

**REVUE**  
**ET**  
**GAZETTE MUSICALE**  
**DE PARIS.**

PLANTILLA DE ...

---

PARIS. — IMPRIMERIE DE L. MARTINET,  
30, rue Jacob.

REVUE  
ET  
GAZETTE MUSICALE  
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR

MM. G.-E. ANDERS.

F. BENOIST, professeur de composition au Conservatoire.

H. BERLIOZ.

HENRI BLANCHARD.

MAURICE BOURGES.

F. DANJOU.

E. DESCHAMPS.

DUESBERG.

ELWART.

MM. FÉTIS père, maître de chapelle du roi des Belges.

ÉDOUARD FÉTIS.

STÉPHEN HELLER.

JULES JANIN.

G. HÉQUET.

KASTNER.

L. KREUTZER.

ADRIEN DE LAFAGE.

J.-B. LAURENS.

MM. JULES LÉCOMTE.

F. LISZT.

MARX (de Berlin).

J. D'ORTIGUES.

L. RELLSTAB.

GEORGE SAND.

MAURICE SCHLESINGER.

PAUL SMITH.

A. SPECHT.

QUATORZIÈME ANNÉE.

1847.

PARIS,

AU BUREAU D'ABONNEMENT, 97, RUE RICHELIEU.

1847.



On s'abonne à Paris,

197, rue Richelieu;

Dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries générales.

Le Journal paraît le dimanche.

## REVUE

ET

# GAZETTE MUSICALE

## DE PARIS

Prix de l'Abonnement:

Paris, un an . . . . . 24 fr.

Départements . . . . . 29 50

Etranger . . . . . 38

Années.

50 c. la ligne de 28 lettres p. 1 fois.

40 c. . . . . pour 3 fois.

25 c. . . . . pour 6 fois.

Chaque abonné à la *Revue et Gazette musicale de Paris* a droit à deux Albums richement reliés, l'un de Chant, l'autre de Piano, avec les portraits de Jenny Lind et de Stephen Heller; à deux places pour chacun des concerts donnés dans le courant de l'année.

Le premier concert aura lieu, le dimanche, 17 janvier, dans les salons de M. Pleyel, rue Rochechouart, 20, à 8 heures du soir. Nous donnerons, dimanche prochain, le programme exact de cette fête musicale; nous pouvons déjà annoncer un Quintette inédit d'Onslow pour piano et quatre instruments à cordes, et un quatuor de Mozart.

Il est bien entendu que les abonnés des départements pourront disposer de ces billets en faveur des personnes de leur connaissance résidant à Paris.

**SOMMAIRE.** Système général de la musique (quatorzième et dernier article); par FÉTIS père. — Académie royale de musique: Robert Bruce (première représentation); par H. BLANCHARD. — 1746 et 1846; par MAURICE BOURGES. — Coup d'œil musical sur les concerts de la saison; par H. BLANCHARD. — Actualité: — Feuilleton: les Sept notes de la gamme; par PAUL SMITH. — Nouvelles. — Annonces.

### SYSTEME GENERAL DE LA MUSIQUE.

(Quatorzième et dernier article.)

Je n'ose me persuader que mes lecteurs, même en petit nombre, m'ont accordé l'attention soutenue qui aurait été nécessaire pour suivre dans tous ses détails la discussion scientifique où je suis

(\*) Voir les numéros 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 19, 21, 46, 47, 51 et 52 de l'année 1846.

### LES SEPT NOTES DE LA GAMME.

III.

Angelo n'eut pas seulement à subir les mercuriales de maître Daphnis; il lui fallut encore supporter les félicitations ironiques de ses camarades et amis: — J'ayoué, caro mio, lui disait l'un, que je ne te croyais pas si grand observateur des préceptes de l'Écriture! Il paraît que tu t'es chargé principalement de celui qui concerne la reproduction de l'espèce?... Tu as pris sérieusement à cœur le *Croissez et multipliez!* Très bien, si le monde vient à finir, tu ne veux pas qu'on puisse t'en faire un reproche.

— Angelo, disait un autre, est le modèle des citoyens. Il lui répugne de voir le lion de Saint-Marc livré à la garde de soldats étrangers, Istriens, Albanais, Dalmates; c'est pourquoi il a entrepris de confectionner à lui seul un petit corps d'armée purement national. Avec ses cinq enfants, il a déjà l'essentiel: un capitaine, un lieutenant, deux fantassins, une vivandière; il sera, lui, le général.

