la fortune et celle de l'intelligence (1). » Seulement il me semble avoir tenu aussi un langage *très-positif*, en signalant les nombreux obstacles qui entravent la carrière des musiciens, les déplorables lacunes de nos institutions musicales, la lésinerie des gouvernemens, le pauvre état de la critique et de l'enseignement.

Du reste, M. Germanus Lepic convient que dans tout ce que je viens de citer il a placé son thème dans la condition la plus mauvaise.

Aussi, quittant promptement « la région où l'air est
» le plus épais, celle où l'orgueil des richesses, joint à
» une ignorance trop fréquente, pourrait blesser le plus
» souvent la délicate sensibilité des artistes », il se demande quels argumens il ne trouverait pas, « en re-
» montant, dans l'ordre social, tous les degrés de l'intel-
» ligence, jusqu'à ceux où l'amour de l'art embrase tout
» autant que les artistes, les amateurs qu'il unit avec eux
» d'une affection toute fraternelle? »

Je regrette vivement que mon adversaire ait négligé de rechercher les argumens, en remontant ainsi dans l'ordre social tous les degrés de l'intelligence. Il eût pu nous intéresser beaucoup en nous parlant de la correspondance de Goëthe avec Zelter, de l'intimité de MM. Rossini et Aguado, des rapports de bienveillance qui existaient entre le général Lafayette et madame Malibran. Il eût pu aussi nous citer au nombre des amateurs qu'un lien fraternel unit aux artistes MM. Meyerbeer, Onslow, Mendelsohn, Hiller, Thalbergy. — Mmes les comtesses Rossi et de Spaar. A la vérité, ces argumens auraient eu le tort de prouver une chose incontestée, et par conséquent en dehors de la question ; pourtant ils seraient peut-être de meilleur aloi que celui-ci, tout-à-fait *ad hominem*, dont M. Germanus m'accable si impitoyablement.

« Vous avez été adulé, gâté par le monde, vous n'êtes

Certes il y aurait une étrange ingratitude de ma part à méconnaître la flatteuse bienveillance dont on a usé à mon égard. Toutefois, puisque mon honorable collègue m'interpelle aussi directement, je ne cacherai pas que souvent, soit dans des concerts publics ou particuliers, soit dans des réunions où je me trouvais admis exceptionnellement, *quoique artiste*, j'ai ressenti douloureusement ma solitude et la subalternité du musicien. Souvent, en m'apercevant de l'inepte silence qui suivait l'exécution des plus belles œuvres de Beethoven, de Mozart, de Schubert, et en observant d'autre part les bruyans transports qu'excitaient de misérables bagatelles, j'ai gémi et désespéré. Bien souvent aussi, entouré de femmes brillamment parées et de *fashionables* qui tranchaient à l'envi en moins de cinq minutes les questions d'esthétique les plus ardues, rabaissant et critiquant dédaigneusement les mérites éminens, exaltant ceux de bas étage. — Bien souvent, après de vives discussions, j'ai été conduit de réflexion en réflexion à me demander si, en effet, l'artiste était autre chose qu'un *amusoir* assez agréable dans un salon? s'il devait réellement prétendre à ce que sa voix réveillât quelque sympathie puisssante, quelque émotion profonde dans le cœur de ses auditeurs indifférens, ou bien si toute la *sensation* qu'il pouvait *faire* se bornait au plaisir sensuel et à l'appréciation plus ou moins experte des tours d'adresse? si enfin, comme je l'avais rêvé, l'art est cette universelle communion du vrai et du beau, ou simplement un mets savoureux et épicé, avidement recherché par les privilégiés de la fortune? . . et un doute amer s'emparait de moi . . . . . .

. . . . . .

« On sait, reprend M. Lepic, ce qu'étaient les mu-
» siciens dans l'ancien régime : de braves gens joyeux,
» ayant le diable au corps, disait-on, et invariablement
» ivrognes, disait-on aussi. Souvenez-vous qu'on disait
» presque la même chose des poètes. Ces deux classes
» d'hommes étaient chargées, à peu près au même degré,
» d'amuser les réunions et les soupers de la gent opulente
» et nobiliaire. Qui réclame aujourd'hui contre la subal-
» ternité des poètes? Y a-t-il plus sujet de réclamer
» contre la subalternité des musiciens? » Mon adversaire ne le croit pas; mais croit-il vraiment à un parallélisme exact dans la position sociale des poètes et des musiciens? La supériorité d'éducation (pour ne placer mon thème que dans les conditions déterminées par M. Germanus) n'est-elle pas évidente chez les premiers? et cette supériorité d'éducation, lorsqu'elle est jointe à la supériorité du talent et du génie, ne conduit elle pas infailliblement au premier des pouvoirs, le pouvoir moral?... N'y a-t-il pas, d'ailleurs, dans la société présente une tout autre place pour la poésie que pour la musique?...

Populaire et politique dans les chansons de Béranger, révolutionnaire dans les *Iambes* et *Némésis*, religieuse et infinie avec Lamartine, immense et toute puissante par Victor Hugo, la poésie, à notre époque, soulève tous les problêmes, discute toutes les questions, remue toutes les passions, tous les intérêts, attaque et défend toutes les causes, et ainsi domine et régente les choses et les hommes, tandis que partout dans les colléges, les écoles, ses chefs-d'œuvre sont traduits, commentés, analysés; son histoire enseignée et étudiée en même temps que les sciences et les langues mortes; la musique, cette science des sciences, cette langue éternellement vivante, obtient à peine de la libéralité du gouvernement de quoi entretenir une sorte d'hospice prétendu conservateur. — Au moment où toutes les grandes villes des départemens, Lyon, Rouen, Marseille, même St.-Malo, créent, à l'imitation de la capitale, des Revues, des publications périodiques, où la poésie et la critique littéraire ont leur large part, la *Gazette musicale* est maintenant en France le seul journal où il soit sérieusement question de musique. En résumé donc, (sans récapituler ici un à un les faits et les raisonnemens amplement développés ailleurs), ne serions-nous pas fondés à dire que la situation des poètes et des musiciens n'est pas absolument identique? — et pour nous servir des expressions de M. Germanus, le rapport des musiciens avec les poètes n'est-il pas celui « des derniers venus aux » aînés? »

Sans doute la poésie n'a pas atteint son dernier terme de puissance, elle ne pénètre, elle n'étreint pas *religieusement* encore tout le corps social; mais peut-être aussi, nous le croyons fermement du moins, la musique et la poésie devront-elles s'unir de plus en plus intimement, pour prendre possession l'une et l'autre du vaste héritage qui leur est providentiellement assigné.

Or, si je ne me trompe, le problème dont M. Lepic n'a entrevu qu'un côté doit maintenant être ainsi posé : — *La subalternité comme la suprématie étant de deux sortes, ou politique ou religieuse, reste à déterminer quelle est l'influence, l'action, le pouvoir de l'art et des artistes dans les deux ordres.* — Et si, l'ayant résolu, M. Germanus veut bien se donner la peine de passer, par voie d'induction, à cet autre problème, (en partant toujours du connu pour arriver à l'inconnu, suivant sa méthode accoutumée), — *Quels devront être, d'après l'ensemble des faits observés, les accroissemens de leur influence, les développemens de leur action, les modifica-*

tions et les transformations de leur pouvoir? — Je ne doute aucunement que ses conclusions ne soient parfaitement analogues à celles que j'ai déjà tirées, et que nous ne nous rencontrions dans l'espoir commun de cet avenir « si séduisant du perfectionnement *humanitaire* » dont il se défie à tort.

Au surplus, il ne saurait jamais y avoir guerre entre lui et moi, quoiqu'il me semble avoir démontré que sa prétendue démonstration reste encore à démontrer; je n'en apprécie pas moins toutes les qualités de style et d'observation qui distinguent son talent plein de sève, et je ne pourrais mieux terminer qu'en félicitant la *Gazette musicale* d'avoir associé le nom de M. Germanus Lepic à tant de noms éminens qui, figurant comme collaborateurs en tête de ses colonnes, protégent ainsi mon humble subalternité. F. Liszt.

CONCERT A LILLE

AU BÉNÉFICE DE MADAME SAINT-AMANS.

Selon les prévisions de tout le monde, la grande salle de l'Académie de musique a été insuffisante pour loger commodément toutes les personnes qui se pressaient à ses abords pour entendre. C'est qu'ici il n'y avait pas seulement un attrait de curiosité musicale. On était, en outre, bien aise de prouver à la mère du malheureux artiste que nous regrettons toute la part que l'on a prise à la cruelle perte qu'elle vient de faire. Sous ces deux rapports, tout le monde a dû être satisfait. La soirée a été belle et brillante pour les amateurs de la bonne musique; et si quelque chose peut consoler Mme Saint-Amans dans sa douleur, c'est l'empressement qu'ont mis toutes les personnes qui ont connu son fils, à répondre à l'appel qui leur a été fait.

Ce n'est pas chose aussi facile qu'on le pense d'organiser un concert, et il faut savoir beaucoup de gré à ceux qui veulent bien se charger généreusement d'un pareil embarras. Celui de samedi était fort bien composé, tous les morceaux en ont dû être répétés avec soin, et il n'est pas jusqu'aux accompagnemens eux-mêmes, chose par où l'on pêche assez souvent dans les concerts, qui n'aient rien laissé à désirer. Nous allons prendre le programme et en examiner les principales parties.

L'ouverture du *Siége de Corinthe* n'avait pas été jouée depuis long-temps dans nos concerts, et comme elle est d'une très-grande difficulté et que les basses surtout en sont excessivement travaillées, elle a été rendue avec un peu d'hésitation dans le commencement. Cependant l'orchestre n'a pas tardé à s'en apercevoir et il a bientôt retrouvé tout son ensemble, toute la chaleur qui le distingue, et nous dirons que l'*allegro vivace* a été enlevé. Mais, à propos de l'orchestre, ce qu'on ne saurait trop louer, c'est la manière franche, énergique, chaleureuse, dont il a exécuté l'admirable et sauvage ouverture d'*Obéron*. On aurait presque dit l'orchestre du Conservatoire de Paris, tant il y avait d'ensemble, de vigueur, de sentiment musical dans l'exécution de cette ouverture aussi difficile qu'elle est belle. Nous en félicitons sincèrement tous les membres de l'orchestre et M. Muller qui le conduisait. Quand on joue de la sorte l'ouverture d'*Obéron*, on peut, on doit même aborder les symphonies de Beethoven, sûr que l'on est alors de forcer l'admiration des plus tièdes amateurs. Voilà cependant trois ans que nous nous demandons tous les ans, et toujours avec le même étonnement, pourquoi le nom de Beethoven ne figure jamais sur le programme d'aucun de nos concerts ?

L'apparition de M. Servais a été saluée par de longs applaudissemens qui ont dû prouver à cet artiste distingué que l'on se souvenait ici de tous ceux qui font preuve de talent. M. Servais a joué deux morceaux dans ce concert où tout le monde sait qu'il est venu remplir un devoir d'ami. Au surplus, tous les artistes qui s'y sont fait entendre ont agi avec le même désintéressement que lui et nous sommes certains d'être l'organe de tous nos concitoyens en leur témoignant ici tout ce qu'il y a de bien, de vraiment artiste dans cette généreuse conduite à l'égard d'une pauvre veuve et d'une pauvre mère. Il nous a semblé, en entendant le *concerto* composé et exécuté par Servais, qu'il avait modifié sa manière et qu'il visait, beaucoup plus aujourd'hui qu'il y a un an, à faire de l'effet par la difficulté. Il nous a semblé également que ce morceau était écrit d'une manière ingrate, qu'on y désirait, qu'on y attendait pendant toute sa durée quelques motifs gracieux, quelque phrase sur laquelle l'oreille pût se reposer de tous les tours de force qu'elle venait d'entendre. Ces motifs et cette phrase ne sont point venus, et cela est fâcheux, parce que ce concerto eût produit beaucoup plus d'effet si l'auteur y eût mieux ménagé les contrastes, qui sont non-seulement essentiels mais indispensables quand on se fait entendre dans une assemblée de cinq cents personnes.

Nous disons ceci à M. Servais parce que nous lui reconnaissons un immense talent et parce que nous croyons qu'il lui faudrait, dans l'intérêt de son avenir, modifier son système de composition, qui est un peu trop par monts et par vaux, et se ressent des défauts de l'école romantique musicale, dont il possède, du reste, toutes

les beautés. Ces défauts, nous les avions déjà remarqués l'an passé, mais ils nous sont apparus plus sensibles cette année, et surtout dans le concerto dont nous venons de parler. Au surplus, nous nous hâtons de déclarer que le second morceau joué par M. Servais, les variations, composées par lui également, nous ont paru écrites d'une manière plus franche et mieux arrêtée. Il y avait là, sans doute, encore de la difficulté, mais ce n'était pas une difficulté qui sentait les *études* ou les *préludes*, comme dans le concerto. Aussi, comme l'artiste a été applaudi, et surtout comme il le méritait! Où entendre, en effet, des sons plus graves et mieux filés? Quelle vigueur et quelle grace tour à tour dans ces coups d'archet! C'est le comble de l'expression et de la difficulté vaincue; c'est inimaginable.

Mlle Lemoulle, que le théâtre a bien voulu prêter au concert pour un soir, en a été l'un des ornemens. Très-applaudie daus son air des *Folies amoureuses*, qu'elle a parfaitement chanté, elle l'a été encore davantage dans son duo pour soprano et violon, qu'elle a mieux chanté encore. Aussi, à chaque instant, à chaque pose, de nouveaux applaudissemens s'élevaient pour interrompre ce charmant duo, où M. Muller a fait preuve de beaucoup de talent dans la partie du violon. M. Muller, auquel nous reprochons quelquefois, en sa qualité de chef d'orchestre du théâtre, de ne pas donner assez de soin au respect des nuances, sans lequel il n'y a pas de bonne musique possible, prouve cependant qu'il comprend parfaitement cette nécessité des nuances (nous l'avons vu dans l'ouverture d'*Oberon*, où elles ont été très-bien observées), et possède également un talent remarquable sur le violon. Dans son duo avec mademoiselle Lemoulle, outre qu'il a tiré de fort beaux sons de son instrument, il s'est très-agréablement joué de la difficulté, et a recueilli de nombreux applaudissemens qu'on ne saurait obtenir à de plus justes titres.

C'est avec un véritable plaisir que nous constatons aussi le beau succès obtenu samedi soir par M. Cottignies, notre compatriote, qui a joué un concerto pour la flûte, de sa composition. Depuis douze ans, environ, qu'il a quitté Lille, et qu'il occupe une place distinguée parmi les artistes de la capitale, M. Cottignies ne s'était pas fait entendre dans sa ville natale. S'il peut se féliciter de l'accueil qu'il a reçu, ses compatriotes, à plus forte raison, doivent s'enorgueillir d'avoir vu sortir de leurs rangs un artiste d'un si grand mérite, et pourtant si jeune encore. Parlons d'abord du concerto de M. Cottignies, comme composition. Ce concerto est fort bien coupé, et renferme plusieurs idées neuves, fraîches, gracieuses et très-bien développées. L'*andante* en est plein d'expression, mais d'une expression franche et qui produit de l'effet sans avoir l'air d'y viser; ce n'est pas de la musique prétentieuse, comme les jeunes compositeurs en font ordinairement. Quant à l'*allégro* final, il est également écrit de verve, bien modulé, et les parties en sont très-adroitement dialoguées. Aussi, ce morceau a-t-il été doublement et vivement applaudi.

M. Cottignies joue de la flûte avec autant de sagesse que de goût, et cette sagesse, qu'on y fasse bien attention, n'exclut chez lui ni la chaleur ni l'expression. Une variation sur le motif principal de l'allegro a prouvé qu'il savait aussi parfaitement exécuter la difficuté et que, s'il n'en avait pas hérissé son concerto, c'est parce qu'il croit que ce n'est pas là le meilleur moyen de produire de l'effet, et surtout de produire l'effet le plus durable. Nous avons toujours été de cet avis, et nous félicitons sincèremen M. Cottignies de chercher ses succès dans la qualité et non pas dans la quantité de notes. On applaudit la difficulté vaincue; mais on ne se souvient long-temps que de l'expression, de l'ame, du sentiment de l'artiste. M. Cottignies a été applaudi à plusieurs reprises pendant l'exécution de son concerto et surtout à la fin, où l'assemblée entière, enchantée de son talent, semblait lui dire, en lui faisant ses adieux : « Venez-nous voir souvent; vous serez toujours bien reçu. »

Ceci peut très-bien s'appliquer à Mlle Duflot, à qui l'on avait redemandé la *Négresse*, de Labarre, et qui a bien voulu y joindre la *Danza*, charmante et folle *tarentelle* de cet admirable paresseux qu'on appelle Rossini, et qui, après avoir écrit plus de vingt opéras, c'est-à-dire vingt chefs-d'œuvre en quinze ans, met cinq ans à faire une *tarentelle* de trente mesures. Mlle Duflot n'a pas un très-joli timbre de voix, voyez cependant quel puissant effet elle produit avec une romance de Labarre! Voilà à quoi sert d'avoir de l'expression et de l'ame quand on cultive les arts. Voulez-vous émouvoir, soyez ému vous-même. Et tenez, regardez Mlle Duflot. Comme sa figure, froide et calme d'abord, s'anime par degrés! Que de poésie et d'inspiration dans ses yeux! Quelle tristesse dans ces accens et que de larmes dans cette voix! Comme Mlle Duflot sent et comprend parfaitement les impressions dont elle doit être l'interprète, le public s'émeut à son tour et ne sort de son émotion que pour applaudir avec une grande vivacité la charmante enfant. Mlle Duflot, bien guidée dans son éducation musicale, peut devenir une cantatrice très-distinguée. Il y a quelque chose de Mme Pasta chez cette jeune élève de notre Académie de Musique.

Nous nous étions promis d'être courts, et il est temps de finir. Mais n'avons-nous rien oublié? Ah! pardon,

MM. Defourmestraux et Lecharpentier ont été applaudis dans le beau duo à l'unisson de *I Puritani*, et le *Cri de guerre*, chœur composé par M. Ferdinand Lavainne, a reçu aussi un bon accueil. Il était difficile, comme vous voyez, de mieux remplir une soirée, de mieux varier un concert.

Puis, quand tout a été fini, est venu le tour du malheureux Saint-Amans. Son *Hommage à Boïeldieu*, cantate avec chœur, chantée par vingt-cinq dames de la ville et autant d'amateurs, a été aecueillie avec recueillement. Le premier chœur surtout est fort beau, et l'on a trouvé que c'était une idée très-ingénieuse d'avoir rappelé dans le courant de la cantate les motifs favoris de l'opéra le plus populaire de Boïeldieu, de la *Dame Blanche*.

Ainsi que nous l'avons dit, il y a quelques jours, cette cantate devait être, hélas! le *requiem* de son auteur. Décidément la mort s'acharne contre les jeunes musiciens. Que la terre leur soit légère! (*Le Nord.*)

Revue critique.

RUTH ET NOÉMI, oratorio historique à grands chœurs, par Lesueur.

Dans le temps que le peuple d'Israël était gouverné par des juges, il survint une famine sous le gouvernement de l'un d'eux, pendant laquelle Élimélech de Bethléem ville de Juda, alla faire un voyage au pays des Moabites avec son épouse *Noémi* et ses deux fils : et ils y demeurèrent.

Élimélech mourut quelques temps après. Ses deux fils prirent pour épouses des filles de Moab, dont l'une s'appelait *Ruth* et l'autre *Orpha*. Après un séjour de dix ans dans ce pays, les deux fils de Noëmi moururent et Noëmi resta seule.

Elle résolut de retourner à Bethléem, parce qu'elle avait appris que le Seigneur avait regardé son peuple et qu'il lui avait donné de quoi se nourrir ; mais ses deux belles-filles, Ruth et Orpha, qui étaient Moabites, voulurent la suivre et la reconduire jusqu'au pays de Juda.

Après avoir quitté la terre étrangère avec ses deux belles-filles, et étant déja arrivée dans les campagne, de Bethléem elle, leur dit : « Votre terre est un pays d'abondance; allez dans la maison de votre mère ; allez vers ses riches parens qui ne vous laisseront manquer de rien.

O Ruth! o Orpha! conservez mémoire de moi! que Dieu use de sa bonté envers vous, comme vous en avez usé envers ceux qui sont morts et envers moi! » Elle les embrassa ensuite et ses deux belle-filles se mirent à pleurer.

Tel est le sujet du premier chœur de cet oratorio. Cette exposition pleine de mélancolie, est écrite en *ut* mineur. Après quatre mesures d'introduction, les exclamations du chœur des femmes, *Noemi, Noemi! tecum pergemus, pergemus* AD *populum* TUUM, exclamation empreintes d'un caractère si profond de vérité et de simplicité, sont entrecoupées par le récitatif de Noëmi : *Ite domum matris vestræ* dans lequel elle leur donne sa bénédiction.

Après cette courte introduction qu'accompagnent les seuls violons, les autres instrumens font entendre les mêmes accens plaintifs. Le chœur insiste avec les voix plus pénétrantes pour suivre Noëmi. *Oh! retournez, s'écrie-t-elle, votre affliction me brise le cœur.*

Après l'unisson final dans lequel le chœur pousse un cri de détresse pour appeler Noëmi, vient un air en *mi* bémol majeur, chanté par l'héroïne de l'oratorio. *Pourquoi?* dit-elle, *m'appellez-vous Noémi, qui veut dire belle, puisque le Seigneur m'a humiliée et que le Tout-Puissant m'a comblée d'afflictions, Ne m'appelez plus Noémi, mais appelez-moi malheureuse et infortunée. Je suis sortie d'ici pleine de joie, et le Seigneur m'y ramène vide de bonheur. Ah! retournez mes filles, vers vos parens qui vous donneront ce bonheur que je n'ai plus.*

Le thème de cet air est empreint d'un sentiment vraiment élevé ; c'est une pensée noble et grande, pleine d'expression et de grace.

Enfin Orpha et ses compagnes cédant aux instances de Noémi retournent en pleurent vers leur pays des Moabites, laissant auprès de Noémi, Ruth que rien ne peut décider à abandonner sa belle-mère.

Quelle profonde vérité dans les derniers adieux des femmes moabites! Comme ces cris : Ah! Noémi! sont bien l'expression d'une douleur déchirante! Les accens de l'orchestre qui semble partager le douleur générale, se groupent d'une manière admirable autour des deux chœurs qui répètent alternativement le motif du thème.

Enfin les adieux sont terminés et les cris de douleur on cessé en se perdant dans le lointain. Ce départ d'Orpha et du chœur est très-habilement décrit. L'illusion est complète; l'œil du spectateur n'a pas besoin de voir les objets que l'imagination se représente si fidèlement, grace à la magie des accords. Une telle musiqne pour être sentie n'a pas besoin du prestige de la scène. Nous ne connaissons cette partition que par la lecture que nous en avons faite ; mais le charme que produisent de telles inspirations, aucune pompe théâtrale ne saurait le rendre dignement, et la réalité même ne serait qu'une pâle copie des nobles images que le génie du compositeur a révélées à notre imagination.

Le musicien a été également bien inspiré dans l'air qui suit le court récitatif de Noémi : *Votre sœur*, dit-elle à Ruth, *est retournée à son peuple et à son Dieu ; quittez une infortunée. Avec moi, vous resteriez pauvre, là, vous vivrez dans l'abondance.*

Ruth lui répond par un chant agité. *Ne vous opposez point à mes vœux en me conseillant de vous quitter : car en quelques lieux que vous portiez vos pas, j'y vais, j'y cours avec vous; partout ou vous demeurerez, j'y demeurerai aussi. Votre peuple sera mon peuple et votre Dieu sera mon Dieu.*

Jamais nous n'avions si bien senti la justesse de cette observation de M. de Chataubriand, lorsqu'il s'écrie : Quelle poésie peut jamais valoir un seul tour d'oraison? *Populus tuus, populus meus; Deus tuus, Deus meus.*

Pendant que Ruth continue à manifester avec tant de passion sa résolution inébranlable, les Hébreux pasteurs et moissonneurs accourent dans les champs de Bethléem et semblent mésurer leurs pas et leurs mouvemens smpressés sur le rhythme

agité des instrumeus à cordes qui accompagnent le chant de la belle Moabite.

Peu à peu la force de l'orchestre augmente successivement, et annonce l'arrivée des Hébreux venant au devant de Noémi, cette femme infortunée, objet de tant d'amour et de si amers regrets dans le pays où elle à reçu la vie.

Ruth continue toujours ses instances, accompagnée alternativement par les clarinettes et les cors. Rien de plus grand de plus solennel, de plus touchant, de plus beau enfin que ce que la poésie antique nous a transmis de ces expressions passionées d'un tel amour filial, d'une si irrésistible aspiration vers le vrai Dieu, le Dieu des Hébreux. *La terre ou vous mourrez me verra mourir! Je serai ensevelie où vous le serez! Je consens même à ce que Dieu me traite dans toute sa rigueur, si jamais rien me sépare de vous que la mort seule. Et hæc addat Deus; quæ te terra receperit, in eâ moriar Ah! Noemi, dicas mihi: Resta, resta.*

Ruth interprétant défavorablement le silence de Noémi, reprend avec une nouvelle énergie : *ton peuple sera mon peuple ; n'importe où tu diriges tes pas.*

Les Hébreux touchés de la douleur de Ruth, partagent ses sentimens et forment un chœur qui met le comble à l'effet de cette grande et noble composition. *N'importe on tu diriges tes pas*, disent-ils. Leurs instances deviennent plus pressantes, leurs voix s'élèvent plus suppliantes ; puis, tout à coup, dans un élan touchant et sublime, ils réunissent toutes leurs forces et s'écrient : *Populus tuus populus ejus, Deus tuus, Deus ejus.*

Noémi dépouillée de tous ses biens par la mort d'Élimélech, désespère de pouvoir procurer le bonheur à Ruth sa belle-fille. Cependant elle finit par se laisser aller à l'espoir que celle-ci a placé dans l'éternelle Providence. Elle rompt enfin le silence et lui dit : *Dieu l'a voulu ainsi! espérons, ma fille! avec moi tu resteras, avec moi tu reposeras.*

Ruth et le chœur font éclater leurs transports de joie et d'espérance. Leur joie solennelle et religieuse est heureusement rendue, par l'expression simultanée des chœurs : *Hæc Deus voluit, Ah ! speremus ! cum te restabit, resquiescet.*

Ruth et Noémi, se disposant à partir pour Béethléem, lèvent les mains et les yeux vers le ciel auquel elles adressent les plus ferventes prières, et, se réunissant en chœur, elles chantent ensemble : *Ah! mettons notre espoir dans le Ciel, et, selon le cantique de la patrie, entrons à Béethléem, dans la ville sacrée.*

Le chœur annonce que Noémi a quitté la terre étrangère pour révenir à Béethléem où toutes les affections lui sont acquises. Il raconte que Ruth, pour soulager sa belle-mère, ramasse du matin au soir les épis échappés aux moissonneurs. Or, le champ où elle vient glaner pour Noémi appartient à Booz, homme riche et puissant.

Quelque belle que soit la conception musicale de ce chœur, quelque simple et patriarcale qu'en puisse être la mélodie, nous devons avouer que ce morceau nous semble pécher par l'idée poétique. Ce n'est pas au chœur qu'appartient la partie historique d'un poème; c'est une voix seule qui doit par son récit tenir les auditeurs au courant de la fable, et c'est alors pleine de charme, de grace et de simplicité. C'est tout à fait une pastorale dans les proportions de l'antiquité.

A la seconde scène, Ruth se trouve avec Noémi près du champ des moissonneurs, elle lui dit : *Noemi, consolez-vous et permettez que je suive les traces des moissonneurs. Dieu nous sera en aide. Allez, lui répond Noémi, allez ma fille.*

On voit par cet air de Ruth, que le chœur précédent est au moins superflu puisqu'il occasione une redite qui arrête inutilement la marche de l'action. Les paroles de Ruth ne sont pas même un sujet favorable pour les développemens d'un air, elle forme plutôt la matière d'un récitatif ou *arioso*.

Les paroles d'un air ne doivent pas plus que le chœur faire le sujet d'une narration. Elles doivent être l'expression d'un sentiment quelconque, d'une pensée qui émeut le cœur et l'agite profondément. C'est cette pensée qui revient sans cesse, semblable à un tableau que l'artiste nous ferait considérer sous tous les points de vue. Le compositeur développe ainsi toutes les richesses de l'art avec le secours des mêmes paroles; il peint le sentiment dans toute sa vérité, il ramène la pensée, qu'elle soit triste ou gaie, légère ou solennelle, douloureuse, plaintive ou héroïque ; il la laisse apparaître sous les couleurs les plus variées, il la développe, l'enrichit, l'agrandit jusqu'à ce qu'enfin l'auditeur ému, ébranlé, éprouve malgré lui-même le sentiment qui frappe si vivement son imagination.

Là où il ne sagit que d'un récit historique, la répétition ne peut avoir lieu. Nous savons déjà ce qu'on a la prétention de nous apprendre une seconde fois, notre curiosité est satisfaite, il faut bien se garder de nous faire revenir sur ce qu'on nous a appris suffisamment. Aussi cet air manque-t-il de cette élévation à laquelle l'auteur s'était jusque-là si heureusement maintenu, et nous prouve-t-il suffisamment qu'une répétition en fait de récit historique ne peut jeter que de la langueur dans les esprits et tuer l'effet de l'œuvre artistique. La pensée au contraire est un monde immense où l'artiste est entièrement libre, c'est là son véritable domaine.

Scène 3e, Booz paraît. *Que Dieu soit avec vous*, dit-il à ses moissonneurs; *quelle est cette jeune fille?* le chœur des moissonneurs lui répond : *C'est cette Moabite qui est venue avec Noemi de la terre etrangère, elle recueille les épis qui ont échappé à la faucille.*

Ainsi, c'est pour la troisième fois qu'on nous répète la même chose; l'action se trouve donc totalement arrêtée ou peu s'en faut. Du reste cette pastorale est simple mais élevée et dans un goût vraiment antique.

Booz se tourne vers Ruth et lui dit de ne pas chercher d'autre champ que le sien pour continuer sa moisson. *Je fais ce que vous avez fait à l'égard de Noemi. Puissiez-vous recevoir une pleine récompense du Seigneur d'Israel sous les ailes duquel vous avez cherché votre refuge.*

Tel est le sujet de l'air de Booz (tenore); c'est encore un poème en forme de récitatif qui assurément ne prêtait guère à de grands développemens, et c'est vers la fin seulement que cet air commence à prendre une couleur plus élevée, un ton plus lyrique. La mélodie est pourtant toujours chantante, toujours expressive, l'instrumentation est aussi riche qu'animée, et le chœur qui finit par se joindre à Booz pour invoquer la

chesses de la pensée et ce chœur est un des plus beaux morceaux de l'ouvrage.

Ruth rend graces à Dieu dans un air dont la mélodie est touchante et auquel se joint encore une fois le chœur qui s'écrie : *Ah ! Seigneur, elle a trouvé grace devant vos yeux ! vous l'avez consolée, que Dieu vous rende le bien que vous faites. Ah, seigneur*, dit Ruth en se prosternant aux pieds de Booz, *seigneur, je suis ta servante*; et dans un élan d'enthousiasme, elle reprend ensuite avec le chœur : *Ah ! seigneur, etc., etc.*

Booz est descendant d'Abraham par Pharès parent d'Eliméleeh mari de Noémi, père de Maholon époux de Ruth. Booz jure par le Dieu d'Israel qu'il prendra Ruth pour épouse.

Tout cela se passe sous silence dans l'oratorio, et l'auteur croit devoir le remplacer par quelques notes explicatives. Ce n'est pas ainsi qu'on doit comprendre l'oratorio; l'action doit être entière dans la musique; les airs et les chœurs ne suffisent pas. C'est ici que le récitatif est d'une si grande ressource et se prête si facilement à instruire le spectateur de tout ce qu'il doit connaître.

Sur une marche pastorale tous se dirigent vers *la pierre du serment*. Là, les prophètes, les prêtres, la sainte femme, les prophétesses disent dans un chant alternatif : *Booz prend Ruth pour épouse, nous en sommes témoins: Que le Seigneur fasse, ô Booz, que cette jeune femme qui entre dans ta maison soit semblable à Rachel qui a établi la maison d'Israel, afin que Ruth soit un exemple de vertu dans Ephrata et Bethléem, Dieu lui accordera d'enfanter un fils. O Noémi, ce fils de Ruth qui t'aime te vaudra beaucoup mieux que si tu avais eu sept fils. De sa postérité naîtra un jour le Messie, le Sauveur du monde.*

Ruth, Noémi, Booz, les chœurs des prêtres et des prêtresses, des moissonneurs et du peuple élèvent leurs voix dans un accès d'enthousiasme et s'écrient : *O sainte et divine Providence ! gloire à toi dans toute éternité.*

Le style musical de cet oratorio est pur et religieux. Les chœurs sont richement travaillés; les solos se distinguent par une noble simplicité; les mélodies sont vraies, expressives et gracieuses; la déclamation est juste et bien appropriée aux règles de la prosodie latine. Le ton dominant appartient au style élégiaque qui se reproduit peut-être trop souvent. Le sujet du poème est tout de sentiment, il ne contient rien de grand et il manque d'action. La musique s'en ressent tout naturellement.

Tout cela n'empêche pas que cet ouvrage de M. Lesueur ne soit un de ceux qui touchent, qui charment à la seule lecture. Une exécution de cet oratorio produirait les plus heureux effets; mais Choron n'est plus, et le conservatoire n'a ni le temps ni la volonté de s'occuper de la musique d'oratorio quand même il s'agirait du *Judas Machabée* de Haendel. J. Mainzer.

NOUVELLES.

***Aujourd'hui dimanche, *grande féte musicale*. A l'Opéra *la Juive* d'Halevy, au théâtre Italien : *La Somnambula*, et *la Prova d'un opéra seria*. A midi, distribution des prix au Conservatoire.

*** Le roi des Français, en assistant pour la première fois à

*** Le roi et la reine des Belges ont assisté lundi dernier à la réprésentation du ballet à la mode, *l'Ile des Pirates*.

*** Il se manifeste dans l'indisposition qui écarte Mlle Taglioni de la scène, un progrès de bon augure vers la convalescence.

*** Le *Siège de Corinthe*, réduit en deux actes, sera repris la semaine prochaine au grand Opéra.

*** Après une indisposition assez opiniâtre qui avait suspendu les représentations de *Cosimo*, Cholet a reparu avant-hier dans cet opéra, qui est toujours la pièce à recette de l'Opéra-Comique.

*** On dit, et nous aimons à le croire, que l'Opéra-Comique s'occupe à améliorer ses chœurs et son orchestre; et que *M. Girard* un de nos meilleurs chefs d'orchestre fera incessamment partie du théâtre de la Bourse.

*** La première représentation de *Mathilde*, ou la Grande Duchesse, ouvrage en quatre actes de MM. Mélesville et Caraffa, aura lieu, à moins d'accident, mardi ou mercredi prochain. Cet ouvrage a été répété généralement hier au soir avec les décors et les costumes.

*** A la liste des ouvrages que nous avons annoncés comme devant être mis à l'étude au théâtre de la Bourse cet hiver, il faut ajouter un petit opéra intitulé *Gasparone*, dont la musique est de M. Riffaut.

***MM. Hector Berlioz et Girard, donneront dimanche 22 novembre 1835, à deux heures, un grand concert, dans la salle du conservatoire. Voici le programme de cette intéressante matinée. 1° Grande ouverture d'Antigone, de M. Girard (exécutée pour la première fois). 2° Fantaisie pour soprano et orchestre, de M. H. Berlioz, chantée par mademoiselle Falcon. 3° Le cinq Mai ou la mort de Napoléon (de Béranger), chant de soldats pour vingt voix de basse à l'unisson, avec chœur et orchestre, de M. H. Berlioz (exécutée pour la première fois.) 4° Harold, symphonie en quatre parties avec alto principal, de M. H. Berlioz. 1re partie : Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. 2e partie : Marche de Pélerins chantant la prière du soir 3e partie : Sérénade d'un montagnard des Abruzes à sa maîtresse. 4e partie : Orgie de brigands. L'alto sera joué par M. Urhan. 5° Air du Crociato, de M. Meyerbeer, chanté par mademoiselle Falcon. 6° Sonata fantasia en ut dièze mineur, de Beethoven, mise en symphonie par M. Girard (exécutée pour la première fois). Adagio. Allegretto. Allegro agitato. Les exécutans, au nombre de cent trente, seront dirigés par M. Girard. On trouve des billets chez : M. Réty, au Conservatoire ; et M. Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

*** Une lettre reçue par M. Harel rassure complétement les amis de M. Alexandre Dumas, et nous nous honorons d'être du nombre, sur la vie de ce célèbre écrivain. Il sera de retour à Paris dans le courant de ce mois; il paraît qu'il a failli se noyer, et cet accident a sans doute été la cause première de la sinistre nouvelle qui s'était répandue.

*** Les correspondances de Naples annoncent que cette ville va célébrer une grande cérémonie funèbre en l'honneur de Bellini.

*** M. César-Auguste Frank, »gé de douze ans, élève du conservatoire de Liège (Belgique) sa ville natale, où il a obtenu le premier grand prix de piano, le 22 février 1834, classe de M. J. Jalheau, à l'âge de onze ans, et qui a eu des succès en Belgique et à Aix-la-Chapelle, se fera entendre mercredi 17 de ce mois, dans un concert, au Gymnase Musical. Nous parlerons de lui après l'avoir entendu.

*** On a entendu au Gymnase musical avec une vive satisfaction, un pianiste polonais, M. Mortier Desfontaines, qui se distingue par une bonne méthode, beaucoup de légèreté, et d'expression.

Errata.—Une erreur de copie s'est glissée dans notre dernier numéro. L'auteur de charmante Gabrielle, Ducorroy, dont les premiers ouvrages remontent à 1570, a été indûment classé par

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

9e ANNÉE. N° 47.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97;
chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries,
et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 22 NOVEMBRE 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, receveront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Comment l'opéra fut introduit en France.

C'est sous le règne d'Henry III que l'intronisation de la chorégraphie, par Catherine de Médicis, éclipsa tout d'un coup les mystères, dont la représentation faisait le charme et le complément des solennités du moyen âge.

A cette époque la musique dramatique, qui bégayait ses premiers essais en Italie, était inconnue en France. Les simples et monotones mélodies, adaptées aux noëls et aux madrigaux de quelques poètes en renom, n'étaient guère autre chose que les airs qui avaient figuré dans les gigues et les pavanes dansées à la cour. La plupart même de ces chants devenus populaires subissaient une seconde transformation dans les églises, et donnaient aux messes, qu'on chantait sur leurs mélopées, des titres où se reproduisaient, d'une manière presque scandaleuse, leur origine et leur célébrité profane.

Mais on n'avait pas encore imaginé de joindre le secours de la parole, et encore moins celui du chant, à la musique des mimodrames ridicules qu'on exécutait alors.

C'est à Florence qu'était réservée la gloire de produire, au commencement du seizième siècle, la merveille d'un drame régulier dans lequel plusieurs scènes de musique étaient intercalées. Cet essai, qui n'était pas dépourvu de mérite, avait rapidement fait éclore plusieurs véritables opéras, qui furent représentés, avec l'accessoire d'intermèdes et de chœurs, dans plusieurs

La renommée avait porté le bruit de ces nouveautés jusqu'à la cour de Henry III; mais la France, toujours circonspecte dans l'essai des découvertes artistiques, et peu empressée à risquer l'usage des inventions étrangères, écoutait sans intérêt les pompeuses descriptions des opéras italiens, sans songer que le génie français pouvait imiter et surpasser ces chefs-d'œuvre tant vantés.

Alors, comme aujourd'hui, la vanité des maîtres de l'art s'imaginait avoir atteint les bornes du possible. Le succès de leurs petits *vaudevires* suffisait à leur gloire, et chacun d'eux demeurait convaincu que les ballets, qui étaient alors en usage, constituaient le *nec plus ultrà* de la perfection. Et pourquoi s'étonnerait-on de la naïveté de ce préjugé, puisque chaque innovation l'a vu successivement reproduire depuis ces divertissemens informes jusqu'aux opéras de nos jours?