— Du tout, vous n'y êtes pas; réprenait un troisième; Angelo n'est pas plus belliqueux que son état ne le comporte; mais il a de l'ambition; il s'ennuie de n'être pas régisseur de Saint-Chrysostôme. Il vise à diriger un théâtre lui-même, et pour cela il commence par fabriquer la troupe; le reste viendra plus tard. Quand il ne lui faudra plus qu'une salle, il ne sera pas embarrassé, ses enfants et lui se mettront à chanter en chœur, avec accompagnement d'orchestre. Amphion a bien construit la ville de Thèbes rien qu'en jouant de

(\*) Voir les numéros 51 et 52 de l'année 1846.

la lyre!

entré sur le sujet le plus vaste et le plus important de la théorie de la musique; car rien n'est si rare que la faculté de se recueillir et d'aborder les choses sérieuses avec la ferme volonté de les connaître. Les hommes de notre siècle n'ont de temps que pour ébaucher; de simples aperçus, même les plus futiles, leur suffisent: toutefois je n'ai pas de regret à l'égard du travail consciencieux que j'ai fait pour détruire les fausses théories et les préjugés propagés par une multitude d'écrits sans valeur: il en restera quelque chose, bien que tout n'ait peut-être pas été compris.

Les artistes ont, en général, de l'indifférence pour les questions de haute théorie, parce qu'ils se persuadent qu'elles n'exercent pas d'influence sur la pratique de l'art; mais si les progrès de la théorie ne précèdent pas la transformation de l'art, ils l'expliquent et en dévoilent les principes. C'est par la théorie seule qu'on peut connaître a priori les limites de tel ou tel ordre de faits dans les-

la lyre!

— C'est bon, c'est bon, répondait Angelo; plaisantez, riez à votre aise. Vous êtes jaloux au fond, et vous cachez mal votre jalousie: ce qu'il y a de certain, c'est que pas un de vous n'était taillé pour me donner l'exemple pas plus que pour m'imiter.

Permis aux railleurs de supposer qu'Angelo ne parlait ainsi que pour donner une contenance, et qu'il faisait ce qu'on appelle contre fortune bon cœur. Sans aucun doute il y avait quelque chose de vrai dans cette idée, mais il y en avait aussi dans le sentiment d'orgueil qu'exprimait Angelo, et qu'il devait au phénomène d'une paternité vraiment digne du temps des patriarches. Toute preuve de puissance, même quand il n'en résulte pas pour l'homme un avantage immédiat, même quand elle s'exerce à son préjudice, le rehausse dans sa propre estime.

— Après tout, se disait Angelo, avoir cinq enfants, ce n'est pas un crime; personne n'a le droit de s'en plaindre, excepté moi, et mes enfants aussi, dans le cas où je les laisserais manquer du nécessaire. Mais si je les nourris bien, si je ne les éduque pas mal, et que je les mette en état de faire un jour comme j'ai fait moi-même, qu'auront-ils à me dire, ces pauvres petits? Grâce au ciel, jusqu'ici la faim n'a pas crié trop haut chez nous, et la soif n'a jamais manqué d'être étanchée. Je sais bien que voilà les exigences de l'une et de l'autre augmentées de deux cinquièmes, mais qu'importe? Est-ce que je ne suis pas là pour aviser aux moyens d'y satisfaire? est-ce que l'âge et les fatigues ont déjà paralysé mes facultés? est-ce que mes cheveux sont blancs, mes jambes débiles, mes mains paveseuses? est-ce que je ne suis plus ce garçon alerte, industrieux, qui n'a jamais de rien parce qu'il avait l'heureux talent de se tirer toujours d'affaire? J'ai deux enfants de plus; eh bien! je travail-



quels l'art se développe, et qu'il est possible de prévoir son avenir. Toutefois il faut distinguer, car il y a des théories fausses, et il n'y en a qu'une vraie. Les théories fausses sont celles qui se déduisent d'une multitude de systèmes dont la base repose sur des aperçus incomplets, sur des propriétés particulières de certaines combinaisons de sons, ou sur des phénomènes physiques indépendants de l'organisation humaine. La conception de ces systèmes peut être plus ou moins ingénieuse; mais ils ne vont point au but, qui doit être de former un tout homogène des diverses parties de l'art, et de ramener à un seul principe la formation des échelles de sons, les tonalités, la mélodie, l'harmonie et ses combinaisons innombrables, le rythme et ses variétés, l'accentuation, enfin, les lois mathématiques de toutes ces choses.