Derrière ces maîtres, invariablement satisfaits de leurs œuvres, et ne voyant jamais rien au-delà, se trouvent parfois de jeunes hommes dont les idées créatrices ouvrent, pour arriver à la gloire, un sillon qui devient plus tard une ornière pour la foule des imitateurs.

Le jeune Beaulieu était un de ces hommes aux pensées larges et passionnées. Sa vue perçante avait plongé dans l'avenir de l'art; son génie précoce, plein de séve, et doué de cet instinct de vérité qui est le cachet de la puissance, avait avidement analysé toutes les misérables productions de ses devanciers; et il les avait rejetées

Sans cesse, l'Italie se présentait à ses méditations avec ses nouvelles merveilles musicales; c'était l'Éden que rêvait sa jeune imagination, la source sacrée où il brûlait d'aller puiser des inspirations nobles et profitables à son pays.

Mais Beaulieu était pauvre alors, comme l'étaient avant lui, au commencement de leur carrière, Goudimel et Dufay, ces pères de la musique; pauvre comme l'ont été depuis Lulli et Rameau en arrivant à Paris; pauvre comme l'étaient de nos jours Hérold et Boïeldieu avant leurs succès.

Pour entreprendre ce voyage tant désiré de l'Italie, qu'impose aujourd'hui la routine administrative aux jeunes compositeurs qui ne le subissent plus qu'avec regret, il fallait une bien modique somme; car c'était avec le bâton du pélerin que Beaulieu se proposait de se mettre en route. Mais cette somme, où la trouver? Son père n'avait pour toute fortune que le revenu d'un médiocre emploi dans les apanages de la couronne; et, ses ressources pécuniaires eussent-elles suffi aux souhaits du jeune Beaulieu, le père eût été bien loin de les mettre à la disposition de son fils dont il déplorait chaque jour les goûts frivoles et ruineux.

Cependant, telle était la vivacité toujours croissante des désirs du jeune musicien que, pour se procurer l'argent nécessaire à son entreprise, il eût détroussé les passans dans la rue, si le vol n'eût été que dangereux, et qu'il eût engagé volontiers sa part du paradis, s'il eût connu quelque moyen de la jouer avec Satan pour la somme en question.

Mais le hasard place auprès de tout homme de génie les chances qui lui permettent de prendre son essor.

Un soir qu'il avait entendu à la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois les psaumes de Goudimel qu'on chantait dans la semaine sainte après le coucher du soleil, Beaulieu, sous l'influence du délire qu'avaient fait naître en lui ces mélodies étoffées et nerveuses, avait promené ses réflexions plus tard que de coutume dans les rues de Paris. Neuf heures sonnaient au béfroy de l'ancien Hôtel-de-Ville, quand le jeune enthousiaste descendit des régions éthérées où le transportait son imagination, pour s'éveiller comme en sursaut dans l'emplacement du Pré-aux-Clercs, devant quatre jeunes étourdis qui riaient beaucoup de sa distraction.

Beaulieu, lorsqu'il eut pris pied sur la réalité des choses de ce monde, frémit en songeant aux conséquences de sa promenade trop prolongée, et aux justes remontrances qui l'attendaient dans la maison de son père. Il vougneurs de la cour ou tout au moins des cavaliers de quelque importance, avaient formé le projet de s'amuser aux dépens du pauvre jeune homme. L'un d'eux lui barra le passage, et dans le dessein de l'effrayer, lui adressa la formule des clercs de Saint-Nicolas, en dirigeant contre sa poitrine la rapière qui était dans le fourreau.

Beaulieu, qui ne manquait ni de force ni de fermeté, saisit l'arme qu'on lui présentait, et, faisant un pas en arrière, il en arracha le fourreau et en frappa violemment le visage de son adversaire. L'agresseur mit alors la rapière à la main et s'avança contre Beaulieu pour le punir d'avoir mal compris la plaisanterie. Mais les trois autres inconnus intervinrent en s'écriant qu'il fallait entre les deux combattans chances égales et franc jeu; puis ils mirent une épée nue dans la main du jeune bourgeois qui, à l'instant même, s'en escrima avec tant de résolution, que son antagoniste se vit contraint de se défendre sérieusement. Au bout de quelques secondes, le musicien fut atteint d'une blessure dans les chairs, et son *partner* fut au même instant remboursé d'une estocade qui lui eût fendu le crâne sans le feutre épais dont sa tête était couverte.

Les jeunes fous relevèrent en tremblant les deux champions qui étaient tombés chacun de leur côté. Quand ils se furent assurés que les horions dont ils s'étaient mutuellement gratifiés n'étaient que des bagatelles, ils arrêtèrent les protocoles d'un honorable traité de paix, et pour en cimenter les articles il fut convenu qu'on les arroserait de quelques verres d'hypocras.

Beaulieu fut entraîné malgré ses protestations et ses prières chez la dame Barbe Coquelardon, matrone bien connue qui tenait « chambres et dressoirs garnis pour les esbatements des nobles hommes de cour et non autres, » ainsi que l'indiquait au petit nombre des lecteurs de l'époque une enseigne écrite sur la porte par un clerc du présidial qui avait ainsi payé quelques écots retardataires.

De copieuses libations de vin du Rhin, d'Hypocras et de Malvoisie eurent bientôt noyé les scrupules de Beaulieu et mirent sa gaîté au niveau de la joyeuse humeur de ses nobles compagnons. Les jeunes seigneurs babillèrent entr'eux de femmes et de faits d'armes, Beaulieu parla de musique; il chanta d'une voix sonore et accentuée tous les airs en vogue à cette époque, aux acclamations de la compagnie qui répétait en chœur les refrains des couplets.

Les jeunes seigneurs, qui n'étaient pas étrangers à l'art qu'on nommait encore le *gai-savoir*, décernèrent une

et des obstacles que rencontrait leur exécution. Une partie de tarots fut aussitôt entamée, et tandis que Beaulieu, peu aguerri contre les résultats d'une orgie, dormait profondément dans un coin, des sommes considérables furent engagées au jeu. Il fut convenu entre les jeunes seigneurs, que le gagnant consacrerait une portion de ses bénéfices au voyage de Beaulieu, qui s'éveilla le lendemain dans les appartemens du duc de Joyeuse, son ci-devant adversaire et alors son bienfaiteur.

Le duc, après s'être égayé de la joie de son protégé qui avait trouvé dans ses poches plus d'or qu'il n'en avait vu de sa vie, le renvoya chez son père avec la promesse de son patronage quand il aurait achevé ses études musicales en Italie.

Deux jours après, Beaulieu, nanti de sa petite fortune, mais fidèle à ses modestes projets, était sur la route de Florence, le bissac sur le dos et le bâton à la main.

Puis, un mois s'était à peine écoulé, que le pauvre voyageur gémissait de misère et de maladie dans les combles d'une mauvaise hôtellerie de Florence. Un adepte dans la science de Gallien l'avait dépouillé pièce à pièce des beaux écus d'or qu'avaient épargné les voleurs de grand chemin pour l'amour des arts chers à l'Italie.

Beaulieu délivré de la fièvre, mais atteint d'une maladie plus difficile à guérir, l'indigence, se trouva un matin sans un denier parisis dans son escarcelle, au milieu des rues de Florence, après avoir payé son hôte et son médecin; mais le jeune et courageux artiste vivait dans la cité qui renfermait le berceau de la musique dramatique, c'était là l'essentiel; il pensait qu'il trouverait toujours bien un morcenu de pain pour soutenir son existence, et le portail d'une église pour l'abriter pendant les tièdes nuits de l'Italie. Le malheureux jeune homme ne prenait souci que de la difficulté de pénétrer dans ces réunions splendides où s'exécutaient de loin en loin les opéras qu'applaudissaient avec transport tous les nobles seigneurs de la principauté.

Cependaut Beaulieu s'était muni, à tout hasard, de la recommandation d'un de ses parens, pour un commerçant de Florence nommé Velutti. Le jeune musicien, presque exténué de faim et tombant de faiblesse, se rendit, en rougissant de honte, chez l'ami de son parent, déterminé qu'il était, à implorer son appui.

Le commerçant était un honnête et digne homme, qui accueillit avec cordialité le pauvre artiste, lui offrit sa table, et poussa la générosité jusqu'à lui avancer quelque argent, à condition, toutefois, que Beaulieu (qui avait plus d'instruction que les jeunes gens de son état

La famille du signor Velutti se composait de sa ménagère, matrone respectable d'une cinquantaine d'années, d'un caractère doux et bienveillant; d'un fils qui voyageait alors en Lombardie pour les affaires de la maison, et d'une fille de dix-sept ans environ, nommée Carina, dont l'extérieur peu remarquable devait son charme principal à la fraîcheur du jeune âge; elle joignait, d'ailleurs, toute la douceur de sa mère à l'enjouement naturel aux Italiennes.

Quant à Beaulieu, c'était un aimable jeune homme qui avait la légèreté gracieuse des Français d'alors, la molle insouciance des artistes de tous les pays et de toutes les époques; ses traits étaient nobles et dessinés avec énergie, sa taille était haute, et l'élégance de ses manières aurait fait honneur aux meilleurs gentilshommes de France et d'Italie.

Carina prit en gré, secrètement et sans s'en apercevoir elle-même peut-être, les graces du beau Français, qui n'était pas tellement absorbé par ses études musicales qu'il ne comprît à merveille les dispositions bienveillantes de sa jeune hôtesse. Mais Beaulieu avait été élevé dans les principes d'une retenue sévère, et la jeune Italienne était la vertu même. Le penchant qui entraînait les deux jeunes cœurs l'un vers l'autre, se bornait aux menus témoignages d'une affection pure et presque fraternelle. Souvent leurs mains se rencontraient à table, ou sur la broderie de la jeune fille, ou même sur les livres de compte du signor Vellutti. Alors ce rapide et léger contact faisait battre le cœur des deux amoureux, qui se regardaient en rougissant puis étouffaient un soupir en s'éloignant l'un de l'autre.

Depuis quelques jours l'amour que Beaulieu ressentait pour Carina lui faisait presqu'oublier son art et le but de son voyage, lorsqu'on annonça dans Florence la représentation d'un nouvel opéra. L'attente de ce grand événement rendit au jeune artiste toute sa curiosité; pendant la semaine qui précéda le spectacle, Beaulieu ne fut occupé qu'à chercher les moyens d'y assister. Ces moyens n'étaient pas faciles, car les places étaient retenues d'avance, et le petit nombre de celles que les valets de théâtre réservaient dans les couloirs et dans les moindres recoins pour les personnes de la bourgeoisie, étaient vendues par eux à des prix exorbitans. Beaulieu n'hésita pas à sacrifier, pour en obtenir une, les modiques avances que lui avait faites le signor Velutti; le jeune musicien fut admis pour son argent dans un réduit voisin du théâtre, d'où il pouvait tout entendre sans rien voir. Une affluence considérable de seigneurs et de nobles dames en

Beaulieu, et son attention n'en fut que plus concentrée sur les merveilles qui allaient s'accomplir.

L'opéra qu'on représentait avait pour titre *Endymion*. Il était composé par Horace Vecchi, qui fut depuis maître de chapelle du duc de Modène, et qui posa les fondemens de l'opéra comique en 1595.

Il ne nous est resté de l'ouvrage dont il est en ce moment question qu'une estime traditionnelle. Il était composé sur les modèles qu'avaient offerts Emilio del Cavaleriere, Mei et Caccini. De plus le compositeur y faisait usage des heureuses innovations dont Claude Goudimel avait enrichi l'harmonie, et il substituait le récitatif inventé par Vincent-Gallilée aux formes trop monotones du contrepoint. Enfin des chœurs étaient introduits comme finals pour chaque acte, ainsi que Peri en avait donné l'exemple dans son *Euridice*.

Toute cette musique, quoique très-variée pour l'époque, était excessivement simple de formes et médiocre d'exécution. Mais le style en était pur, et son expression naïve avait un cachet de vérité, que nos mélodies tourmentées et notre gigantesque instrumentation ne rencontrent pas toujours.

Horace Vecchi préludait par cette composition ignorée aujourd'hui aux succès qui ont honoré la fin de sa carrière. L'auditoire était complétement satisfait, il couronnait par des acclamations unanimes chaque morceau de la partition, et Beaulieu, du fond de sa cellule obscure, y mêlait ses frénétiques applaudissemens.

Quand tout fut fini, le jeune Français sortit de son réduit tout autre qu'il n'y était entré. L'œuvre de Vecchi avait bouleversé toutes ses idées; le talent des chanteurs, quoique assez vulgaire pour l'Italie, le ravissait à l'extase. Il demanda aux artistes la faveur d'être présenté à la signora Zerbina, la première cantatrice de la troupe, et il lui exprima son admiration avec des transports et une conviction de sentiment qui plurent à la dame. Horace Vecchi lui-même fut flatté de cet hommage candide; il prit Beaulieu en affection, et, de concert avec Zerbina, qui accordait un intérêt particulier au bouillant jeune homme, il lui ménagea les moyens d'étudier son opéra en l'adjoignant au petit nombre d'instrumentistes qui composaient l'orchestre.

Des ce moment Beaulieu négligea les chiffres du signor Velutti. Carina elle-même cessa d'occuper la première place dans son cœur. L'amour qu'il vouait à son art venait de l'embraser d'un feu qui ne devait plus s'éteindre. Cependant lorsque son imagination fatiguée de ses rêves de gloire s'abattit sur la terre et rendit l'homme l'occuper de nouveau. Les regards enflammés qu'il adressait à la jeune fille n'échappèrent point cette fois à ses parens, et le signor Vellutti se mit à réfléchir sérieusement au parti qu'il était urgent de prendre relativement à son hôte.

Le bon commerçant, qui n'avait d'autres désirs que le bonheur de sa fille, et qui aimait le caractère loyal et impétueux du jeune Français, n'était pas éloigné de consentir à l'admettre dans sa famille. Mais il s'était aperçu de sa préoccupation; ses nombreuses absences lui donnaient quelque inquiétude, et les nouvelles avances que lui avait demandées Beaulieu sans justifier l'emploi des premières, confirmait les soupçons qu'il avait conçus sur la moralité du jeune homme.

Velutti se crut en droit d'épier la conduite de celui qui pouvait devenir son gendre. De fâcheux rapports furent le résultat de ses investigations; on apprit au commerçant que Beaulieu faisait en quelque sorte partie de la troupe mélo-dramatique, et que de plus il était l'amant favorisé de la signora Zerbina.

Le lendemain, la maison et le cœur du commerçant étaient fermés au pauvre musicien. Cette disgrace imprévue le pénétra d'un amer chagrin; car la partie du rapport qui concernait ses relations avec la cantatrice était loin d'être exacte. Zerbina, qui avait interprété suivant ses habitudes de coulisses les hommages de Beaulieu, les attribuait à un sentiment personnel, et ses dispositions à l'égard du gracieux jeune homme étaient en effet des plus engageantes. Or le musicien, qui ne rêvait que son art près de la prima donna, la comblait des éloges que son enthousiasme savait rendre flatteurs: mais il aimait sincèrement Carina, et l'idée de la perdre à jamais le navra de douleur.

Beaulieu ne put ignorer les motifs qui le privaient de l'affection de Velutti, et le séparaient de son amie. Il essaya vainement une réconciliation avec l'honnête commerçant; sa tentative n'aboutit qu'à le convaincre que la jeune fille, malgré les torts qu'elle lui supposait, lui conservait en secret et en dépit d'elle-même toute sa tendresse.

Alors une résolution généreuse et digne d'un grand artiste vint relever le courage de Beaulieu. Il voulut d'un seul coup fonder l'édifice de sa réputation, contraindre Velutti lui-même à rendre hommage à son génie, et reconquérir par ses succès la position que lui avait fait perdre l'entraînement de sa vocation. Il entreprit audacieusement la musique d'un intermède avec des danses

sent honorer le cœur d'un homme, enflammèrent la verve du nouveau compositeur et déployèrent son énergie.

L'œuvre de Beaulieu fut exécutée avec toute la pompe que l'art dramatique pouvait étaler alors. Mais le musicien fut obligé de prendre un pseudonyme, car dès cette époque l'Italie avait adopté le préjugé dont elle ne s'est pas encore dépouillée à l'égard des compositeurs étrangers.

Le succès de cet intermède fut aussi brillant qu'éphémère, car il rendit à Beaulieu les bonnes graces du signor Velutti et l'amour de Carina; mais le jour même où cette réconciliation couronna les efforts de l'heureux compositeur, la prima donna rendit son rôle, et par un caprice qu'elle ne voulut jamais expliquer, elle s'opposa de toute son obstination à ce que l'intermède fût désormais représenté.

Beaulieu, contraint à renoncer aux succès du théâtre, se consola près de sa jolie fiancée, des ridicules rigueurs de la cantatrice. Il revint en France avec sa jeune épouse et son intermède à peine défloré par le triomphe d'un seul jour.

Le duc de Joyeuse tint parole à son jeune protégé; grace au puissant patronage de ce noble seigneur, Beaulieu fut appelé à faire briller ses talens à la cour du roi de France. Henri III le nomma maître de sa musique particulière, et, lorsqu'en 1582 ce monarque célébra les noces de la princesse de Lorraine, sœur de la reine, avec le duc de Joyeuse, Beaulieu fut chargé de la musique de cette fête et fit représenter à cette occasion un ballet avec des chants et des chœurs.

Cet ouvrage, dont la portée n'égalait pas celle des productions religieuses de quelques-uns de ses devanciers, offre pourtant dans son ensemble une vraisemblance dramatique et des convenances de style qui manquaient aux opéras italiens. C'est d'ailleurs la première partition de ce genre qui ait été exécutée en France; elle donna naissance aux ballets chantés qui, pendant cinquante ans, se succédèrent sur la scène française. Ils furent transformés en opéras réguliers par l'abbé Perrin, puis, dix ans après, par Lulli qui adapta définitivement les formes de la musique dramatique aux exigences françaises, et nous les transmit perfectionnées mais toujours respectées par ses illustres successeurs.

STÉPHEN DE LA MADELAINE.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

CONCERT ET DISTRIBUTION DES PRIX.

La distribution annuelle des prix a eu lieu, dimanche passé, 15 novembre, au Conservatoire de musique. L'affluence était considérable suivant l'usage, et la séance s'est ouverte par un discours prononcé par M. le duc de Choiseul. Après avoir déploré les pertes qu'a éprouvées l'art musical dans le courant de l'année, l'orateur a signalé le progrès des études et les améliorations introduites dans l'établissement. Au nombre de ces améliorations le public aurait sans doute désiré qu'on en apportât une dans le système de chauffage de la salle de concert, ou jusqu'à présent on n'est parvenu à obtenir qu'une odeur de fumée très-prononcée et nulle espèce de chaleur. Après le discours on a fait la distribution des prix et les élèves sont venus recevoir chacun à leur tour le prix de leur travail et de leur talent. On s'étonne toujours de la froideur avec laquelle le public accueille les noms des lauréats, même de ceux qui ont obtenu leur prix avec le plus d'applaudissemens. On ne peut expliquer cette singularité, que par l'espace de temps beaucoup trop long qui s'écoule entre le concours et la distribution. Le Conservatoire est le seul établissement d'enseignement où l'on distribue les récompenses méritées dans le cours d'études précédent, à la rentrée des classes au lieu d'en faire la clôture de l'année scolaire, comme cela se pratique partout. Cet usage a plusieurs inconvéniens : le premier c'est d'avoir laissé oublier au public le degré de mérite, qu'ont déployé les concurrens, en supposant toutefois que le public des concours soit le même que celui de la distribution. Le second est de faire entendre des élèves dont les travaux ont été suspendus pendant deux mois, et qui peuvent avoir perdu pendant la privation de leçons des mois de vacances.

Après la distribution, le concert a presque immédiatement commencé. Qu'on nous permette encore une observation sur une amélioration qui nous semblerait importante. Pourquoi, puisque en tête de la liste des lauréats, on proclame le nom des élèves de composition, qui ont remporté le grand prix à l'Institut, pourquoi, dis-je, n'exécuterait-on pas à ce concert non-seulement la cantate du 1er grand prix, mais celles de tous les concurrens dont le nombre ne s'élève jamais au-delà de quatre. Par-là on pourrait s'éclairer sur l'appréciation plus ou moins juste du jury de la classe des beaux arts dont je suis loin de reconnaître l'infaillibilité, non pas que je pense, ainsi que certains artistes, qu'il soit complète-

convaincu que la musique était plutôt faite pour le public que pour les musiciens ; mais je ne peux comprendre qu'on soumette au jugement de sculpteurs, peintres et architectes, une scène musicale composée pour l'orchestre et exécutée au piano. Il est impossible de faire apprécier par de tels juges le mérite du compositeur qui perd ainsi la plus grande partie de ses avantages et dont les défauts deviennent souvent des qualités par la réduction au piano. Je parierais que si on soumettait à ce jury une symphonie de Pleyel et une de Beethoven, toutes deux arrangées pour piano, celle de Pleyel obtiendrait la préférence. Voilà, comme les compositeurs français, dont le sort est si peu avantageux et qui reçoivent si peu d'encouragemens, commencent déjà par une tribulation, dès leur début dans la carrière. Aussi, conseillerai-je aux jeunes gens qui tiennent plus à obtenir le prix qu'à faire uue bonne scène à prendre plutôt pour modèle l'ouverture de la *Caravane* que l'introduction de *Robert-le-Diable*.

Revenons au concert de dimanche, qui a commencé par une ouverture de Méhul assez mollement exécutée. Il y avait défaut d'ensemble dans l'attaque des cors et trombonnes qui forme le début de ce morceau. Puis est venu un air varié de basson par M. Constant Sy. Ce jeune homme a une belle qualité de son et surtout de justesse qu'on ne peut obtenir que difficilement sur cet instrument imparfait. Si les applaudissemens qui ont suivi la fin de son air varié n'ont pas été plus nourris, M. Sy ne doit pas s'en prendre à son manque de talent, mais au peu de plaisir que peut procurer un solo de basson. Cet instrument admirable dans l'orchestre et qui y produit des effets si variés et si prodigieux, est insupportable comme partie récitante. On doit cependant savoir gré aux artistes qui se dévouent à cultiver un instrument aussi ingratet les compositeurs surtout leur sont très-redevables, carles bassonistes commencent à devenir fort rares, depuis que les ophicleïdes ont victorieusement usurpé leur place dans la musique militaire.

Mlle Vernet a beaucoup mieux chanté son air de *la Muette* qu'elle ne l'avait fait au concours, elle a produit beaucoup d'effet. Nous sommes fâchés d'être obligé de retourner entièrement la phrase pour Mlle Hirne. Cette jeune personne douée d'une très-belle voix, avait obtenu son prix aux applaudissemens unanimes de ses auditeurs. Un tremblement nerveux dont elle était atteinte depuis deux jours, avait entièrement paralysé ses moyens au concert de dimanche, et il lui a été impossible de faire même soupçonner qu'elle eût de beaux exécuté par M. Paulus a été fort applaudi, malgré l'accident que les musiciens désignent sous le nom de *couak*, qui a failli un instant faire perdre la tête à l'exécutant, en qui on a remarqué une très-belle qualité de son et une bonne manière de phraser, qui décèlent l'habileté de son professeur, M. Beer. L'air varié de flûte, par M. Forestier aîné, et le concertino de violon, par M. Javault ont également fait plaisir, ainsi qu'une fantaisie de Herz, sur le chœur du *Crociato*, de Meyerbeer. Ce morceau à deux pianos et à huit mains, a été exécuté par les quatre premiers prix de piano, Mlle Klotz et MM. Lefébure, Honoré et Gloria ; ajoutons que les deux pianos de MM. Erard sont excellens.

Mais les honneurs du concert ont été pour Mlle Flécheux, dont les débuts ont été si brillans à l'Académie royale de Musique. Tout en rendant justice aux belles dispositions de cette jeune cantatrice, nous sommes loin de partager le fanatisme aveugle de ceux qui ont prétendu qu'elle allait faire oublier Mme Damoreau. Une élève qui a à peine deux ans d'étude (il n'y a que dix-huit mois que Mlle Flécheux est entrée dans la classe de Ponchard), ne peut pas remplacer une artiste consommée qui compte vingt années de succès dans les principaux théâtres de l'Europe, mais le plus bel avenir est réservé à Mlle Flécheux, si elle ne se laisse pas ennivrer par les applaudissemens, et si elle continue à travailler consciencieusement. Il ne s'agit pas seulement pour elle, de conserver, il faut encore acquérir : sa facilité est prodigieuse ; mais tous les sons de sa voix ne sont pas sortis, le médium est faible et a besoin d'être travaillé, les notes graves sont d'une bonne qualité, quoique un peu empâtées, et il faut encore beaucoup d'études à Mlle Flécheux, pour obtenir une égalité d'émission de son parfaite dans tous les registres de la voix. Sa manière d'attaquer la note est loin d'être irréprochable : les études premières indispensables à tout bon chanteur, celles de vocalise nous semblent avoir été insuffisantes, ce qu'explique facilement le peu de temps que Mlle Flécheux a mis à suivre les cours de chant au Conservatoire. Ce n'en est pas moins une précieuse acquisition pour le théâtre de l'Opéra, déjà riche des talens de Mmes Gras et Falcon, et la voix de cette jeune cantatrice sera un puissant auxiliaire pour l'exécution du nouveau chef-d'œuvre que nous prépare M. Meyerbeer.

Si l'on est en droit d'exiger la perfection sur le théâtre de l'Opéra, on peut être plus indulgent au Conservatoire qui, en définitive, n'est qu'une école : aussi je n'ai pas besoin de dire l'enthousiasme qu'à excité la ma-

dissemens à n'en pas finir, et j'ajouterai qu'ils étoient mérités. Une seule et dernière observation critique à Mlle Flécheux. On m'a dit qu'elle était très-peu musicienne, et je crains qu'on ne m'ait pas trompé. Déjà, à son premier début dans *Robert*, j'avais remarqué plusieurs hésitations dans la mesure. Dimanche encore, la même faute s'est renouvelée, et l'orchestre, qui n'était pas celui de l'Opéra a eu de la peine à suivre la chanteuse. Mlle Flécheux doit se tenir en garde contre son peu de savoir dans la théorie. Je sais qu'il est un peu dur pour une artiste de l'Académie Royale de Musique d'en revenir aux leçons de solfége, mais la première condition d'un chanteur est d'être bon musicien. Nous n'en sommes heureusement plus au temps où les acteurs se faisaient seriner leur rôle avec un violon, et Mlle Flécheux a un trop bel avenir, pour négliger aucune des études qui doivent porter son talent à la perfection.

Il est à désirer que le Conservatoire puisse nous offrir souvent des premiers prix de chant comme Mlle Flécheux, il aurait alors pour la musique vocale cette supériorité d'enseignement que chacun lui reconnaît pour la musique instrumentale.

A. A.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Le Siége de Corinthe, de Rossini.

L'activité de la nouvelle administration est des plus louables : au milieu des études que nécessite le nouvel opéra de M. Meyerbeer, on trouve encore moyen, de remonter d'anciens ouvrages, pour varier un peu le répertoire, par le congé forcé de Mlles Elsler et la maladie de Mlle Taglioni.

C'est une bonne fortune pour les nombreux habitués de l'Académie royale de Musique, que la reprise et la réduction en deux actes du *Siege de Corinthe*, de ce premier ouvrage que Rossini lança sur la scène française, et qui fut le signal de l'immense révolution qui s'est opérée à ce théâtre depuis dix ans. Nous vivons si vite, dans ce siècle, les événemens se succèdent si rapidement, nous avons vu tant de révolutions bien autrement importantes depuis l'apparition du *Siége de Corinthe*, qu'à peine nous rappelons-nous ce qu'était le théâtre de l'Opéra à cette époque. On y sentait depuis long-temps la nécessité d'épurer le système de chant qui y régnait, et on avait déjà fait quelques efforts pour y parvenir. Le sceptre du chant était partagé entre Dérivis et Nourrit père (Adolphe Nourrit ne venait qu'en seconde ligne) et Mmes Grassari, Dabadie et Javureck, lorsque l'on eut l'idée de faire débuter Mlle Cinti. L'idée était excellente, elle parut absurde et extravagante. En effet que pouvait-on espérer d'une actrice qui chantait et qui ne ne savait pas crier. L'engagement ne fût même fait que presque condi-

royale de Musique. Son premier début eut lieu dans *Fernand Cortez* et son succès fort tranquille. Passe pour ce rôle là, disait-on, mais jamais elle ne pourra aborder la vestale. Cela était vrai et Mlle Cinti eut le bon esprit de s'en tenir au rossignol et au devin du village en attendant les créations. On comprit petit à petit qu'il serait peut-être possible un jour de chanter au grand opéra. Mais une cantatrice ne fait pas une troupe, et la voix fraîche et pure de Mlle Cinti, contrastait singulièrement avec les beuglemens de Dérivis père, le Talma du lieu. Enfin vint Rossini. On conçut l'idée de le faire travailler pour l'opéra et on lui assura un beau traitement pour écrire des ouvrages ; insouciant et paresseux, comme il l'a toujours été, moins cependant qu'aujonrd'hui, Rossini trouva commode de livrer le *Maometto* qui était inconnu en France, on le tradnisit à peu de choses près : mais les traducteurs eurent soin d'écrire la pièce en beaux vers alexandrins, sentant la littérature de l'empire d'une lieue, et en tout conformes aux exigeances de l'opéra d'alors. Cela ne faisait pas le compte de Rossini et il fallut que ces mcssieurs se missent à ajuster leurs paroles sur sa musique. Les voilà donc alignant des quatrains de trois rimes féminines et d'une masculine, tout étonnés d'apprendre que cette coupe était la plus favorable à la musique, et que Quinault que sur la foi de Voltaire ils avoient cru un grand homme pour faire des opéras, n'avait jamais fait que les vers les plus anti-lyriques qu'on se puisse imaginer. Cependant la partition italienne était insuffisante pour rendre toutes les situations de l'ouvrage français, et Rossini dut composer quelque ouvrages nouveaux, puis des airs de danse, enfin tout ce qu'on exige pour un grand ouvrage.

Si les débuts de Mlle Cinti à l'Opéra avaient causé de la surprise, l'annonce d'un opéra fit bien un autre tintamare. M. Dérivis leva les épaules quand on lui dit qu'il allait chanter la musique du Maestro, et Mlle Grassari faillit tomber en syncope en apprenant qu'elle ne jouerait pas dans cet ouvrage. Il y avait un grand air de basse que chante Mahomet dans la partition italienne. Rien n'est plus plaisant que la parodie qu'on fut obligé d'en faire pour que Dérivis parvînt à l'exécuter. On peut comparer les deux manières, car il est gravé dans la partition française tel que Dérivis le chantait : la ritournelle seule a conservé quelque chose du véritable motif, et la difficulté devait être d'autant plus grande pour le pauvre Dérivis, que le début de son air se faisait sur l'hémistiche le plus dur que forgeât jamais cerveau de poète d'opéra.

« Chef d'un peuple, chef d'un peuple indomptable, » la réunion de toutes ces consonnes ne fait-elle pas un effet charmant.

Si l'on riait de Rossini à l'Opéra, c'était bien autre chose au conservatoire : qui se serait permis de rendre justice à cet immense génie, se serait fait huer et conspuer par toute l'école. Cependant *Otello* avait un peu fait remonter les actions de Rossini, et on put croire un instant qu'on voudrait bien lui accorder quelque mérite, parce qu'il échappa un jour à M. Catel de dire qu'il avait trouvé de bonnes choses dans *Otello* ; mais si ce dernier ouvrage lui avait fait trouver grace devant quelques musiciens un peu moins encroûtés que les autres, la coterie française, et elle était formidable alors, ne lui pardonnait pas les *turlututu* du *Barbier, du Turco* et de la *Gazza Ladra* (c'est ainsi qu'on désignait les agrémens de chant qui se présentent fréquemment dans la musique italienne.)

dant cette admirable introduction si sévère, d'une couleur si locale, d'une énergie si profonde, d'un style si grandiose, et qui à elle seule suffirait pour mettre *le Siége de Corinthe* au rang des chefs-d'œuvre. Le trio qui suit, où les voix sont si noblement disposées, où l'harmonie est si distinguée et si facile en même temps, n'eût pas moins de succès; mais le final du deuxième acte et surtout l'admirable scène des Drapeaux du troisième acte l'emportèrent sur les autres beautés répandues à profusion dans l'ouvrage. Il ne faut pas croire cependant que cette justice fut rendue par tout le monde. Il est curieux de lire les articles des journaux du temps; le *Constitutionnel*, par exemple, dans son feuilleton, qui je crois, était d'Evariste Dumoulin, cite la scène de la bénédiction des drapeaux. Que croyez-vous qu'il trouve à louer? ce sont les vers; il les cite tous, et termine ainsi : « Nous ne savons pourquoi M. Rossini ne s'est pas donné la peine de mettre en musique cette admirable poésie »; les vers de cette scène sont certainement fort beaux, mais ce qui nous semble le plus admirable, c'est la stupidité du feulletoniste, qui n'a pas même compris la mâle énergie de ce sublime morceau, le public heureusement ne pense pas comme le *Constitutionnel*, et cette musique devint bientôt populaire. On avait craint que Rossini ne fut pas à la hauteur de son sujet, et que sa musique ne fût d'une allure trop mesquine pour le grand Opéra (ceci semble absurde en 1835, mais en 1826 c'était une opinion presque générale), et cependant si le succès du *Siége de Corinthe* ne fut pas plus grand, cela tient plutôt à la sévérité du style dans quelques parties. Nous avons fait de grands progrès en musique depuis cette époque, et il est probable que l'œuvre si remarquable de Rossini sera mieux appréciée qu'à la première apparition : l'exécution sera d'ailleurs beaucoup meilleure; Mlle Falcon remplira le rôle de Pamira, où Mme Damoreau était faible de moyens et tout-à-fait nulle comme actrice; Levasseur jouera Mahomet, Derivis fils, le grand prêtre, et Massol Cléomène. A. Nourrit reste seul de la création. On se rappelle la manière ravissante dont il chantait le bel air du troisième acte, où se tronve une mélodie délicieuse : « C'est toi grand Dieu, qui des bords de l'abime, » les suppressions ont porté sur le divertissement dont les airs étaient charmans et le final du premier acte; or, le troisième acte conservé tout entier fera le second acte dens cette nouvelle coupe.

La reprise de cet Opéra ne peut avoir qu'une influence très-heureuse sur les recettes. Il est rare, en effet, de voir un ouvrage mieux monté à la reprise que dans sa nouveauté : c'est cette espèce de phénomène que nous serons appelés à admirer la semaine prochaine; cela nous fera un peu patienter jusqu'à *la Saint-Barthélemy* si ardemment désirée; nous voudrions bien que la nouvelle apparition du *Siége de Corinthe* pût produire sur l'année 1836, une influence qui fît éclore autant de nouveautés remarquables en musique, qu'on en vit paraître lors de la première représentation en 1826. Cette année là on donna à l'Opéra comique, *la Dame blanche* et *Marie* au Théâtre Italien, *la Sémiramide* pour la première fois, et au grand Opéra *le Siége de Corinthe*.

A. A.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

MATHIDDE, ou la Grande Duchesse, opéra-comique en 4 actes, paroles de MM. Mélesville et Merville, musique de M. Caraffa.

(Première représentation.)

Cet opéra devrait s'appeler *la Morte*, et voici pourquoi :

Il y a quelques années, un homme de goût et d'érudition, ennuyé du style à trombones et à tambours qui avait fait invasion dans notre littérature, alla déterrer dans les *novellieri* d'Italie, d'admirables compositions où la simplicité antique et naïve du débit s'alliait à la poésie la plus touchante et à l'observation la plus délicate des passions humaines; c'était comme de chastes figures de Pérugin ou de la première manière de Raphaël. La leçon était bonne; j'ignore si elle fut sentie, mais je sais que nous avons eu des singes de candeur et de naïveté comme des copistes de grandeur intime.

Dans une de ces nouvelles si heureusement exhumées, Ginevra Dei Amieri, dont le père ambitieux avait, comme toujours, préféré pour gendre le riche Francesco Dei Agolanti, au bel Antonio de Rondelli, riche surtout de son amour, Ginevra mariée tomba malade pendant la peste de Florence. On la tint pour morte, et la peur de la peste fit qu'on l'enterra à la hâte, et que personne ne veilla auprès de son tombeau. Elle se réveilla pendant la nuit, sortit de son caveau et s'en fut frapper à la porte de son époux, qui croyant voir un spectre, lui promit des messes et courut enfermer sa frayeur et ses larmes sous ses couvertures. La pauvre Ginevra apporta la même terreur et reçut les mêmes exorcismes à la porte de son père, de sa mère et de son oncle. Elle tomba de douleur, de froid et d'épuisement sur les marches d'une église; mais la vierge lui inspira la pensée d'aller demander secours à Antonio qui l'avait tant aimée. Elle reprit courage et marcha en se tenant aux maisons. Je ne connais dans les inventions galvaniques de la littérature moderne, rien de saisissant comme cette affreuse promenade de la *meschinella* pendant une froide nuit d'octobre. Antonio l'acueillit avec empressement, la confia aux soins de sa mère, et au bout de quelques jours, elle était parfaitement rétablie. Alors, pendant qu'Antonio en était encore à pressentir l'avenir, elle trouva, avec une téméraire finesse de femme, le seul biais qui pût les aider dans leur perplexité. Elle se tint pour définitivement morte, et sortit sans crainte pour célébrer son mariage posthume avec Antonio. Francesco la rencontra et voulut la réclamer, mais elle le repoussa, et invoqua la décision de l'archevêque. Après avoir raconté au prélat tout ce qui lui était arrivé de douloureux, elle termina par ces mots : « Sortie du tombeau, je me suis traînée par la ville pendant deux heures : chassée de toutes les portes, j'allais certainement devenir la proie de la mort. Antonio seul m'a sauvée par son accueil hospitalier. Si je vis encore c'est son ouvrage, et c'est pour cela que ma vie lui appartient. Je n'ajouterai plus un mot. Votre sentence, monseigneur, qui est celle du ciel, sera juste et miséricordieuse. » Francesco ne put répondre une syllabe, et l'archevêque, vrai successeur des apôtres, lequel avait reçu le pouvoir de lier et de délier, sépara solennellement Ginevra de Francesco, et bénit son nouveau mariage avec Antonio.

leurs que quelques incidens seraient devenus, pour le musicien surtout, des ambarras sérieux dont un homme de génie eût pu seul se tirer. Ginevra est donc devenue Amélie de Kahlemberg, Antonio, Albert d'Anspach, noble et pauvre officier, l'archevêque a été transformé en grande duchesse, et la scène transportée dans un des châteaux situés aux bords du Rhin. Amélie ne fait pas de promenade nocturne, mais clle est rappelée à la vie par les embrassemens solitaires de son fidèle Albert. Il est bien entendu aussi que le premier mariage n'avait pas eu de suites sérieuses, parce qu'Amélie avait été frappée, après la signature du contrat, d'une maladie théâtrale que vous appellerez si vous voulez, apoplexie volante.

Il y aurait donc dans la question de droit, moins de difficultés que dans la nouvelle primitive, si la grande duchesse qui aime bien sa compagne Amélie, n'aimait encore plus fort, quoique secrètement, son jeune capitaine Albert. Et comme l'affaire portée au tribunal suprême, a partagé les juges en nombre égal de voix, la décision est remise à la grande duchesse, qui est la cour de cassation de ce pays là, et prononce par voix interprétative et réglementaire. Si l'on m'avait dit en pareil cas, *quid jnris ?* comme nous faisait à l'École dc Droit M. Demante, j'aurais peut-être su que répondre; mais la grande duchesse s'embarrasse fort peu du *quid juris ?* elle qui est embarassée pour son amant, la plus grosse affaire des pauvres femmes. Pourtant la générosité l'emporte sur la jalousie, et Amélie est déclarée une nouvelle enfant, venue toute grande en une nuit, au comte de Kahlemberg, à la place de sa première fille mariée et bien mariée, morte et bien morte.

Quoique journal de musique, nous nous sommes occupés assez longuement du poème, parce que c'est un des plus beaux sujets que nous ayons vu depuis long-temps entre les mains d'un musicien. Il est fâcheux que M. Caraffa, par suite de ses antécédens, ou de son organisation personnelle, n'ait pas deviné la couleur étrange et originale qu'il pouvait tirer d'un pareil sujet. Je suis fort embarrassé pour vous parler de l'ouverture de M. Caraffa, parce que j'en ai entendu un trop grand nombre de pareilles, avec lesquelles celle-ci se confond dans ma mémoire. Je ne puis vous assurer que ce soit ce que je vais vous dire, mais vous connaissez tous les procédés usités dans ce genre de falsification. D'abord, une introduction lente commençant par un grand accord d'une mesure suivie de trois autres mesures de *pizzicato*; puis l'accord recommence avec sa queue de *pizzicato*. Cela fait une phrase bien carrée. Après quoi, vient une plainte de quelque instrument à vent, sur un mouvement onduleux des violons et des basses, puis des accords d'attente flanqués de grosse caisse et de cymbales, et un allégro bien scherzo sur le premier motif venu. Un second allegro s'emmanche par les tuyaux de la clarinette, et après une série d'accords qui font semblant de moduler, second motil d'allégro, galoppe de nouveau en groupes de six notes; seulement il a changé de monture et court maintenant sur le hautbois. J'avais cru un instant que M. Caraffa allait nous présenter cette seconde redite à la quinte, ce qui rafraîchit toujours un peu l'oreille, mais ce moyen, tout commun qu'il fût, est encore trop pédantesque pour les gens qui font rétrograder l'art, à la simplicité la plus paresseuse. Je le répète, je ne puis vous at-

dans la confection des duos, trios, quatuors, finales et petits couplets; jetez dans ces moules des motifs gracieux, écrits avec une aisance et une facilité désespérantes; joignez au tout une cloche et un orgue pour la cérémonie religieuse, le crescendo annoncé, *ne varietur*, par le grondement sourd de la tonique sur deux brèves suivies d'une longue, et vous aurez la musique de tous les jours, mais non pas encore celle de M. Caraffa, car il faut, pour la compléter, une imitation de *Moïse* dans un chœur, une autre de *D. Juan* dans un duo, l'introduction du chœur des moines de *Robert-le-Diable* pour l'acte des caveaux funéraires. et une autre du chœur des chasseurs du *Freischütz* pour le trio du quatrième acte. Nous opposerons à ce fatras vulgaire, le duo des amans au premier acte, dont le caractère est tendre et vrai, de jolisc ouplets à rhythme ternaire dans l'introduction, un duo bouffe très-élégamment combiné, et le grand duo d'Amélie et de la duchesse où nous avons entendu de belles phrases pleines de dignité. Tout cela fait regretter que notre époque ait dévoré comme tant d'autres M. Caraffa, que ses compositions juvéniles annonçaient bien heureusement.

L'ouvrage est bien chanté *pour lc théâtre de la Bourse*. Mademoiselle Prévost est un lest suffisant dans les ensembles; Ses intonations n'ont pas toujours été justes. Dans le duo du quatrième acte, mademoiselle Lebrun qui partait d'un point différent, est arrivée au même résultat équivoque. Madame Casimir a été irréprochable quand elle revenait par degrés à la vie. Mais le démon de l'Opéra-Comique reprenant le dessus avec la circulation du sang, la tenue et la pureté ont été oubliées comme des dévotions de matelots après l'orage. Thénard a fait preuve d'une sorte d'art. Inchindi paraît avoir pris pour modèle Zuchelli, qui était certainement un beau modèle, mais il n'est pas assez bon acteur pour produire de l'effet à l'Opéra-Comique, où il est important de parler. Le même sort y attend madame Damoreau, qui regrettera long-temps d'avoir quitté l'Opéra, où elle fut à sa place.

G. L. P.

RENSEIGNEMENS SUR MADEMOILELLE WÉBER.

On lit daus l'*Impartial* du 16 novembre :

Paris, 13 novembre 1835.

Monsieur le rédacteur,

Un très-spirituel et touchant fragment des *Mémoires de Carême* sur la cuisine des pauvres, inséré dans *l'Impartial*, appela l'attention sur la malheureuse position de mademoiselle Wéber, âgée, contrefaite et maintenant livrée au dernier dénûment.

Absent de Paris, je n'ai pu lire cet article que dans les journaux du Midi, où il a fait une impression vive et pénible. De retour, je m'empresse de compléter les renseignemens de Carême : et de répondre à l'appel des journaux de musique qui demandent si les faits sont vrais, afin de soulager l'infortunée sœur de Wéber en ouvrant immédiatement une souscription.

Oui, les faits sont vrais : mademoiselle Wéber vit, elle est malheureuse; rien n'est exagéré dans le tableau tracé par Ca-

nier à l'aide d'une échelle ; toujours assise près d'une petite ucarne où elle travaillait, une table devant elle, à peine vêtue de quelques haillons ; elle était là sans feu pendant la saison la plus dure, m'attendant avec impatience, car les secours de chaque semaine, de chaque mois, venaient tard pour des besoins sans cesse renaissans. Elle me faisait asseoir, me racontait ses peines, parlait de ses besoins, de ses projets si elle avait un peu d'argent. Vraiment sa parole était éloquente au milieu de cette misère. Voyez, monsieur, j'ai froid, et ses mains glacées s'étendaient vers moi ; cette robe tombe en lambeaux, c'est la seule ! Pas de souliers pour aller acheter du pain, chercher de l'ouvrage. Et ce lit ! voyez mon lit : un pliant vermoulu, une ou deux bottes de paille, un lambeau de tapisserie ramassée dans la rue, c'est tout ! Puis ses idées s'agitant rapidement dans sa tête affaiblie, elle prenait une conversation qu'elle abandonnait bientôt pour une autre : de sa famille de Wéber, elle passait aux affaires de ses voisines ; sa parole, son récit étaient rapides, confus comme sa pensée. J'étais loin dans l'escalier que j'entendais encore des remercîmens pour ma visite du jour, des demandes pour la suivante. Trop occupé des besoins présens pour cette malheureuse, j'ai fait peu attention à ses récits du passé jusqu'à l'instant où j'ai vu qu'une grande misère pouvait être adoucie.

A mon retour, j'ai voulu la voir ; elle avait quitté la rue Saint-Jacques, sans indiquer sa nouvelle demeure ; après bien des recherches, je l'ai trouvée rue Mouffetard, n^e^ 37. C'est toujours elle, la pauvre fille gaie et triste en même temps ; elle commence avec intérêt une conversation qu'elle interrompt par des divagations sans fin. Elle est accourue à moi : « Ah ! c'est vous, monsieur, vous ne m'oubliez pas, vous ! » Et après ces mots de bonne affection, de reconnaissance plus rien de raisonnable. A mes questions sur Wéber, sur sa famille : « Oh oui ! lui aussi a été malheureux ! lui aussi... hélas ! je serais riche, heureuse aujourd'hui. » Tout à coup sa figure s'anime, prend une expression de gaîté : « Vous ne savez pas, monsieur ? je suis allée le voir il y a quinze jours, j'ai dîné avec lui... — Où donc ? — A l'hôtel ! — Mais il ne vit plus, Wéber. » Elle a ri !... — « Le chevalier, monsieur, c'est aussi mon cousin et mon neveu... » Je ne pouvais plus rien espérer. J'ai interrogé les personnes qui lui donnent l'hospitalité. Ses pauvres meubles, sa table, sa chaise, un vieux tabouret, son pliant tout a disparu ; elle habite une chambre garnie à quatre sous par jour, elle ne peut payer, mais on s'intéresse à sa misère ; on attend : souvent on la nourrit.

L'autre famille dont parle l'article plein d'ame de Carême habitait au n° 350 de la rue Saint-Jacques, c'est la famille Moreau ; elle a quitté cette maison et le quartier ; mais leur malheur n'a pas cessé, comme le dit l'éditeur des *Mémoires de Carême* : ils vivent tous.

Les secours distribués par le bureau de charité sont considérables, les dons et les aumônes sont immenses à Paris : mais pour des infortunes comme celles de mademoiselle Wéber et de la famille Moreau, ces ressources sont insignifiantes. A ce degré de misère qui fait exception dans la classe indigente, il faudrait des moyens extraordinaires. Une société fondée en dehors des bureaux de charité, mais en ropport avec eux, pourrait, avec quelques centaines de francs, rendre une fatimens que vous voudrez bien l'insérer le plus tôt possible. Malheureuse et âgée, mademoiselle Wéber n'a pas le temps d'attendre. Je suis etc. P. Gaubert, jeune.

Nous ne nous étions pas trompés dans la conjecture que nous avions exprimée récemment, que la demoiselle Weber, dont parlait le fragment inédit des mémoires de Carême était étrangère à l'illustre auteur du *Freyschütz*. A peine le document que nous venons de citer nous était-il parvenu, que nous nous sommes transportés chez cette personne dans tous les cas si intéressante. Nous avons appris d'elle, que le Weber dont elle est la sœur, est un musicien très-connu pour jouer au Wauxhall et dans d'autres bals publics, des valses et des contredanses. Son père, marié à Paris, y tenait une buanderie, essuya des revers de fortune et est mort il y a onze ans. Il n'avait rien de commun que le nom avec Charles-Marie de Weber, issu d'une famille de barons Allemands. Au surplus notre visite n'aura pas été sans résultat, puisqu'elle nous permet d'appeler toute la généreuse sympathie de nos bienfaisantes lectrices, sur une infortunée dont ses voisins s'accordent à représenter la conduite et les sentimens comme irréprochables et dignes d'un meilleur sort.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Beauvais, 9 novembre 1835.

Monsieur,

Abonné à la *Revue Musicale*, j'ai vu avec plaisir dans votre n° 44, qui continue le journal de M. Fétis, l'article sur l'auteur de *Charmante Gabrielle*. Cet article m'a d'autant plus intéressé, qu'Eustache du Caurroy était de mon pays, et que je pouvais vérifier, du moins en partie, l'exactitude des faits avancés.

Je vais vous faire part de quelques différences que j'ai remarquées entre le récit de M. de La Madelaine et une pièce exacte que je possède et que j'ai sous les yeux en écrivant, la généalogie de cette famille remontant à 1430. Cependant je remercie l'auteur de cet article pour le plaisir que j'ai éprouvé en lisant l'éloge qu'il a fait d'un homme de Beauvais qui a eu quelque célébrité.

Le père d'Eustache du Caurroy fut Claude Ecuier, et non Bernard du Caurroy qui n'était pas simple procureur mais procureur du roi en l'élection de Beauvais. Claude du Caurroy se maria deux fois : il épousa en deuxième noces Adrienne Vie, étant veuf de Hélène de Ville et non pas Brigitte : de son premier mariage, qui eut lieu en novembre 1541 avec Hélène de Ville ; il eut sept enfans et non pas seulement un fils et une fille. Ces sept enfans furent : Claude du Caurroy, docteur en médecine et médecin du Roi. Guillaume, secrétaire du duc de Bourbon ; deux autres garçons qui furent prêtres ; un autre

naquit en février 1549, et fut inhumé à Paris en 1606 dans l'église des Augustins où était son épitaphe.

Je vous adresse ces observations, persuadé que vous tenez à ne donner à vos lecteurs que des notions exactes et à rectifier les idées fausses qu'ils peuvent avoir.

Agréez, monsieur, l'assurance de la considération distinguée avec laquelle je suis,

Votre très-humble serviteur,

E. DE VADANCOURT.

NOUVELLES.

*** *La Juive* a été pour la première fois offerte il y a huit jours au public du dimanche, qui s'y était porté en foule et a senti avec un vif enthousiasme toutes les beautés de cette magnifique partition.

*** Lafont de l'Opéra, de retour de son excursion en province, a déjà reparu dimanche dernier, dans *la Juive* où il a été applaudi; des progrès sensibles à la fois comme chanteur et comédien, ratifient pleinement cette faveur que le public lui témoigne. Mercredi, dans le rôle de Gustave III, il a déployé une chaleur vraie et communicative. Sa voix, constamment assouplie par un travail intelligent et judicieux, nous a paru encore plus suave et plus pénétrante qu'à l'ordinaire. Le même soir, a reparu dans le rôle de la devineresse Adverson, madame Baptiste Quiney, éloignée de la scène depuis environ dix ans.

*** Le nouveau directeur de l'Opéra, dans son empressement à seconder l'essor des talens qui annoncent un avenir, a confié à M. Gomis la tâche glorieuse d'écrire la partition d'un grand ouvrage: il faut espérer que ce compositeur obtiendra enfin un véritable succès sur une scène dont le grandiose cadre mieux que celle de l'Opéra-Comique avec le caractère de ses inspirations musicales.

*** Les Bouffes se préparent à nous montrer Mme Allessandri, qui doit compléter l'ensemble de brillans talens et de jolies femmes formé déjà par Mmes Grisi, Raimbaux et Albertazzi.

*** *Léone*, l'opéra en trois actes de M. Halevy, dont les répétitions avaient été suspendues par l'indisposition de Chollet, fera son apparition sur le théâtre de la Bourse dans les premiers jours de décembre. Si les espérances que tout le monde s'accorde à fonder sur cette nouvelle production du jeune maestro sont réalisées par l'événement, il aura eu la croix d'honneur entre deux grands succès.

*** Il paraît décidé que l'Odéon ouvrira bientôt sous la direction de M. Delaboulaye, et que dans son privilége sera comprise la faculté de jouer l'opéra comique en un et deux actes. Si, comme tout nous porte à le croire, cette nouvelle est exacte, nous en félicitons à la fois et les artistes et l'autorité.

*** M. Charles Lipinski, violoniste polonais, dont la réputation nous promet un émule de Paganini, va faire jouir de son beau talent les amateurs parisiens. C'est aux Italiens qu'on doit probablement l'entendre.

*** Sainville, qu'on a vue autrefois à l'Opéra, et qui a récemment obtenu des succès en Italie, va débuter à l'Opéra-Comique.

*** Le concert de MM. Berlioz et Girard aura lieu aujourd'hui à deux heures, dans la salle du Conservatoire, rue Bergère.

*** Demain, 23 novembre, à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile, MM. Alkan, Urhan et Chevillard exécuteront, pendant une messe basse, à onze heures très-précises, en l'église de St-Vincent-de-Paule (rue Montholon, faubourg Poissonnière). le second Trio de Mayseder, pour piano, violon et basse. Entre l'Adagio et le dernier morceau, on exécutera les Auditions de M. Urhan. Les Auditions se vendent au profit des pauvres (2 fr.

mer l'importance dans l'intérêt de l'art. Nous osons croire que nos efforts n'ont pas été sans quelque influence sur le retour partiel de ce culte qu'elle obtenait généralement autrefois.

*** Dimanche prochain, 29 novembre, il y aura un concert dans les salons de M. Pape, au bénéfice d'un homme de lettres. On y entendra MM. Ivan Muller, célèbre clarinette, Vidal, Urhan et Chevillard, Alexis Dupont, et Mlles Mazel et Theomeoni. Le bénéficiaire mérite l'intérêt public, et nous espérons que ce concert attirera du monde.

*** Le célèbre violon Lafont est en ce moment à Marseille et doit s'y faire entendre dans quelques concerts.

*** Parmi les artistes qui se proposent de donner des concerts à Paris, il faut citer M. Deferrer, élève du célèbre Maestro Generali, qui, après avoir été au service de la France sous l'empire, et avoir reçu la croix des mains de Napoléon, vient d'arriver à Paris, à la suite d'une tournée en Italie, en Sicile et à Malte. Rossini, qui l'a accueilli avec beaucoup d'intérêt, l'a entendu et lui a exprimé une vive satisfaction.

*** Les amateurs qui ont eu le plaisir d'assister à une soirée particulière, donnée par M. Kalkbrenner samedi passé, ont admiré un nouveau septuor, de ce compositeur, pour piano, clarinette, hautbois, cor, basson, violoncelle et contre-basse, que le célèbre pianiste a exécuté dans la perfection. On vante principalement l'adagio, écrit dans le style antique, plein d'harmonies originales et d'une instrumentation surprenante, ainsi que le scherzo, dont la fraîcheur et le rhythme savant ont frappé tout l'auditoire. Nous reviendrons sur cette composition originale. Cette soirée offrait, outre le nouveau morceau de M. Kalkbrenner, l'intérêt d'entendre MM. Vidal et Panofka, ces deux excellens violonistes, dont le premier a joué un quatuor de Beethoven, et le second une nouvelle Fantaisie de sa composition; sur une tyrolienne, qui a excité les plus vifs applaudissemens.

*** On nous atteste que le Gymnase-Musical vient d'obtenir la permission d'employer des voix dans ses concerts. Qu'avions-nous dit? et qui ne voit que c'est un acheminement au privilége d'un second théâtre d'Opéra-Comique; il y aurait sans doute à la traverse des chicanes, de longnes résistances, mais toute nécessité fait son chemin.

*** Un opéra nouveau de Coppola : *Nina pazza per amore*, vient d'obtenir un grand succès à Milan. Les Italiens disent avoir retrouvé en maestro Cappola le *Bellini* qu'ils ont perdu.

*** Les correspondances de Milan annoncent qu'en apprenant la mort de Bellini, Mme Malibran a manifesté les plus vifs regrets, et qu'elle a sur-le-champ provoqué dans cette ville, sa résidence actuelle, une souscription qui sera jointe à celle du Théâtre-Italien, qui se couvre de signatures et sur laquelle elle s'est inscrite elle-même pour une somme de 400 fr.

*** A Rome on continue de jouer *La Norma*, avec un succès qui va toujours *crescendo*. La Muette d'Auber, représentée également dans cette ville, a obtenu un grand succès; mais a été défendue par la police, parce qu'on l'a trouvée trop libérale, quoique mutilée à ne pas être reconnue par un Français.

*** Nous avons annoncé dans notre dernier numéro, que le théâtre de Drury-Lane, avait ouvert la saison par un opéra intitulé *le Siége de la Rochelle*, en voici en peu de mots le sujet, emprunté à un roman de madame de Genlis. Un enfant du marquis de Valmore a été tué, sans qu'on sache comment et par qui. Les soupçons tombent sur Clara de Montalban, qui est livrée à la justice. Bientôt on découvre son innocence, on arrête le véritable assassin : c'est le père de Clara, nouvelle douleur pour l'infortunée, lorsqu'au dénoûment elle est reconnue pour la fille d'un grand seigneur. C'est sur ce canevas vulgaire et mélodramatique, que, comme nous l'avons dit, le compositeur Balfe a jeté des mélodies qui, s'il en faut croire les critiques de Londres, sont un immense progrès pour la musique anglaise. On avait une si haute idée de la partition, qu'avant la représentation même, le directeur en avait offert 400 guinées.

*** Covent-Garden a été moins heureux que son rival. L'opéra qu'il a donné, comme nous l'avions annoncé aussi, Paul Clifford, sujet emprunté à un roman de Baliver, n'a eu et ne

*** A Venise, *M. de Chalumeau*, avec musique de Ricci, obtient des applaudissemens ; Perruchini, le plus célèbre des romanciers de l'Italie, vient de publier 12 arietti en forme de barcaroles, qui obtiennent un succès tel qu'on les chante dans es rues de Venise.

*** Une troupe de chanteurs italiens, composée de dix-huit ou vingt artistes, choisis dans les principales villes de l'Italie par l'*Imprésario* M. Patillo, est depuis quelques jours à Bordeaux, attendant le moment de faire voile pour Mexico, où elle porte sa cargaison de roulades et de *fioriture*. Ainsi deux mondes sont ouverts maintenant à l'art du chant, et à toutes les richesses actuelles de la musique ; puissant encouragement pour ceux qui entrent dans la carrière. En s'étendant chaque jours, la concurrence ajoutera encore aux avantages que recueille aujourd'hui le talent musical.

*** Le théâtre de Trieste vient de rouvrir ; la salle a été entièrement restaurée ; on vante l'élégance de la décoration. *Otello* a été choisi pour la pièce d'ouverture ; Donzelli et Mme Méric Lalande y ont obtenu un éclatant succès, cette dernière surtout, que nous sommes fiers de pouvoir appeler notre compatriote, a électrisé le public dans le fameux *S'il padre m'abandonna*, du final du deuxième acte ; Madame Boccabadati est attendue au même théâtre sous peu de jours, et on y répète l'opéra de Mercadante, *Emma d'Antiochia* pour le primo basso, M. Cartagenova qui arrive de Vienne, où il s'était fait distinguer par sa belle voix et sa méthode.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

COSIMO,

Opéra bouffon en deux actes,

PAROLES DE MM. SAINT-HILAIRE ET PAUL DUPORT,

musique de

M. E. PRÉVOST.

Ouverture.	5	f.
N° 1. Air chanté par M. Henry. « O mon auguste maître ! »	2	
N° 2. Duo chanté par M. Henry et Mme Casimir. « Oui, tu peux sur mon âme. »	6	
N° 2 bis. Fioritures de Mme Casimir.	4	50
N° 3. Air chanté par M. Chollet. « Avec mon Angela. »	6	
N° 4. Duo chanté par MM. Chollet et Thénard. « Allons, finissons ma toilette. »	6	
N° 5. Chœur de vielle. « Honneur a son altesse ! »	4	50
N° 6. Romance de M. Chollet. « Viens, oh ! divine jouvencelle ! »	2	
N° 7. Valse chantée par M. Chollet et Mme Casimir. « C'est la valse dont je vous parlais. »	6	
N° 8. Air chanté par Mme Casimir. « Oui, cher Arthur. »	5	
N° 9. Couplets de Mme Riffaut. « Un jour, chez une pratique. »	4	10
N° 10. Duo et barcarolle chantés par M. Chollet et Mme Riffaut. « Qu'entends-je ? cette voix. »	6	
N° 10 bis. La Barcarolle, pour une voix seule. « Riches broderies. »	3	

C. de Bez. Souvenirs de Chevrigny, quadrille pour piano, avec accompagnement de flageolet, cornet à piston, violon et basse.	4	50
— Le même, à quatre mains.	4	50
— Le Salmigondis, quadrille sur différens motifs, pour		

Fantaisie

POUR LA FLUTE,

Avec accompagnement de quatuor ou de piano,

SUR DES MOTIFS

DE LA JUIVE,

PAR

E. WARNERS.

Prix : avec piano, 7 fr. 50 ; avec quatuor, 10 fr.

—

PUBLIÉE PAR HEU.

A. P. Hubert (Mlle). Variations p. piano, sur ia Norma. 6

PUBLIÉE PAR LAUNER.

Lavainne. Op. 23. Agitation, second nocturne pour piano.	3	75
— Op. 24. Les Pleurs, troisième nocture, id.	3	75

PUBLIÉE PAR H. LEMOINE.

H. Rosselin. Op. 7. Variations brill. sur romance d'Adam, p. pian. 6

PUBLIÉE PAR SCHOENENBERGER.

Lecorbellier et *Rosselin.* Grande fantaisie et variations p. piano et violon sur des motifs du Châlet. 9

PUBLIÉE PAR FOURNIER jeune.

F. J. Fétis. Biographie universelle des musiciens et Biographie générale de la musique, précédées d'un résumé philosophique de l'histoire de cet art. Les deux premiers volumes sont en vente. Prix de chaque volume grand in-8, avec planches. 7 f. 50

PUBLIÉE PAR L'AUTEUR, passage Violet.

METHODE DE CHANT,

POUR LES ENFANS,

PAR JOSEPH MAINZER.

Cet ouvrage, destiné aux écoles élémentaires et aux pensions, renferme, outre la Méthode de chant, de nombreux exercices à *une* et à *deux voix*, et peut servir de véritable grammaire de musique. L'auteur, après des considérations sur la *nécessité d'introduire le chant dans les écoles, l'âge le plus convenable pour l'enseigner, son influence sur la santé des enfans*, etc., donne une collection de vingt chansons à deux voix, dont les sujets sont à la portée des enfans, tels que : *le Papillon, la Bulle de savon, le Berger, les Adieux de l'Hirondelle*, etc. La Méthode sera composée de 8 à 10 feuilles. Prix : 5 francs. NOTA. Messieurs les directeurs de pension et maîtres d'école qui prendront six exemplaires, recevront le septième gratis. Cet ouvrage sera suivi d'une *Méthode de chant* pour les *Écoles de musique*, les *Conservatoires*, dont une partie, pour les *chœurs*, contiendra le chant du *contre-point*, de l'*imitation*, de la *fugue*, du *canon* ; et l'autre pour les *solos*, contiendra *chanson, romance, ballade, air et récitatif*. Ces diverses méthodes, du reste indépendantes l'une de l'autre, conduiront l'élève depuis la connaissance des notes jusqu'au plus haut degré d'exécution du chant dramatique.

La Fauvette musicale.

6 francs par an. Abonnement pour 12 romances des auteurs les plus renommés, tels que MM. Masini, Duchambge, Thys, Berat, etc, ornées d'une jolie lithographie par Deveria, Sorrieu, David, etc., seront publiées par les soins de M. Richelmi, professeur de chant, et qui paraîtront de quinze en quinze jours, à commencer le 15 novembre 1835 jusqu'au 15 mai suivant. Le prix pour Paris est de 6 fr. ; pour guitare, 4 fr, 50 c. ; pour la province, 6 fr. 75 c. On s'abonne chez M. Launer, boulevart Montmartre, e4 ; chez M. Prilippe, boulevart Montmartre, 18 ; chez M. Richelmi, rue Michodière, 5 ; en province, chez les directeurs des postes et messageries.

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

9e ANNÉE. N° 48.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr. Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8 8 75	9 50
6 m.	15 16 50	18 »
1 an.	30 33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97;
chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries,
et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 29 NOVEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, receveront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ESQUISSES BIOGRAPHIQUES.

II.

GIULIA GRISI.

Qui n'a désiré, en voyant scintiller au ciel les feux doux et bleuâtres d'une pure étoile, être témoin de la première apparition de l'astre, épier aux limites du firmament le vacillement de la clarté jeune encore? Qui ne s'est reporté, à l'aspect de la belle et mélodieuse Grisi, à ces temps où, cédant peut-être à son insu à sa vocation d'artiste, elle laissait sa voix enfantine déborder comme l'onde fraîche dont on ignore le prix, qu'on n'a pas emprisonnée dans sa course pour la plus grande richesse du domaine? Ces temps ne durèrent probablement pas longtemps, car elle était d'une famille où la culture de l'art devait sembler chose habituelle et nécessaire. Giulia Grisi naquit à Milan le 28 juillet 1811, fille d'un officier topographe au service du royaume d'Italie, et surtout nièce de la célèbre Grassini. La Grassini, cette belle et majestueuse cantatrice des fêtes du grand empire, qui sembla prédestinée pour embellir les soirées de St-Cloud et des Tuileries, après ces grandes solennités militaires où le soleil ne faillit jamais au maître! La jeune Giulia, sous une influence mi-partie de souvenirs français et italiens, teint l'âge de 14 ans, on lui trouva de la voix, et comme sa sœur aînée venait de débuter au théâtre, on ne pouvait négliger de lui faire donner, aussi à elle, des leçons de chant. Pour qu'elle pût continuer régulièrement cette étude, on la mit à Bologne auprès de son oncle qui lui donna pour maître M. Giacomo Guglielmi, fils du célèbre compositeur, lequel demeura trois ans dans la maison, se vouant exclusivement à l'éducation de la jeune Giulia. Enfin, en 1829, vint son apparition aux grandes clartés de la scène. Elle débuta à Bologne dans le petit rôle d'Emma de la *Zelmira*. Son succès fut tel que le directeur l'engagea incontinent comme prima donna pour le carnaval suivant. Elle y chanta *Il Barbiere*, *lo Sposo di Provincia* et *Torwaldo e Dorliska*. L'impresario de *la Pergola* à Florence vint l'enlever au directeur de Bologne, et elle chanta dans la capitale de la Toscane, *Il Barbiere*, *Giulietta e Romeo* de Vaccai et l'*Ezia* del maestro Celli. Cette activité toute nouvelle, pour une jeune et frêle personne, la fatigua assez pour que son oncle la fît revenir auprès de lui. Rentrée à la Pergola au carnaval de 1830, elle y parut successivement dans *Tancredi*, rôle d'Amenaïde, dans la *Vestale* de Pacini et dans *Ricciardo e Zoraïde* à côté du célèbre tenor David. En cette année-là, advint la curieuse fête de la *Luminara*, à Pise, fête qui ne revient que tous les cinq ans, et pendant la-

tous les plaisirs, on fête pieusement les saints, on fait l'amour, on donne et reçoit de fins repas, et l'on se garde si peu d'oublier la musique qu'il y a opéra deux fois par jour; ce qui fit que Giulia Grisi appelée à Pise pour contribuer convenablement aux joies de la Luminara, y chanta *Semiramide* le matin et Desdemona d'*Otello* le soir. A la foire aux chevaux, à Caen, un tragédien, devenu fameux, a bien joué *Hamlet* deux fois dans la même journée. En cette occasion, la sensuelle Italie l'emporta, au moins par le goût, sur les maquignons de Caen. Comme vous voyez, la jeune fille était devenue forte. Aussi fut-elle jugée digne de paraître le plus tôt possible comme prima donna à la Scala de Milan. Bien plus, Pacini se hâta d'écrire exprès pour cette voix si fine, si aiguë, un opéra nouveau, *Il Corsaro*. Ce fut cette année que Giulia Grisi fit connaissance avec madame Pasta, également engagée à la Scala. Cette célèbre cantatrice prit la jeune fille en amitié, et lui dit: « Je veux vous rendre ce que votre tante fit pour moi, car je vous crois digne de *nous* succéder. » Ceux qui ont eu le bonheur de connaître la bonne Giuditta Pasta, et qui cultivent avec une mémoire reconnaissante son souvenir, retrouveront dans ces simples paroles, la grande artiste que nous avons vue si naturelle, pourvue d'un tact exquis et de cette naïve conscience de sa valeur, bien autrement modeste que la réserve qui en dit plus qu'elle ne veut le paraître. Les offres de mad. Pasta ne furent pas un leurre. Elle donna à sa jeune amie beaucoup d'excellens conseils, et joua avec elle *Anna Bolena* ou Giulia Grisi chantait le rôle de lady Seymour. Bellini fit monter ensuite sa *Norma*, et Giulia y créa le rôle d'Adalgisa écrit pour elle.

En 1831, la débutante de Bologne était arrivée au point où la prima donna peut imposer une loi quelquefois juste, plus souvent despotique, à l'impresario avide ou malheureux. Quels que fussent les rapports et les circonstances ou se trouvassent ces deux parties nécessaires aux plaisirs des dilettanti, Mlle Grisi jugea son engagement avec l'entreprise de la Scala trop mesquin, et le fit résilier. S'élevant encore d'un degré, elle ne chanta plus que par représentation. On avait fixé à dix le nombre des soirées où elle devait paraître ainsi, quand une cause imprévue lui fit quitter subitement Milan pendant un jour de repos. Il y eut là dans sa carrière publique une lacune, une éclipse qui dura jusqu'en 1832. L'astre reparut après avoir parcouru une ligne assez prolongée, et ce fut à Paris qu'il brilla de nouveau.

Il y a si long-temps que nous nous sommes dit que Paris est la capitale du monde civilisé, que nous ne pou-

mais par tous les étrangers. Paris, assez boueux, assez maussade dans les quartiers qu'un certain monde ignore, est néanmoins le centre de la vie facile, commode, tolérante et tolérée par le fait de tout le monde; c'est le terrain neutre où se réunissent toutes les opinions, où fraternisent les doctrines les plus hostiles. On y vit en paix et en loyale cordialité dans le salon, auprès de la place où l'on s'est battu hier, où l'on pourrait se battre demain. On est presque toujours sûr d'y trouver trève perpétuelle, sinon la paix, auprès du foyer ami ou ennemi. L'art européen, dont une température aussi douce est l'agent le plus fécondant, le protecteur le plus certain, vient s'y exercer de préférence. Il faut donc de toute nécessité que le reste des notabilités converge ici, ce qui fait que Paris appartient au monde plus encore peut-être qu'aux Français eux-mêmes, ce dont nous ne devons être fiers que dans une juste mesure.

Dans cette capitale cosmopolite, la quintessence du cosmopolitisme se trouve au Théâtre-Italien. C'est dans ce crible assez étroit que la fine fleur de l'humanité est tamisée au point de n'y en laisser passer que les particules les plus délicates ou les plus riches, ce qui est la même chose pour le plus grand nombre. La France y donne le ton; cela est assez juste: et comme les Français ont l'ingénieuse et sotte manie de disséquer et analyser leurs plaisirs, l'auditoire du Théâtre-Italien est subtil, pointilleux, ergoteur jusqu'à épuisement total des raisons contradictoires. Après quoi vient, s'il y a lieu, l'enthousiasme de confiance et d'habitude, sur lequel ce public terrible et débonnaire repose aussi long-temps qu'on le lui demande. Les artistes ont coutume de trembler quand ils paraissent pour la première fois devant ce congrès perpétuel, et ils ont vraiment raison. Giulia Grisi eut donc grand peur: elle fut faible et s'en aperçut la première. Mais l'assistance fut tellement fascinée par l'aspect de cette jeune péri, par la grace de son cou de cygne et de sa taille de roseau, par les flammes noires de ses yeux, par la vibration argentine de sa voix, qu'on ne pensa guère à remarquer qu'elle avait chanté en écolière. Si les Athéniens gaulois n'ont pas encore pour toute espèce de beau le culte que lui rendaient leurs devanciers de Grèce, il faut convenir qu'ils surpassent peut-être ceux-ci dans l'idolâtrie de la beauté féminine, et je crois que Giulia Grisi eût pu continuer de chanter faiblement sans que l'auditoire cessât un seul soir de l'admirer. Mais il n'en devait point être ainsi. Il paraît que la pauvre enfant, après quelques heures données au découragement, se releva avec une de ces résolutions de ténacité

Depuis cette époque, Giulia Grisi, nouvelle Proserpine, a passé alternativement six mois en France et six mois en Angleterre. J'ignore auquel des deux pays elle accorde la préférence, et s'il en est un qu'elle puisse regarder comme une terre de ténèbres et de désolation. N'était l'horreur que j'ai contre le patriotisme d'antichambre, je déclarerais sans hésiter que cet enfer ne peut être pour elle que la Grande-Bretagne. Par malheur pour notre vanité nationale, avril commence, à l'arrivée des chanteurs italiens, à replier le voile de brouillards qui enveloppait Londres pendant l'hiver : Hyde-Park, St-James-Park et Piccadilly vont étaler aux regards charmés les plus beaux équipages et le luxe le plus confortable d'Europe. Les offres séduisantes, les hommages enivrans arrivent de tous côtés aux belles cantatrices d'Ausonie. Quand elles passaient les Alpes, une seule vibration de leur voix puissante aurait suffi pour détacher le tonnerre d'une avalanche de neige; mais à Londres leurs accens ne font rouler que des avalanches de guinées. Giulia Grisi l'éprouva bientôt, et l'avalanche sonnante qui tombe à sa représentation à bénéfice grossit chaque année d'une façon fort réjouissante. En 1834, ce tas d'or ne s'était élevé qu'à la hauteur de *onze cents* guinées. Cette année il a atteint le chiffre de *treize cents* livres sterling. Il est vrai que la belle Proserpine doit se soumettre à quelque fatigue pour conserver cette riche couronne. Quand la *fashion* mâle et femelle accourt de ses terres pour venir jouir du Londres éclairé et séché par le soleil du printemps, quand la *high-life*, qui ordonne ses plaisirs comme un militaire règle les grandes manœuvres d'automne et de printemps, troque les joies des grandes chasses et les ennuis des réceptions châtelaines contre les divertissemens de la ville, il se fait à Londres une énorme consommation de ces régals d'honnêtes gens. Il faut à la voracité de ce monde que la table soit chargée comme pour un banquet d'élections anglaises. Douze concerts suffisent à peine aux besoins de certains jours. Ainsi Mlle Grisi a dû chanter dans la dernière saison à cinq concerts différens dans la même journée. Au grand festival d'York, elle a dit *quatorze* morceaux, dont quatre sur paroles latines, et quatre autres en langue anglaise. L'obligeance de la jeune cantatrice paraît égaler son talent, puisqu'on a compté qu'elle a prêté quarante fois gratuitement le secours de sa voix à des artistes ou à des amis.

Giulia Grisi, quoique liée d'une manière fort intime avec mad. Malibran qu'elle a connue pour la première fois en 1833, n'a pu s'entendre encore avec elle pour paraître dans le même opéra. Pourtant elles se sont réunies dans plusieurs concerts, dans la duchesse de Kent où elles ont chanté le duo de *Semiramide*.

En France, nous n'avons eu à offrir à Mlle Grisi que des milliers de bouquets, des adorations passionnées et un sceptre métallique qui, sans être aussi lourd que l'orfévrerie anglaise, peut s'estimer à un prix fort raisonnable. Nous ne lui avons épargné ni les applaudissemens éclairés, ni l'enthousiasme niais, ni les appréciations subtiles. J'ai pour la foule un respect trop senti pour ne pas imiter en cela mes confrères, et je terminerai en disant que Mlle Grisi est fort belle, encore plus gracieuse; qu'elle possède une voix étendue, sonore et fine, que son style, sans être complétement grandiose, ni complétement léger, s'assouplit merveilleusement aux exigences de la situation dramatique et musicale. Ce sont là de ces choses que je suis fier d'avoir dites le premier, comme vous le reconnaissez sans doute. Et je suis égoïste de l'oreille au point de souhaiter que la jeune *virtuosa di canto* puisse s'élever à toutes les hauteurs qu'il plaira à vous et à moi de rêver.

GERMANUS LE PIC.

CONCERT DE MM. BERLIOZ ET GIRARD.

Il y a dans les grandes idées une séduction à laquelle il faut bien se garder de céder en toute circonstance et sans examen. Certes, si jamais inspiration mérita d'être appelée généreuse, c'est celle qui croit avoir rencontré le moyen de rendre l'art populaire, d'en faire le partage de la plus humble créature humaine, d'appeler, par exemple, les plus délaissés à sentir vibrer dans leur poitrine des mélodies grandioses. Mais d'un semblable point de départ, on peut n'arriver qu'à des résultats faussés, sinon mesquins. Si, pour hâter l'émancipation intellectuelle et artistique du peuple, on croit devoir faire de la littérature brutale, des peintures d'enseignes et de la musique d'orgue de Barbarie, personne ne doit douter qu'on tournera le dos au but qu'on se propose. Ce but, auquel tendent toutes les ames que l'égoïsme de notre époque n'a pas desséchées, doit donc être d'ennoblir le peuple, d'élever sa portée actuelle, au lieu de faire redescendre l'art jusqu'à lui. Toutes les fois qu'on abaissera l'art, il y aura perte, perte irréparable, perte sans compensation d'aucun avantage, même momentané. Cette vérité, M. Berlioz l'a trop bien sentie, trop bien exprimée, lui dont toutes les pensées, tous les actes aspirent au progrès, pour que nous devions nous abstenir de la lui rappeler à propos de son chant sur la mort de Napoléon. J'ignore s'il a voulu faire, en cette occasion, un chant complétement populaire; mais il me semble difficile que cette noble pensée ne se soit pas offerte à lui. Tout l'y invitait en effet, et c'est probablement comme le corollaire de cette idée que l'unisson d'un chœur nombreux lui aura souri. Que d'autres, en faisant des unissons, halètent sur les traces de Rossini et de Meyerbeer, c'est dans l'ordre : Schiller a dit, à propos de ces manœuvres : « Quand les rois bâtissent, les charretiers ont de la besogne. » M. Berlioz, qui se recommande par une sainte horreur du trivial et de l'imitation vulgaire, a donc été dominé par un motif déterminant bien fort, en recourant à

nous croyons qu'il s'est trompé cette fois, et cette opinion nous la cachons d'autant moins qu'il s'agit de lui. Hâtons-nous de le dire : nul que lui peut-être ne pouvait faire une semblable erreur et la recouvrir d'un travail précieux qui en voilât les conséquences, même à ses propres oreilles. L'audition attentive de ce morceau nous a confirmé dans notre conviction, que l'unisson ne peut jamais être employé qu'à titre d'opposition, d'accident passager, mais non devenir la chose principale et dominante. La plus forte de toutes nos raisons, c'est que la monotonie est inévitable en pareil cas, et cette monotonie, qui est quelquefois un moyen, deviendra un contre-sens quand il sera question de passion mobile et d'une succession de mouvemens tumultueux de l'ame. Meyerbeer l'a jugé ainsi; car son admirable chœur de moines n'a été fait que pour exprimer un sentiment de reflet, et la situation d'êtres immobiles et inanimés pour leur propre compte, comme le poteau qui montre la route au voyageur. L'unisson qui peut encore être employé, sobrement d'ailleurs, pour représenter l'explosion subite d'une passion générale, dans un moment de courte durée, ne pouvait convenir au développement d'une scène comme celle du *Cinq Mai*. Que M. Berlioz ait eu ou non le sentiment secret de cet inconvénient, il a entouré son chœur d'un magnifique travail d'orchestre, changeant à chaque strophe (1). On dirait d'une de ces pierres qui n'ont de prix que par le souvenir, enchâssée dans un or richement ciselé. M. Berlioz s'est encore trompé en choisissant le texte de Béranger. Notre Tyrtée, dont nous sommes fiers à juste titre, ne s'est jamais complétement affranchi des lois du *lon lan la lan la rirette*. Pour lui qui chantait :

« Dites que c'est du Mozart,
» Pour que j'applaudisse ; »

le refrain n'a jamais été qu'un moyen de replier la pensée pour lui donner du ressort et la faire rebondir avec plus d'énergie, et quant aux exigences musicales il n'y a jamais pensé. Toute la musique est comprise à ses yeux dans la *Clef du Caveau*, et bien bon le musicien qui va s'associer à la poésie égoïste, qui ne s'inquiète pas de lui, et n'a jamais rien entendu préparer pour une telle communauté. Le public a accueilli avec une faveur très-marquée le chant sur la mort de Napoléon : cela prouve que le génie de M. Berlioz est fait pour triompher de difficultés immenses, et que ses préoccupations les plus hasardées seraient encore pour d'autres objets de vanité; mais nous persistons à penser qu'il s'est privé gratuitement de ressources nécessaires, et qu'il a couru un risque auquel on ne doit pas s'exposer.