Or, l'analyse de tous les systèmes publiés à diverses époques fournit la preuve qu'aucun d'eux n'arrive à ce résultat (1). Ils ne sont donc pas l'expression d'une théorie vraie, une théorie de ce genre qui se pose par elle-même, pour accommoder les faits à ses exigences: elle se déduit au contraire de l'histoire de l'art, classe les faits que celle-ci lui présente, et ne leur trouve de principe que dans les affinités de sons; affinités variables en raison des diverses destinations données à l'art dans la suite des siècles. Placé à ce point de vue, il m'a été possible de pénétrer dans les mystères des conceptions musicales de l'antiquité, d'en suivre les transformations d'âge en âge, et de marquer d'une manière précise ce qui sépare la musique harmonique en usage jusqu'à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle de la musique moderne. De plus, j'ai pu déterminer le caractère absolu de celle-ci, et faire voir avec évidence que le principe de sa tonalité est purement harmonique. Or, ce principe étant l'attraction des intervalles qui caractérise l'accent, il est aussi nécessairement celui de la mélodie, et toute attraction ayant sa résolution par un repos, l'alternative de l'attraction et du repos engendre la cadence, et celle-ci donne naissance au rythme. Enfin, le même principe ouvre la voie de la modulation, en d'autres termes, de la transition d'un ton dans un autre; d'où il suit que l'affinité des sons, déterminée d'une manière énergique par l'attraction harmonique, a introduit dans la constitution de la musique moderne tous ces éléments nouveaux, et en a fait un art absolument différent de l'art précédent. On verra tout-à-l'heure comment la véritable théorie mathématique de cet art, jusqu'ici méconnue, confirme de la manière la plus absolue la théorie artistique que je viens de développer.

(1) (4) Voyez mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* (dans la *Gazette musicale de Paris*, année 1840, et Paris, 1841, in-8°), où cette analyse est faite in extenso.

lerai un peu plus et je m'amuserai un peu moins, voilà tout. Au lieu de rester au lit jusqu'à neuf heures, je me lèverai de bon matin; je me remettrai à copier de la musique, j'expédierai des rôles comme autrefois. Les compositeurs, les chanteurs aimèrent beaucoup mon écriture; ils trouvaient que l'intelligence de l'artiste se révélait dans la forme que j'imprimais à mes notes, suivant le caractère et le mouvement du morceau; car, c'est vrai, je ne copiais pas un *andante* comme un *presto*, un *larghetto* comme un *allegro*; mes doigts se hâtaient ou se ralentissaient dans la même proportion que la mesure. Je chercherais des écoliers, je donnerais des leçons entre l'heure des répétitions et celle du spectacle. J'en ai refusé tant de fois, ce serait bien le diable qu'il ne s'en présentât plus aujourd'hui! J'avais déjà beaucoup retranché sur le chapitre des parties de plaisir; il faudra les supprimer tout-à-fait. Plus de promenades sur les lagunes ou en terre ferme! plus de bons petits repas dans les gondoles! nous nous en tiendrons à la polenta pour tout régal. Ce sera d'abord un peu triste, mais ce ne sera pas éternel, et quand nous en reviendrons au macarons, au polpetting, à la volaille, au gibier, nous n'en goûterons que mieux le charme et le mérite pour nous en être abstenus quelque temps.

Tel fut le plan de conduite adopté par Angelo, d'accord avec sa chère Teresina, et suivi par tous les deux avec une fermeté exemplaire. Les deux derniers enfants n'avaient pas été baptisés sans quelque peine; à mesure que la famille s'accroissait, il devenait moins aisé de se procurer des parrains et des marraines. L'obligation que l'on s'impose en acceptant la qualité de père ou de mère spirituels d'un enfant est toujours plus ou moins grave, plus ou moins effrayante, selon que le père et la mère naturels offrent plus ou moins de garanties d'avenir. Le parrain et la marraine étant destinés à suppléer le père et la mère, par une sorte de remplacement civil, dans le cas où ceux-ci se trouvent hors d'état de remplir les conditions du service, on concevra facilement qu'il

Dès que l'attraction harmonique eut été introduite dans la musique par les accords dissonants naturels, et qu'on en eut connu les effets, le besoin d'accents se développa parmi les artistes, et bientôt les productions de cet art, devenu tout-à-coup essentiellement expressif et dramatique, tendirent vers de nouvelles combinaisons attractives des sons.

Or, soit par instinct, soit par l'observation, on avait senti que l'attraction résulte de demi-tons mis en rapport harmonique; on chercha donc à multiplier les demi-tons dans l'harmonie par artifice: c'est ainsi que l'altération des intervalles naturels des accords s'y introduisit. Par exemple, on altera l'accord de sixte du sixième degré du mode mineur en élevant la sixte d'un demi-ton, et cette altération prit un caractère d'attraction ascendante. De même on altera les substitutions des accords dissonants naturels, en baissant la note substituée, et cette altération eut le caractère d'attraction descendante. Mais le résultat de ces opérations fut d'introduire dans les effets produits par l'art un nouveau genre de sensation par la possibilité de résoudre les accords altérés dans plusieurs tons différents. Ainsi les altérations ascendantes des accords consonnants d'un ton eurent une résonnance analogue à celle des accords dissonants naturels d'un autre ton; or, suivant qu'on prenait l'un de ces accords pour l'autre, la résolution pouvait être différente et conduire dans un ton inattendu. De même, l'altération des notes substituées des accords dissonants naturels étant de nature à être considérée sous quatre points de vues différents, et pouvant se résoudre dans les deux modes de quatre tons divers, ce qui produit huit résolutions possibles, il y a à la fois incertitude jusqu'au moment de la résolution, et souvent surprise lorsque celle-ci s'accomplit. L'introduction des altérations dans l'harmonie eut donc pour effet de multiplier les affinités des sons, et de faire passer la musique, de l'ordre *transitonique*, où elle était entrée depuis la création de la tonalité moderne, dans l'ordre *pluritonique*. Je ne donnerai pas ici d'exemple de ces choses, parce que j'en ai traité amplement dans le troisième livre de mon *Traité de l'harmonie* (1).

Le xix<sup>e</sup> siècle a apporté son contingent dans les transformations de la musique par l'introduction dans cet art d'altérations nouvelles et multiples dans les accords dissonants naturels, et par des combinaisons d'altérations ascendantes et descendantes qui, multipliant les accents et les affinités tonales, ont conduit enfin à ce problème définitif: *Trouver des formules d'agrégation telles qu'un son attractif puisse se résoudre dans les deux modes*

(1) Paris, Brandus et C<sup>o</sup>, 1844, 1 vol. gr. in-8°.

y eût hésitation, et même refus positif de la part des gens à qui l'on proposait de courir cette chance pour le quatrième et le cinquième rejeton d'Angelo et de Teresina. Les plus riches se montraient surtout empressés à décliner le périlleux honneur d'une responsabilité qui leur semblait plus que probable. Il fallut donc se contenter de parrains et de marraines qui, n'ayant rien à perdre, ne craignaient pas de tout risquer! L'un des jumeaux fut baptisé sous le couvert d'un chouiste, et d'une ouvrière de legges. L'autre sous celui d'un tailleur et d'une marchande de souliers: le premier fut doté du nom de Carlo, le second de celui de Francesco; mais indépendamment de ces noms officiels, ils en reçurent deux autres, qui leur revenaient de droit. Jamais Angelo et Teresina ne les appelaient autrement que Fa et Sol, pour les distinguer de leurs frères et de leur sœur Do, Ré, Mi.

La jeune famille ainsi constituée marcha donc assez bien pendant quelques mois. Angelo semblait porter légèrement le fardeau qui pesait sur ses épaules paternelles. Son activité ne doublait de jour en jour, et sa gaieté ne souffrait pas d'intermittences. Maître Daphis se plaisait à l'en féliciter:

— Tu as ppris ton parti en brave, lui disait-il; à présent je ne me permets plus de te blâmer, je t'admire. Combien d'autres à ta place se seraient découragés, désespérés, et, entre nous, il y avait de quoi. La quinte est rude à manier, quand on n'a pas plus de fortune que toi pour en remplir les intervalles!

Mais tout-à-coup la physionomie d'Angelo subit un complet changement: les teintes rosées de ses joues disparurent, son regard s'assombrit; son attitude, pensive, ses mouvements rapides et saccadés, trahissaient une alarme profonde. Il était clair qu'un nouveau malheur le menaçait, et d'où pouvait-il venir, sinon de sa chère Teresina?

(La suite au prochain numéro.)

PAUL SMITH.

de tous les tons. J'ai donné dans le quatrième chapitre du troisième livre de mon *Traité de l'harmonie* la solution de ce problème, et j'ai fait voir que, parvenues à ce point, les affinités mélodiques, harmoniques et tonales, ont acquis leur entier développement; enfin que le système est complet, et que la musique est dans l'ordre *omnisonique*.

Or, il est très important de remarquer que les affinités des sons sont ou plus grandes ou moindres en raison de leur mode d'agrégation. Les attractions les plus simples sont celles qui n'ont de tendances que dans la résolution en un seul ton. Telles sont celles des accords dissonants naturels, qui résultent du rapport direct du quatrième degré de la gamme diatonique avec le septième. Les intervalles qui séparent ces notes de celles sur lesquelles elles se résolvent sont des demi-tons mineurs; fait qu'il est essentiel de constater, parce qu'il est en opposition absolue avec la théorie numérique de la musique, et que l'erreur des mathématiciens à cet égard est la cause fondamentale de leur fausse doctrine, comme je le ferai voir tout à l'heure.