Sa mélodie du *Jeune Pâtre breton* a eu un destin qu'on pourrait dire inverse. Comprise ou plutôt pressentie dès la seconde strophe par un petit nombre que cette intuition agita d'une manière sensible, elle a obtenu un succès d'enthousiasme dans une partie de l'auditoire et d'étonnement dans l'autre. Cette délicieuse composition ferait croire que M. Berlioz a ambitionné le genre de gloire conquis par Schubert, et nous l'en félicitons de grand cœur; car ce serait une acquisition précieuse pour la musique française que cette forme qui permet à l'artiste de développer les caprices et les jeux de sa fantaisie ou de répandre à satiété toutes les larmes de sa tristesse. Quoiqu'il s'agisse ici de strophes, le musicien n'est pas tellement captif qu'il ne puisse changer à son gré de mouvemens et de couleurs. Le *Jeune Pâtre breton* est d'une finesse de chant, d'une délicatesse d'effet qu'on ne peut comprendre qu'à l'audition : l'orchestre est traité avec la recherche la plus coquette ; toujours et diversement actif comme la brise qui effleure de son murmure les bruyères et les genêts des falaises bretonnes, toujours ondoyant comme un prisme qui tourne sous un soleil tour à tour voilé et radieux. Nous ferons à peine remarquer que la voix laisse le sens musical suspendu à la tierce, remettant à l'orchestre le soin de calmer l'impatience de l'oreille désireuse de la tonique. Ce moyen si souvent employé par les anciens maîtres, a repris faveur chez nos musiciens instruits, et malheureusement aussi chez leurs imitateurs. Cela n'ajoute que peu de charme à la mélodie de M. Berlioz, d'ailleurs si riche d'effets mystérieux. Mlle Falcon a compris et rendu ce chant de la manière la plus satisfaisante.

Plusieurs personnes qui n'avaient entendu la symphonie d'Harold que dans l'origine (et nous sommes de ce nombre), ont cru assister à l'exécution d'une composition nouvelle. C'est un digne pendant à la première symphonie fantastique de l'auteur. Harold aux montagnes est une peinture vraie et animée de transports qui saisissent au milieu de ces scènes augustes, le jeune homme échappé aux souffrances de la société. Voilà ces extases soudaines, ces exaltations sans motif apparent, ces chants spontanés et involontaires comme ceux de l'oiseau matinal, ces joies délirantes qui vous échappent au milieu de la solitude et de la liberté. C'est l'ivresse désordonnée d'Harold, le malheureux des temps modernes, appelant du Dieu injuste et partial des villes, au Dieu des champs qui distribue également à tous les splendeurs de sa lumière, les harmonies de l'air et des eaux. Aux hommes qui n'ont pas éprouvé, au moins une fois en leur vie, la vertu de ce baume héroïque, la première partie d'Harold ne paraîtra qu'une belle symphonie à mouvemens tumultueux, peu motivés peut-être; mais ceux qui ont eu occasion de regretter le contact des hommes, et de soulager dans la fraîcheur du matin et dans l'isolement d'une rampe alpestre, les blessures de leur cœur ulcéré, retrouveront dans ce morceau ces bondissemens dont le souvenir seul est encore un bonheur. La marche des pélerins chantant la prière du soir, est au contraire intelligible pour tout le monde. Ce sont là ces tremblemens de la cloche montagnarde et des vapeurs orangées du crépuscule, qui sont à l'usage du premier venu. Pour les gens plus sensibles, qui aiment dans un tel moment à se perdre dans une contemplation mystique, les arpéges frémissans de M. Urhan les ont facilement transportés dans les douces régions de l'idéal. La marche des pélerins a été redemandée. La sérénade du montagnard à sa maîtresse est charmante : les effets de *Zampogna* qui accompagnent la ritournelle, sont vrais et piquans; mais l'homme du nord reparaît dans le chant d'amour. Un Méridional eût débordé en mélodies plus soutenues, plus précises ; ce qui n'empêche pas cet amour septentrional d'être beau à sa manière.

« C'est fort agréable d'être brigand et de boire un bon vin qu'on n'a ni récolté ni payé; mais nous serons pendus ! » C'est là, si je ne me trompe, ce que doivent dire les brigands de

(1) Nous apprenons que ce morceau faisait partie d'une vaste composition de caractères divers qui devait être exécutée au Panthéon. L'auteur, en raison de l'immensité du vaisseau et de la masse d'air à ébranler, avait cru devoir donner à vingt voix de basses, le rôle d'une basse seule. Un autre motif, l'impossibilité d'obtenir d'un théâtre lyrique le prêt d'un bassiste puissant, à fait conserver cette disposition pour le concert.

les souvenirs tendres et mélancoliques arrachent une larme secrète à quelque jeune novice qui n'a eu pour exercer cette noble et indépendante industrie, d'autres titres que l'assassinat d'un rival. Mais le vin fouette le sang ; « arrière la sensibilité et la mollesse, si nous devons être pendus, buvons par avance tous les coups que la corde croit nous retrancher! » Et le tohu-bohu de l'orgie se rue en tout sens et dans tous les modes jusqu'à ce que les forces cèdent à cette effrayante dépense d'énergie. Je ne trouve à regretter dans ce robuste finale que l'absence d'un chœur comme je suppose que l'auteur aurait pu le concevoir.

L'ouverture d'*Antigone* a pour premier mérite celui de rendre parfaitement la situation passive de cette noble et douce fille dévouée au malheur d'autrui, et n'oubliant ses larmes que dans les spasmes d'une nouvelle crise. C'est ce que M. Girard a exprimé par une succession alternative de mouvemens lents et agités. Toutes les ressources de l'instrumentation ont été mises à profit par lui avec une rare habileté, et son orchestre n'offre ni vide ni hésitation : ce morceau est d'un fort beau caractère. Suppléer à la pensée de Beethoven est une tâche hardie, mais augmenter le nombre de ces symphonies dont le public se montre aujourd'hui insatiable était une gloire qui devait tenter un maître habile. Nous avons eu cette fois encore à louer l'art avec lequel M. Girard a converti en symphonie la sonate en *ut dièze* mineur. Nous n'y avons pas retrouvé, il est vrai, ces admirables surprises dans les instrumens à vent, que Beethoven ménageait si à propos, mais outre qu'il serait scabreux de risquer dans des procédés de cette nature la comparaison avec ce génie original, la couleur mélancolique et voilée de la composition rend moins sensible l'absence de ces éclairs lumineux.

G. L. P.

FÊTE DE SAINTE CÉCILE.

Fidèle au culte qu'il a voué à son harmonieuse patrone, M. Urhan a dignement encore célébré cette année la fête de sainte Cécile, et la foule, fidèle aussi à ses plaisirs, s'est empressée, comme toujours, de répondre à l'appel du grand artiste, qui cette fois a trouvé le moyen de faire tourner son art au profit de sa charité. Une société aussi nombreuse que bien choisie encombrait lundi dernier, 23 novembre, l'église de Saint-Vincent-de-Paule, où se trouvait réellement à l'étroit le nombre toujours croissant des adeptes de cette solennité tout artistique. Le modeste programme, qu'on avait pu lire à travers les vitres de quelques magasins de musique, promettait le *second trio* du célèbre Mayseder, par piano, violon et violoncelle, exécuté par MM. Alkan, Urhan et Chevillard, et les *Auditions* de M. Urhan, production nouvelle, à laquelle n'avaient été initiés que les partisans les plus intimes de l'auteur, et qui cependant avait laissé transpirer comme un parfum d'heureuse originalité bien digne de stimuler la curiosité publique. La foule, attentive, recueillie, a entendu dans le silence le plus religieux l'exécution du trio du compositeur allemand.

Cette œuvre de Mayseder pouvait sembler nouvelle à la plus grande partie des auditeurs : elle est encore peu connue en France, où elle n'est importée que depuis l'été dernier. C'est M. Urhan qui en a offert les prémices au public parisien, en la faisant entendre pour la première fois aux concerts du Gymnase-Musical, de société avec MM. Field de Bath et Chevillard, qui lui prêtèrent l'appui de leurs beaux talens, et nous nous rappelons encore le succès d'enthousiasme qu'obtint cette première audition. C'est qu'en effet toute la grace, tout l'esprit, tout le fini qui caractérisent si merveilleusement les autres productions de Mayseder, se retrouvent comme jetés à pleines mains dans ce second trio, digne en tous points de son aîné, et auquel sont réservées d'aussi brillantes destinées. M. Alkan, qui s'était chargé cette fois de la partie importante du piano, s'en est acquitté avec la perfection qu'on se plaît depuis longtemps à reconnaître dans cet artiste, si jeune encore : le piano chante délicieusement sous ses doigts, et il serait difficile de trouver plus de vigueur, plus de limpidité, plus de brillant que dans ses traits si nets et si purs, où ressort claire et distincte chacune de ces myriades de notes, qui tombent comme une pluie féerique de perles et de diamans. Quant à M. Chevillard, qui s'est tout d'abord emparé comme un maître de la partie du violoncelle, il y a certainement mis le cachet d'un talent qui assure sa réputation. Pour quiconque l'a entendu exécuter l'admirable chant de l'*adagio*, il est une vérité incontestable; c'est que nous possédons un excellent violoncelle de plus. Tout le monde sait quel parti M. Urhan sait tirer de son violon ; on a tout dit sur la grâce, sur la délicatesse, sur le sentiment expressif de son exécution; aussi n'avons-nous pas la prétention d'apprendre quelque chose de nouveau en disant qu'il n'avait jamais mieux rendu Mayseder, son auteur de prédilection, qu'il comprend si intimement, et qu'il a si bien le talent de faire comprendre aux autres. En résumé, ce second trio, si remarquable par ses mélodies tour à tour spirituelles, suaves, mélancoliques, et qui se répondent si bien en passant successivement sur chaque instrument ; par son *adagio* surtout, d'une facture large, profondément religieuse, et par conséquent si bien en situation, a produit le plus grand effet, et la sainteté du lieu a pu seule retenir les transports d'une satisfaction que trahissait néanmoins l'émotion empreinte sur tous les visages.

Après avoir payé un juste tribut d'admiration à l'illustre Mayseder et à ses dignes interprètes, occupons-nous plus spécialement de M. Urhan, non plus de M. Urhan l'exécutant célèbre, mais de M. Urhan le compositeur. Et d'abord, s'il est vrai que le style soit l'homme, jamais cette maxime d'un grand écrivain n'aura reçu une plus juste application : remarquez bien qu'ici le mot *style* est de toute rigueur; car pour M. Urhan la musique est une langue qu'il parle ou qu'il écrit au besoin, une autre poésie qui donne en quelque sorte un corps aux inspirations les plus intimes de son ame si poétique. Ainsi M. Urhan écrit comme écrit de Lamartine; ainsi doit-on dire que comme de Lamartine il a son style, et le style d'Urhan, c'est sa personne tout entière, c'est lui. Sa gravité habituelle, ses études sérieuses et profondes, ses principes religieux, l'originalité même de cette vie restée invariablement mystique et toute chrétienne au milieu du monde, vous retrouvez ces grands traits de caractère dans la musique de M. Urhan. Ses productions, pour être peu nombreuses, n'en resteront pas moins, parce qu'elles portent un cachet particulier, parce qu'elles éveilleront toujours quelques sympathies, parce que la liaison avec les œuvres de M. Urhan, une fois bien établie, doit avoir toute la force, toute la durée d'une amitié intime. Ainsi, et pour ne parler que des *Lettres* pour le piano dont il nous a dotés l'année dernière, je le demande à tous ceux qui les ont comprises, n'est-ce que pour un temps qu'ils les aiment, ne les aimeront-ils pas toujours? Aujourd'hui, et après une année entière de si-

mettre ses *Auditions* célestes. Il s'est inspiré de la ballade si connue de Reboul, de ce boulanger de Nîmes, de ce poète de nature, qui a laissé couler de son cœur, sans le savoir peut-être, les pensées les plus neuves, les plus riantes, les plus religieuses, les plus consolantes, sur la mort toujours si touchante d'un pauvre enfant. Le poète et le musicien devaient se comprendre, et ils se sont si bien compris que la mélodie du musicien est digne des stances du poète, et que ce tout intime a quelque chose d'angélique, qui semble en effet descendre d'en haut. La composition de ce morceau, qui forme la première partie des *Auditions*, est de la plus habile simplicité. C'est d'abord un frémissement mystérieux qui sert de prélude et qui annonce l'apparition de l'ange : ensuite un récitatif sans accompagnement : puis la mélodie que murmure l'ange penché sur ce berceau, mélodie pure, mélancolique, et douce, et monotone, invariablement accompagnée d'un bout à l'autre d'accords monotones ; mais cette monotonie même est pleine d'un charme inexprimable. C'était un tout petit garçon, le jeune Gustave Narjeot, qui chantait cette mélodie de l'ange : il serait impossible de rendre l'effet combiné de cette voix si naïve, de cette musique si touchante et si simple, de ces paroles si suaves ; le lieu, le recueillement, les souvenirs, enfin tout agissait impérieusement sur l'ame ; on se laissait aller à une indéfinissable émotion, et nous avons vu plusieurs dames s'essuyer silencieusement les yeux. Pauvres mères ! le poète et le musicien vous avaient donc bien comprises !

Après la mort d'un enfant chéri, *les Larmes ;* ce sont aussi *les Larmes* qui font le sujet de la seconde partie des *Auditions*. Mais, fidèle à ses inspirations religieuses, M. Urhan pleure avec douceur, avec résignation, comme doit pleurer un chrétien qui espère toujours, lors même qu'il est le plus malheureux. C'est aussi ce caractère de résignation douloureuse qui domine dans ces *Larmes*, morceau écrit sans indication de mesure, parce qu'il serait assez difficile en effet de mesurer des pleurs qui aiment à couler sans contrainte, et dont l'exécution est du plus grand effet. Pour en bien comprendre l'esprit, il ne faut pas perdre de vue que la main droite doit faire le chant, tandis que la gauche est chargée de l'accompagnement, qui n'est à vrai dire qu'un écho du chant de la main droite, accompagnement en notes graves qui semblent tomber goutte à goutte comme des larmes dans un abîme.

La troisième partie des *Auditions*, *le Désir du Ciel*, est d'une belle facture, franche et large, procédant par de riches accords. L'auteur a voulu exprimer les élans d'une ame souffrante vers un monde meilleur, où elle espère et attend la fin de ses maux : mais que de liens la retiennent encore dans cette vallée de larmes, que d'efforts pour les briser, quelle rude guerre pour l'affranchir enfin !.. Mais aussi, une fois libre, avec quelle joie ne va-t-elle pas se réunir à tout ce qu'elle aimait ! Or, pour rendre cette lutte, ces efforts désespérés, cet affranchissement de force, M. Urhan, s'affranchissant aussi des règles ordinaires, a employé certains accords de quinte et d'octave de suite, qui ont mal sonné, dit-on, à certaines oreilles. Comme si le poète, et le grand poète surtout, n'avait pas le droit de s'affranchir un moment de la routine, et surtout comme si le succès ne justifiait pas toujours l'audace ! La faute harmonique de M. Urhan est à effet et à grand effet : voyez-vous ce grand coupable ! à la fin du morceau, et comme pour donner à entendre que la pauvre mère, délivrée des liens terrestres, va rejoindre joyeuse mélodie de l'ange du premier morceau, que le piano chante alors avec une onctueuse exaltation.

Telles sont les *Auditions* de M. Urhan, dont nous ne donnons ici qu'une esquisse bien imparfaite, mais que nous proclamons une œuvre de conscience et d'art si jamais il en fut : ce morceau pour le piano, qui commence par une mélodie chantante, se subdivise en trois parties bien distinctes, mais qui ont entre elles cependant une telle connexité, qu'on peut dire qu'à elles trois elles forment une belle harmonie qui rappelle, sauf les proportions, le plan et le faire des bons maîtres, et du grand Beethoven surtout, l'éternelle, l'incessante étude.

Nons recommandons ces *Auditions* à tous les vrais musiciens, qui seuls pourront les comprendre : elles seront pour eux, nous n'en doutons pas, une source toujours nouvelle d'émotions profondes et de fortes pensées. Nous avons dit en commençant que M. Urhan avait trouvé le moyen de faire tourner son art au profit de sa charité; c'est qu'en effet il ne sait pas, lui qui n'est qu'artiste, faire marchandise de ses inspirations ; il a généreusement donné son manuscrit à l'éditeur Richault, qui, s'associant à la bonne œuvre de l'auteur, s'est chargé de faire graver les *Auditions*, qu'il débite exclusivement au profit des pauvres. On en avait déposé un certain nombre d'exemplaires à la sacristie de Saint-Vincent de Paule, le jour de la solennité ; ils ont tous été enlevés, et, quand la foule recueillie s'écoulait en silence, nous avons vu plusieurs personnes chercher encore dans ces pages la trace des émotions sous le charme desquelles elles restaient encore. Comme elle avait commencé, la fête s'est dignement terminée par une quête abondante pour les pauvres.

BÉLANGER.

NOUVELLES.

*** L'Opéra a fait relâche vendredi dernier, une indisposition de Mlle Falcon ayant empêché de donner la première représentation de la reprise du *Siége de Corinthe*. Pour dédommager le public, l'habile et actif M. Duponchel, dont le courage et le talent font face aux accidents sans nombre qui viennent entraver le début de sa gestion, offrira, ce soir dimanche, la pièce à vogue incessante et toujours plus nouvelle à mesure qu'elle devient plus ancienne, le chef-d'œuvre de M. Meyerbeer, *Robert-le-Diable*.

*** Demain, au bénéfice de Lablache, *I Puritani* avec sa magnifique distribution.

*** Mlle Taglioni a, dit-on, commencé à marcher; c'est un *premier pas* vers le retour de sa santé et de nos plaisirs.

*** Le théâtre Italien a remis au courant de son répertoire *Il Bravo* de Martiani ; on a applaudi plusieurs morceaux de cette partition, notamment la cavatine de Rubini, *Reo di Colpe*, celle de Mlle Grisi, *Il Gondoliere*, et l'air final où la cantatrice se montre tragédienne.

*** Une traduction anglaise de la *Juive* obtient en ce moment à Drury-Lane un succès jumeau de celui dont l'original est en possession sur notre grand Opéra. Les cinq premières représentations de ce magnifique ouvrage ont produit à Londres cinquante mille francs.

*** Il paraît que Mme Damoreau qui, *montée sur le faîte, avait aspiré à descendre*, songerait à remonter maintenant, et aurait adressé au ministre de l'intérieur une lettre dans le but d'obtenir la résiliation de son engagement avec l'Opéra-Comique, en échappant aux conséquences d'un dédit stipulé dans le cas d'une rupture.

*** Un violent enrouement de Chollet suspend encore les représentations de l'ouvrage à la mode place de la Bourse, du joyeux *Cosimo*, dont la première apparition devant le public du

fait que nous avons vérifié, et qui n'a rien de commun avec l'exagération accoutumée des annonces du charlatanisme moderne.

*** Le congé stipulé dans l'engagement de Mme Dorus-Gras pour cette année, se trouve ajourné par un arrangement à l'amiable.

*** Mad. Ponchard vient de contracter un engagement avec le théâtre d'Amsterdam. Elle s'y rendra, dit-on, avec son mari.

*** L'opéra de MM. Planard et St-Georges, auquel, s'il en faut croire les bruits de coulisses, M. Halevy a prêté le charme d'une musique expressive et pleine d'élégance, sera intitulé le *Coup de foudre*. Jamais affiche ne se sera parée d'un titre plus *éclatant*.

*** Dimanche, 6 décembre 1835, à deux heures précises aura lieu le deuxième concert vocal et instrumental, donné par MM. Hector Berlioz et Girard. Voici le programme : 1° Sonata fantasia en *ut* dièse mineur, de Beethoven, mise en symphonie par M. Girard (exécutée pour la deuxième fois.) Adagio, Allegretto, Allegro agitato. 2° *Le cinq Mai ou la mort de Napoléon* (de Béranger), chant de soldats pour vingt voix de basse à l'unisson, avec chœur et orchestre, de M. H. Berlioz (exécuté pour la deuxième fois). 3° Air varié composé et exécuté par M. Haumann. 4° Grande ouverture d'*Antigone*, de M. Girard (exécutée pour la deuxième fois). 5° Air d'*Armide* (*Plus j'observe ces lieux*), de Gluck, chanté par M. Boulanger. 6° *Harold*, symphonie en quatre parties, avec alto principal, de M. H. Berlioz. Première partie : Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. Deuxième partie : Marche de Pélerins chantant la prière du soir. Troisième partie : Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse. Quatrième partie : Orgie de brigands. L'alto solo sera joué par M. Urhan. Les exécutans au nombre de cent trente, seront dirigés par M. Girard. On trouve des billets chez M. Réty, au Conservatoire et chez M. Maurice Schlesinger.

*** Le Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, vient d'obtenir un brillant succès avec un ballet de M. Blache, intitulé les *Grecs*.

*** Ce soir, M. Sesoya, oboïste belge, donnera dans les salons de M. Guerber, faubourg Poissonnière, n. 1, à 8 heures précises, un concert dont le programme présente de l'intérêt et de la variété.

*** Le célèbre comique *Schuster* vient de mourir à Vienne. Voici son épitaphe : Ci-gît l'homme qui ne nous fit pleurer qu'une fois ce fut le jour de sa mort.

*** Une dame, que les salons de Paris fêtent comme une de leurs plus brillantes cantatrices, vient de publier deux romances dont elle a composé les paroles et la musique, qui jamais n'ont été mieux d'accord que dans ces deux charmantes productions ; l'une : *Je veux pleurer*, est un modèle d'expression tendre et mélancolique ; l'autre : la *Ménagère* est d'une grace et d'une légèreté étonnante. MM. Richelme et Boulangé leur donnent dans nos soirées musicales une vogue qui se soutiendra longtemps. Il est délicieux de les entendre chanter par leur auteur même dans quelques maisons favorisées.

*** Un de nos guitaristes des plus habiles, *M. Lagnani*, dont le concert était annoncé pour aujourd'hui, a eu le malheur de se casser le bras en descendant d'un cabriolet. MM. Aguado et Sor, se sont empressés de lui offrir leurs services pour ne pas retarder le concert, qui aura lieu aujourd'hui même à deux heures, dans la salle Chantereine. Le bénéficiaire, par son talent et par le malheur qui vient de lui arriver, mérite l'intérêt du public, et nous espérons qu'il fera une brillante recette.

*** Rien de nouveau sous le soleil. Nous sommes tombés en extase devant Paganini, jouant du violon sur une seule corde ; et maintenant on nous apprend que cette innovation n'en est pas une sous le soleil de l'Afrique, et qu'il existe en Égypte une espèce de violon à une seule corde, dont les Arabes jouent dans les rues et tirent les sons les plus suaves.

*** La joyeuse galerie de Dantan, où les musiciens sont en si grande majorité, vient de s'enrichir de la caricature de Chollet dans *Zampa*, physionomie, costume, attitude, il est impossible de tout parodier à la fois avec plus de bouffonnerie et d'exactitude.

un marche-pied pour nos jeunes talens, et un piédestal pour les maîtres. Les séances se tiendront toujours à l'Hôtel-de-Ville.

*** Une invention qui paraît importante, et qui agrandirait le domaine musical, a été communiquée à l'Académie des sciences, dans sa séance du 25 novembre, par M. Isoard, luthier-mécanicien. Les instrumens à cordes et à archet sont, dans l'état présent de la fabrication, les seuls qui n'aient pas besoin d'être *tempérés*, c'est-à-dire les seuls qui produisent des sons justes d'une manière absolue. Cette propriété tient à ce que les cordes peuvent être à volonté raccourcies de quantités aussi petites que la délicatesse de l'oreille peut le désirer. Un instrument qui jouirait de cette propriété si importante, et qui en outre serait susceptible de produire des sons dont le timbre et l'intensité seraient les mêmes que ceux des instrumens à vent, aurait beaucoup d'importance, c'est ce dont M. Isoard s'était occupé, et il a donné à l'Académie l'explication du nouveau mode de production de son qu'il a combiné. Pour comprendre l'instrument qu'il vient d'inventer, il faut qu'on se représente une corde tendue entre deux lames de métal ou de bois, à la manière des languettes des anches libres. A l'une de ces extrémités cette corde est ébranlée par un courant d'air, et à l'autre extrémité on la serre contre une touche en la raccourcissant par la pression des doigts. On voit que l'instrument nouveau est un violon, dont les cordes sont ébranlées à l'aide d'un courant d'air au lieu d'un archet. M. Isoard dit que les sons de ce violon tiennent le milieu entre ceux du cor et du basson. Il sollicite l'examen d'une commission. L'Académie a nommé commissaires MM. Savart, Becquerel et Dulong.

*** Le docteur Racher à Cologne vient de révéler, dans un curieux ouvrage, quelques particularités intéressantes sur l'origine de ces fêtes musicales qui se popularisent aujourd'hui dans une partie de l'Europe. Les premières réunions de ce genre eurent lieu vers la seconde moitié du dernier siècle en Angleterre et en Suisse. Ce n'est qu'en 1809 que des fêtes musicales régulières furent introduites en Allemagne. Elles y eurent pour fondateur un artiste, nommé Georges Frédéric Bischoff, né à Frankenhausen, en Thuringe ; et les premières furent célébrées dans la patrie de cet artiste, à Espert et à Hildesheim. Elles furent suivies des grandes réunions annuelles du Bas-Rhin, fondées par Jean Schornstein, organiste à Elberfeld.

*** La ville de Rouen, qui a élevé une statue au plus illustre des ses enfans, au grand Corneille, veut rendre le même honneur au délicieux compositeur qu'elle se glorifie d'avoir vu naître. Il paraît que cette statue sera coulée en bronze, et que la dépense ne s'élèvera pas au-delà de 15,000 fr. M. Dantan, auteur de la première statue, en se chargeant de la seconde, a dès le premier moment, déclaré qu'il ne recevrait que les simples frais de coulage, fier, en grand artiste qu'il est, de travailler pour honorer la mémoire d'un grand artiste.

*** Un journal cite, comme extrait de *l'Observateur de Trieste*, la catastrophe suivante, qui nous paraît trop théâtralement combinée pour être vraisemblable : il faut sans doute, la ranger au nombre de tant de mystifications inventées à plaisir sur la vie ou le caractère des artistes. En la rapportant, sans y ajouter foi, nous ne pouvons nous empêcher de retourner le proverbe italien, et de dire : Si ce n'est pas vrai, c'est bien mal trouvé.

« Une grande rivalité existait depuis plusieurs mois entre Mme Gambrici et la cantatrice Marina, toutes deux engagées au théâtre Valle-de-Rome. La signora Marina paraissait depuis quinze jours obtenir le pas sur sa rivale. Des bravos, accompagnés de trépignemens, éclataient dans la salle toutes les fois qu'elle se trouvait en scène. Ses admirateurs ne lui ménageaient pas les bouquets et les couronnes, enfin l'ovation était complète. Quelques camarades de la Gambrici prirent le malin plaisir de harceler cette cantatrice sur sa prétendue défaite, et sur le chagrin qu'elle devait en éprouver.—Moi, du chagrin ! leur répondit-elle avec un dépit concentré, au contraire ; la Marina chante à ravir, et elle mérite les bravos du public. Moi-même je veux lui jeter une couronne ce soir.—Elle tint parole. Les plus vifs applaudissemens accueillirent sa rivale dans la soirée, et comme d'ordinaire, à la fin du premier acte, des bouquets furent jetés sur le théâtre. Tout à coup l'on vit tomber

Société pour la publication de musique classique et moderne, 10, boul. des Italiens.

BIBLIOTHÈQUE POPULAIRE DU PIANISTE,

Recueil de Fantaisies, Rondos, Variations, Contredanses, Valses, etc., *sur des motifs d'opéras et romances favoris.*

Composés par MM. Adam, Chaulieu, Chopin, Czerny, Herz, Hummel, Hunten, Kalkbrenner, Leidesdorf, Moscheles, Musard, Pixis, Ch. Schunke, Sovinski, Strauss, Tolbecque, etc., etc.

Un morceau chaque mois : prix, 1 franc 25 cent.

La 14e livraison contient :

Fantaisie brillante

sur des thèmes de

NORMA,

DE BELLINI,

PAR C. CZERNY.

La 15e livraison contient :

LE MARIAGE,

RONDO BRILLANT,

par

F. KALKBRENNER.

La 16e livraison contient :

LA GAITÉ,

VALSES NOUVELLES,

De Vienne.

PAR J. STRAUSS,

Les livraisons précédemment publiées contiennent : La première, Fantaisie sur des motifs favoris de *Robert le Diable*, par Charles Czerny.—La seconde, Caprice brillant sur les thèmes favoris de *Ludovic*, de Hérold et Halévy, par Charles Chaulieu. —La troisième, Vienne et Berlin. Valses et galop favoris, par Straus et Lanner. — La quatrième, deux airs de ballets de *Chao-Kang*, variés par *Glinka*.—La cinquième, Les 20 sols, valses favorites de Vienne, par Straus.—La sixième, Souvenirs de la Norma et des Capuletti, opéras de Bellini, par Moschelès. — La septième, Grande fantaisie sur la *Parisina*, opera de Donizetti par Czerni. —La huitième, Invitation à la Mazurek, rondo brillant, par Sowinski.—La neuvième, Paris, quadrille nouveau, suivi de valse, par Musard. — La dixième, Caprice brillant, sur des motifs favoris de l'opéra le Philtre, par Leidesdorf. — La onzième, Le Carnaval de Paris, quadrille suivi de valse, par Tolbecque. — La douzième, Rondoletto sur la sicilienne de Robert-le-Diable, par J. Payer. — La treizième, Souvenirs de Berlin, valses nouvelles, par Strauss.

(12 Morceaux par an.) Prix : 12 fr. pour un an; pour la province, un an, 15 fr. (12 Morceaux par an.)

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Pour paraître le 15 décembre :

Album des Pianistes,

RECUEIL DE MORCEAUX INÉDITS,

COMPOSÉES PAR

MM. Chopin, Kalkbrenner, Mendelsohn-Bartholdy, Mereaux, Osborne et Schunke,

8e ANNÉE.

Prix net, très-élégamment relié : 20 francs.

Cet Album contiendra :

N° 1. 4. Mazurkg par F. Chopia.
2. La crainte et l'espérance, rondo brillant par Kalkbrenner.
3. Presto Scherzando, par Mendelsohn Bartholdy.
4. Grande fantaisie sur la marche de la *Juive*, par Meraux.
5. Grandes variations sur un air montagnard, par Osbosne.
6. Grandes variations brillantes sur la Sicilienne de *Robert-le-Diable*, par Ch. Schunke.

Le Trésor de la Jeunesse,

ALBUM DES JEUNES PIANISTES,

Contenant des morceaux de peu de difficulté et très-brillans

SUR DES MOTIFS DE

Anna Bolena, Cosimo, l'Ile des Pirates, la Juive, Norma et Robert le Diable,

COMPOSÉES PAR

SOUVENIRS

DE

Robert le Diable

grande fantaisie brillante

POUR LE PIANO,

A 4 MAINS,

PAR CHARLES CZERNY.

Prix : 9 fr.

—

PUBLIÉE PAR PRILIPP.

Bauduot (M. Mme). Trois duos pour harpe et violoncelle ou violon, sur des motifs de la *Gazza Ladra* et la *Donna del Lago* de Rossini, prix de chaque duo. 9

PUBLIÉE PAR A. GRUS.

Dietrich. D. A. Invocation à la nuit, paroles de Parny. 3

PUHLIÉE PAR SCHONENBERGER.

Leplus et Rosellen. Fant. et variat. flûte et piano sur le *Chalet*. 9
Brod et Rosellen. Fant. et variat. sur le *Chalet* h.-b. et piano. 9
Chollet. Op. 29. Grandes variat. piano seul sur le *Chalet*. 7 50
Blahelka (le). Op. 37. Trois rondos élégans, n. 1, 2, 3, ch. 5
Curie. Deuxième thème varié pour violon avec piano. 6
Avec quatuor. 7 50
Prumier. Op. 46. Fantaisie sur la *Marquise*, harpe seule. 5

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

9e ANNÉE. **N° 49.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97;
chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries,
et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 6 DÉCEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. les Souscripteurs à la *Revue et Gazette musicale* dont l'abonnement expire à la fin de décembre, sont invités à le renouveler, afin de ne point éprouver d'interruption dans l'envoi du journal.

LETTRE D'UN VOYAGEUR

A M. GEORGE SAND.

Genève, 23 novembre.

N'ayant pas, en ma qualité de musicien, droit de cité à la *Revue des deux Mondes*, je mets à profit les colonnes de la *Gazette musicale*, que je me reproche de fatiguer si souvent de ma vile prose, pour me rappeler à vous, cher George.

En arrivant ici, au retour d'une longue excursion dans les montagnes, j'y ai trouvé votre fraternelle *Épître* (1) dont je vous remercie mille et mille fois, bien qu'elle semble rétracter la promesse que vous m'aviez faite, de venir bientôt nous rejoindre. — Combien j'aimerais pourtant vous attirer, vous, le plus capricieux et le plus fantasque des voyageurs, de ce côté du noir Jura, qui, avec son écharpe de nuages, m'apparaît aux clartés douteuses du crépuscule, comme un fantôme triste et morne, toujours debout entre mes amis les plus chers et moi!..... Mais que puis-je vous dire pour ébranler votre curiosité à ce point qu'elle triomphe de votre paresse? — Il ne m'a pas été donné dans mes courses alpestres de *pénétrer les trésors de la neige;* les pariétaires, les liserons et les scolopendres avec lesquels vous aimez à vous entretenir, parce qu'ils vous disent à l'oreille d'harmonieux secrets qu'ils ne nous révèlent point, n'oseraient se suspendre aux murailles sans crevasse de ma maison blanche; la république musicale, déjà créée dans les élans de votre jeune imagination, n'est encore pour moi qu'un vœu, un espoir, que fort heureusement jusqu'ici les gracieuses lois d'intimidation n'ont pas songé à menacer de la prison ou de l'exil; et lorsque je viens à faire un retour sur moi-même, je me sens rougir de confusion et de honte en opposant vos rêves à mes réalités; — les flammes célestes dont votre fantaisie de poète a ceint mon front, la terrestre poussière que soulèvent mes pas dans la route prosaïque où je chemine; — vos nobles pressentimens, vos belles illusions sur l'action sociale de l'art auquel j'ai voué ma vie, un sombre découragement qui me saisit parfois en comparant l'impuissance de l'*effort* avec l'avidité du *désir*, le néant de l'*œuvre* avec l'infini de la *pensée;* — les miracles de sympathie et de régénération opérés dans les temps anciens par la lyre trois fois sainte, avec le rôle stérile et

(1) Voyez la lettre d'un voyageur (sur Lavater et une maison

Cependant, puisque vous êtes du nombre de ceux qui ne désespèrent point de l'avenir, quelle que soit la mesquinerie du présent, puisque d'ailleurs vous me demandez de vous communiquer mes observations de voyageur, telles quelles, et que la spécialité de la *Revue* qui me sert d'intermédiaire exclut les divagations politiques et métaphysiques, dont nous nous amusions tant au coin du feu, dans votre atmosphère si fumante de gloire et de tabac turc, je veux (en attendant qu'il me soit permis de vous parler du *Stabat Mater* de Pergolèse et de la Chapelle sixtine) vous tenir au courant du peu de faits intéressans qui se rattachent à la chronique musicale de Genève, la Rome protestante.

J'y débarquai précisément la veille d'une fête séculaire que l'on y célèbre en l'honneur de la réforme de Calvin. Cette fête dure trois jours entiers. Le premier est consacré aux enfans, par l'autorité toute paternelle du canton. Je me sentis épanouir le cœur à les voir s'éparpiller dans les jardins comme une nuée de sauterelles; courant, riant, bondissant, se culbutant, et faisant de leur mieux la critique de l'abstinence catholique en avalant force *vacherin* et tourtes à la frangipane.

Le second jour, plus spécialement religieux, se célèbre dans l'intérieur du temple de St-Pierre. Ce temple fut jusqu'au mois d'août 1535, époque à laquelle le ministre Farel y prêcha pour la première fois la réforme, l'église cathédrale dédiée au prince des apôtres; ainsi par l'une de ces péripéties qui abondent dans le drame humanitaire, dont l'unité, appréciable à Dieu seul, ne nous sera révélée que lorsque le dernier homme en aura prononcé la dernière parole, le fondateur de la papauté, le grand pêcheur d'hommes, préside aujourd'hui les fêtes et les assemblées de ceux-là même qui arrachèrent à ses successeurs la plus large part de son héritage et ébranlèrent jusqu'en ses fondemens le vaste édifice catholique auquel Pierre servit de première *pierre. Tu es Petrus, et super hanc petram ædificabo ecclesiam meam.*

A l'époque où Genève était encore orthodoxe, la cathédrale renfermait vingt-quatre autels; de nombreux tableaux, des statues, des bas reliefs la décoraient; les stalles où se reposait pieusement l'embonpoint des chanoines étaient curieusement travaillées, ornées de figures d'apôtres et de prophètes; parmi ces derniers, un caprice de l'artiste, fatigué sans doute de tant de vénérables et solennels visages, a placé Érythrée la sybille romaine, se croyant suffisamment autorisé à une telle licence par la légende qui nous apprend que cette femme inspirée annonça à l'empereur la venue du Messie, à l'instant même où il naquit dans la bourgade de Bethléem.

res et les bas-reliefs ont été mutilés par la main des réformateurs, et l'ancienne façade gothique a fait place à un fronton moderne, imitation étique, mesquine et appauvrie du Panthéon, monument avorté de la foi agonisante du dix-huitième siècle.