Dans les agrégations de sons qui ont des tendances de résolution vers plusieurs tons, les affinités sont plus étroites, et les demi-tons qui séparent les notes altérées de celles sur lesquelles elles doivent se résoudre sont moindres que mineurs, c'est-à-dire minimes, et se rapprochent du tiers de ton. Enfin, dans les accords dont plusieurs notes sont altérées, et qui, conséquemment, ont des attractions multiples, dont les unes sont ascendantes et les autres descendantes, les intervalles diminuent encore entre les notes altérées et les notes résolutive. J'ai constaté par des expériences souvent répétées avec les instruments de Scheibler et de M. Cagniard de Latour que ces intervalles ne dépassent pas le tiers de ton. Il est sans doute inutile que je fasse remarquer à mes lecteurs que de si grandes perturbations dans la justesse absolue des intervalles ne se produisent pas sur les instruments à sons fixes, quoique les artistes doués d'une exquise sensibilité musicale modifient par instinct les intonations sur les instruments à vent, par de certains procédés d'embouchure ou par la pression plus ou moins forte de l'anche avec les lèvres. Mais c'est surtout sur les instruments à touche joués par un archet que les affinités et les attractions les plus délicates des sons se peuvent exprimer; lorsque l'artiste a le sentiment juste de ces attractions. M. de Bénéol, par exemple, chez qui ce sentiment est développé au plus haut degré, et qui, sous ce rapport, est supérieur à tous les violonistes connus, rend d'une manière sensible sur son instrument les nuances les plus fines des affinités ascendantes et descendantes des sons. Frappé de ce que je lui dis de la théorie sur ce sujet, il me dit un jour qu'il avait remarqué depuis longtemps la nécessité de modifier certaines notes par la position du doigt ou par la pression de l'archet, en raison des successions harmoniques, quoiqu'il n'eût à cet égard d'autre guide que son instinct. Il ne désespérait pas de pouvoir dresser une échelle de positions sur le manche du violon pour satisfaire aux exigences du sentiment musical dans tous les cas d'attraction; mais après beaucoup d'essais, il me dit qu'il y trouvait des difficultés si grandes, qu'elles le décourageaient; ce qui ne m'étonna pas.

Rien de plus rare chez les chanteurs que le sentiment parfait de la justesse, en raison des tendances de l'harmonie. Madame Barbier Walbonne et Garat furent des prodiges en ce genre, il y a près d'un demi-siècle; aujourd'hui Géraldy est, sous ce rapport comme sous plusieurs autres, l'artiste le plus remarquable que je connaisse. Ses intonations sont toujours d'une pureté irréprochable, lors même qu'il est accompagné par des harmonies à tendances multiples, pour lesquelles il montre plus de penchant que pour les harmonies simples.

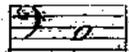
Il est évident, par ce que je viens de dire, que les demi-tons attractifs ne peuvent être variables sans que tous les autres intervalles le soient aussi; car un intervalle ne peut diminuer d'une quantité quelconque sans que les autres intervalles groupés avec lui dans l'harmonie grandissent d'autant, et réciproquement. Tous

les intervalles sont donc essentiellement variables en l'état actuel de l'art, et tous les sons ont des tendances ou plus grandes ou plus petites dans la mélodie, sous l'influence de l'harmonie. Or, ces variations fréquentes qui modifient la grandeur des intervalles ne sont pas autre chose que l'*enharmonie*, principe de la musique à sa naissance, vers lequel nous retournons maintenant par l'harmonie, et qui rend à l'art, sous une forme plus complète et plus belle, l'accentuation passionnée qui en avait été l'origine. Tel est le cercle parcouru par les constitutions tonales depuis les temps les plus anciens jusqu'à l'époque actuelle; tel est ce mystérieux système universel de la musique se développant par des transformations progressives, écueil contre lequel sont venus échouer l'intelligence et le savoir de tous les historiens de l'art et de tous les théoriciens.

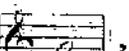
Faisons voir maintenant que les erreurs propagées de siècle en siècle concernant les tonalités, depuis l'époque d'Alexandre, ont donné naissance à la fausse doctrine mathématique qu'enseignent encore aujourd'hui les géomètres, les professeurs de physique, et les acousticiens. Pour me mettre à la portée des personnes à qui ces questions ne sont pas familières, je n'emploierai que le langage du calcul le plus vulgaire.

Macrobe (1), Aristote (2), Théon de Smyrne (3), Boèce (4) et Plutarque (5), nous apprennent que les Pythagoriciens avaient trouvé par expérience que la consonnance de quarte (*ut-fa*) est, dans le rapport de 4 à 5; la quinte (*ut-sol*), dans le rapport de 3 à 2; l'octave, dans celui de 2 à 1; la réplique de la quinte à l'octave supérieure, dans le rapport de 5 à 4; et enfin la double octave du son de la corde entière dans celui de 4 à 1. A l'égard de la différence de la quarte à la quinte, qu'ils appelèrent *ton*, ils la trouvèrent égale à  $\frac{9}{8}$ . Ces nombres sont aussi ceux de la division arithmétique de l'âme donnée par Platon dans le *Timée*.

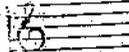
Les nombres qu'on vient de voir sont simplement les expressions renversées des longueurs de cordes qui représentent les sons dont se forment les intervalles. Ainsi, si une corde longue, tendue par une force suffisante, donne le son correspondant à

*ut grave*, , elle sera considérée comme l'unité, et

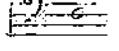
représentée par 1. En coupant en deux parties égales cette corde par un chevalet mobile qui lui sert de point d'appui, la moitié de la corde qu'on met en vibration fait entendre l'octave supérieure du son de la corde entière, et l'expression vraie de cette fraction est  $\frac{1}{2}$ . Si le chevalet est placé de manière que le tiers

de la corde seulement entre en vibration, le son produit par elle est *sol*, , quinte de l'octave de la corde entière, et le

rapport numérique de cette fraction est  $\frac{2}{3}$ , parce que la moitié de la corde totale, dont les vibrations produisent l'octave,

, est à la fraction qui fait entendre cette quinte comme 2 est à 5. Et ainsi des autres intervalles.

Mais les nombres de vibrations des cordes sont en raison inverse de leurs longueurs. Par exemple, si la corde qui fait entendre le son *ut*, , fait, dans un temps donné, 122 vi-

brations, la corde *ré*, , plus courte dans la proportion de 8 à 9, en fera 144; ce qui est exactement la proportion de 9 à 8. Or, les géomètres ont adopté généralement les nombres qui expriment les rapports de vibrations comme étant la mesure des

(1) *Sur le Songe de Scipion*, II, 4.

(2) *Probl.* XIX, 34, 41.

(3) *Traité de la musique*, part. II, ch. 7-14.

(4) *De Mus.*, I, 10, 18.

(5) *De la Naissance de l'âme*, ch. 17.

intervalles des sons (1). Ainsi, le son *ut* étant 1, son octave est 2, sa quarte,  $\frac{4}{3}$ ; sa quinte,  $\frac{3}{2}$ , etc.

Les pythagoriciens ayant trouvé que le ton est égal à  $\frac{9}{8}$ , composèrent le tétracorde ou quarte juste de deux de ces tons et d'un intervalle appelé *limma* égal à  $\frac{256}{243}$ , et plus petit que la moitié du ton, dans le rapport très approchant de 128 à 129, le demi-ton vrai,  $\frac{3}{\sqrt{8}}$ , étant une quantité irrationnelle. Cette division de la quarte juste (*ut, ré, mi, fa*) est parfaitement vraie, car  $\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{256}{243} = \frac{4}{3}$ . Le *limma*, égal, comme je le ferai voir tout à l'heure, au demi-ton mineur attractif, est le reste de la division du ton, dont l'autre partie, appelée *apotome* par les Grecs, avait pour valeur  $\frac{2187}{2048}$ ; car  $\frac{2187}{2048} \times \frac{256}{243} = \frac{9}{8}$ . A l'égard de l'octave, les pythagoriciens la composaient de deux tétracordes, entre lesquels un ton était intercalé de cette manière :

<i>ut,</i>	<i>ré,</i>	<i>mi,</i>	<i>fa,</i>	<i>sol,</i>	<i>la,</i>	<i>si,</i>	<i>ut.</i>
$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{256}{243}$
1 <sup>er</sup> tétracorde.				2 <sup>e</sup> tétracorde.			