Je me sentis saisi de froid en entrant dans cette église dépouillée où m'appelaient à la fois la commémoration de l'œuvre de Calvin et un fragment d'oratorio de Haendel. — Dans la partie du chœur dont une grille dorée marquait autrefois le pourtour, dans ce lieu plus particulièrement consacré, dont l'entrée était interdite à tous ceux qui ne participaient pas directement à la célébration des saints mystères, à l'endroit même où, sur un autel couvert de fleurs, à travers les vapeurs embaumées de l'encens, le Dieu rédempteur descendait à la voix du prêtre, on avait disposé les places des chanteurs et des chanteuses. Sans doute, et Dieu lui-même nous l'apprend, l'autel où il aime surtout à descendre, c'est un cœur pur, une âme chaste et pieuse; sans doute les fleurs les plus éclatantes, les parfums les plus rares et les plus précieux n'ont point à ses yeux la splendeur d'un visage virginal et la douce suavité d'une prière innocente; mais toutefois qui n'avouerait, après avoir assisté à cette *séance* du Jubilé de la réforme, que la grandeur, la solennité, l'immense et mystérieuse profondeur du sacrifice catholique n'ont été que bien pauvrement remplacées par ces dames et ces messieurs de la société protestante de chant sacré, dont une bonne moitié *protestait* avec un zèle si fanatique contre la mesure et l'intonation?... Qui ne serait tenté de conclure de l'accord très-équivoque des voix et des instruments à l'accord plus problématique encore des esprits et des volontés?... Par quelle bizarre inconséquence d'ailleurs, les réformés, en proscrivant de leurs temples la peinture et la sculpture, y conservent-ils la musique et l'éloquence, « le premier des beaux-arts?... » Comment des préoccupations et des préventions exclusives leur font-elles oublier que le beau n'est que la splendeur du vrai, — l'art, le rayonnement de la pensée?.. Comment enfin ne se sont-ils pas aperçus que vouloir spiritualiser une religion à ce point qu'elle subsiste en dehors de toute manifestation extérieure, c'est en quelque sorte prétendre réformer l'œuvre de Dieu, ce grand et sublime artiste, qui, dans la création de l'univers et de l'homme, s'est montré tout à la fois le poète, l'architecte, le musicien et le sculpteur omnipotent, éternel, infini?

Je ne m'étendrai pas davantage au sujet de cette tentative, très-louable d'ailleurs, de la société de chant sacré (1), et sans m'arrêter non plus à vous décrire en

style épique les réjouissances et illuminations du troisième jour de Jubilé, je passerai à une autre réunion musicale, plus profane, et par cela même plus amusante; le concert donné au bénéfice des pauvres et des réfugiés par le prince Belgiojoso et F. Listz.

Vous eussiez ri de voir nos deux noms figurer en gros caractère sur de monstrueuses affiches d'un jaune éclatant (1), qui attirèrent pendant plusieurs jours de nombreux groupes de badauds, empressés de savoir à quel titre et en vertu de quoi on venait impertinemment leur demander la somme de *cinq francs*, tandis que de temps immémorial on se procurait à raison de *trois francs* et moins toute la dose d'harmonie voulue pour passer agréablement une soirée et s'endormir après sans crainte de cauchemar ou de mauvais rêves.

La curiosité, la charité,
« Quelque diable aussi les poussant. »

Il y eut à notre concert une affluence considérable et qui offrait à un haut degré pour l'observateur attentif l'attrait du *pittoresque social.*

Le canton de Genève à peine visible sur les atlas, et comme perdu dans l'ombre des deux grandes chaînes de montagnes qui l'enterrent, voit incessamment se presser sur son territoire une multitude de grandeurs effacées, de royautés déchues, puissances éteintes. Chaque jour vient grossir le nombre de ces personnages de hauts rangs : rois, ministres, généraux d'armées, qui, balayés par le vent des révolutions, errent de contrée en contrée, formant en quelque sorte une nation sans patrie, marquée au front comme le peuple juif, ainsi que lui frappée d'un mystérieux anathème, pour avoir, eux aussi, méconnu le verbe de Dieu, la liberté !

On voyait réunis dans la salle de concert l'ex-roi de Westphalie, Jérôme Bonaparte, et sa ravissante fille aux cheveux blonds, au regard doux et triste, semblable à une colombe posée sur une ruine; un ministre de Charles X qui supporte sans découragement et sans amertume ce qu'il y a toujours eu de cruel, ce qu'il y a aujourd'hui de dérisoire dans l'arrêt qui le frappe; une femme qui n'a point failli à son nom, et que la Vendée a vue sur ses champs de bataille; cent autres que j'oublie, ou qu'il serait trop long d'énumérer ici; et enfin ce compagnon de Bourmont à Waterloo, flétri par la victoire, réhabilité par le malheur, et qui consacre ses loisirs d'exilé à une œuvre d'art qu'il poursuit avec un zèle infatigable.

Le général C....., amateur passionné de la musique ancienne, de celle de Haendel en particulier, qu'il chante avec une chaleur entraînante, a entrepris la publication d'une *collection d'airs classiques*, afin d'opposer à ce qu'il appelle la décadence de la musique moderne, un modèle d'antique pureté, et d'élever comme une digue sacrée contre le débordement des fioritures italiennes, et des froides compilations françaises, l'auguste légitimité, la majesté sans tache des noms de Haendel et de Palestrina; se vouant ainsi dans l'art, comme il l'a fait en politique, au culte d'un passé qu'il admire avec exclusion, sans tenir compte du présent, qu'à son insu il sert par cette exclusion même.

Aussitôt que je saurai au juste la partie du monde qu'habite mon illustre ami Georges, vous recevrez les cinq ou six livraisons parues de l'intéressante publication du Vendéen.

Mais revenons aux détails du concert.

Derrière une balustrade à draperies blanches, ornée de festons et de fleurs en manière d'autel de première communion, s'élevait sur des gradins le bataillon des violons, hautbois, fagotti et contre-basses, qui exécutait l'ouverture *favorite* de la *Dame Blanche*, pendant qu'un énorme lustre à quinquets laissait tomber à intervalles mesurées et comme en cadence, de larges gouttes d'huile, sur les chapeaux roses et blancs des élégantes Genevoises. Puis, le prince Belgiojoso, si apprécié, si choyé dans les salons de Paris, chanta avec un goût parfait plusieurs morceaux de Bellini, le ravissant Lied (Staendchen) de Schubert, et aussi une romance italienne (l'Addio) dont les paroles et la musique ont été écrites par lui en l'honneur de la charmante comtesse M.....; sa voix pure et vibrante, sa méthode simple et franche, firent sensation; une triple salve d'applaudissemens le suivit lorsqu'il quitta le piano, et aujourd'hui dans tout Genève il n'est question que de l'artiste grand seigneur, dont les idées libérales se traduisent en œuvres libérales, et qui, sans renier la couronne fermée que ses ancêtres

Jubilé, cette société ne laisse pas que de rendre service à l'art, en exécutant les compositions religieuses des grands maîtres. Il serait même à désirer qu'en France il se formât des sociétés du même genre, ne fût-ce que pour cha ser de nos églises le troupeau de ces ignobles *beuglards* vulgairement appelés chantres.

(1) Pour vous donner une idée de l'habileté avec laquelle les artistes qui se font voir et entendre à Genève, amorcent la curiosité publique, je vous transcris littéralement un avis que je lus au bas d'un progamme sur toutes les murailles en arrivant ici, et qui me fit désespérer de pouvoir jamais rivaliser avec une rédaction aussi élégante, une semblahle poésie de style.

Avis. « Le public, souvent en garde contre des annonces

C'est notre *vieux* camarade et disciple, le jeune Herrmann de Hambourg, (illustré par vous, sous le nom de Puzzi) qui l'accompagnait. Sa figure pâle et mélancolique, ses beaux cheveux noirs et sa taille frêle, contrastaient poétiquement avec les formes assurées, la chevelure blonde, le visage ouvert et coloré du prince. Le cher enfant a fait de nouveau preuve de cette entente précoce, de ce sentiment profond de l'art qui le sortent déjà de la ligne des pianistes ordinaires, et me font présager pour lui un brillant et fécond avenir. Dans un morceau à quatre pianos exécuté par MM. Wolff, Bonoldi, lui et moi, il a été vivement applaudi, et je ne serais pas étonné d'apprendre que plus d'une jolie petite demoiselle ne se soit sentie attendrie pour lui de quelque naïve et ardente passion; je ne répondrais pas non plus que maint cahier de grammaire ou d'histoire ancienne n'ait eu sur ses pages classiques le chiffre romantique de Herrmann, symboliquement enlacé dans une guirlande de *vergissmeinnicht* avec celui d'une Julie en herbe ou d'une Delphine de 14 ans.

M. Lafont avait bien voulu contribuer de tout son talent à rendre la soirée plus brillante et plus productive. Trente années de succès éclatans ne me laissent rien à dire sur cet artiste si universellement admiré, si justement célèbre.

Quant à votre ami Frantz, cher George, il ne vous ennuiera ni de ses succès, ni de ses chants, et comme vous avez beaucoup mieux à faire qu'à me lire, je terminerai là mon *narré* genevois, sauf à le reprendre un autre jour, s'il y a lieu. — J'aurais bien voulu, (pour engager votre illustre indolence à changer son fauteuil parisien contre une bergère helvétique), vous parler avec quelque détail des notabilités contemporaines (1), que Genève s'enorgueillit de posséder dans ses murs, ainsi que de plusieurs amis excellens qui se réunissent fréquemment *rue Fabuzan*, parmi lesquels je ne nommerai que M. Fazy, l'atlas de l'*Europe centrale*, et M. Alphonse Denis, géologue, archéologue, orientaliste, métaphysicien, artiste, et, mieux que tout cela, homme infiniment aimable et spirituel.

Mais j'ai horriblement peur de tout ce qui pourrait ressembler à une indiscrétion.

Ainsi donc, venez, et cela au plus tôt. Puzzi a déjà acheté en votre honneur un *calumet de paix*: votre mansarde est meublée et prête à vous recevoir; et mon piano en nacre de perles, muet depuis plus de trois mois, n'attend que vous pour faire retentir les montagnes d'alentour d'échos discordans.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Londres, 19 novembre 1835.

Il y a quelque temps que je ne vous ai écrit, parce que notre ville ne m'a pas fourni de nouvelles musicales dignes de vous être transmises. Après la levée des séances du Parlement, et la fermeture du King's-Théâtre, tous ceux à qui il était loisible de fuir Londres n'ont pas manqué de le faire, les uns pour gagner leurs châteaux à la campagne, d'autres pour se rendre dans les ports de mer, d'autres enfin pour passer sur le continent, où, pendant l'été et l'automne, on est sûr de trouver une foule d'Anglais dont la conduite, je regrette d'avoir à le dire, n'est pas toujours propre à rehausser l'opinion qu'on pourrait se former de leur pays. Un Anglais ne paraît jamais d'une manière qui lui soit moins désavantageuse que lorsqu'il est en voyage. Il est rempli de préjugés, il ne peut s'empêcher de regarder avec mépris des manières et des coutumes qui diffèrent des siennes propres, et il affecte souvent une grossièreté dont il serait bien fâché de faire preuve dans sa patrie. D'ailleurs les Anglais qu'on rencontre en France, en Italie ou en Allemagne, ne sont bien fréquemment que de tristes représentans de leur nation; aventuriers, pour ne pas dire fripons, ou gens qui ont été forcés de s'expatrier par suite du mauvais état de leurs affaires. C'est d'après de tels personnages que les étrangers jugent parfois les Anglais avec tant de sévérité. Pour nous connaître réellement, il vous faut venir parmi nous, et vous y serez traités avec une politesse, une cordialité et des sentimens hospitaliers auxquels peut-être vous seriez loin de vous attendre.

Je me suis laissé entraîner, presque malgré moi, à ces remarques, parce que j'ai lu quelques jugemens sévères portés sur mes compatriotes, et consignés dans un journal étranger dont le rédacteur me semble avoir formé son opinion sur des individus semblables à ceux dont je viens de parler. Mais revenons à nos moutons.

Pendant la morte saison, tous les spectacles sont fermés, à l'exception d'un ou deux des petits théâtres. Les artistes musiciens donnent alors des concerts dans les provinces, et deux ou trois *musical festivals* ont généralement lieu dans quelques-unes des villes principales. Cette année, une de ces fêtes a été célébrée à York, et je ne doute pas que vous en ayez lu les détails dans les journaux anglais. Je n'ai pu y assister, sans quoi je vous en aurais envoyé une relation. Plus de six cents artistes, tant chanteurs que musiciens exécutans, s'étaient réunis pour cette occasion, et la magnifique cathédrale d'York était remplie par un public immense. Mais les auditeurs on été désappointés; la musique avait été choisie sans discernement, et consistait principalement en morceaux tirés des œuvres de Haendel, qu'on joue constamment et que tout le monde sait par cœur. C'est là le grand inconvénient de nos *musical festivals*; Un orchestre immense s'assemble tout juste la veille de la première exécution; et comme il y a séance quotidiennement tant que dure le festival, qui se continue généralement pendant trois ou quatre jours, il n'y a nul moyen d'avoir des répétitions, et il est impossible, comme chacun sait, de jouer convenablement une composition que les exécutans ne savent pas d'avance à peu près par cœur. Il en résulte que nos *musical festivals*

même musique ; et les amateurs les plus enthousiastes finissent par se fatiguer d'entreprendre d'aussi longs voyages pour assister à d'aussi monotones solennités. C'est là un mal auquel il ne paraît pas y avoir de remède, et c'est grand dommage ; car on ne peut nier que les *musical festivals* ne soient en eux-mêmes un noble passe-temps, indépendamment du but de bienfaisance dans lequel ils sont institués.

Tous nos théâtres sont maintenant ouverts, excepté le Kings-Théâtre (Opéra Italien) qui n'ouvre jamais avant le mois de janvier. Les grands théâtres de Drury-Lane et de Covent-Garden, qui, pendant quelques années, ont été dirigés par le même entrepreneur (M. Bunn), sont maintenant régis par deux autorités différentes. M. Bunn conserve Drury-Lane, et M. Osbaldistone (anciennement chef du Surrey-Théâtre), a pris Covent-Garden. Aussi, il existe pour le moment entre les deux théâtres une furieuse rivalité. A Covent-Garden, le prix des places a été réduit à quatre shellings pour les loges, et à deux shellings pour le parterre. A Drury-Lane, les anciens prix ont été conservés sur l'ancien pied, savoir : sept shellings pour les loges, et trois shellings et demi pour le parterre. La troupe de Drury-Lane, tant pour le drame régulier que pour l'opéra, est plus forte que celle du theâtre rival; mais ni l'une ni l'autre n'est bien remarquable. Nous avons à Londres des chanteurs en nombre suffisant pour former une excellente troupe d'opéra, si ces chanteurs étaient seulement réunis sous une seule et même direction ; mais malheureusement, chacun de nos theâtres ne se borne pas, comme à Paris, à un genre spécial. Nos deux grands théâtres nationaux n'ont pas seulement les tragédies et les comédies ; on y joue en outre l'opéra, le mélodrame, le vaudeville et les pièces à féeries, et la même variété de genres est encore permise jusque dans les théâtres d'un ordre inférieur. Il en résulte que nous n'avons pas une entreprise qui possède une troupe complète dans la tragédie, la comédie où l'opéra. Nous avons bien un théâtre appelé *The English Opera-House*, mais il est maintenant tombé dans une décadence complète, et il n'a pas un seul bon acteur. M. Braham, notre grand chanteur, vient de terminer les travaux d'une salle magnifique dans le voisinage de Saint-James's Square, quartier des plus fashionables. Cet établissement doit s'ouvrir d'ici à quelques semaines, et, comme M. Braham a beaucoup de goût, de connaissances et d'amour de son art, comme de plus il est extrêmement riche, j'espère qu'il contribuera puissamment à soutenir notre musique nationale.

Un opéra anglais a été joué à Drury-Lane avec un grand succès. Cet ouvrage est intitulé : *Le Siège de la Rochelle*, et a été composé par M. Balfe, jeune Irlandais nouvellement de retour en Angleterre, après un séjour de plusieurs années en Italie où il poursuivait le cours de ses études musicales. Le sujet de la pièce est tiré du roman si connu de Mme de Genlis. Pendant plusieurs semaines, cette nouveauté a attiré chaque soir une assemblée immense, et on peut y remarquer un mérite réel, quoique quelques-uns de nos journaux aient outré les louanges qu'on pouvait lui accorder. M. Balfe est un sectateur de l'école moderne de l'Italie, et il écrit précisément à la manière des imitateurs de Rossini. Sa musique contient plusieurs motifs agréables ; mais aussi, elle est remplie d'une foule de ces tours-des morceaux concertans sont brillans et à effet, mais l'harmonie est loin d'en être pure, et l'oreille est étourdie au milieu du vacarme perpétuel de l'orchestre. M. Balfe use à tout propos des tambours, des trompettes comme des trombonnes; et (comme ses modèles italiens) il les emploie sans nul égard pour la couleur ni pour l'expression dramatique. Dans ce nouvel ouvrage, un duo de tendresse entre deux amans est accompagné par la masse formidable de tous les plus bruyans instrumens ! Ce faux brillant et cette exagération de coloris, dans lesquels on ne distingue plus ni ombres, ni gradation dans les teintes, est le vice de la musique moderne de toutes les écoles. C'est un reproche que méritent également Rossini, Spohr et Auber. Ce mauvais goût a corrompu l'oreille et le goût du public, qui ne peut plus être satisfait qu'avec de la musique bruyante, et qui a fini par trouver ennuyeuses et insipides les sublimes créations de Gluck, de Cimarosa, et même de Mozart. En reviendrons-nous jamais à l'amour de la pure et simple harmonie ? Assurément ce temps viendra un jour, mais je crains de ne pas vivre assez long-temps pour en être témoin. Cet opéra a été monté avec beaucoup de splendeur, et l'exécution en est très-satisfaisante. Les rôles principaux sont remplis par miss *Shireff*, miss *Healy*, M. *Phillips* et M. *Wilson*. La musique a été publiée par MM. Cramer et Cie, qui ont payé le manuscrit 400 livres sterling (10,000 fr.) avant même que l'ouvrage n'eût été entendu en public, et j'ai la confiance que les éditeurs trouveront, dans le débit de cette publication, une juste récompense de leur libéralité.

On a joué aussi, au même théâtre de Drury-Lane, une pièce intitulée *The Jewess* (la Juive), montée avec une magnificence presque inouïe. C'est une traduction libre de l'opéra de M. Scribe, avec quelques changemens dans le plan. Le dénoûment est entièremeut changé. Au moment où la Juive est sur le point d'être précipitée dans la cuve fatale, Eléazar s'écrie qu'elle est fille du cardinal de Brogni, et elle est sauvée. Cette fin insignifiante détruit, suivant moi, tout l'effet de la pièce. Comme nous n'avons pas de chanteurs qui soient en même temps de grands acteurs, il a fallu donner les principaux rôles à des acteurs incapables de chanter ; aussi le plus grand nombre des morceaux d'Halevy a-t-il été supprimé ; l'on n'a pu conserver que les chœurs, les marches et les airs de danse. La splendeur de ce spectacle efface tout ce que j'ai jamais vu au théâtre. Dans la procession, on a vu plusieurs chevaux superbes montés par des guerriers revêtus d'une armure complète en acier poli. Le rôle de la Juive a été rempli par miss *Ellen Tree*, la première actrice du théâtre anglais, qui joint au pathétique le plus touchant l'énergie la plus terrible. La salle était comble, et les applaudissemens de la foule tenaient de la frénésie. La nouvelle pièce que l'on doit monter après celle-ci est une traduction du *Cheval de Bronze*, avec la musique d'Auber. Vous voyez que nous continuons à faire de nombreux emprunts à votre théâtre.

La société des *British Musicians* (dont je crois vous avoir parlé dans ma dernière lettre) a donné son premier concert pendant cette saison. Le réglement de cette société veut qu'on n'y admette que des artistes natifs de la Grande-Bretagne, et qu'on n'y exécute que des compositions écrites par ses sociétaires. Ce sont là de sottes conditions, et si l'on ne finit pas par y renoncer, elles ne pourront que nuire au succès d'une so-

il faut écouter, pendant une soirée tout entière, les essais d'une foule d'écoliers, quelque ingénieuses que puissent être leurs ébauches. Au dernier concert, l'auditoire était fort peu nombreux, et encore je ne doute pas que la moitié au moins de la compagnie ne se composât des familles et des amis des exécutans, tous gens admis gratis.

Une société d'artistes habiles a commencé un cycle de *Concerti di Camera*, ou concerts par souscription, pour l'exécution de quelques morceaux de musique instrumentale, tels que quatuors, quintetti, et autres compositions de musique de chambre. Au premier concert, qui a eu lieu il y a dix jours, ils ont joué un quintette d'Onslow, un quatuor de Mozart, un quatuor de Beethoven, et un septuor de Hummel. Ces morceaux, qui ont été rendus avec une grande perfection, ont été beaucoup applaudis. Le violon principal était tenu par M. Blagrove, et le violoncelle par M. Lucas. Le second concert doit avoir lieu samedi prochain.

Je suis, etc. H.

Revue critique.

LETTRA BIOGRAFICA intorna alla patria ed alla vita di gior. Battista Pergolese celebre compositore di musica, del Marchese di Villarosa.

Tandis que toutes les notices biographiques nous représentent Pergolèse, tantôt comme étant né à Casoria, petite ville située à dix milles environ de distance de Naples; tantôt, suivant le rapport de Maltès, comme ayant reçu le jour, en 1707, à Pergola, dans les états du pape, le marquis de Villarosa nous prouve par l'autorité d'un acte de baptème, que le célèbre compositeur est venu au monde à Jesi, le 3 janvier 1710, vers les dix heures du soir. (Le seul Quadri, dans son ouvrage intitulé : *Storia e ragione di ogni poesia*, vol. V, p. 196, avait dit : *Giam Batista Pergolese di Jesi.*)

Vient ensuite une histoire succincte des quatre conservatoires de musique existant anciennement à Naples, et qui, pour la plupart, devaient leur existence à des congrégations de bienséance. Cesare d'Eugenio dans son *Napoli sacra*, dit que le premier de ces établissemens appelé *conservatorio de' poveri di G. C.* fut fondé en 1580 par le prêtre Marcello Fossaiara de Nicotera dans la Calabre. Le second, celui de S. Onofrio à Capuana, doit son existence survenue en 1600 aux confratelli de' Cianchi di S. Onofrio, qui procuraient aux orphelins de la Contrada Capuana une éducation à la fois chrétienne et musicale. Le troisième, S. Maria di Loreto fut, suivant le même Eugenio, institué en 1537 par Jean Tapia, protonotarius Apostholicus de la nation espagnole. (C'est donc avec raison que quelques écrivains judicieux regardent ce conservatoire comme ayant existé le premier.) On lisait dans l'église que nous venons de nommer une inscription ayant rapport à ce pieux Jean Tapia. Le quatrième conservatoire, della pietà de' Turchini, fut établi vers la fin du seizième siècle, grâce aux soins de quelques confratelli de l'église incoronatella. On ne connaît pas avec certitude l'époque à laquelle l'étude de la mu-

deux musiciens célèbres, Francesco Provengale et Pater Gennaro Regino furent choisis pour y professer leur art. (Le premier était maître de la chapelle royale avant Scarlatti et cependant ni lui ni Provengale ne se trouvent cités dans aucune biographie musicale. (Ces quatre conservatoires, qui produisirent tant de musiciens remarquables, subirent par la suite, comme on le sait, diverses modifications. En 1806, celui de S. Onofrio et celui de Loreto furent réunis avec l'établissement della pieta de' Turchini. sous le nom de Real Collegio di Musica. En 1808, ce collége fut transféré au ci-devant cloître de Saint-Sébastien; puis, en 1826, à l'ancien couvent des Célestins, à S. Pietro à Majella.

Pergolèse fut reçu au conservatoire de' Poveri di G.-C. ainsi que le dit Gerber dans l'ancien lexicon, et non pas à S. Onofrio, ainsi qu'on l'a prétendu récemment d'après Maltès. Tout porte à croire que sa pauvreté était extrême. Il commença par apprendre le violon sous maestro Domenico de Matteis, et ses progrès furent tellement rapides que son maître le recommanda au célèbre Gaetano Greco, professeur de composition au même conservatoire. Après la mort de Greco, il continua ses études avec Durante, et, quand celui-ci fut mandé à Vienne, le jeune élève fut confié aux soins de Feo. Pergolèse, dit M. de Villarosa, fut le premier qui sut donner à l'air une instrumentation différente du chant et faire chanter par les deux parties de violon des motifs distincts, s'écartant ainsi de la manière lourde et sèche de Scarlatti, et cherchant même à mettre sa musique en harmonie avec les passions qu'on exprime ordinairement avec le secours des paroles.

La première composition de Pergolèse, pendant qu'il était encore élève du Conservatoire, fut un drame sacré intitulé : *S. Guglielmo d'Aquitania* qui fut représenté pendant l'été de l'année 1731, au couvent de S. Agnello Maggiore et qui obtint un succès tel que les princes Stigliano et Caracciolo, ainsi que le duc Carafa, prirent immédiatement l'auteur sous leur protection. L'hiver suivant, il composa l'opéra de *Sallustia*, dans lequel le célèbre Grimaldi chanta ainsi que la Fachinelli, qui se fit particulièrement admirer dans l'air : *per queste amore lagrime*. Dans le cours de la même année, il fit représenter l'intermezzo si connu de *La Serva Padrona*. En 1732, il écrivit une messe à dix voix avec vêpres pour deux orchestres, un opéra buffa en dialecte napolitain : *Lo Frate Innamorato*, joué au théâtre des Florentins, puis, pour le théâtre Bortolomeo, un autre opéra : *Il Prigionier Superbo*. En 1734, il donna l'opéra *Adriano in Siria*, ainsi que l'intermède : *Lirietta et Tracolo* et en 1735, l'opéra buffa : *Il Flaminio*. On sait le peu de succès qu'obtint son *Olimpiade* à Rome pendant la même année. Le fameux *Stabat Mater* est, suivant de Villarosa, le dernier ouvrage qu'ait écrit Pergolèse. Il le composa pour les frères mineurs de St-Louis, (qui lui payèrent pour ce chef-d'œuvre dix ducats napolitains, environ 35 francs de notre monnaie), à Puzuoli, ville éloignée de Naples d'une poste à peu près, et dont les médecins lui avaient conseillé le séjour à cause du mauvais état de sa poitrine. Quelques jours après avoir terminé cette composition, le 16 mars 1736, Pergolèse mourut et fut enseveli dans la cathédrale de Puzzuoli, et non dans l'église de Torre del Greco comme on le dit généralement. L'acte de décès tiré des registres de cette cathédrale est ainsi conçu : Jean-

rendre un hommage à cet illustre compositeur, lui fait élever une pierre monumentale revêtue d'une inscription. Il paraît vraisemblable que Pergolèse était un peu boiteux ; c'est du moins ce qu'il faut conclure d'un passage du livre dont nous nous occupons, puisqu'il y est dit, P. 56 : » *Ra diffettoso in una gamba*, etc.

Les compositions de Pergolèse connues par M. de Villarosa sont celles dont nous donnons ici les noms. On trouve au conservatoire de Naples : I. *Adriano in Siria*, opéra en 3 actes. II. *La contadina Astuta*, intermède en 3 actes. III. *Flaminio*, opéra en 3 actes. IV. *Lo Frate innamorato*, opéra buffa en 3 actes. V. *S. Guglielmo*, oratorio en 3 actes. VI. L'*Olimpiade* opéra en 3 actes. VII. *Il Prigionier Superbo*, opéra en trois actes. VIII. *Sallustia*, opéra en trois actes. IX. *La Serva Padrona*, intermède en deux actes. X. Un concerto pour le violon. XI. messe à deux chœurs. XII. *Salve Regina* pour soprano. XIII. Air : *Nacqui agli affanni in seno*. XIV. *Stabat Mater*. XV. *Miserere* à quatre voix. XVI. *Confitebor* à 5 voix. XVII. Motet. XVIII. Antiphonie (originale) XIX. Messe à deux voix. XX. *Salve Regina* pour soprano. XXI. musique religieuse avec versets.

Dans les archives des pères de l'oratoire : I. messe à plusieurs voix en *re*. II. Partition d'un oratorio sur la naissance du Seigneur.

Chez le maestro Parisi : I. Psaume *Laudate* à une voix avec accompagnement de violon, viole et basse. II. Psaume *Dixit* à deux chœurs en *re* avec accompagnement de violon, viole, hautbois, trompettes et basse.

Chez le copiste de musique Compagnoni : 4 cantates pour une voix avec accompagnement de clavecin.

En Angleterre, chez lord Northampton : I. Messe à dix voix. II. *Dixit* à dix voix. III. *Confitebor* à quatre voix in canto fermo. IV. Six cantates gravées ; trois avec accompagnement de violon, viole et basse, et trois avec accompagnement de clavecin.

NOUVELLES.

*** La reprise du *Siége de Corinthe* a obtenu, vendredi dernier, un brillant et légitime succès à l'Opéra, et nous fera attendre plus patiemment *la St-Barthélemi*, dont les répétitions se poursuivent avec la plus grande activité ; cet ouvrage sera représenté dans la première quinzaine de janvier. Les personnes qui ont assisté à la répétition avec orchestre du premier acte, assurent qu'il est digne de l'illustre auteur de *Robert le Diable*.

*** L'avenir de l'Opéra se déroule dans une liste d'ouvrages reçus, offrant la plus forte garantie dans le nom de leurs auteurs. Après la Saint-Barthélemy de MM. Scribe et Meyerbeer, viendront successivement *Notre-Dame de Paris*, de M. Victor Hugo, musique de Mlle Bertin, ouvrage en trois actes ; *Stradella*, de M. Emile Deschamps, musique de M. Niedermayer, en trois actes ; *le Comte Julien*, musique de M. Gomis, en trois actes ; et enfin une partition de M. Berlioz, sur un poème de M. Alfred de Vigny. Jamais, à aucune époque, tant de richesses dramatiques et musicales n'ont été réunies, dans les cartons de l'Opéra, à une telle variété de noms, de talens et de genres.

*** Le théâtre Italien donnera mardi prochain la première représentation de la *Norma* de Bellini, que l'on dit être le chef-d'œuvre de l'auteur.

*** Le célèbre pianiste et compositeur Moscheles, après avoir donné des concerts à Amsterdam, à La Haye et à Rotterdam, est en ce moment à Bruxelles. Nous espérons qu'il ne retour-

*** M. Duponchel vient d'engager MM. Philastre et Cambon, pour les décorations de l'Opéra.

*** Mademoiselle Augusta a continué ses débuts lundi dernier dans le rôle de Fenella de la *Muette de Portici*.

*** C'est M. Adolphe Nourrit qui a prononcé un discours sur la tombe de Baptiste aîné. La fraternité des arts amène celle des artistes.

*** Le théâtre de la Bourse vient de mettre en répétition un opéra en un acte, intitulé *Gasparone*, qui sera joué presque aussitôt après *Leone* de M. Halevy.

*** Le concert de M. Berlioz, qui devait avoir lieu aujourd'hui, est remis à dimanche prochain 13 décembre. En voici le programme : 1. Ouverture du Roi Léar, de M. Berlioz. 2. Le Cinq Mai ou la Mort de Napoléon (de Béranger), chant de soldats pour dix voix de basse à l'unisson, avec chœur et orchestre, de M. H. Berlioz (exécuté pour la deuxième fois). 3. Episode de la Vie d'un Artiste, symphonie fantastique en cinq parties, de M. H. Berlioz. 4. Air d'Armide, de Gluck (Plus j'observe ces lieux), chanté par Mme Boulanger. 5. Solo de violoncelle, par M. Batta. 6. Le Moine, de M. Meyerbeer, chanté par M. Géraldi. 7. Marche des Pélerins, fragment de la symphonie Harold, de M. Berlioz. Le solo d'alto sera joué par M. Urhan. L'orchestre sera conduit par M. Berlioz.

*** M. François Stœpel donnera, le jeudi 17 décembre, dans les salons de M. Seyrig, nº 5, passage des Petits-Pères, une soirée musicale dont voici le programme : Première partie. 1. Grande Polonaise pour deux pianos, composée par M. Kalkbrenner, et exécutée par Mlles Rose Stœpel et Martin. 2. Chants enfantins, à deux et trois voix, composés par M. Stœpel, paroles de M. Ritt ; Mme Kunze-Boulanger chantera solo : *la Journée de l'Enfant*. 3. Grandes Variations *di Bravura*, pour le piano, composés et exécutés par M. Schunke, pianiste de la reine. 4. Air italien, composé par M. Paer et chanté par Mme Kunze-Boulanger. 5. Harmonies religieuses à trois et quatre voix, composées par M. François Stœpel, paroles de M. Ritt, et exécutées en chœurs et solos. Deuxième partie. 6. Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Panofka. 7. Airs suisses chantés par Mme Kunze-Boulanger. 8. Solo pour le piano, composé et exécuté par M. Charles Schunke. 9. Chorals : 1º de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric-le-Grand, née en 1723 et morte en 1787. 2º de Sébastien Bach, né en 1685, mort en 1750. 3º de Claude Goudimel, tué lors de la Saint-Barthélemy, et fondateur de la première école de chant de Rome. (Nota. Le but du rapprochement de ces trois morceaux est de faire voir que la simplicité des moyens employés par les anciens maîtres était compatible avec l'effet plus encore que l'abus de certains perfectionnemens de toutes les richesses de l'art moderne.) 10. Romances composées et exécutées par M. Boulanger. On trouve des billets chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, 97 ; chez M. Stœpel, rue Saint-Lazare, 128, et au local de la Soirée.

*** On devait donner dimanche dernier au Gymnase-Musical une matinée musicale et philosophique, où M. Azaïs s'était engagé à porter la parole. Cette solennité curieuse jusqu'à la bizarrerie a été remise à aujourd'hui.

*** Au concert donné il y a huit jours au bénéfice de M. Lagnani, qu'un cruel accident avait empêché d'y figurer lui-même en première ligue, Mlle Marinoni a chanté une romance italienne des soirées musicales de Rossini ; M. Richelmi, deux romances de M. Bérat. M. Sor a exécuté un solo avec une perfection qui a enlevé tous les suffrages ; et Lablache fils, désertant le culte de la basse-taille, a étonné l'assemblée par la souplesse d'organe qu'il a déployée dans la cavatine de ténor : *e Serbato*, que Rubini chante dans *I Capuletti*.

*** Dimanche dernier, dans la salle Montesquieu, la Société philharmonique, dirigée par M. Loiseau, a donné son premier concert, qui avait attiré beaucoup d'auditeurs. Le jeune Aumont s'est fait applaudir dans un air varié de Bériot pour le violon, et Mlles Weinrebe ont chanté avec succès un duo de *Moïse*. Les ouvertures de la *Muette*, de *Lestocq*, de *Missolonghi*, et la symphonie en *ut majeur* de Beethoven, ont été exécutées avec verve par des amateurs plus nombreux cette année que la précédente.

LA JUIVE, d'Halevy.

Grande partition. 250 fr.
Parties d'orchestre. 500

Partition réduite, avec accompagnement de piano. Prix net, 40
Partition réduite pour piano seul, avec acc. de flûte ou violon, net. 25

Morceaux détachés avec accompagnements

N.	d'orch.	de piano.	de guit.
1. Chœur.	25 »	4 50	» »
2. Cavatine, chantée par M. Levasseur.	12 »	4 50	1 »
3. Sérénade, chantée par M. Lafont et Mlle Falcon.	12 »	4 50	2 »
3 *bis*. La même, pour une voix.	» »	2 »	1 »
4. Chœur des buveurs, précédé du chœur avec soprani.	25 »	7 50	» »
4 *bis*. Chœur des buveurs seul, à 8 ou 4 voix.		4 50	» »
5. Prière des Juifs et cavatine, chantée par M. Nourrit.	» »	6 »	» »
5 *bis*. Cavatine seule, chantée par M. Nourrit.	» »	2 »	2 »
6. Trio, chanté par MM. Nourrit, Lafont et Mme Dorus-Gras.	20 »	7 50	» »
7. Romance, chantée par Mlle Falcon.	15 »	3 75	2 »
8. Dno, chanté par M. Lafont et Mlle Falcon.	20 »	7 50	4 50
9. Grand trio, chanté par MM. Nourrit, Lafont et Mlle Falcon.	20 »	9 »	» »
10. Air chanté par Mme Dorus-Gras.	» »	4 50	3 »
11. Duo, chanté par Mme Dorus-Gras et Mlle Falcon.	» »	6 »	4 50
12. Boléro, chanté par Mme Dorus-Gras.	» »	3 75	2 »
13. Malédiction, chantée par M. Levasseur.	12 »	2 »	1 »
14. Duo, chanté par Mme Dorus-Gras et Mlle Falcon.	18 »	6 »	4 50
15. Duettino, chanté par M. Levasseur et Mlle Falcon.	» »	3 75	2 »
16. Duo, chanté par MM. Nourrit et Levasseur.	20 »	7 50	4 50
17. Air chanté par M. Nourrit.	18 »	6 »	3 »
17 *bis*. Le même, transposé pour voix de soprano.	» »	6 »	» »
18. Chœur du peuple.	25 »	6 »	» »

Morceaux et Arrangements pour divers instruments,

POUR LE PIANO.

DÉJAZET (E) Op. 14. Fantaisie sur la sérénade. 7 50
HALEVY. Ouverture arrangée par Chs Schunke. 6
HERZ (Jacques). Trois airs de ballets.
N° 1. La valse. 2. Marche des chevaliers.
3. Divertissement. Chaque 6
KALKBRENNER. Op. 129. Rondo brillant sur la marche du cortége. 6
LABADENS. Op. 7. Fantaisie piano et violon. 9
LAVAINE. Op. 21. Caprice dramatique sur des motifs favoris. 7 50
LISTZ. Grande fantaisie brillante. 9
MEREAUX. Op. 42. Grande fantaisie sur la marche des chevaliers de la Tour enchantée. 7 50
MESSEMAECKERS. Op. 12. Grande fantaisie sur l'air chanté par Nourrit. 7 50
OSBORNE ET ERNEST. Souvenir de la Juive pour piano et violon. 7 50
— Op. 17. Souvenir de la Juive à quatre mains. 7 50
SCHUNKE. (Charles). Mosaïque. Quatre suites des morceaux favoris. Nos 1, 2, 3, 4, chaque 7 50
Les mosaïques sont arrangées sans octaves pour les petites mains, très-faciles et chantans.
SCHUNKE (Charles). Op. 31. Trois divertissemens.
N° 1. Marche des chevaliers de la Tour enchantée. 6
N° 2. La sérénade. 6
N° 3. La cantilène. 6
— Les mêmes, à quatre mains. Nos 1, 2, 3, chaque 7 50
— Op. 32. Grandes variations di bravura sur le Chœur des buveurs. 9
— Op. 31. Quadrille varié pour le piano. 7 10
SCHWENKE. Op. 42. Duo pour piano et violoncelle sur différens motifs. 7 50
— Le même, piano et violon. 7 50
SOWINSKI. Op. 40. Fantaisie caractéristique sur le grand trio. 7 50
THYS. Op. 10. Variations faciles, suivies d'un rondo sur un motif du trio. 6

POUR DIVERS INSTRUMENTS.

PANOFKA. Les airs arrangés pour deux violons, quatre suites, chaque 7 50
— L'ouverture pour deux violons. 4 50
— Les airs arrangés en quatuors pour deux violons, alto et basse, trois suites, chaque 15
— L'ouverture arrangée en quatuors pour deux violons, alto et basse. 9
COTTIGNIES. Six fantaisies pour la flûte seule, sur des motifs de la Juive et de l'Ile des Pirates, trois suites, chaque 5
PANOFKA. Les airs arrangés en quatuors pour deux violons, alto et basse, trois suites, chaque 15
— L'ouverture arrangée pour flûte, violon, alto et basse. 9
WALCKIERS. Op. 61. Fantaisie sur différens motifs pour la flûte, avec accompagnement de quatuors ou piano. 10
Pour flûte et piano. 7 50
— Les airs arrangés pour deux flûtes, quatre suites, chaque 7 50
— L'ouverture pour deux flûtes. 4 50
CARULLI. Trois divertissemens sur différens motifs, pour guitare et flûte ou violon. Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Mosaïque ou choix des principaux motifs pour guitare seule, deux suites, chaque. 4 50
HALEVY. Ouverture à grand orchestre. 15
BERR. Quatre pas redoublés pour musique militaire. Nos 1, 2, 3, 4, chaque 4 50

Quadrilles pour divers instruments.