Cette théorie, admise par tous les pythagoriciens, ainsi que par les néo-platoniciens, fut transmise au moyen-âge par Boèce, dont le traité de musique fut le guide de tous ceux qui écrivirent sur l'arithmétique musicale jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle. Toutefois, Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote et savant musicien, qui vécut au temps d'Alexandre-le-Grand, s'étant déclaré contre la doctrine de Pythagore, enseigna que l'octave est composée de six tons qui se divisent en douze demi-tons égaux, et que l'oreille seule est juge de la justesse de ces intervalles, dont les nombres ne peuvent fournir la mesure. Cette fausse doctrine empirique trouva beaucoup de partisans, et les musiciens grecs se partagèrent en Pythagoriciens et Aristoxéniens. Chez les modernes, l'abbé Requeno et M. de Momigny ont essayé de faire revivre la doctrine d'Aristoxène, le premier en appelant à son aide le monocorde (2), l'autre en niant l'utilité de cet instrument (3). Il faut l'avouer, la plupart des musiciens de nos jours partagent les opinions de ces écrivains, effrayés qu'ils sont par des chiffres dont ils ne comprennent ni la valeur ni l'utilité. Cependant, parmi ces artistes, ceux qui sont doués d'un instinct délicat se gardent bien de jouer ou de chanter tous les demi-tons comme des intervalles égaux, et obéissent à leur insu aux lois d'attraction de ces intervalles. Ajoutons que la plupart des musiciens connaissent l'opération par laquelle les accordeurs répartissent les inégalités des intervalles en douze demi-tons égaux dans les instruments à clavier; opération qu'on appelle *tempérament*, et qu'ils admettent. Or, c'est là une contradiction évidente, car si tous les demi-tons étaient naturellement égaux, le tempérament serait inutile. Momigny, qui en nie la réalité, montre plus de logique.

(1) On ne peut douter que ce ne soit cette méthode qui a jeté beaucoup d'obscurité sur l'acoustique, et fait naître la confusion entre les rapports constituants des sons, et la mesure des intervalles qu'ils forment à l'égard l'un de l'autre. Cependant Euler avait déjà établi cette différence dès 1739, dans son *Tentamen nova theoria musica*; l'excellent géomètre Lambert l'avait reproduite dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1776; et depuis lors M. Suremain de Missery a fait de cette distinction la base de sa *Théorie acoustico-musicale*, publiée à Paris chez Didot, 1793, et postérieurement de sa *Théorie analytique des sons*, ouvrage encore inédit, mais dont M. Brossard, juge au tribunal de Châlons-sur-Saône, vient de publier un très bon précis.

(2) *Saggi sul ristabilimento dell' arte armonica di greci et romani cantori*, t. II, ch. 6, 7, 8, pag. 35-65.

(3) *La seule vraie théorie de la musique*, pag. 13.

J'ai dit précédemment que les théories des pythagoriciens et d'Aristoxène partagèrent les musiciens de l'antiquité, et que la première seule fut connue des théoriciens du moyen-âge. Cependant, dès le 1<sup>er</sup> siècle de l'ère chrétienne, Didyme, théoricien grec d'Alexandrie, et après lui le célèbre astronome Claude Ptolémée, avaient imaginé une autre espèce de système diatonique qu'ils appelaient *synton*, c'est-à-dire serré, dans lequel il y avait deux tons inégaux, dont un majeur et un mineur, et un demi-ton majeur pour chaque tétracorde (1). Voici la disposition de ce système diatonique.

<i>mi,</i>	<i>fa,</i>	<i>sol,</i>	<i>la,</i>
<i>si,</i>	<i>ut,</i>	<i>ré,</i>	<i>mi.</i>
$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{9}$

Cette division pouvait être admise sans inconvénient pour les modes de la musique grecque et pour les tons du plain-chant, qui sont tous établis sur les sons invariables d'une gamme unique, dont aucun intervalle n'est attractif. Je pense même que les proportions de Didyme et de Ptolémée représentaient mieux l'absence d'affinité des sons de ces tonalités que les nombres des pythagoriciens, qui sont ceux de la tonalité attractive de la musique moderne.

Zarlino, célèbre théoricien italien du xvi<sup>e</sup> siècle, fut de cet avis, car il établit ces mêmes proportions de Didyme et de Ptolémée dans son livre intitulé : *Ragionamenti musicali* (2), comme règle de la gamme diatonique. Cette nouveauté fit une sensation très vive, et fut attaquée avec animosité par Vincent Galilée, père de l'illustre physicien (3).