TOLBECQUE Trois quadrilles, deux valses et un galop pour orchestre. Nos 1, 2, 3, chaque 7 50
— Les mêmes pour deux violons, alto et basse, et flûte ou flageolet, ou cornet à pistons, *ad lib.* Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Les mêmes pour piano, avec accompagnement de de flûte et violon, ou flageolet, ou cornet à piston, *ad lib.* Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Les mêmes, pour deux violons 4 50
MUSARD. Trois quadrilles, suivis de valses, pour orchestre. Nos 1, 2, 3, chaque 7 50
MUSARD. Les mêmes pour piano, avec accompagnement de flûte ou violon, ou flageolet, ou cornet à pistons, *ad lib.* Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Les mêmes, pour deux flûtes 4 50
— Les mêmes, pour deux flageolets 4 50
SCHUNKE (Ch.) Trois quadrilles, valses et galops, arrangés pour le piano, d'après TOLBECQUE et MUSARD, par CH. SCHUNKE. Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Les mêmes, arrangés à quatre mains, par CH. SCHUNKE. Nos 1, 2, 3, chaque 4 50

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

9e ANNÉE. N° 50.

5

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97;
chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries,
et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 13 DÉCEMBRE 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

DU STYLE ET DE LA POÉSIE

DES OPÉRAS FRANÇAIS.

Toutes les fois qu'on leur parle d'un livret d'opéra, les poètes haussent les épaules de pitié, et les poètes ont raison. En effet la construction informe de cette chose qu'on appelle un livret d'opéra, le procédé banal mis en usage pour sa fabrication, le style bouffon dans lequel cette chose est écrite, tout cela contribue à l'exclure parfaitement du domaine de la poésie. Il est impossible de discuter devant un homme sérieux le mérite littéraire d'un opéra : autant vaudrait lui parler des vers d'une romance, ou de la prose du *Constitutionnel*. Cependant il n'en a pas toujours été de la sorte; et cette forme, tombée aujourd'hui en discrédit, grace à l'impardonnable négligence et à l'avidité envahissante de certains, n'est pas impure dès son origine, et frappée d'anathème : la preuve, c'est que des hommes de génie et de conscience ont plus d'une fois daigné la prendre dans leurs mains augustes, et verser en elle le métal précieux et rare de leur pensée. Au siècle dernier, l'auteur de *Mérope* et de *Candide*, Voltaire, écrivait des opéras à ses heures de loisir; et de nos jours encore, celui qui a créé *Faust* et *Marguerite*, le chantre de la *Fiancée de Corinthe*, et de *Torquato Tasso;* Goëthe a fait *Prométhée*, et ces ravissantes chansons de Claire, dans *Egmont*, où Beethoven, ce front si haut, taillé dans le granit sienne, a trouvé tant de fraîches et sereines mélodies, tant de musique naïve et simple. C'est qu'en effet, rien n'est plus difficile à concevoir, à ordonner, à écrire, qu'un opéra. Je ne parle pas ici d'un opéra comme la duchesse *Lestocq*, ou tout autre, mais d'un opéra quelque peu grave, et qui pourrait, au besoin, satisfaire aux conditions du bon goût, du théâtre et de la langue. Or, celui qui composerait un tel œuvre aujourd'hui, aurait certes bien le droit de s'appeler poète, et de s'asseoir entre M. Hugo et M. de Vigny.

Un opéra est un drame chanté : voilà tout. La poésie, dans un opéra, flotte sur une mer harmonieuse, dont elle suit les ondulations, tandis que dans le drame parlé, elle s'élance seule et sans escorte, et résonne dans le vide espace. Le drame de l'Académie royale de Musique, et le drame de la Comédie-Française sont frères; les mêmes lois rigoureuses leur sont imposées à tous deux; et s'il y a plus de difficultés d'une part, on ne le peut nier, c'est du côté de l'Opéra; car, outre les conditions naturelles auxquelles il doit satisfaire, il en est d'autres, et de nombreuses, que la musique apporte avec elle, et qu'il faut accepter. Vous savez quelle sévère déesse est la musique; elle trace sur le papier un cercle lumineux avec sa baguette d'or, et ce cercle s'appelle rhythme, et la poésie radieuse ou terne doit s'enchâsser dans ce rhythme selon qu'il convient. La loi du rhythme est la plus rigoureuse que la musique impose à l

fait des livrets d'opéras l'ont étudiée ! Ils se sont dit : Nous ferons des rhythmes et ne ferons plus de vers. La mesure est devenue pour eux un panier qu'ils ont rempli avec des mots stupides et s'entre-choquant d'une pitoyable façon. Cette tentative n'a pas eu plus de succès qu'elle n'en méritait ; on en a ri beaucoup, et le public s'est demandé pourquoi les héros de l'Opéra parlaient cette langue incroyable. En effet, parce qu'on est un personnage d'opéra, et que les trombones ou les timballes vous accompagnent dans vos discours, ce n'est pas une raison de débiter tant de solécismes et de platitudes.

Il s'agit maintenant de faire entrer, dans la mesure, des vers sonores et français, d'accorder le sens commun avec le rhythme : le jour où les poètes se mêleront de la chose, le grand secret sera trouvé. La traduction de *Don Juan*, par M. Émile Deschamps, est une tentative heureuse dans ce genre ; tous les récitatifs sont parfaits. Cependant, on rencontre encore trop souvent çà et là dans les vers des choses banales et vulgaires employées à l'Opéra de toute éternité. Quoi qu'il en soit, il faut savoir gré à M. Émile Deschamps de son travail, et lui pardonner, en faveur du zèle qu'il a mis à faire connaître au public français ce chef-d'œuvre de l'esprit humain, certaines négligences bien naturelles à l'homme qui traduit ; car M. Émile Deschamps traduisait et n'inventait pas ; il écrivait des paroles sous la musique, et non pour la musique. Cette tentative était bonne ; mais, isolée, elle n'a pas eu le retentissement et l'influence qu'elle méritait d'avoir. Un soir, le public entendit à l'Opéra des vers charmants et de bon goût, élégamment écrits, élégamment récités par Nourrit : il s'étonna d'abord, puis applaudit à cette merveille. Mais hélas ! ce n'est pas en un soir que l'on fait adopter un système au public : pour qu'une tentative porte ses fruits, il faut la renouveler avec persévérance, autrement elle avorte. Les auteurs des opéras qui ont succédé à la traduction de *Don Juan* sont bien vite revenus à l'ancien système, et les oreilles ont supporté, sans s'irriter beaucoup plus qu'autrefois, tout ce fatras de mots incohérents écrits dans une langue douteuse, mais qui n'est est pas à coup sûr la langue française. M. Émile Deschamps travaille aujourd'hui à deux opéras ; mais M. Émile Deschamps n'est pas inépuisable ; entre lui et ses adversaires la lutte est inégale : ceux qui veulent la versification facile et grotesque usitée jusqu'ici sont vingt, lui est seul. Et je ne sache pas que les poètes le soutiennent, occupés qu'ils sont tous d'œuvres plus sérieuses. Dites donc à M. de Vigny de laisser *Laurette* ou *Ketty Bell* pour entreprendre un livret d'opéra, à ce poète rêveur de

lieu des éclats des trombonnes, et de tous les bruits d'un orchestre emporté ; dites à cette Muse si chaste et si blonde, de poser ses beaux pieds blancs sur cette scène, et de courir parmi de folles danseuses demi-nues ; dites à à l'auteur des *Pianto*, dites à l'auteur de *Margaritus*, d'abandonner, l'un son Italie, l'autre le beau jardin qu'il aime tant, pour des temples peints sur des châssis à coups de brosses, et des roses de carton, et ils vous répondront que cela leur est arrivé une fois en leur vie, et qu'on ne les y reprendra plus.

Cependant il y aurait encore parmi les poètes une place honorable pour l'homme qui réussirait à donner aux livrets des opéras une valeur littéraire. M. Émile Deschamps paraît vouloir prendre cette place : cet esprit si souple et si flexible, qui avait su se ployer si merveilleusement aux difficultés de la traduction des romances du *Cid* et des grands drames de Shakspeare, a résolu de venir à bout du rhythme musical, et de le dompter. Que M. Duponchel et la Muse lui soient en aide ! Pour nous, nous aurions mieux aimé le voir persister dans une route plus grave, dans la route qu'il avait prise d'abord ; n'importe, ne nous hâtons pas de le blâmer. M. Émile Deschamps obéit à une nature active et laborieuse : d'ailleurs, il aura bien mérité de la poésie et de la musique, s'il invente un beau drame qui inspire un chef-d'œuvre à quelque compositeur ignoré. Quelque soit le genre auquel vous vous livrez, ce que vous ferez de bien et de beau ne sera point perdu. La musique ne couvre pas tellement les paroles, que l'on ne puisse les entendre quand elles sont harmonieuses ; et, devant une grande situation musicale, lorsque l'orchestre fait bruit de toutes ses voix, que tous les chœurs éclatent, il est impossible, même dans l'enthousiasme du dilettantisme le plus exalté, de ne pas avoir un grain d'admiration et de reconnaissance pour celui qui a eu la première pensée brute de tout cela. Quand je vois cette merveilleuse introduction où le vieux Commandeur, blessé à mort par l'épée de Don Juan, chancelle et tombe sur une ritournelle lamentable ; quand je vois cet homme de marbre secouer la tête à l'invitation de son pâle meurtrier, et pénétrer jusqu'au milieu de la salle du festin, dont il ébranle les portes avec ses pas lourds et sonores, je ne puis m'empêcher, dans toute mon admiration pour le divin Mozart, de me souvenir de ce pauvre homme ignoré qu'on appellerait aujourd'hui son collaborateur, de ce petit abbé dont nul ne sait le nom, et qui pourtant a taillé dans le granit de la montagne ce temple majestueux et sonore que le chantre de Salzbourg est venu ensuite illuminer de feux

glorifier devant la foule. A Mozart, des couronnes toujours vertes, à son nom immortel des applaudissemens sans fin, des parfums toujours nouveaux ; mais un souvenir à celui qui l'a aidé dans son œuvre. D'ailleurs, une œuvre telle que *Don Juan* éveille dans les ames choisies assez d'enthousiasme et d'admiration, pour qu'il reste encore quelque chose, même après que le musicien a pris sa large part.

On s'est beaucoup moqué des livrets étrangers, et l'on a eu grand tort ; ils sont, hélas! souvent supérieurs encore aux nôtres. L'ordonnance en est presque toujours musicale ; ils ont pour eux le mérite incontestable d'avoir été composés, sinon par des poètes, du moins par des hommes qui avaient de la poésie et de la musique un sentiment quelconque. Il vous serait difficile de trouver dans le répertoire des opéras allemands ou italiens une pièce sous laquelle ne repose pas, comme en germe, une idée capable d'être fécondée par la musique. Les livrets français, plus raisonnables, peut-être mieux charpentés, comme dirait M. Duval, de l'Académie, sont tous vides et creux ; la musique a beau frapper dessus, ils ne rendent aucun son. Un jeune poète de grand talent a écrit à ce sujet ces paroles remarquables que nous citons : « Aux Français, il faut avant tout un drame intéressant, une rapide succession d'événements inattendus : ne leur donnez ni passions poétiques à rendre, ni caractères à développer : c'est un luxe frivole dont ils vous dispenseront de grand cœur, pourvu que vous ayez eu soin de multiplier les couplets et les chansons. On peut voir tous les jours à l'Opéra-Comique quels chefs-d'œuvre fait avec de pareilles pièces! Les Allemands, au contraire, toujours préoccupés du fond bien plus que de la forme, demandent au poème une pensée, un germe qui puisse grandir sous leur souffle, et devenir un jour une création idéale. Je ne parle pas ici de *Don Juan*, drame merveilleux, dont tous les caractères ont une parenté avec ceux de Shakspeare. Voyez *Oberon* : certes, c'est là une pièce étrangement conduite ; il n'y est tenu compte ni d'exposition, ni de péripétie ; les saintes lois de la vraisemblance y sont partout violées : n'importe, sous ce drame sans forme une pensée sereine habite ; au milieu de ce chaos tremble un rayon de lumière sur lequel l'ame de Wéber s'échappe aux sphères de la lune, et va surprendre les chants mystérieux de Titania et du Sylphe Ariel. » J'ajouterai à ces mots, que dans le plus bel opéra qui ait été écrit en France, dans *Robert le Diable*, Meyerbeer a singulièrement fait usage de cette liberté qu'a le musicien de profiter de toutes les échappées lumineuses, qu'il découvre dans cette prison noire, où son génie est s'en était tenu au texte de MM. Scribe et Germain Delavigne, qu'il eût jamais écrit ce chef-d'œuvre admirable que vous connaissez? A force de génie et de persévérance, il est parvenu à faire de Bertram un caractère sérieux. La musique a serré autour du front de ce personnage je ne sais quel bandeau de fatalité qui a fait que le peuple l'a aussitôt accepté pour le frère de Méphistophélès et le cousin de Lucifer, lui qu'il aurait sans cela volontiers appelé Géronte. Ce que Meyerbeer a fait pour Bertram, il l'a fait aussi pour Robert, Alice, et tous les autres caractères de son œuvre. Tout cela s'est transfiguré sous sa main. Meyerbeer n'a pas seulement inventé la musique de *Robert le Diable*, il en a inventé aussi la poésie. Otez de *Robert* la poésie et la musique, ce qui restera appartient de droit à MM. Scribe et Germain Delavigne.

Il n'est pas un livret italien qui ne contienne au moins une situation grandiose ou franchement bouffonne, selon le genre dans lequel il a été conçu. Demandez à Rossini et à Cimarosa s'ils auraient écrit, l'un le troisième acte d'*Otello*, l'autre le duo du *Mariage secret* sur des paroles de M. Étienne. C'est une gloire des Italiens d'avoir ainsi abordé Shakspeare sans hésitation, et d'avoir compris, du premier coup, que la musique est dans la poésie comme la couleur est dans la lumière. Aussi, comme leur scène est florissante! comme cette douce harmonie qu'emportait dans les plis neigeux de sa tunique la forte muse de Shakespeare s'est élevée en peu de temps sur des sommets divins! Aujourd'hui, les théâtres veulent à tout prix en avoir fini avec les pièces de Shakspeare ; on prétend qu'il n'y a point de musique en ce puits merveilleux, parce que des hommes de peu de talent n'ont pas su le creuser assez à fond pour en trouver. Mettez Berlioz à l'œuvre, et vous verrez si l'urne ne sera pas remplie jusqu'aux bords à l'heure où vous lui demanderez compte de sa journée. Les créations de Shakspeare sont lasses d'avoir été tant de fois profanées. Juliette est dans la tombe, et son époux aussi, ces fantômes adorables ne se lèveront plus désormais, si ce n'est à l'appel d'une voix mélodieuse et sainte, digne enfin de les évoquer.

On a beaucoup ri du style et des vers des poètes italiens, habitués à écrire pour la musique. Je souhaiterais à tous les poèmes français d'être écrits comme certains livrets italiens du nouveau répertoire. Voyez *Anna Bolena*, c'est là une poésie simple, facile, abondante, et qui convient à merveille à la musique. Ces vers coulent aisément, et suivent la pente fluide de l'harmonie sans ja-

des masses de granit qui forcent à chaque instant le grand fleuve mélodieux à rebrousser chemin.

Je ne prétends pas dire ici qu'il soit nécessaire de donner à la pensée tous ses développemens : celui qui jugerait ainsi la chose ferait un drame, et non pas un livret. Dans un opéra, c'est la musique qui se charge de tout agrandir et de tout compléter. Donnez le sentiment au maître, et soyez économe de paroles. Il faut quatre vers à Mozart pour écrire cet air merveilleux que chante Octave dans le second acte de *Don Juan*. La poésie donne le diamant brut à la musique, ouvrière habile, qui le taille et le façonne ensuite selon sa fantaisie. Mais parce que peu de paroles suffisent, il ne s'ensuit pas de là que ces paroles doivent être stupides et se répéter éternellement. Croyez que la monotonie de la musique française a bien un peu sa source dans ces vers stéréotypés qui se présentent à chaque instant, et que depuis des siècles les poètes se transmettent de l'un à l'autre. Romani semble être venu tout exprès en Italie pour rompre avec cette ridicule coutume de se servir ainsi à tout propos de vers écrits depuis cent ans, et faire comme ce laquais des *Précieuses ridicules*, qui compose des impromptus à tête reposée. Romani est un homme d'un talent gracieux et pur ; il y a dans ses livrets des pièces charmantes, et que bien des élégiaques en renom envieraient de nos jours. Mieux vaut avoir écrit le livret de la *Sonnambula*, que toutes les tragédies de M. Ancelot. Romani ne fouille pas les œuvres prolixes de ses devanciers pour y trouver des formules toutes rimées; il varie avec une élégance exquise ces locutions qui doivent nécessairement se représenter souvent dans des situations rapides où la poésie n'a pas ses coudées franches. Il s'est donné la peine de jeter dans un moule nouveau certains vers usés comme les vieux sous de la république; il a renouvelé le répertoire des formules ordinaires, et qui pouvaient équivaloir à nôtre : *La force m'abandonne; à peine je respire; je tremble d'effroi;* à toutes ces choses banales que les chanteurs finissent par oublier à force de les apprendre. Car, si ce vers :

La force m'abandonne,

est dans trente opéras, et s'il est répété vingt fois dans chaque scène de chaque opéra, je vous défie bien, eussiez-vous la mémoire de Rossini, de ne pas le confondre de temps en temps avec cet autre vers :

A peine je respire,

qui revient presque à des intervalles aussi rapprochés, et se croise si harmonieusement avec lui.

Le nouveau directeur de l'Opéra est lui-même un artiste de trop bon goût, pour ne pas rompre en visière à l'Académie royale, de Rossini, de Meyerbeer, et, il faut le dire aussi, de M. Duponchel, une révolution s'est opérée. L'art s'est partout introduit sur le théâtre et dans l'orchestre, dans la musique, dans les chœurs, dans les costumes. De l'ancienne guenille, il ne reste plus qu'un lambeau ; la vieille musique est tombée en ruines ; les vieux costumes de Romains et de Grecs reposent ensevelis dans le sépulcre des magasins : les vers seuls tiennent encore, et se montrent effrontément; ces vers-là rongeraient, si on les laissait faire, le manteau de pourpre de l'Opéra. Heureusement, M. Duponchel y met bon ordre ; et, grace à lui, à M. Émile Deschamps et à M. Victor Hugo, qui le soutiennent dans son entreprise, ce dernier abus tombera comme les autres.

L. DE M.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LE SIÉGE DE CORINTHE.

Répétition, exécution et mise en scène.

Quelques jours avant la reprise du grand et bel ouvrage par lequel Rossini signala son avènement à la scène française, nous avons jeté un coup d'œil rétrospectif sur la manière dont cet ouvrage fut monté. Le *Siège de Corinthe* ne portait pas moins dans ses flancs qu'une révolution musicale : nous vivions alors sous le millésime de 1826 : aujourd'hui, nous avons atteint celui de 1835 : la révolution est faite et parfaite : on n'est plus réduit à la juger sur son programme : elle a donné ses fruits, elle a tenu ses promesses, chose infiniment rare pour une révolution! Il est donc tout simple qu'un sentiment de gratitude publique se soit manifesté hautement en faveur de son acte primordial. Le *Siége de Corinthe* à l'Opéra, c'est en quelque sorte le combat de Lexington aux États-Unis, la prise de la Bastille en France.

Il fallait voir aussi, quand l'illustre maestro s'est présenté à l'une des dernières répétitions de son ouvrage, comme tous les artistes, chanteurs ou instrumentistes, tressaillaient de joie à son approche, s'inclinaient devant lui, et se soumettaient à son approbation ou désapprobation souveraine! Lui, bon prince, monarque citoyen, autocrate sans façon et sans étiquette, les encourageait tous du geste et du sourire, trouvait que tout marchait à merveille, et, quand on lui offrait de recommencer, laissait échapper débonnairement ces simples paroles : *à quoi bon?* Jugez l'enthousiasme, les acclamations qui saluaient les paroles du prince! Il n'est pas d'artiste, pas de premier violon, contrebasse, flûte, trombone, qui ne se fût estimé heureux de baiser le pan de son habit!

A la solennité touchante de la répétition succéda la fête éclatante et pompeuse de la représentation. Ce fut à qui se surpasserait des chanteurs, des chœurs et de l'orchestre. Nourrit, seul témoin, seul acteur de la grande soirée du 9 octobre 1826, avait gardé son rôle de Néoclès, et non-seulement son rôle, mais sa voix fraîche et pure, son énergie dramatique. Il a dit avec un

Qu'entends-je, Pamyra, du fond du sanctuaire,
Au Ciel, avec ses sœurs, élève sa prière.

Il a été pathétique, entraînant, dans l'air qui commence ainsi :

Grand Dieu, faut-il qu'un peuple qui t'adore...

Dans tous les autres morceaux auxquels il participe, et notamment dans la magnifique introduction du premier acte, chantée de verve par lui, Massol et Dérivis, il a mérité des éloges sans restriction. Mademoiselle Falcon, succédant à madame Damoreau, n'avait pas une tâche facile : la vocalisation légère n'est pas ce qui lui convient le mieux ; qu'elle s'en console ; elle est si belle et si grande cantatrice dans *Robert-le-Diable* et dans *Don Juan!* Elle réussit même si bien dans la musique large et forte de *Guillaume Tell!* Malgré son émotion vive, elle a glorieusement triomphé des difficultes du rôle de *Pamyra*, que certainement Rossini n'aurait pas écrit comme il l'a fait, s'il eût travaillé pour elle. La fameuse phrase : *Rassure-toi, mon père*, et l'air : *Voici l'heure solennelle* ont produit tout l'effet qu'on devait en attendre. La fortune de mademoiselle Falcon grandit de jour en jour : le public trouve un égal plaisir à voir et à entendre sa cantatrice favorite.

Dans le rôle de Mahomet, Levasseur héritait de Dérivis le père. Il n'a pu se défendre d'un mouvement de terreur, en abordant sa cavatine d'entrée, rétablie d'après la partition italienne : mais il s'est remis bientôt, et sa belle voix a repris tous ses avantages. Deux jeunes artistes, Massol et Dérivis le fils, dans les rôles de Cléomène et d'Hiéros, se sont distingués à l'envi l'un de l'autre. Jamais Massol n'avait mieux justifié de ses droits à une des premières places. Dérivis a magnifiquement débité sa prophétie : l'emploi des grands-prêtres n'avait jamais été rempli d'une façon plus brillante.

Maintenant de l'orchestre et des chœurs on ne saurait que dire, sinon qu'ils ont été supérieurs d'un bout à l'autre de l'opéra. Honneur à M. Habeneck, dont l'archet gouverne cette armée d'élite, et la mène à la gloire, de deux jours l'un! Le nouveau directeur, M. Duponchel, n'avait d'ailleurs rien négligé pour que le luxe des costumes et la richesse des décors fussent en harmonie avec la partition et les artistes. De bonnes recettes le conduiront jusqu'à l'année prochaine, qui doit éclairer le grand jour de *la Saint-Barthélemy*.

THÉATRE ITALIEN.

NORMA.

La réputation de *Norma* est aujourd'hui européenne. *Norma*, grace au caractère suave et mélancolique de ses chants, grace aux deux illustres cantatrices qui les ont exécutés, a rendu en Italie le nom si jeune de Bellini plus populaire peut être que ne le fut jamais celui de l'auteur de *Sémiramide* et d'*Otello*. C'est sur la réputation de la *Norma* que la France accueillit avec des couronnes le jeune maître qui venait pour écrire ses *Puritains* et mourir. Chose étrange, le public français qui sait par cœur ses délicieuses cantilènes de la *Straniera*, ses charmantes mélodies de la *Sonnambula ;* avant hier ignorait encore les beautés de la *Norma*. Aussi les admirateurs exaltés de Bellini avaient beau jeu à vanter cette musique. A tous les reproches que vous faisiez au style du maître qu'ils idolâtrent, ils vous répondaient : Cela peut être, mais quand vous entendrez *Norma!* Enfin, on l'a entendue cette *Norma* ; le sanctuaire mystérieux au fond duquel se retiraient les initiés a été ouvert à tous. Désormais pour être admis et juger, il ne s'agit plus que d'arriver à temps. Ce qui avait jusqu'ici retardé la représentation du chef-d'œuvre de Bellini, c'était l'absence d'une prima donna capable de supporter pendant quatre heures le par-dessus de ce rôle pesant. Il semblait que Giulia Grisi, cette femme d'un si admirable talent et d'un zèle si beau, doutât de ses propres forces et craignît d'aborder ce rôle, le seul du répertoire de madame Malibran auquel elle n'eût pas encore touché. Enfin elle a repris courage en pensant comme elle avait grandi depuis trois ans, Giulia s'est ravisée, et certes elle a bien fait, la couronne des prêtresses gauloises ne devait pas faire ployer ce beau front si pur habitué au diadème de Sémiramis, et désormais, Giulia Grisi, dans tout le répertoire italien, il n'y a plus de rôle au-dessus de votre taille.

La partition de la *Norma*, comme toutes les partitions de Bellini, abonde en motifs gracieux et tendres : certes c'est là un mérite incontestable, mais il faut avouer que dans un ouvrage dont le sujet est tout sacerdotal comme celui de *Norma*, on est en droit d'attendre des effets plus élevés et de plus solennelles sensations. Si l'on vous dit que Bellini a changé sa manière, qu'il a été dans *Norma* grandiose contre sa nature ; ne croyez pas cela ; Bellini est resté l'auteur mélancolique et tendre de la *Straniera* et de la *Sonnambula*, avec toutefois une inspiration plus constante, un sentiment plus profond et plus vrai. Il n'y a que les gens de peu de connaissance qui croient que l'artiste peut se transformer selon qu'il convient à sa fantaisie ; on obéit à sa forme comme à sa nature. Lors de la première représentation de *Guillaume Tell*, n'avez-vous pas entendu des journalistes s'écrier, dans leur admiration, que Rossini avait rompu en visière avec son premier système de composition, et venait d'entrer franchement dans l'école de Gluck. Or il n'est pas nécessaire d'être un musicien profond pour comprendre combien ce jugement était stupide. Rien ne ressemble moins au style d'*Iphigénie en Tauride* que le style de *Guillaume Tell*. Prenez un trio, un air, un finale de *Guillaume Tell*, cherchez-en l'ordonnance, analysez-la, s'il vous plaît, avec soin, et vous verrez si ce n'est pas là le moule accoutumé des duos, des airs et des finales de *Semiramide* et *de Moïse*, et si, sous cet orchestre plus vaste et plus hardi peut-être, n'apparaît pas à chaque instant l'infatigable *cabalette* ; ainsi de *Norma*, et cela est tout simple : la forme d'un maître est immuable. Il est aussi impossible à Bellini d'être grandiose et sublime, qu'il l'est à l'ingénieux auteur du *Philtre* de devenir mélancolique et tendre. D'après cela vous devez bien penser que du caractère antique et religieux il n'en est pas vestige dans la musique de *Norma*. En général les compositeurs italiens ne se préoccupent guère de cette partie essentielle de l'art ; ce serait folie de chercher dans *Norma* les effets grandioses, les dimensions épiques, le style puissant de la *Vestale*. Quoi qu'il en soit, c'est là une partition pleine de mélodie heureusement inspirée, qui satisfait largement à toutes les conditions de l'école italienne

Le chœur des Druides conduit par Lablache est d'un beau caractère; la mélodie principale à trois temps a beaucoup d'analogie avec le fameux duo des *Puritains*, ce qui toutefois ne l'empêche pas d'être distingué et surtout véhément sans rudesse. L'andante de le cavatine de Mlle Grisi, *Casta diva*, passe avec raison en Italie pour une des plus belles choses que Bellini ait écrites. Jamais ce maître ne s'est élevé si haut dans le style sévère et religieux. A Naples, à Florence, à Milan, cet andante tient toute une salle en émoi. Sitôt que la Malibran en dit les premières paroles, les femmes se penchent sur leurs loges, les poitrines sont haletantes, les mains immobiles jusqu'à ce qu'à la fin des applaudissemens, l'enthousiasme éclatent de toutes parts. Ici cela se passe autrement; car en France on a pour coutume de n'applaudir que les *cabalettes*. Heureusement pour Giulia Grisi, après cet andante magnifique en vient une pleine d'afféterie et de mignardise, une de ces *cabalettes* auxquelles on ne résiste pas. Pour arriver trop tard les applaudissements n'en sont pas moins flatteurs, et la belle cantatrice pourrait, au besoin, en prendre une partie pour l'andante qu'elle chante à ravir.

Le finale du premier acte est, sans contredit, le plus magnifique morceau de cette partition : c'est là que l'enthousiasme de la salle a éclaté sans réserve. Adalgise vient avouer à Norma le secret de son amour, lorsque entre Pollion. Adalgise pâlit, Pollion se trouble, Norma découvre tout. Dès lors, les rapports des trois personnages changent entièrement : c'est là un effet dramatique et beau dont Bellini a su profiter. La musique s'élève et s'agrandit avec la situation. Le commencement du trio est dialogué, puis, vers la fin, ces trois passions rivales se confondent pêle-mêle dans un unisson grandiose, mais dont l'effet puissant ne peut excuser l'inopportunité. Autant l'unisson des *Capuletti* est convenable et dramatique, autant celui-ci est absurde et faux. Dans les *Capuletti*, Roméo et Juliette expriment le même sentiment d'amour et de désespoir; les deux voix peuvent se réunir ensemble, lorsque les deux ames n'en font qu'une; mais là chaque personnage s'enferme dans sa propre passion : Adalgise méprise, Norma s'indigne, Pollion hait. Comment supposer que la jalousie, la haîne et le mépris chantent à l'unisson : c'est bien assez qu'à force d'art on puisse parvenir à rassembler dans un finale les trois passions ennemies qui se repoussent l'une l'autre; mais s'obstiner à ne leur donner qu'une voix, c'est là un manque de goût inexcusable, et que les Italiens seuls se permettent sans succès. Un duo entre Adalgise et Norma, et le finale, remplissent le second acte : le duo est admirablement exécuté par mademoiselle Grisi et mademoiselle Assandina, gracieuse enfant, douée d'une assez belle voix de *mezzo soprano*, et dont le chant n'est pas dépourvu d'une certaine agilité.

En somme, c'est à bon droit que *Norma* passe pour le chef-d'œuvre de Bellini. Si l'on rencontre dans cette partition tous les défauts de l'auteur des *Puritains* et de la *Straniera*, en revanche, ses qualités s'y trouvent plus nombreuses que jamais ; et telle est la sereine et paisible abondance des mélodies, qu'elle détournel'attention de l'orchestre, dont on a si souvent l'occasion de déplorer le dénûment et la faiblesse; dans les œuvres de l'école italienne moderne. La mise en scène de *Norma* ne peut qu'établir sur des bases plus solides le nom si glorieux de Bellini, et servir aux intérêts de l'administration. Rubini s'est chargé, par zèle, du rôle de Pollion, écrit pour la voix plus grave de Donzelli. N'importe, il le chante, comme toute musique, avec son ame ter par zèle que les autres par inspiration. Lablache soutient et dirige les chœurs, qui n'en vont guère mieux pour cela. Les choristes du Théâtre-Italien sont incorrigibles. Je ne sais pourquoi Lablache ne chanterait pas leur partie à lui seul. Rien n'est plus pitoyable que d'entendre cette voix magnifique à travers les fausset aigus de ces misérables comparses. Quant à mademoiselle Grisi, elle s'est élevée plus haut que sa voix. Au commencement, comme à la fin, elle a été cantatrice admirable et tragédienne sublime, et s'est placée entre madame Pasta et madame Malibran.

NOUVELLES.

*** La direction de l'Opéra-Comique se plaint de l'exéguité de ses recettes, et demande journellement au ministre une augmentation de *subvention*. Si M. Thiers a le courage d'assister à une représentation du *Pré aux Clercs*, de *Lestocq*, du *Cheval de Bronze*, de *Cosimo*, ou de tout autre ouvrage ancien ou nouveau, il appréciera, à leur juste valeur, les exigences de cette administration. Dans les théâtres des plus petites villes de France; un directeur serait honteux de faire chanter l'opéra d'une manière aussi horrible. Si les directeurs du théâtre de la Bourse ne font pas de recettes, c'est de leur faute, ils ne se doutent pas de la gestion d'un THÉATRE LYRIQUE. Ils dépensent de l'argent inutilement, et économisent ou l'art exigerait des dépenses. On donne au Théâtre-Italien une subvention de 70,000 *francs*, pour entendre les premiers chanteurs du monde, et l'Opera-Comique, un théâtre national, ne pourrait pas exister avec une subvention de 180,000 *francs!* Il y aurait de justes reproches à adresser au ministre, s'il encourageait, par des augmentations, une pareille institution qui aujourd'hui est une *honte* pour la France, et nous connaissons plusieurs députés qui ne manqueraient point de le lui reprocher.

*** La quarante-cinquième représentation de la *Juive* avait attiré vendredi l'élite de la société parisienne, il s'agissait non-seulement d'applaudir le chef-d'œuvre de M. Halevy, mais d'entendre une nouvelle ouverture que l'auteur vient de composer pour cet ouvrage. Nous nous contentons aujourd'hui de constater le succès qu'elle a obtenue, et nous rendrons prochainement un compte détaillé de cette magnifique symphonie qui grandit encore la réputation de M Halevy. La recette s'est élevée à 9,622 fr.

*** M. Ole-Bull s'est fait entendre mercredi dernier à l'Opéra. C'est un violon d'un talent fort distingué, et qui brille surtout par le *Staccato*, et par une facilité étonnante de produire avec élégance les passages les plus difficiles. Malgré quelques fausses notes qui lui ont échappé à la fin du second morceau, ce violon suédois a obtenu un légitime succès.

*** Demain, on donnera au Théâtre-Italien *La Norma*, au bénéfice de mademoiselle Grisi, toute la salle est louée.

*** La première représentation de *Léone*, opéra en trois actes, paroles de MM. Planard et St-Georges, musique d'Halévy, aura lieu mardi ou mercredi a l'Opéra-Comique.

*** A la liste des opéras en perspective qui forment le brillant avenir du répertoire de l'Académie royale de musique, nous devons ajouter un *Benvenuto Cellini*, sujet éminemment propre à inspirer un compositeur, par la couleur artistique de l'époque, et le caractère passionné du héros.

*** C'est dans la première quinzaine de janvier que les demoiselles Elssler, ces deux charmantes fugitives, réviendront sous le drapeau. On s'occupe déjà d'un ballet en trois actes, dont le principal rôle est destiné à mademoiselle Fanny.

*** Le foyer de l'Opéra va recevoir des embellissemens dont l'élégance est d'avance attestée par le bon goût de *l'Artiste-Directeur*.

*** L'Opéra-Comique vient de mettre en répétition l'ouvrage en un acte de MM. Scribe et Auber, qui est destiné aux débuts

*** Les répétitions d'un autre ouvrage des deux fournisseurs en chef de l'Opéra-Comique ne tarderont pas à remplacer celles de *Léone*. Il s'agit d'une pièce en trois actes de MM. Scribe et Auber, ce qu'on peut appeler *leur grande bataille d'hiver*. Ils auront Chollet à la tête d'un corps d'armée d'élite (bien entendu *de l'Opéra-Comique*, et que Dieu garde les dilettanti d'écouter l'*élite* de ce théâtre) et sur le drapeau, ou pour parler sans poésie, sur l'affiche, on lira : *la Brabançonne*.

*** Un jeune compositeur de grande espérance, M. de Fontmichel, est en ce moment à Paris, pour faire ouvrir l'arène de l'Opéra-Comique à son *Gitano*, qui a déjà parcouru à Marseille une carrière de succès. D'après les *on dit*, la musique de cet ouvrage inspirerait à l'administration un sincère désir de le représenter; mais elle reculerait épouvantée devant le poème, qui, déjà proposé à quelques-uns des auteurs les plus habiles, ne leur aurait pas même semblé *arrangeable*, pour nous servir du terme de coulisse.

*** On parle d'un ouvrage en deux actes que M. Mélesville aurait confié à M. Grisard, comme pièce de début sur la scène de l'Opéra-Comique. Félicitons-nous de voir une génération nouvelle de compositeurs prête à succéder à celle qui s'éteint malheureusement après nous avoir donné tant de jouissances; et puisse-t-on dire qu'il en est de l'art musical chez nous, comme de ce fameux arbre aux rameaux d'or, de Virgile, d'où pas une branche ne se détachait sans être aussitôt remplacée par une autre d'un semblable métal.

*** M. François Stœpel donnera, le jeudi 17 décembre, dans les salons de M. Seyrig, nº 5, passage des Petits-Pères, une soirée musicale dont voici le programme : Première partie. 1. Grande Polonaise pour deux pianos, composée par M. Kalkbrenner, et exécutée par Mlles Rose Stœpel et Martin. 2. Chants enfantins, à deux et trois voix, composés par M. Stœpel, paroles de M. Ritt; Mme Kunze-Boulanger chantera solo : *la Journée de l'Enfant*. 3. Grandes Variations sur le galop de *la Tentation*, composés et exécutés par M. Schunke, pianiste de la reine. 4. Air italien, composé par M. Paer et chanté par Mme Kunze-Boulanger. 5. Harmonies religieuses à trois et quatre voix, composées par M. François Stœpel, paroles de M. Ritt, et exécutées en chœurs et solos. Deuxième partie. 6. Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Panofka. 7. Airs suisses chantés par Mme Kunze-Boulanger. 8. Variations *di Bravura*, sur le chœur des buveurs de *la Juive*, composées et exécutées par M. Charles Schunke. 9. Chorals : 1º de la princesse Amélie de Prusse, née en 1723 et morte en 1787. 2º de Sébastien Bach, né en 1685, mort en 1750. 3º de Claude Goudimel, tué lors de la Saint-Barthélemy, et fondateur de la première école de chant de Rome. (Nota. Le but du rapprochement de ces trois morceaux est de faire voir que la simplicité des moyens employés par les anciens maîtres était compatible avec l'effet plus encore que l'abus de certains perfectionnemens de toutes les richesses de l'art moderne.) 10. Romances composées et exécutées par M. Boulanger. On trouve des billets chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, 97; chez M. Stœpel, rue Saint-Lazare, 128, et au local de la Soirée.

*** Le concert de M. Berlioz, aura lieu dans la grande salle du Conservatoire aujourd'hui 13 décembre. En voici le programme : 1. Ouverture du Roi Léar, de M. Berlioz. 2. Le Cinq Mai ou la Mort de Napoléon (de Béranger), chant de soldats pour dix voix de basse à l'unisson, avec chœur et orchestre, de M. H. Berlioz (exécuté pour la deuxième fois). 3. Episode de la Vie d'un Artiste, symphonie fantastique en cinq parties, de M. H. Berlioz. 4. Air d'Armide, de Gluck (Plus j'observe ces lieux), chanté par Mme Boulanger. 5. Solo de violoncelle, par M. Batta. 6. Le Moine, de M. Meyerbeer, chanté par M. Géraldi. 7. Marche des Pélerins, fragment de la symphonie Harold, de M. Berlioz. Le solo d'alto sera joué par M. Urhan. L'orchestre sera conduit par M. Berlioz.

*** M. Albert Sowinski a fait entendre dimanche dernier au Gymnase-Musical un concerto de sa composition dans lequel on a vivement applaudi le *Rondo*, écrit dans le style polonais.

*** Le Gymnase-Musical subit une modification dans les bases de son existence. Par suite d'un arrangement passé entre l'administration et les artistes de l'orchestre, ces derniers viennent

guère un journal qui racontait que madame Malibran s'était démis le pied, et n'en avait pas moins paru en béquilles sur le grand théâtre de Naples, où elle avait chanté *il Barbiere* devant le roi qui l'avait fait redemander. Nous avions négligé cette nouvelle qui nous semblait suspecte, et dont l'insertion dans nos colonnes aurait pu inquiéter les nombreux amis de la grande cantatrice, qui sont au nombre de nos abonnés. Heureusement rien n'est venu depuis confirmer un conte forgé à plaisir, et qui ira grossir la liste de ces inventions aussi absurdes qu'odieuses dont une certaine presse se fait un jeu depuis quelque temps d'amuser les niais aux dépens de l'intérêt si légitime qu'inspirent la santé ou la réputation des grands talents contemporains.

*** Plusieurs morceaux remarquables, pour le violon, ont été publiés cette semaine; d'abord trois caprices et un duo du *Crociato* de Meyerbeer, arrangés pour le violon, à l'usage des concerts, par M. Lipinski, dont nous avons annoncé l'arrivée à Paris; et des variations brillantes pour le violon, par M. Panofka. Nous rendrons compte de ces ouvrages que nous recommandons aux amateurs.

*** Albert Bonnet, ancien chanteur de l'Opéra, qui s'était fait remarquer des dilettanti de l'empire par la fraîcheur d'organe avec laquelle il chantait plusieurs airs et surtout celui-ci dans la *Caravane* : *le Papillon léger, volage*, vient de mourir, après avoir survécu long-temps à sa retraite.

*** Madame Vigano, qui s'est distinguée dans l'enseignement du chant, est de retour à Paris, après avoir passé l'été à Nantes.

*** En honneur de la Sainte-Cécile, les musiques des gardes nationales de Nonancourt, Damville, Conches, Breteuil, Longny, Brézolles, Fillières et Grosbois se sont réunies à Fillières-sur-Avre, par les soins et sous la direction de M. Aubéry du Boulley, artiste dévoué aux progrès de l'art. Cette réunion présentait près de cent musiciens, des plus habiles de ces contrées, et qui ont exécuté trente morceaux composés pour cette circonstance par M. Aubéry du Boulley, avec un ensemble et une précision qui ont étonné quatre mille spectateurs que cette belle cérémonie avait attirés de plus de quinze lieues à la ronde.

*** Les recettes que *la Juive* a faites déjà sur le théâtre de Drury-Lane à Londres, surpassent toutes celles faites par un nombre égal de représentations sur le même théâtre, depuis la première de Kean en 1814, c'est-à-dire depuis un espace de 21 ans. L'enthousiasme des Anglais pour le chef-d'œuvre de M. Halevy, est en quelque sorte pour lui une seconde croix-d'honneur.

*** Le directeur d'un théâtre de Berlin s'est oublié dernièrement jusqu'à se constituer en rébellion avec voie de fait contre un arrêt du public. Il a osé porter la main sur un spectateur qui sifflait. Le président de police a rétabli l'ordre en conduisant lui-même sur le théâtre l'aggresseur pour y faire des excuses à tout l'auditoire, et il a ajouté avec énergie : « Cet homme, que vous voyez là, a tenu une conduite à la fois inconvenante et illégale; et je vous promets sur l'honneur qu'il sera puni. » On voit que depuis l'anecdote du fameux moulin de *Sans-Souci*, il y a encore des juges à Berlin. Avis à tous les directeurs de tous les pays : laissez passer la justice du parterre.

*** Ce qui est devenu trop vieux à Paris est encore souvent du neuf pour l'étranger et la province. Ainsi le théâtre d'Amsterdam vient d'acueillir avec faveur le ballet de la *Dansomanie*, suranné chez nous. Carey et Mlle Ropiquet s'y sont fait applaudir dans les deux principaux rôles.

*** Le *Globe* de Londres rapporte, pour la réfuter, une étrange nouvelle qu'on a fait circuler dans la capitale britannique sur le compte de Mlle Grisi. Suivant les *on dit* anglais, cette cantatrice se serait mariée, et aurait dit un adieu éternel au théâtre. Quant au premier de ces bruits, il n'en a pas encore été question parmi nous autres Parisiens, et, pour le second, nous sommes heureusement tous les jours à même d'en reconnaître la fausseté, en applaudissant la brillante interprète de Rossini et de Bellini. Du reste, le journal anglais tire avec raison vanité du succès qu'obtient en France sa compatriote Mme Albertazzi; et il nous apprend ce dont nous n'avons ja-

à moins que l'administration du théâtre Italien n'ait voulu imiter Louis XIV, en s'occupant de nos plaisirs *chez nous, sans nous*, mais non pas du reste malgré nous.

*** Christiania, la capitale de la Norvége, a vu son grand théâtre dévoré par les flammes pendant une représentation et avec une rapidité qui a laissé à peine le temps au public et aux artistes de prendre la fuite.

*** Le Paganini mort du choléra à Gênes le 26 du mois dernier, et que l'on avait pris pour le grand artiste, est un docteur, grand amateur de musique et possesseur d'une immense fortune. Il laisse en effet plus de huit millions, tandis que le célèbre Paganini n'a épargné, assure-t-on, et ne possède que la moitié environ de cette fortune. Le testament publié est de la plus scrupuleuse exactitude. Gaëtano Paganini, le capitaine, époux secret d'une belle cantatrice et officier distingué au service du pape, hérite de quatre millions. Le docteur Paganini vivait, à l'époque de sa mort, avec une jeune personne étrangère qu'il avait enlevée dans un de ses voyages: il lui laisse cent mille francs de rente. Il laisse aussi dix mille francs au chef d'orchestre du théâtre de Turin et au chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne. Ces deux artistes sont deux orphelins, qui doivent leur talent et leur carrière à ses bienfaits et à sa protection.

*** Nous sommes dans le siècle des merveilles, il semble qu'il y ait aussi pour l'intelligence des véhicules aussi rapides que la vapeur et les chemins de fer dans l'ordre matériel. Il est question d'un prodige musical que Paris sera bientôt à même d'apprécier. C'est une pianiste née à Bruxelles, qui n'a atteint sa cinquième année que vendredi dernier 4 décembre. Elle crée et improvise ses mélodies, accompagne d'oreille tous les intrumens, toutes les voix qu'on lui fait entendre. Elle nomme sans hésiter et sans voir les touches, les accords frappés et les notes qui les composent. Elle transpose à l'instant et dans tous les motifs qu'elle exécute. En un mot, si ce qu'on raconte de la jeune Marie Brochard n'est point exagéré, elle effacera les souvenirs de l'enfance phénoménale de Mozart et de Listz. Puisse sa jeunesse, comme celle du grand compositeur et du grand pianiste, tenir fidèlement les promesses de l'enfance!

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Le Trésor de la Jeunesse,

ALBUM DES JEUNES PIANISTES,

Contenant des morceaux de peu de difficulté et très-brillans

SUR DES MOTIFS DE

Anna Bolena, Cosimo, l'Ile des Pirates, la Juive, Norma et Robert le Diable,

COMPOSÉES PAR

CHARLES SCHUNKE,

Prix net, élégamment relié : 12 fr.

Album des Pianistes,

RECUEIL DE MORCEAUX INÉDITS,

COMPOSÉES PAR

MM. Chopin, Kalkbrenner, Mendelsohn-Bartholdy, Mereaux, Osborne et Schunke,

8e ANNÉE.

Prix net, très-élégamment relié : 20 francs.

Cet Album contient :

N° 1. 4. Mazurka par F. Chopin.
2. La crainte et l'espérance, rondo brillant par Kalkbrenner.
3. Presto Scherzando, par Mendelsohn Bartholdy.
4. Grande fantaisie sur la marche de la *Juive*, par Meraux.
5. Grandes variations sur un air montagnard, par Osborne.

Ricreazioni Musicali,

Colezione di sette ariette, tre duetti e due terzetti,

COMPOSTI DA

GIULIO ALARI.

Cet Album contient :

N. 1. Siciliana, barcarolla.
2. Il Trovatore, romanza.
3. La Partenza, romanza.
4. L'Orgia, barcarolla con cori.
5. Il Rimorso, Lied.
6. Il Cacciatore, tyrolienne.
7. L'Esule, romanza.
8. L'Invito. notturno per contralto e soprano.
9. La Luna, notturno, idem.
10. La Seduzione, duo per soprano e tenore.
11. Il Dono, notturno per 2 soprani et contralto.
12. La Speranza, terzettino a canone per soprano, tenore e basso.

Prix net, élégamment relié : 15 fr.

Kessler. Études pour le piano dédiées à Hummel. 18
Ch. Schunke. Op. 42. Duo pour piano et violon sur des motifs de la *Juive*. 9
— Le même pour piano et violoncelle. 9

PUBLIÉE PAR RICHAULT.

Lipinski (*Charles*). Op. 10. Trois caprices pour le violon (dédiés à Paganini). 7 50
— Op. 16. Duetto, tiré de l'opéra il Crociato de Meyerbeer, arrangé à l'usage des concerts pour le violon, avec accompagnement d'orchestre ou de piano. 6

PUBLIÉE PAR PACINI.

Panofka (*H.*). Op. 6. « Ecco ridente il cielo » thème du Barbier de Rossini, varié pour le violon, avec accompagnement d'orchestre ou de piano (dédié à Paganini); prix avec violon : 9 francs, avec piano. 5
— La Paysanne coquette, ballade, paroles de M. Émilien Pacini, avec accomp. de piano. 2

PUBLIEE PAR SCHONENBERGER.

Herz (*H.*). Petit écrin musical, composé pour le piano. Cet album contient : n° 1. Bagatelle sur une Tyrolienne. 2. Rondino sur le Chalet. 3. Variations sur un thème de Berton. 4. Rondo turc. 5. Thème de Beethoven varié. 6. Rondoletto thème d'Auber. 7. Petite fantaisie sur un air écossais. 8. Valse favorite de la reine d'Angleterre. 9. Grande valse dramatique, arrangée à quatre mains. 36

PUBLIEE PAR J. MEISSONNIER.

Puget (*Mlle Louisa*). Album lyrique pour 1836; douze romances et chansonnettes avec accompagnemet de piano. Cet album contient : n° 1. Les hommes ne comprennent rien. 2. Notre-Dame de la Mer. 3. Mire dans mes yeux tes yeux. 4. Je t'aime parce que je t'aime. 5. La Laitière. 6. Son nom!.. 7. *Mater dolorosa*. 8. Le Lutin. 9. Ma Colombe. 10. La Femme à caractère. 11. Ma pauvre Grand'Mère. 12. Mon rocher de Saint-Malo. Prix net. 12
Le même avec accompagnement de guitare. Prix net. 7
Masini (*F.*) Album lyrique pour 1836; douze romances chansonnettes et nocturnes avec accompagnement de piano. Cet album contient : n° 1. Que me font les beaux jours. 2. Les Jeunes Andaloux. 3. Philomèna. 4. Le Lac de Genève. 5. Un seul mot de toi. 6. Le Départ des Mariniers. 7. Valse: valse, pauvre petit. 8. Les Fiancées des Pâtres. 9. Les Jeunes filles. 10. J'ai tant pleuré. 11. La Danse sicilienne. 12. La rive qu'on aime. Prix net. 12
Le même avec accompagnement de guitare. Prix net. 7
Carulli (*G.*). Huit mélodies pour trois voix égales, paroles de M. Alph. de Lamartine et autres auteurs, composées spécialement pour les pensions de demoiselles, ces Mélodies élégantes peuvent aussi être chantées par deux ténors et basse, ou soprano, ténor et basse. Prix 18

REVUE MUSICALE,

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS.

9e ANNÉE. **N° 51.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97;
chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries,
et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 20 DÉCEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

DU PROGRÈS DE L'OPINION EN MUSIQUE.

Il est souvent avantageux à l'observateur, à celui qui, du point central où l'art exerce son action, examine attentivement tous les mouvements de l'art, de s'isoler pour un certain temps des bruits du monde, de quitter la capitale, ce foyer de continuelle activité, sans autre but que d'aller goûter quelques mois de repos à cet autre, mais paisible et silencieux foyer de la famille. Ce changement, il est vrai, a, dans la première période, quelque chose de pénible et de brusque comme le passage subit de la force à l'atonie. Il semble d'abord que l'air va vous manquer, et que l'ame, privée maintenant de la plupart des soutiens artificiels qu'elle croit nécessaires à l'existence, livrée à son propre poids, va perdre l'équilibre.

Cette crise de langueur et de découragement n'est pas de longue durée. Peu à peu les facultés amorties se raniment d'elles mêmes. De toutes les impressions qui se sont accumulées en tumulte dans la tête durant la rapide et dévorante existence de la cité, les unes se réveillent pleines, fraîches, lumineuses, et viennent augmenter le nombre des souvenirs; les autres s'évaporent sans laisser la plus légère trace. Il se fait un travail calme et profond dans l'esprit; les idées s'éclaircissent, se classent et se coordonnent sous une pensée dominante, que l'esprit domine à son tour. Insensiblement l'on commence à se mettre en rapport avec le mouvement des hommes, et l'on s'habitue à se préoccuper un peu moins de certaines questions personnelles auxquelles peut-être on a trop rattaché les questions d'art. Tout cela, vu à distance, n'a plus la même importance, ni le même intérêt. Fatigué de courir la pente irrésistible du présent, auquel on s'est momentanément dérobé, du présent, ce point mobile, inappréciable, indéfinissable, auquel on a uniquement subordonné l'avenir, l'esprit, par sa propre activité, remonte dans le passé et parcourt avec ravissement cette route pacifique et majestueuse de tombeaux, où les passions ne bourdonnent plus, où les jugements sont calmes et impartiaux comme la mort, et où néanmoins l'on rencontre à chaque pas les sources de la vie universelle du genre humain qui ne meurt point. Des études patientes, méditées, longanimes, remplacent les élaborations interrompues, les conceptions avortées, les boutades refroidies. Au milieu de cette vie solitaire et occupée, la nature jette ses images animées, ses rayons vivifiants, et ses impressions, se confondant avec des émotions d'art encore vivantes, réveillées par une secrète sympathie, font oublier jusqu'à la mémoire de ces autres impressions factices qui émoussent et débilitent les facultés sans les rassasier.

Malheureusement cet état encore est de courte durée. Il faut s'arracher bientôt à cette quiétude intellectuelle, à ce bien-être matériel pour rentrer de nouveau dans le

se mettre en rapport avec le mouvement, comme naguère on a été obligé de s'harmoniser avec le repos. On tâtonne, on hésite quelque temps; on a besoin de s'orienter; enfin, après quelques oscillations, la vie reprend son cours. A dater de ce moment, cette halte de l'existence n'est plus qu'un point dans le passé, et qui apparaît plus petit aux yeux de l'imagination à mesure que l'on est entraîné au loin par le torrent. C'est un rivage qui fuit, que les yeux n'aperçoivent plus distinctement, mais vers lequel se dirigent involontairement les regards.

Néanmoins, nous le répétons, si court qu'ait été ce temps de retraite, les avantages qu'on en retire sont incontestables. D'abord, l'esprit se refait, se retrempe, dans ce retour sur lui-même, dans cette exploration de lui-même, sévère et réfléchie. Il se fortifie et de ce qu'il vient d'acquérir, et, surtout, de ce qu'il a élagué de ses acquisitions antérieures. En second lieu, la pensée, remise en contact avec les idées dont l'ensemble forme l'opinion commune, peut plus aisément apprécier le mouvement et le progrès de celle-ci, comme on observe sur la physionomie des personnes que l'on retrouve après l'absence, des changements non remarqués par celles qui ne les ont point perdues de vue.

Or, c'est là l'impression sous laquelle se trouve celui qui écrit ces lignes après un séjour de quelques mois dans une province lointaine. Ce progrès dans les idées avait été prévu sans doute, mais nul ne l'avait rêvé aussi prompt. Et, par exemple, il n'y a pas un an, tels artistes luttaient encore de tous leurs efforts pour se rendre favorables les sympathies d'une multitude indifférente, qui aujourd'hui sont en quelque sorte portés par l'opinion publique. Ce n'est pas que ces artistes aient, dans l'intervalle, fait quelque concession aux masses, ou qu'ils aient attiré sur eux les regards par quelques succès éclatants : c'est l'opinion qui a marché vers eux. On ne peut pas dire qu'il y ait eu progrès appréciable chez eux, puisqu'ils ne se sont pas manifestés extérieurement : le progrès a été dans l'opinion. Cette tendance générale se fait surtout remarquer pour ce qui concerne M. Berlioz, et l'observation de ce fait est d'autant plus désintéressée ici, que, dans notre conviction actuelle, le moment est venu de séparer complètement les questions d'art de toutes les considérations qui se rattachent aux noms propres. Ceux qui, dès l'entrée de ce compositeur dans la carrière, se sont aussitôt placés à son point de vue, ceux qui ne se sont pas hâté de le nier sans le comprendre, ceux qui, sans être pleinement initiés à une pensée sans doute encore mystérieuse pour lui, mais dont, comme lui, ils pressentaient instinctivement la puissance, ont enfin, entrevoyaient pour la musique, comme pour la littérature, comme pour tous les autres arts, comme pour l'ordre social tout entier, des destinées nouvelles, ceux-là ont pu et ont dû le soutenir de leurs sympathies, le défendre contre les hostilités systématiques, le protéger contre les adversaires de bonne et de mauvaise foi, et oser dire aux contemporains distraits et préoccupés, ce que Mozart dit une fois à ses amis en leur montrant Beethoven : *Faites attention à ce jeune homme : il ira loin!* Mais lorsque les résistances de la foule sont vaincues, plus par la persévérance de l'artiste que par le zèle de ses partisans; lorsqu'elle se range d'elle-même sur deux files pour laisser au triomphateur le passage libre, prête à l'accompagner de ses acclamations, il y aurait une simplicité ridicule à s'attacher obstinément à ses pas, quand il n'y a plus d'obstacles à surmonter sur son chemin, et que, d'ailleurs, on court risque de perdre haleine à sa suite. La place du critique est donc marquée ailleurs; il doit rentrer dans les rangs du public, et se faire juge avec lui ; réservé dans l'éloge et le blâme, il doit distribuer l'un sans flatterie, et l'autre sans timidité. Son silence même est un hommage tacite rendu à la force de l'artiste, et il prouve de plus, que loin de lui est la pensée d'identifier l'art avec un homme quel qu'il soit. Mais nous n'en avons pas moins dû constater un fait, évident aujourd'hui pour tout le monde, frappant surtout pour celui qui, comme nous, s'est dérobé momentanément au mouvement insensible et graduel de l'opinion. Ajoutons que cette impulsion n'est pas moins favorable aux jeunes talents ignorés du public, et forcés, pour le moment, de se retrancher derrière M. Berlioz. Celui-ci, tout en combattant pour lui, a combattu pour eux : il leur aura ouvert la brêche.

Mais le rôle du critique, de l'écrivain, se borne-t-il à ce que nous venons de dire? Non, il a une mission plus haute à remplir, et cette mission lui est encore indiquée par un second mouvement de l'opinion qu'il importe de signaler. L'opinion ne s'est pas contentée de faire un pas en avant en se rapprochant des talents jeunes et vigoureux que des préjugés d'école avaient trop long-temps séparés du public. Elle a fait un pas plus véritablement ascensionnel, et ce pas est un pas rétrograde vers le passé. Un fait ne doit avoir d'importance réelle aux yeux de l'observateur, qu'autant qu'il est revêtu ou qu'il tend à se revêtir d'un caractère d'universalité. Or, il est constant que l'idée ancienne et universelle qui faisait de l'art musical un élément civilisateur et moralisateur, et l'un des premiers objets de la législation, domine aujourd'hui une foule d'esprits et pénètre dans les masses

heureuse tendance, divers articles des journaux quotidiens, témoignage émané d'écrivains qui, la plupart, n'ont pas la prétention de traiter de la musique en hommes spéciaux, et partant d'un grand prix à nos yeux. L'idée dont nous parlons se retrouve dans le plus grand nombre des feuilletons sur la musique écrits par des littérateurs, et dans lesquels, à défaut d'une appréciation juste des parties qui constituent une composition, on remarque souvent des aperçus esthétiques pleins de finesse, et des vues philosophiques étendues. « L'époque » de l'influence de la musique sur la civilisation nous » presse, et on ne saurait trop tôt l'appeler. » C'est M. A. Delrieu, écrivain du *Temps*, qui a écrit ces paroles (1), et nous croyons qu'elles répondent, ainsi que tout ce que son article renferme de vrai, à un besoin généralement senti. D'ailleurs de grandes tentatives sont là, fécondes pour l'avenir, quand bien même elles ne pourraient se réaliser dans le présent, qui prouvent bien que notre musique ne possède pas moins que l'ancienne cette vertu et cette puissance à raison desquelles les législateurs en avaient fait le lien de l'unité sociale. Ainsi en juge maintenant l'instinct des populations, et, à une époque où l'association est une des premières nécessités politiques, les nations comprendront bien vite le parti qu'elles pourraient tirer d'institutions de chant fondées pour les ouvriers de toutes les classes, les femmes et les enfants. C'est alors que nous dirions avec M. Delrieu que « l'émeute ne serait plus qu'un concert. »

Il est encore un autre objet vers lequel l'opinion se dirige non moins unanimement : c'est la réformation de la musique religieuse actuelle, ou, pour mieux dire, le retour au véritable style sacré de l'école romaine, à la tête de laquelle brille Palestrina. On ne peut contester aujourd'hui que la musique ne soit sollicitée en deux sens inverses par deux tendances également opposées ; l'une qui la ravale à ce qu'il y a de plus petit, de plus frivole, de plus dégradant dans l'expression des passions humaines, l'autre qui l'élève aux nobles et aux saintes inspirations. Ces deux caractères de la musique se montrent tantôt simultanément, tantôt séparément. Ils se montrent simultanément sur les théâtres lyriques où le style grandiose et sublime le dispute souvent à des colifichets honteux ; ils se montrent séparément, l'un, le caractère de majesté dans la grande musique instrumentale, dans la symphonie où il règne presque exclusivement ; l'autre, le caractère de petitesse et de frivolité, dans la musique des églises où il exerce une domination à peu près souveraine (1). L'art musical est donc en souffrance ; il s'opère une crise en lui. Hé bien, nous disons que les symptômes de cette crise se manifestent dans l'opinion et que celle-ci pressent déjà, quoique confusément, les phases par lesquelles l'art doit passer pour arriver du désordre à l'ordre, de l'état anormal à l'état normal. En rendant compte de la cérémonie funèbre des Invalides, à l'occasion des obsèques de Bellini, le *Journal de Paris*, disait : « Il faudra revenir à cette mu- » sique (la musique sacrée), et peut-être le temps n'est-il » pas éloigné où elle retrouvera sa gloire et sa puis- » sance (2). » Nous croyons avoir saisi la véritable question qui est au fond de ces paroles, qui agite tous les esprits qui se préoccupent de la perte de l'ancienne musique et de la direction de la moderne, question que personne n'a formulée pour en faire l'application à l'état actuel de l'art. Cette question n'est autre que celle de la distinction fondamentale et des rapports qui existent entre la musique sacrée et la musique mondaine, à l'égard desquelles on peut établir les mêmes rapports et la même distinction qui existent, dans l'ordre social, entre la puissance spirituelle et la puissance temporelle. La distinction dont nous parlons a été reconnue par les théoriciens et les historiens de la musique ; mais ils se sont contentés de la constater en fait, historiquement, et nul n'a songé à l'établir dogmatiquement et en droit. De la position nette de cette question, dont tout le monde comprend l'importance, découleront, nous le pensons, l'appréciation exacte de la situation présente de la musique, et celle des moyens à mettre en œuvre pour favoriser le travail régénérateur qui se fait en elle.

1° La distinction qui existe entre ce que nous appellerons la musique spirituelle et la musique temporelle, n'est-elle pas fondée sur ce que chacun de ces deux genres de musique est régi par un système de tonalité ou de modalité qui lui est propre, système, de sa nature, essentiellement différent de l'autre ?

2° L'un de ces systèmes n'a-t-il pas été l'objet d'une constitution ecclésiastique, et l'autre, n'a-t-il pas été, au-dehors, le fruit spontané de la liberté de conception ?

3° Existe-t-il ou non pour les deux systèmes et les

(1) Il y a quelque temps, un journal grave contenait le *fait-Paris* suivant : « Toutes les célébrités de la musique assistaient, » le jour de la Toussaint, à Saint-Roch, pour entendre une messe » d'une composition nouvelle ; l'église était pleine au point » qu'on ne pouvait plus se remuer. On a remarqué un *Credo* » *arrangé sur les différents motifs de nos opéras les plus en* « *vogue. Décidément, il faudra avoir sa chaise à Saint-Roch*

deux genres une limite tellement précise et reconnue universellement que l'on puisse fixer en toute certitude le point au-delà duquel l'un des deux systèmes ou des deux genres absorberait l'autre? Dans tous les cas, ces deux genres et ces deux systèmes peuvent-ils jamais se confondre en un seul?

4° N'existe-t-il pas enfin un genre mixte, un style intermédiaire qui, affecté spécialement à un grand instrument, un et collectif tout ensemble, servirait à maintenir l'équilibre, et ferait, pour ainsi dire, les fonctions de régulateur entre la musique spirituelle et la musique temporelle?

Tels sont les points difficiles et graves que nous aurons à traiter dans un prochain article, et dont l'examen pourra peut-être jeter quelque jour sur les destinées immédiates de la musique.

Quant à l'opportunité d'une semblable discussion, nous prions, encore une fois, le lecteur de considérer attentivement le mouvement général de l'opinion dominante, et il se convaincra qu'elle nous a en quelque sorte devancé sur le terrain où nous venons de nous placer.

Joseph D'ORTIGUE.

CHŒUR DU MESSIE DE HÆNDEL.

Nous communiquons aux nombreux partisans de la musique de Hændel, qui ne possèdent *le Messie* de ce grand maître que d'après le travail de Mozart, le plus intéressant des deux chœurs qui ont été rejetés par Mozart, celui qui, dans l'origine, venait après ce récitatif :

« Auquel des anges a-t-il jamais dit : Tu es mon fils, je t'ai » engendré aujourd'hui. »

et commençait par ces mots :

« *Let all the angels of God worshiphim.* » (1)

Le chœur en *si* majeur qui, dans l'édition de Mozart, vient à la fin de ce récitatif, amené par l'accord parfait de *la* majeur, est d'un effet si imposant, il est tellement en harmonie avec le poème, surtout dans ce passage :

« Le Seigneur dit : grand fut le nombre des messagers de » Dieu, » l'idée du poète est exprimée avec tant de noblesse et de précision que nous ne pensons pas être aveuglés par le seul prestige du nom de Mozart, en disant que nous ne voudrions pas voir le chœur que nous reproduisons aujourd'hui réintégré à sa place primitive. Là, il nous paraîtrait inutile, et nous le considérerions comme une redondance. Rochlitz, dans son excellent traité sur *le Messie* de Hændel, est cependant d'une opinion contraire à la nôtre.

Mais, prise à part et considérée isolément, cette composition doit rencontrer une approbation universelle, et nous pensons qu'elle sera reçue avec faveur, soit comme morceau à exécuter dans les églises, soit comme exercice dans les réunions musicales. Partout on y retrouve la fraîcheur d'idées, la clarté mâle et vigoureuse qui sont reconnues comme les caractères distinctifs du talent de Hændel; il y a même dans ce morceau une idée nouvelle qui a été exploitée avec une habileté toute particulière. Le texte ne contient qu'une idée, et par conséquent il semble, au premier coup d'œil, qu'on ne pouvait y trouver qu'un simple motif, qu'une fugue simple; et, cependant Hændel a reconnu que, d'après l'importance du récitatif, il devait y ajouter un chœur riche et animé. Il a donc traité la pensée simple du texte sous un double point de vue, d'abord avec clarté et précision, ensuite en s'abandonnant à toute la fougue de sa passion. C'est ainsi que la musique ne contient qu'une pensée; mais cette pensée, il a su la traiter à la fois en grand et en petit; il a su ménager les oppositions les plus piquantes, et il en tire un admirable parti pour écrire une fugue double aussi claire que savamment combinée. Le thème réduit, vu la longueur et l'importance du morceau, demandait à son tour quelques développements, et Hændel, en continuant la figure si animée du membre intermédiaire de la phrase, n'a pas manqué de lui imprimer un caractère piquant par le contraste qu'il produit avec le premier membre du thème, si noble et si majestueux.

Nous nous permettrons d'attirer l'attention des lecteurs sur l'effet si imposant de la partie de dessus (vers la fin du morceau), effet produit au moyen de dix notes, et sur l'entrée tout aussi puissante du ténor soutenu par la basse, au moment où les deux voix de dessus s'abaissent peu à peu.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'ÉCLAIR, drame en trois actes, paroles de MM. Saint-Georges et Planard, musique de M. Halevy.

(Première représentation.)

Depuis le magnifique succès du *Pré-aux-Clercs*, succès qui se prolonge d'échos en échos depuis trois ans, l'Opéra-Comique n'en avait pas obtenu de comparable à celui que *l'Éclair* vient de lui procurer. Paroles, musique, acteurs, actrices, mise en scène, tout a réussi dans cet ouvrage au-delà de ce qu'on pouvait attendre et désirer. On se rappelle que M. Halevy, en s'associant aux dernières inspirations d'Hérold, dans la délicieuse partition de *Ludovic*, nous avait promis qu'un jour il nous consolerait de sa perte : aujourd'hui, la promesse est remplie. Sans se reposer des longues fatigues que la vaste et sévère partition de *la Juive* lui avait coûtées, il a entrepris, comme en se jouant, un tour de force musical, dont l'idée seule effrayait les plus intrépides, un opéra en trois actes, à quatre personnages, et sans chœurs! Et il est sorti de l'épreuve avec une facilité, une grace, une vigueur sans égales. Il a prodigué les mélodies les plus fraîches et les plus heureuses, sans oublier jamais de les soutenir par une harmonie dans laquelle la science disparaît sous le charme. Il a surtout retrouvé cet art précieux qui semblait perdu depuis quelqus temps, de faire de la comédie en musique, d'exciter le rire par des notes, comme les poètes le provoquent par des mots.

Si l'on cherche dans les annales de l'Opéra-Comique, on ne trouvera guère que le *Prisonnier*, de Della Maria, dont l'appa-

spirituelle, franche, élégante. Sous le rapport de l'exécution, tous les avantages demeureront du côté de l'*Éclair* et de M. Halevy : sa tâche était à la fois plus grande de deux actes, et moins riche en éléments, c'est-à-dire en acteurs. Quant au succès, si l'on peut se fier à l'enthousiasme d'une salle entière à la première et seconde représentations, si l'on doit croire à ses propres émotions, il n'y aura pas de différence dans la destinée des deux ouvrages, et l'Europe entière se souvient encore de ce que fut la destinée du *Prisonnier!*

D'une jolie nouvelle de Mme Hermance Lesguillon, MM. de Planard et Saint-Georges ont tiré le drame le plus gracieux et le plus attachant, le plus comique et le plus pathétique qui se puisse concevoir. En voici l'esquisse en quelques mots.

Deux sœurs, l'une coquette et légère, l'autre sensible et passionnée, l'une veuve, l'autre fille encore, vivent aux États-Unis, près de Boston. Un cousin d'Angleterre, écolier de vingt cinq ans, pédant et naïf, plein de confiance en lui-même, vient pour épouser l'une ou l'autre, peu lui importe. A un instant de là, se présente un étranger, un voyageur, qui déjeune avec le cousin, et lui conte une histoire. L'étranger part, la foudre éclate, et lui brûle les yeux : Henriette, c'est le nom de la jeune fille, arrache à la mort Lionel, c'est le nom de l'étranger. Henriette s'attache à Lionel, le soigne, le veille pendant trois mois : Lionel adore Henriette, sa bienfaitrice, et, tant qu'il est aveugle, rien ne saurait l'abuser sur son compte : il distingue à merveille soit la main, soit la voix de celle qu'il aime. Quand le jour lui est rendu, quand il lève son bandeau, chose étrange et terrible ! il se trompe, il court à madame Darbel, la séduisante veuve, en la nommant Henriette ! Vous comprenez les suites de cette erreur : la pauvre Henriette tombe quasi-morte; après avoir repris ses sens, elle s'enfuit, ne voulant plus regarder ni sa sœur, ni Lionel, ni personne. Elle ne consent à les revoir, que quand sa sœur et Lionel seront unis. Donc, on lui annonce que l'hymen est conclu : et puis, quand elle est revenue, par degrés, par artifice, on la prépare à entendre la douce et bienheureuse vérité : Lionel est encore libre, madame Darbel est encore veuve : Henriette peut épouser Lionel, et madame Darbel épousera Georges, qui va périodiquement et continuellement de l'une à l'autre, trois actes durant, se consolant de toutes les vicissitudes présentes et futures, en répétant cette phrase, que le compositeur a rendue avec un bonheur surprenant :

J'ai fait ma philosophie
A l'université d'Oxford.

Voilà pour le poème, et il sera facile, même d'après cet éclair d'analyse, d'entrevoir les situations variées dont l'opéra de *l'Éclair* est rempli. Le compositeur a encore surpassé les poètes en variété et en puissance.

Nous n'avons aujourd'hui ni le temps, ni la force d'entreprendre l'analyse complète et raisonnée de cette musique si poétique, si pittoresque, si habilement conçue. Point de foule; point de chœurs; ces ressources si puissantes d'effet, ont été bannies. Il fallait produire une forte impression avec une grande simplicité de moyens. Ce but, le musicien l'a atteint complètement. Bornons nous pour le moment à constater un rare triomphe, triomphe qui a été unanime, grace aux progrès de l'éducation musicale du public.

La pièce est rendue avec un grand ensemble par mesdames Camoin et Pradher, Chollet et Couderc. Ce dernier a rempli d'ame et de sensibilité. Mme Pradher est toujours gracieuse. L'orchestre, qui a un emploi non moins important et difficile, s'en acquitte fort bien.

Les noms des auteurs et des compositeurs ont été proclamés au milieu d'un tonnerre de bravos. Pour M. Halévy, le public ne s'est pas contenté de saluer son nom, il a voulu le féliciter en personne. Conduit, ou plutôt traîné par ses quatre interprètes, le compositeur a fait quelques pas sur la scène, puis, se dérobant à leurs mains amies, il s'est enfui dans la coulisse.

Dans notre prochain numéro, nous reviendrons sur cet ouvrage remarquable, après avoir mûrement examiné la partition.

SECOND CONCERT DE M. BERLIOZ.

S'il y a de la mélodie dans la musique de ce compositeur.

Mozart disait, après avoir fait son *Don Juan* : « J'ai composé » cet ouvrage pour moi et *quelques* amis ». Pourquoi Mozart parlait-il de la sorte? Parce qu'il sentait que la musique de ce chef-d'œuvre ne serait pas comprise de son public. Et pourquoi pensait-il qu'elle ne serait pas comprise? Parce qu'il ne jugeait pas son public capable de distinguer et d'apprécier les mélodies ravissantes qui fourmillent dans son ouvrage. Et cela est rigoureusement exact, car s'il eût pu présumer que ses mélodies dussent être saisies tout d'abord, il n'eût pas douté un instant de son succès : du moment que l'on s'accorde à connaître du *chant* dans un compositeur, la fortune de ce dernier est faite.

Lorsque Gluck luttait de toute la puissance de son génie pour obtenir ses lettres de naturalisation sur notre grande scène lyrique, qui depuis l'a regardé comme son fondateur, les aristarques littéraires, M. de La Harpe entre autres, l'appelaient le *hurleur* : *Piccini chantait; Gluck hurlait.*

Lorsque la Société des concerts conçut l'idée de faire entendre à la France les symphonies de Beethoven, le ban et l'arrière-ban des juges experts en musique y reconnurent, il est vrai, de beaux effets d'orchestre, mais déplorèrent qu'un homme dont l'instrumentation était parfois si puissante, ne sût pas mettre un frein aux extravagances de son imagination, et fût presque entièrement dépourvu de la faculté de créer des mélodies.

Lorsque *Freyschütz* fit sa première apparition à Paris sous le titre de *Robin des Bois*, les mêmes savants déclarèrent unanimement qu'il ne se pouvait rien entendre de plus absurde; que c'était là de la musique de sauvage, de barbare; il faut ajouter que l'un d'entre eux crut deviner la recette merveilleuse dont Weber s'était servi pour *composer* son opéra, et il la formula ingénieusement en ces termes : *Prenez un encrier, renversez-le sur une feuille de papier reglé, vous aurez la musique de* Robin des Bois.

Il y a eu un moment en France où les quatuors d'Ignace Pleyel l'ont emporté sur les quatuors d'Haydn, parce que ceux-ci étaient réputés trop *baroques* et trop *savans*, tandis que ceux-là étaient considérés comme *musique chantante*.

Enfin, il n'est pas jusqu'à Rossini, assurément le compositeur de nos jours qui a mis le plus de mélodies en circulation, qui, plusieurs fois, n'ait été accusé de pauvreté sous ce rapport, et les habitués du Théâtre-Italien d'il y a douze ou quinze ans ne nous démentiront pas.

Mais pourquoi cette mélodie n'a-t-elle pas été comprise du premier coup par les contemporains? Pour répondre à cette question, il faut observer que, outre la mélodie, laquelle est la pensée et l'ame de toute composition, il y a encore ce qu'on appelle les formes, le style, c'est-à-dire, le corps, le vêtement de cette même pensée. Or, le style et les formes ne sont pas les mêmes pour tous les compositeurs: chacun a sa manière, et c'est là précisément ce qui constitue l'originalité. Cette maxime : *le style est l'homme*, est vraie en musique comme en littérature, par la raison que les règles fondamentales en littérature sont des règles fondamentales en musique. Peu familiarisés avec le style et les formes d'un musicien, le public, les érudits eux-mêmes, éprouvent de la peine à démêler la pensée sous les accessoires qui lui servent d'enveloppe, et lorsque cette pensée se débrouille nettement à leurs yeux, c'est qu'alors ils ont été initiés peu à peu à l'intelligence de cette langue que parle le compositeur.

Mais si chaque compositeur a son style, ses formes, son langage, il a encore une pensée à lui, et, pour ainsi dire, une nature de mélodie qui lui est propre. Il faut de plus que le public sympathise avec la nature et l'expression de cette pensée. On a comparé la mélodie à une fleur, et les formes harmoniques qui l'accompagnent à la racine ou à la tige qui soutient cette même fleur. Adoptons cette comparaison. Il y a des plantes dont la tige s'élance et présente à nu une fleur belle, épanouie, éclatante. D'autres fleurs brillent au centre d'un groupe charmant de feuilles et de boutures. D'autres enfin, semblent se cacher, et trahissent leur présence par leur parfum, attendant que l'œil glisse à travers une forêt de feuilles pour les découvrir. La musique a autant de mélodies qu'il y a de différentes espèces de fleurs dans la nature. Celles-ci, extérieures, en dehors, s'offrent d'elles-mêmes à la main qui veut les cueillir; celles-là ne doivent pas être séparées des rameaux verdoyants dans lesquelles elles sont entrelacées; pour les dernières, elles s'abritent sous un gazon épais, et quelquefois il faut les savoir chercher à travers les épines de l'harmonie et du contre-point. On peut reconnaître dans ces trois types, la mélodie de Rossini, celle de Mozart et de Beethoven, celle de Gluck et de Weber.

Maintenant, à cette question : « Y a-t-il de la mélodie dans » la musique de M. Berlioz? » Nous répondrons : oui, parce qu'elle est généralement adoptée; oui, parce qu'elle ne peut être adoptée qu'autant qu'elle est comprise; oui, parce qu'elle ne peut être comprise qu'autant qu'il est reconnu qu'elle est mélodique.

Et, quant à ces gens qui, s'estimant sans doute assez riches de leur propre fonds, s'empressent de prêter aux autres leurs sottises et nous accusent éternellement de mettre sur la même ligne, Mozart, Beethoven et M. Berlioz, voici ce que nous leur dirons une fois pour toutes: Pour nous, comme pour vous, Mozart et Beethoven sont des hommes consacrés. Comme vous, nous nous prosternons devant leurs ouvrages. Mais tâchez de faire entrer dans votre esprit que ni l'un ni l'autre de ces deux grands hommes n'ont été consacrés de leur vivant; qu'ils ont été, pour leur époque, ce que M. Berlioz est encore pour vous, c'est-à-dire, une énigme; et que très-certainement, si vous eussiez vécu de leur temps, vous eussiez fait de l'opposition contre eux, parce que vous eussiez été pour le moins aussi peu capables de les comprendre, que vous l'êtes aujourd'hui de comprendre M. Berlioz.

verture du *roi Léar* et la *Symphonie fantastique* ont été écoutées avec une religieuse attention, et ont produit sur le public leur effet accoutumé. L'espace nous manque pour revenir sur ces deux grandes œuvres dont l'analyse a été tant de fois présentée, et qui néanmoins reste toujours à faire, tant de pareils ouvrages soulèvent de questions. Le chant sur Napoléon a fait une profonde impression. Tout le monde s'est accordé à admirer la mélancolie grave, l'expression de noblesse qui règnent dans ce beau morceau. Toutefois on a reproché à l'auteur d'avoir fait chanter par un chœur, un chant que Béranger a placé dans la bouche d'un soldat. Nous croyons entrer dans la pensée du compositeur en disant que ce chœur, *à l'unisson*, représente par cela même un seul individu, comme faisait le chœur dans la tragédie antique. Un air ravissant de l'*Armide* de Gluck a été dit par M. Boulanger; cet air a produit peu d'effet, et il faut bien reconnaître que la faute en est à M. Boulanger, dont le talent devrait se renfermer dans le domaine, un peu borné il est vrai, de la romance. Un solo de violoncelle de M. Batta a ranimé l'attention du public. Ce jeune artiste s'est rapidement élevé au rang de nos violoncellistes les plus habiles. Si plusieurs d'entre ces derniers l'égalent pour la force, l'agilité, la grace et la délicatesse, nul ne le surpasse en véritable expression.

Après M. Batta, un chanteur accoutumé à de brillants triomphes dans les salons et les concerts, M. Géraldy, a dit, avec autant de sentiment que de verve, la belle scène du *Moine* de M. Meyerbeer. Nous nous servons du mot *scène*, bien que ce morceau ne porte aucun titre, et celui que nous lui donnons ne nous paraît pas encore en rapport avec l'importance de cette *poésie* musicale qui contient tout un drame de cœur, un drame où ne figure qu'un seul homme, il est vrai, mais dans lequel les passions, les sentiments, les volontés, les inspirations les plus opposés, sont mis en relief et en contraste, et jouent des rôles distincts. A tout autre que l'auteur de *Robert le Diable*, ce sujet eût offert de grandes difficultés à cause de cette situation à la fois une et multiple. Ces difficultés sont telles que souvent les *libretti* d'opéras n'en présentent pas de semblables dans un cadre plus étendu. Mais le génie se joue de tout, et seul il peut faire entrer dans un morceau de quelques pages des développements qui sembleraient ne convenir qu'à un ouvrage de longue haleine. Le début, véritable exorde *ex-abrupto*, nous montre le Moine dans le paroxisme de la passion la plus violente, et comme sous le fouet de la tentation. Sous ces vers :

Pensers d'amour, enivrantes images,
Cesserez-vous de dévorer mes sens!

Il y a, à la basse, une formule d'accompagnement très-simple en elle-même, qui exprime au plus haut degré de vérité le conflit de mouvements dont le cœur du religieux est bourrelé. Insensiblement le feu de la concupiscence s'éteint dans son ame, et c'est alors que, le regard tourné vers la Vierge, il fait entendre ce chant sublime de calme et d'onction qui accompagne les paroles suivantes :

Marie, ô sainte mère!
Priez pour l'insensé.....

Mais l'esprit qui erre dans les ténèbres, cherchant une ame qui lui serve de pâture (*quærens quem devoret*), ne lâche point sa proie. Le Moine reprend sur son premier et diabolique

A prononcé le terrible serment !

Pour une seconde fois, un rayon de lumière descend du trône de la vierge Marie, et vient le ranimer contre la tentation. Cependant la chair l'emporte, l'enfer a la victoire. La pauvre ame, lassée de tant d'efforts, succombe. Elle laisse échapper des accents entrecoupés de désespoir, de malédiction, et son anathème est un triomphe. Tout ce que les désirs ont de plus emporté, de plus frénétique, se presse par gradation dans cette ame en feu; elle éclate, et ce cri : *Je suis maudit !* termine cette horrible crise. Mais, à deux reprises, le Moine a imploré le secours de Marie. Il ne sera pas damné. Elle vient à lui de nouveau, le relève, le délivre, et le purifie.

Tel est ce drame : une lutte entre le démon, l'homme et le ciel. Si *Robert le Diable* n'était pas unde nos chefs-d'œure contemporains, on se demande si le *Moine* n'est pas une page inédite ou retrouvée de cet admirable opéra ; on peut croire du moins qu'elle en est le résumé. Nous avons cru devoir présenter une analyse succincte de cette composition que certaines personnes regardent comme une *romance*. Nous avons voulu montrer ce que devient une romance entre les mains d'un grand maître.

La séance a été terminée par un admirable chef-d'œuvre de grace, de vérité, d'inspiration autant que d'instrumentation : la *Marche des Pélerins* de la *Symphonie d'Harold*.

NOUVELLES.

*** On va remettre à l'étude le ballet en deux actes que M. Taglioni a composé pour sa fille, et que la maladie de cette charmante danseuse avait fait ajourner indéfiniment. L'espoir qu'on est fondé aujourd'hui à concevoir de sa prochaine convalescence autorise l'administration à prendre par avance ses mesures pour nous la montrer dans un rôle nouveau. Le sujet de ce ballet a été, dit-on, inspiré par un petit poème de M. Alfred de Vigny, intitulé : *Elva*. Si la belle Sylphide n'était pas rendue assez tôt à ses nombreux admirateurs, le rôle qui lui est destiné dans ce ballet serait, dit-on, confié à Mlle Fanny Elsler.

*** Ce sont MM. Philastre et Cambon qui sont chargés du rajeunissement du foyer de l'Opéra. Le talent de ces deux artistes, dirigé par le goût de M. Duponchel, nous est une sûre garantie de la physionomie élégante que va prendre le lieu de réunion le plus à la mode à Paris, et qu'on pourrait presque appeler le salon de la bonne compagnie européenne. On sait que cette vaste galerie est comme un panorama de toutes les illustrations contemporaines, hommes d'état, gens de lettres, artistes, financiers, dandies, jolies femmes, qui tous peuvent y prendre pour devise le fameux vers d'Ovide :

Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsi.

« Ils viennent à la fois pour voir et pour être vus. »

*** A la première représentation de *Norma*, l'avertisseur Compagnucci a fait baisser la toile trop tôt, et pratiqué ainsi de son autorité privée des coupures dans le finale. Il est, dit-on, coutumier du fait, et on cite de lui une anecdote du même genre, où il se serait tiré d'embarras, par une saillie digne des bords de la Garonne. C'était à la première représentation de *Zelmira*. Sans attendre le finale, il avait par distraction, fait baisser le rideau sur le beau quintetto du deuxième acte. Comme M. Severini lui adressait de vifs reproches, Compagnucci, apostrophant le grand maëstro, en personne, s'écria, dit-on : *ma che vi ha insegnato, maëstro, di far un quintetto, che assomiglio a un finale ?* Mais qui vous a appris, maëstro, à faire un quintetto qui ressemble à un finale.

*** L'Opéra-Comique vient d'engager, pour succéder à M. de a été directeur de scène à l'Académie royale de Musique sous l'administration de M. Lubbert.

*** Le second ouvrage que Mme Damoreau jouera à l'Opéra-Comique, sera, dit-on, un pasticcio en un acte, paroles de M. Scribe, musique de MM. Rossini, Meyerbeer, Auber et Halevy. C'est une nouveauté des plus piquantes et qui promet du plaisir aux dilettanti, si toutefois les célèbres auteurs se décident à composer cet ouvrage, et nous savons qu'il n'est pas commencé.

*** Dans la *Brabançonne*, Mlle Prévot jouera un rôle très-important à côté de Chollet.

*** Mme Casimir vient de perdre un fils d'environ dix ans. Cette perte cruelle l'a empêchée de paraître lundi dans *la Grande Duchesse*. Pris à l'improviste, le Théâtre de la Bourse a été obligé de faire une relâche, dont il a profité pour la répétition générale de *l'Éclair*, qui devait être et qui a en effet été donné deux jours après.

*** Féréol, regretté des auteurs de l'Opéra-Comique pour son jeu spirituel et piquant qui mettait souvent dans leurs paroles le sel qui ne s'y trouvait pas, donne en ce moment avec succès des représentations à Nantes; mais, qui le croirait? ce n'est pas seulement comme acteur qu'il obtient la vogue, mais comme chanteur de romances; il en a fait entendre en s'accompagnant sur le piano quelques-unes de sa composition, qui ont enlevé les applaudissements, surtout celle qui a pour titre *les Etoiles qui filent*.

*** M. Ch. Urhan donnera au bénéfice de l'établissement de charité de Saint-Vincent de Paul, une séance de Musique instrumentale, le dimanche 27 décembre 1835 à deux heures, dans les salons de M. Petzold, rue Grange-Batelière n. 1. Voici le programme de cette intéressante matinée, dont la composition et le but philanthropique, méritent également les éloges et l'intérêt public. 1° Prière pour deux violons, alto et basse, composée par F. Schubert, tirée du quatuor posthume, exécutée par MM. Tilmant frères, Claudel et Urhan. 2° Lettres pour le piano, composées et exécutées par M. Urhan; Absence, Souvenirs d'un Monde meilleur, l'Orage, le Calme. 3° Sextuor pour trois altos, violoncelle, contre-basse et timballes, extrait des œuvres de F. Schubert par M. Urhan, exécuté par MM. Tilmant frères, Lutgen, Durier, Poussard et Urhan. 4° Auditions transcrites pour le piano, exécutées par M. Urhan; l'Ange et l'Enfant, les Larmes, le désir du Ciel : l'Ange sera chanté par Mme Dorus-Gras. 5° Quintette pour deux violons, deux altos et basse, avec accompagnement de quatre bassons, composé par M. Urhan et exécuté par l'auteur, MM. Tilmant frères, Claudel, Lutgen, Barizel, Festard, Koken et Divoire. Prix d'entrée 6 francs. On trouve des billets chez Maurice Schlesinger, 97 rue Richelieu, et chez M. Gani, 29 rue Croix-des-Petits-Champs.

*** M. Louis Ancot, arrive à Paris, de retour de son voyage en Belgique, où il a donné de brillants concerts, dans lesquels il a fait entendre le morceau de concert de Weber qui a produit partout de l'enthousiasme. Cet artiste étant toujours d'une faible santé va encore séjourner quelque temps à Tours, où il forme d'excellents élèves.

*** Le célèbre violoniste M. Ghys vient d'être atteint subitement d'une violente ophthalmie. Il faut espérer que la science lui rendra bientôt l'usage de la vue, et au public la jouissance de son talent.

*** L'autorité vient de prendre une décision rigoureuse pour les plaisirs du carnaval. Les bals masqués ne commenceront dans les théâtres que le 3 janvier, et finiront le mardi gras 16 février.

*** On s'occupe, dit-on, au ministère de l'intérieur, d'un travail relatif au Conservatoire de musique. S'il faut ajouter foi aux bruits parvenus jusqu'à nous, cet établissement recevrait des modifications importantes, dont nous entretiendrons nos lecteurs dès qu'elles seront mûres pour la publicité. Il paraît qu'à l'enseignement musical s'y joindra de nouveau, comme dans le passé, l'enseignement de la déclamation.

le beau modèle en plâtre de la statue de Boïeldieu par M. Dantan jeune, qui a figuré à la dernière exposition des beaux-arts ; il a voté la somme de 14,000 francs convenue pour l'exécution de ce travail.

*** M. Larmouche vient de déposer le sceptre du théâtre de Versailles, pour aller diriger celui de Strasbourg. Il a commencé dans cette dernière ville sa carrière administrative le 13 de ce mois, par *le Chalet* et *Fra Diavolo*.

*** M. Ricci, un des auteurs à la mode en Italie, doit faire représenter à Naples, au mois de janvier, un opéra nouveau, intitulé : *il Disertore*.

*** Zingarelli, que l'on disait mort, se porte à merveille ; il a dirigé l'orchestre lors du service funèbre exécuté au collége de musique à Naples en l'honneur de *Bellini*.

*** Mlle Francilla Piscis, a obtenu un succès des plus brillants à Leipzig, où elle a chanté *Romeo et Julietta*, *la Donna del Lago* et la *Sonnambula*. Elle vient de partir pour Paris où elle arrivera avant peu de jours avec M. Piscis.

*** M. Curschemann, célèbre en Allemage par la composition d'une foule de jolies romances qui sont devenues populaires, vient d'arriver à Paris où il doit passer l'hiver.

*** Les journaux anglais rapportent que le prince George de Cumberland déploie un talent extraordinaire pour la composition musicale. Depuis que S. A. R. a perdu la vue, la musique est devenue son occupation favorite ; on parle avec de grands éloges une valse, récente inspiration de ses douloureux loisirs.

*** Un jeune français, M. Ruolz, a obtenu un brillant succès à Naples, au théâtre de Saint-Charles, avec un opéra intitulé *Lara*, libretto de Berrotosi ; l'air de madame Taccinardi, celui du ténor Duprez, et un trio entre ces deux artistes et le basso-Cavelli, ont été couverts d'applaudissements, et le jeune auteur a été rappelé plusieurs fois.

*** Nous avons annoncé la première représentation d'un opéra bouffon, traduction de M. *Deschalumaux*, vieille pièce du carnaval de notre Théâtre-Feydeau, qui a été jouée avec une musique nouvelle à Carcano second théâtre de Milan. Cette partition, qui annonce de la verve et de l'originalité, est le début d'un jeune compositeur dont le nom était sur l'affiche, et qui tenait lui-même un violon à l'orchestre. Cette première représentation offrait une singularité piquante : chaque fois qu'on applaudissait, après que l'acteur avait fait son salut, si le public continuait, le maëstro voyant que les applaudissements étaient à son adresse, se levait pour saluer aussi et remercier. Ce succès du reste, n'était pas dû à d'ignobles claqueurs ; il semblait que toute l'assistance y prit un intérêt personnel. La pièce finie au milieu des bravos, tout le monde se serrait la main, en se félicitant avec une exaltation vraiment italienne.

*** Il s'est passé à Vienne le 3 de ce mois, une déplorable scène de trouble et d'alarmes dans la salle d'opéra, le *Karntner-Thor* (théâtre de la porte de Corinthie) : au milieu d'une représentation de l'*Oberon* de Weber, un homme malintentionné se mit à crier de toutes ses forces, *Au feu!* la foule se précipita avec effroi vers les issues de la salle, et pendant quelque temps le bruit et le désordre furent portés au plus haut degré. Il paraît que c'était une spéculation destinée à favoriser les tours d'adresse de quelques voleurs qui en ont en effet profité.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Le Trésor de la Jeunesse,

ALBUM DES JEUNES PIANISTES,

Contenant des morceaux de peu de difficulté et très-brillans

SUR DES MOTIFS DE

Anna Bolena, Cosimo, l'Ile des Pirates, la Juive, Norma et Robert le Diable,

COMPOSÉS PAR

PUBLIÉE PAR FRÈRE.

Panseron (*A.*). Album lyrique pour l'année 1836 composé de douze romances, chansonnettes et nocturnes. Cet album contient : n° 1. Il n'aurait pas dû venir, romance. 2. La Fiancée du Catalan, bolero. 2. La Nuit s'est endormie, nocturne à deux voix. 4. La Vierge de mes rêves, romance. 5. La jalouse, scène de bal. 6. Voici l'hirondelle, nocturne à deux voix. 7. Rebecca, romance biblique. 8. Rien n'est si doux que l'air natal, tyrolienne. 9. La Danse des Montagnes, savoyarde à deux voix. 10. Le Janissaire, chant oriental, 11. Amis, chantons la barcarolle, barcarolle. 12. Voguons sur le Bosphore, barcarolle orientale à deux voix. Prix net, avec accompagnement de piano 12
Avec accompagnement de guitare. 9

Hunten (*F.*). Repos de l'étude, collection de morceaux d'une difficulté progressive et soigneusement doigtés, divisés en quatre suites, la 4e à 4 mains ; chaque 5

Tolbecque (*J.-B.*). Les Échos du Marais, quadrille 4 50
— Madelon Friquet, quadrille 4 50
— Les mêmes en quintette 4 50
— Pour deux violons 2 50
— Pour deux flûtes. 2 50
— Pour deux flageolets. 2 50

PUBLIÉE PAR A. MEISSONNIER.

Lagoanère. Album lyrique pour 1836, composé de huit romances, chansonnettes et nocturnes, avec accompagnement de piano et de guitare, orné de huit charmantes lithographies et contenant : la Batelière, barcarolle ; le Pirate, chansonnette ; mon vieux père et mes amours, rom. ; ah ! sauve-moi de l'esclavage, romance ; le Proscrit, romance ; viens avec moi, barcarolle à deux voix ; reviens à moi, nocturne à deux voix 7

PUBLIEE PAR JANET ET COTELLE.

Beauplan (*A. de*). Keepsake musical, album de douze romances, tyroliennes, barcarolles et nocturnes, etc., avec accompagnement de piano, (3e année, 1836). Il contient : ramène-moi, Patrie, je n'y pense plus, la Chasse d'un seigneur, je regarde couler l'eau, ma Mère, la Maîtresse-Femme, le Flot, l'Amant napolitain, le Moulin de ma Tante, la Fiancée du Pilote, où courez-vous jeunes Filles, et l'Infidèle. Prix, reliure élégante. 12
En maroquin. 24
Avec guitare 9

Les dilletentti. Douze airs italiens, de Rossini, Meyerbeer, Mercadente, Bellini, Donizetti, Pacini, Caraffa, avec paroles françaises par MM. Panseron et Crevel de Charlemagne. L'ouvrage sera divisé en quatre livraisons. Les deux premières sont en vente, les deux autres paraîtront prochainement. Chaque livraison renferme trois morceaux. On dispose d'un certain nombre d'exemplaires complets, réunis dans une charmante reliure. Prix net de chaque livraison 5 75

MM. les Souscripteurs à la *Revue et à la Gazette musicale de Paris* dont l'abonnement finit à la fin de décembre, sont invités à le renouveler, afin de ne point éprouver de retard dans l'envoi du Journal. On est prié d'adresser au directeur le mandat joint au présent numéro, signé par l'abonné, si l'on désire que nous fassions traite, ou que nous fassions toucher le montant à domicile. Nous ne pouvons garantir la livraison des premier et second numéros de 1836 pour les demandes qui nous seraient adressées après le 8 janvier.

Ci-joint un supplément contenant un chœur du *Messie* d'Hændel.

L'enfant lui répondit par un de ces sourires d'ange qui rendent un père si heureux, et il puisa un nouvel espoir dans le baiser qu'il donna à sa fille. Cependant, après s'être assuré d'un logement, il se rendit au café de la Comédie, espérant y rencontrer quelques nouveaux arrivés comme lui, et pressé de faire connaissance avec ceux qui allaient être ses camarades pendant une année. Il se mit devant une table dans un coin du café : sa fille s'assit auprès de lui, ouvrant ses grands yeux pour examiner tous ceux qui l'entouraient, surprise de voir tant de nouvelles figures, pendant qu'il lisait ou avait l'air de lire un journal. Non loin d'eux, plusieurs jeunes gens étaient attablés et jouaient aux dominos : il prêta l'oreille à leur causerie, désirant savoir si c'étaient des comédiens : la conversation roulait effectivement sur le théâtre. Aurons-nous une troupe passable, cette fois-ci ? disait l'un d'eux. — Hum ! je n'en sais trop rien, reprenait l'autre, beaucoup de noms inconnus : il faudra voir. Mais d'abord, messieurs, pas d'indulgence dans les débuts : il en coûte trop cher d'accueillir facilement des chanteurs médiocres : il y a des personnes qui disent à la première fois : oh ! il ne chante pas très-bien parce qu'il a peur, mais la confiance viendra et il vaudra mieux, et puis ils applaudissent. Je ne suis pas du tout de cet avis-là. Nous avons eu des acteurs à qui apparemment la confiance n'est jamais venue, car ils chantaient aussi mal à leur clôture qu'à leurs débuts. Tant pis pour les poltrons : d'ailleurs, les acteurs sont assez chers à présent pour que nous nous montrions un peu difficiles, et puisqu'on les paie si bien, ils n'ont pas le droit d'avoir peur. — C'est parfaitement juste, reprit un troisième interlocuteur, et les nouveau-venus n'auront qu'à se bien tenir. —Ces propos ne paraissaient pas fort rassurants à notre pauvre jeune homme, qui se faisait le plus petit qu'il pouvait dans son coin, le nez baissé sur son journal qui avait l'air d'absorber toute son attention. — A propos, reprit un de ces voisins, qui donc aurons-nous pour Martin ? — Oh ! mon cher, répondit l'autre, ce sera détestable, je le parie. Personne ne sait qui il est, ni d'où il vient. C'est quelque pauvre diable, qui se sera donné pour un morceau de pain, et qui est peut-être bien sûr de tomber ; mais il touchera ses avances et son premier mois, et il ira en faire autant dans quelque autre ville. Il y en a qui font ce métier-là toute l'année. — Le journal parut encore plus vivement intéresser notre jeune homme qui commençait à trouver sa position fort embarrassante. Cependant la petite fille s'était ennuyée de regarder lire son père, et s'étant laissé glisser de son tabouret, elle avait été se placer près des joueurs. Sa petite tête se trouvant à la hauteur de leur s'écria-t-elle tout d'un coup et étendant sa petite main sur les objets de sa convoitise, elle brouilla toute la partie, en jetant la moitié du jeu à terre. L'exclamation des joueurs força le père à interrompre sa lecture simulée, et, rompant son silence obstiné : « Titine, qu'est-ce que vous faites donc là ? pourquoi n'êtes-vous pas restée à côté de moi ? » L'enfant revint près de son père avec une petite moue toute drôle et l'air fort désappointé. S'adressant alors aux joueurs : « Mille pardons pour cette enfant, messieurs, leur dit-il; ce n'est pas sa faute, c'est la mienne. Mais la lecture de ce journal m'occupait tellement que je ne l'avais pas vue s'éloigner de moi. » Les joueurs acceptèrent de bonne grace ses excuses : mais, dès ce moment, il devint le point de mire de leurs regards, et probablement le sujet de leur entretien qui se fit alors à voix basse, de sorte que notre pauvre artiste n'en pouvait saisir un mot. Petit à petit cependant, les voix s'élevèrent un peu, et il put comprendre que c'était de lui qu'il s'agissait.

Ce doit être lui, disait l'un. — Parfait, reprenait l'autre. — Hein ? quel physique ! — C'est un gaillard bien découplé. — Oh ! c'est charmant ! pour celui-là, je suis bien sûr de son succès sans l'avoir vu jouer. — Nous ne pouvions rien espérer de mieux. — Oh ! il y a vingt rôles où il sera excellent; je voudrais déjà y être. — Ces paroles encourageantes avaient tout-à-fait dissipé les alarmes du jeune homme. Diantre ! se disait-il, il paraît que je fais de l'effet ici : eh bien ! ce n'est pas trop mal commencer. Et sa figure, de sombre qu'elle était auparavant, était devenue riante et tranquille. Il s'était fait donner un jeu de dominos, et bâtissait des maisons et des pyramides à sa petite fille, qui riait aux éclats quand elle renversait les édifices que son père élevait devant elle.

Cependant d'autres jeunes gens étaient entrés dans le café et s'étaient approchés du groupe des joueurs. Venez donc, disaient ceux-ci aux nouveau-venus, en voilà déjà un d'arrivé : et pour celui-là, je crois que nous en serons enchantés. — Où donc est-il ? — Là, dans le coin avec cette jolie petite fille. — Eh bien ! qui est-ce ? — Parbleu ? ne le devinez-vous pas ? qui voulez-vous que ce soit, si ce n'est le Trial ? — A ce mot, notre jeune homme fit un bond sur sa banquette et devint rouge comme une cerise, puis tout d'un coup pâle comme un linceul. — J'espère qu'il a le physique de l'emploi, celui-là. Oh ! comme nous allons rire ! Sera-t-il drôle dans Zozo de la *Maison isolée ?* — Et dans Aly, de *Zémire et Azor ?* — Et dans le niais de *Camille ?* — Et dans le *Château de Montenero* donc, dans Longino ? — Oh !

pour lui. Longino! oh! c'est bien cela, il faudra qu'il débute par-là! ce nom lui convient parfaitement. Il sera admirable dans Longino! — Et les éclats de rire se succédaient, provoqués par l'espérance de le voir briller dans Longino.

Allons nous-en, Titine, je ne me sens pas bien, dit l'artiste en se levant, et il regagna tristement sa demeure assailli par les plus sombres pensées. Il avait la fièvre; sa tête était brûlante et il se coucha, mais il ne put fermer l'œil.

« Ce sera donc ici comme à Paris, se disait-il; à l'Opéra ils m'ont trouvé trop maigre : les héros grecs n'étaient pas si minces que moi, à ce qu'ils prétendaient. A Feydeau, ils m'ont trouvé trop grand, et cependant, la première fois qu'ils m'ont entendu, quel accueil ne m'ont-ils pas fait : « Bravo! s'écriaient-ils, voilà une voix ravissante, vous êtes notre homme, il faut rester avec nous : surtout n'allez pas vous gâter en province, il faut seulement prendre l'habitude du théâtre. Pour commencer, vous entrerez dans les chœurs, puis nous vous ferons jouer de petits rôles qui vous amèneront à en jouer de plus grands; et pour me donner l'habitude du théâtre ils m'ont fait chanter dix-huit mois dans les chœurs, sans seulement me faire porter une lettre. Ils attendaient probablement que je prisse du ventre pour me faire débuter. Ils auraient attendu trop long-temps, et je suis parti. Partout où j'ai été, j'ai cependant eu du succès; ce ne sera donc que dans mon pays, qu'en France, qu'on ne voudra pas de moi. Ma foi, tant pis pour eux, il faudra bien qu'ils m'écoutent, et s'ils me sifflent ils auront tort, ils en trouveront un moins grand, mais qui n'aura peut-être pas ma voix. » — Son amour propre d'artiste l'avait emporté pour un moment sur le chagrin que lui causait sa déconvenue du matin; mais il retombait de temps en temps dans ses premières appréhensions, et le découragement succédait à ses rêves d'ambition.

Cependant la troupe était à peu près réunie : on faisait les premières répétitions, et la vue du théâtre où il était appelé à exercer ses talents ne l'avait guère rassuré. Cette salle était provisoire, et établie dans une espèce de grange, où l'on avait tant bien que mal arrangé un théâtre avec quelques rangs de loges et de galeries. Cependant l'architecture extérieure était restée la même, malgré les modifications faites à l'intérieur du bâtiment, et de nombreuses fenêtres donnant sur la rue éclairaient le théâtre pendant la journée. Notre artiste ne se rendait qu'en tremblant à ses répétitions; car plusieurs fois il avait rencontré dans son chemin quelques-uns des jeunes gens qu'il avait déjà vus au café, et jamais ceux-ci ne le nom terrible de *Longino* venait résonner à ses oreilles : c'était comme un cauchemar qui le poursuivait tout éveillé et lui ôtait tous ses moyens. Quand il arrivait au théâtre après de telles rencontres, il était tout démoralisé; c'est à peine s'il pouvait chanter : il avait perdu son aplomb; ses nouveaux camarades l'intimidaient. Sont-ils heureux, pensait-il, de ne pas être grands comme moi! J'aimerais mieux être un nain, je mettrais des talons et je porterais une coiffure d'un pied de haut, mais le moyen de se rapetisser !!

Les répétitions allaient toujours leur train, mais le Directeur ne paraissait pas enchanté de ses nouvelles acquisitions : il craignait que les débuts ne fussent pas heureux, et pour que le public ne prît pas de préventions défavorables, il décida que personne, amateur ou abonné, ne serait admis aux répétitions. Le grand jour, celui de l'ouverture, fut enfin fixé. La grande repétition, celle avec orchestre, devait avoir lieu la veille.

La nuit précédente, notre jeune artiste eut un sommeil fort agité. Les songes les plus bizarres le tourmentèrent une partie de la nuit; il rêvait qu'il débutait, mais ce n'était plus dans son emploi de Martin, c'était dans celui des Trials, où, à son entrée sa longue taille excitait des rires unanimes; puis, quand il voulait parler, il ne pouvait dire un mot de son rôle; il se tournait vers le souffleur, et il apercevait dans le trou une horrible tête de Gorgone, qui lui lançait de toutes ses forces le mot *Longino*. Ce mot magique, il le répétait involontairement, et soudain, tout le public répétait en chœur : «bravo! Longino! bravo! Longino! » Il essayait en vain d'articuler d'autres paroles, ce mot seul pouvait sortir de sa poitrine; et chaque fois qu'il le prononçait c'était avec une nouvelle énergie, et le public reprenait avec rage : «bravo, Longino! bravo! Longino! » Puis il apercevait des êtres fantastiques voltigeant autour de lui, sur le théâtre et dans la salle, affectant les formes les plus grotesques et les plus incohérentes; il croyait parfois reconnaître quelqu'un de connaissance parmi les fantômes, il s'approchait d'eux, et voyait alors distinctement quelque figure de sociétaire de Feydeau, qui lui disait : Il faut prendre l'habitude du théâtre, et chanter dans les chœurs pendant trente-cinq ans, après quoi on vous confiera de petits rôles, et le chœur infernal reprenait d'une voix formidable : « bravo! Longino! »Il voulait se sauver du théâtre; les mêmes cris le poursuivaient; il allait sur le port, il voyait un bâtiment près de mettre à la voile, il s'y embarquait et y trouvait pour passagers tous ses anciens camarades de chœurs de l'Opéra qui l'accueillaient avec de grandes démonstrations de joie en fêtant son retour parmi eux,

de lui chanter un nouveau morceau composé en son honneur; alors ils entonnaient tous ensemble une mélodie satanique dont les paroles étaient : bravo! *Longino!* A ce dernier trait, sa tête se perdait, et il se précipitait dans la mer, dont il atteignait bientôt le fond. Le choc fut rude, car il se réveilla en sursaut, couché par terre entre son lit et celui de la petite Titine qui reposait paisiblement. Pour lui, il était couvert d'une sueur glacée, et il fut quelque temps avant de reprendre ses esprits.

Quand il se remit dans son lit son parti était pris. Je ne débuterai pas, se dit-il ; dès demain je pars; je retourne à Paris : on me rendra certainement ma place à l'Opéra et aux Bouffes, c'est toujours du pain d'assuré, et puis j'ai encore d'autres ressources : le dimanche je jouerai du serpent à Saint Eustache, et les jours de revue, du trombone dans la garde nationale : on ne regarde pas à la taille, là, et ils seront bien heureux de me retrouver, car je n'ai certainement pas été remplacé, et je ne le serai de long-temps pour ces instruments-là. Cette résolution lui donna du calme, il ne tarda pas à se rendormir, et si de nouveaux rêves se présentèrent à son imagination, ils étaient d'une toute autre nature. Il se voyait à Paris premier sujet d'un grand théâtre, il ne se reconnaissait plus, il avait pris de l'embonpoint, sa figure était devenue plus mâle. Titine était toujours avec son père, mais ce n'était plus une petite fille, c'était une grande et jolie demoiselle, et lui, jeune encore, était fier d'avoir une si charmante fille. Les auteurs et compositeurs s'empressaient autour de lui, on le suppliait d'accepter des rôles, et lui, toujours bon garçon, ne se donnait pas d'importance, comme font d'ordinaire les acteurs à succès; il était toujours modeste et affable avec tout le monde, et, au lieu d'avoir l'air de faire une grâce à ceux qui lui confiaient des rôles, il remerciait les auteurs dont il faisait réussir les ouvrages. Le public se pressait en foule au théâtre quand il devait chanter; les applaudissements éclataient de toutes parts; les couronnes et les bouquets pleuvaient sur sa tête; on le redemandait après la pièce, mais sous son véritable nom, et non plus sous cette odieuse dénomination de *Longino*. Ce rêve lui avait raffraîchi le sang; quand il s'éveilla il faisait grand jour: c'était une belle matinée du mois de mai ; le soleil dardait ses rayons à travers les croisées et venait frapper sur le petit lit de la jolie enfant, qui ne tarda pas non plus à s'éveiller.

Il faut ne pas connaître un cœur d'artiste, pour croire que le découragement puisse être de longue durée chez lui : un rien peut l'abattre, mais un rien le relève. Aussi, notre jeune homme ne songeait-il plus le moins du monde riant se présentait à lui; et c'est le cœur le content, et rempli d'espoir, qu'il se rendit au théâtre.

L'orchestre était réuni depuis long-temps et essayait envain depuis une heure de mettre ensemble l'ouverture du *Chaperon* que l'on devait jouer le lendemain. Les instruments à vent ne pouvaient faire exactement leurs rentrées, le chef d'orchestre avait perdu la tête et faisait d'infructueux efforts pour établir l'harmonie dans sa troupe indisciplinée. Enfin, de dépit, il pose son violon sur son pupitre, déclarant que cette ouverture est injouable et qu'il faut y renoncer. Notre jeune homme examinait depuis long-temps cette scène qui était peut-être fort comique pour les indifférents, mais pas pour le pauvre directeur, qui ne savait plus à quel saint se vouer. Il s'approche alors de ce dernier : j'ai long-temps été à Paris et je sais cet ouvrage par cœur; voulez-vous me laisser faire répéter une fois l'ouverture, je vous réponds qu'elle ira toute seule avant une demi-heure. Le chef d'orchestre ouvre de grands yeux : eh! mon cher ami, qu'est-ce que vous entendez à cela? j'y perds mon latin, moi.—Il ne s'agit que d'avoir un peu de patience, reprend notre jeune artiste, passez-moi la partition. » On recommence l'ouverture : dès les premières mesures, il s'aperçoit qu'il y a des fautes dans les parties, des mouvements mal indiqués, de fausses rentrées ; tout est rectifié en un instant. Un cor ne peut parvenir à attaquer une note difficile. Vous vous y prenez mal, lui dit notre jeune homme : serrez les lèvres de cette façon et le son viendra hardiment. — Mais, monsieur, cela n'est pas faisable, répond le corniste, — donnez-moi votre instrument et soudain il lui exécute le passage avec précision. Les musiciens commencent à reprendre de la confiance, l'émulation s'en mêle, on fait la plus grande attention, et l'ouverture s'achève sans encombre.

Le chef d'orchestre reprend son violon pour conduire le chœur d'introduction et le directeur se frotte les mains. Allons, se dit-il, je n'ai peut être pas fait une si mauvaise acquisition que je croyais. S'il tombe comme *Martin*, il me fera un excellent second chef d'orchestre.

La répétition continue, mais il fait une chaleur étouffante et l'on a ouvert les fenêtres qui donnent sur la rue. Quelques flaneurs ont été attirés par les sons de la musique; les curieux en amènent d'autres, et, sans s'en douter, les acteurs ont dans la rue un nombreux auditoire.

Cependant notre jeune homme s'est enhardi par le petit succès qu'il vient d'obtenir : son dernier rêve lui trotte dans la tête. Allons, dit-il, je tomberai peut être demain, aujourd'hui je me sens en voix, je veux chanter en conscience, comme à la représentation. En effet, à

le bel air : *Anneau charmant, si redoutable aux belles* : sa voix large et bien timbrée se déploie avec charme sur cette belle mélodie. Les acteurs, qui ne l'avaient jamais entendu jouir de la plénitude de ses moyens, redescendent tous sur le bord du théâtre pour le mieux entendre; le directeur ne sait s'il dort ou s'il est éveillé; les musiciens, voyant à qui ils ont affaire l'accompagnent avec un soin extrême. Notre jeune homme voit l'effet qu'il produit; il se monte peu à peu, son organe s'étend, reprend toute son énergie, ses moyens semblent s'accroître, il se sent en verve, il met toute la chaleur dont il est susceptible dans la péroraison de son air et quand il l'a achevé, acteurs, directeurs, musiciens, chacun le félicite, le complimente, quand tout à coup un tonnerre d'applaudissements éclate sans qu'on devine d'où cela peut venir. Chacun se regarde stupéfait; on songe alors aux fenêtres ouvertes, on s'y précipite et l'on voit la foule réunie qui se donnait les jouissances du spectacle gratis. Le directeur ne craint plus pour ses débuts, il permet à quelques habitués de monter au théâtre, ce n'est pas sans terreur que notre jeune homme reconnaît parmi eux un de ses joueurs de dominos qui, en entrant, demande avec empressement qui vient de chanter ainsi. On lui montre notre pauvre artiste tout tremblant devant celui qui s'était si bien promis d'être sévère envers les débutants : comment! s'écrie-t-il, c'est Longino. — Allons : encore Longino, dit notre artiste désespéré, mais il se sent entraîné vers la fenêtre par celui qu'il prend encore pour son ennemi. Mes amis, dit ce dernier en le montrant à la foule réunie au-dessous d'eux, voilà celui que vous venez d'entendre, c'est Longino, celui que nous avions pris pour le Trial. — Bravo! Longino, s'écrient les cent voix du parterre en pleine rue. — Mais, je ne m'appelle pas Longino, je me nomme Chollet. — Alors, bravo! Chollet! reprennent les mêmes voix, bravo cent fois! A demain, oh! vous aurez un fameux succès!! Et la répétition s'achève au bruit des applaudissements de la foule qui grossit à chaque instant. Chacun parle de la belle voix Martin, il n'est question que de lui dans le Havre. Le lendemain la salle est comble, et à son entrée, Chollet est reçu par une triple salve d'applaudissements comme un acteur en représentation. Son succès fut immense, il fut redemandé après la pièce aux cris de : plus de débuts! plus de débuts! Le directeur l'engagea sur-le-champ ponr l'année suivante avec le double d'appointements, et pendant deux ans, le Havre posséda le meilleur ténor d'opéra comique que nous ayons en France.

Ne croyez pas que j'entreprenne de vous retracer la carrière dramatique de cet artiste qui a signalé partout son passage, et dont vous avez déjà vu au Caire, et jamais seul d'ailleurs

lecteurs, il se trouve quelque incrédule qui ne conçoive pas l'enthousiasme des habitants du Havre, qu'il aille à l'Opéra-Comique, au jour où l'on jouera la *Fiancée*, *Zampa*, *Cosimo* ou l'*Éclair*, et je suis sûr qu'il sortira du spectacle en répétant : bravo! Longino! bravissimo! Chollet.

ADOLPHE ADAM.

La Langue musicale à la cour d'Angleterre.

On sait que M. Sudre, l'inventeur de la langue musicale, a, depuis quelques mois, passé le détroit, accompagné d'un élève, le jeune Godard, et qu'il est allé voir si l'Angleterre, chez laquelle l'étude des langues étrangères a toujours prospéré, daignerait accorder à la langue des sons et des notes quelques instans d'une légitime et généreuse attention. L'artiste ne s'était pas trompé en comptant sur l'intelligence et l'estime britannique : Londres l'a fort bien accueilli, lui et son élève : son idiome a retenti de salon en salon. Notez que M. Sudre ne savait pas un mot d'anglais en quittant la France, mais à quoi servirait d'avoir trouvé la langue universelle s'il fallait encore apprendre celle de chaque peuple qu'on va visiter?

La preuve que M. Sudre n'avait nullement besoin d'études préalables pour se faire comprendre de nos voisins, c'est qu'il en a été parfaitement compris, c'est que de salon en salon il a cheminé glorieusement jusqu'au salon monarchique, où siégeaient leurs Majestés le roi Guillaume VI et la reine Amélie, entourés de toutes les grandeurs, dignités et illustrations qu'à tel local il appartient de réunir. C'était le mardi 8 décembre dernier : la cour se trouvait à Brighton, dans ce pavillon fantastique, et non moins chinois au dedans qu'au dehors; l'étonnement de quiconque n'a vu que le magasin de la porte chinoise, et les boudoirs ornés de meubles en laque, en bois de cyprès ou de laurier, décorés de vases en jaspe, en ivoire, avec des dragons gigantesques au plafond, et des lustres en fleur de lotus, que récèlent chez nous quelques hôtels aristocratiques.

Quand M. Sudre fut introduit au milieu d'une foule chamarrée de cordons bleus et rouges, de crachats, deux tables de jeu se virent soudainement délaissées. L'artiste placé à quatre ou cinq pas de leurs majestés, leur adressa un petit discours avec autorisation souveraine, mais non sans une émotion et un *tremolo* de circonstance. Cela fait, il se retira derrière une table, garnie de plumes, d'encre, et apportée à son intention. L'épreuve commença par l'entremise du chambellan de service. La reine écrivit de sa gracieuse main cette première phrase, toute obligeante : *Je vous souhaite succès!* Le violon la transmit à l'élève, placé dans un salon voisin, et l'élève le traduisit immédiatement : un murmure flatteur circula dans la noble assemblée, dont les doutes venaient d'être dissipés. Aussitôt, la reine écrivit cette seconde phrase, encore plus obligeante que la première : *Je suis surprise!* Même dictée et même traduction que pour l'autre, même murmure approbateur. La reine écrivit alors cette troisième phrase, où l'obligeance va crescendo : *Cette invention vous fait grand honneur!* Puis vint à la suite une collection de phrases, soit anglaises, soit allemandes, toujours dictées et traduites avec le même bonheur.

Pour démontrer la possibilité de faire communiquer un aveu-

BIBLIOTEKA NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

BIBLIOTEKA TIFC
F 2173
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
B13