Partant de son principe de l'inégalité des tons, Ptolémée fut le premier qui fixa les proportions de la tierce mineure à  $\frac{6}{5}$ , et celles de la tierce majeure à  $\frac{5}{4}$ . A l'égard de la sixte mineure, comme *mi—ut*, et de la sixte majeure, *ut—la*, intervalles inconnus chez les anciens, Zarlino a trouvé la première égale à  $\frac{8}{5}$ , et la seconde à  $\frac{5}{3}$ . La première édition du livre de ce théoricien célèbre parut à Venise en 1571; c'est donc à dater de cette époque que la doctrine de Ptolémée, complétée par Zarlino, fut substituée à celle d'Aristoxène, de Philolaüs et des autres pythagoriciens (4), et qu'elle devint celle de la plupart des géomètres et des physiciens qui ont écrit sur la musique jusqu'à ce jour; car, depuis près de trois siècles, cette même doctrine n'a pas fait un pas, et ses disciples ont fermé l'oreille à toutes les objections des musiciens contre cette formule de la gamme diatonique :

<i>ut,</i>	<i>ré,</i>	<i>mi,</i>	<i>fa,</i>	<i>sol,</i>	<i>la,</i>	<i>si,</i>	<i>ut.</i>
$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{16}{15}$

Ainsi qu'on le voit, le demi-ton mineur n'apparaît pas dans la gamme diatonique suivant ce système, et conséquemment il n'y a pas d'attraction possible entre les sons. Mais, par une circonstance bizarre qui mérite toute notre attention, c'est précisément au moment où l'on abandonne les nombres pythagoriciens, qui sont l'expression juste de cette attraction dans le genre diatonique, que Monteverde crée par l'harmonie la nécessité invincible de l'égalité des tons sans laquelle les demi-tons attractifs ne peuvent exister entre *mi—fa* et *si—ut*.

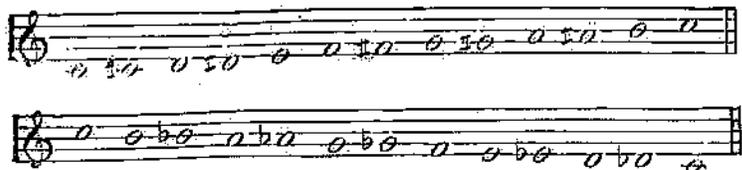
(1) Ptol., *Harmon.*, lib. II, c. 14.

(2) *Ragionam. 4<sup>a</sup> Proposta* 1, fol. 198 de l'édition de Venise, 1589.

(3) *Dialogo della musica antica e della moderna*, p. 6 et suiv.

(4) Antérieurement à Zarlino, Fogliani, de Modène, avait publié un livre intitulé *Musica theorica* (Venise, 1529, in-fol.), dans lequel il avait posé en fait (2<sup>e</sup> section, fol. XVII-XXXI) que les proportions de Ptolémée sont préférables à celles des pythagoriciens; mais cette nouveauté n'avait point été remarquée.

Ce n'est pas tout; car, par les accords dissonants naturels qui caractérisent l'attraction de la tonalité moderne, Monteverde a ouvert, comme je l'ai dit, la voie à la transition, à l'uniformité des gammes, et par suite à l'échelle double du chromatique moderne, qu'il ne faut pas confondre avec celui des anciens. De là ces deux formules :



Or, personne n'avait vu que la tonalité avait changé depuis l'introduction des accords dissonants naturels; les géomètres et les physiciens avaient continué de considérer les intervalles isolément, sans se douter qu'ils fussent soumis à des lois de succession plus ou moins impérieuses, et n'avaient vu dans l'échelle chromatique qu'une simple division du monocorde. Fidèles à leur doctrine de l'inégalité des tons, ils ont dû faire des demi-tons majeurs de ceux qui sont formés par les bémols, comme *ut — ré b*, *fa — sol b*, *la — si b*, dans la proportion de 16 à 15, et ont considéré les demi-tons formés par des dièses comme des demi-tons mineurs, dans la proportion de 25 à 24; par exemple: *ut — ut #*, *fa — fa #*, *la — la #*, etc., quoiqu'il n'y ait aucune attraction entre ces sons, et qu'ils ne forment point, à proprement parler, d'intervalles harmoniques. De là est résulté que, pour les géomètres, *ré b* est plus élevé que *ut #*, dans la proportion du comma  $\frac{178}{125}$ , ce qui est en contradiction manifeste avec les attractions de ces sons. Ce que les mathématiciens ont pris pour le demi-ton majeur est donc en réalité le demi-ton mineur, et leur demi-ton mineur est le véritable demi-ton majeur.

Guidés par leur instinct, les musiciens se révoltèrent contre les résultats d'une théorie qu'ils ne comprenaient pas, mais qui leur paraissait à juste titre absolument fautive, parce qu'elle était en opposition avec leur sentiment. Ils niaient l'existence de deux sortes de tons dont une serait plus grande que l'autre, et ils affirmaient que la théorie qui fait *ré b* plus élevé que *ut #* est essentiellement fautive, car, disaient-ils, nous élevons par sentiment l'*ut #* vers *ré*, et nous baissons *ré b* vers *ut*; mais ils ne pouvaient démontrer leur opinion par le calcul ni par les expériences, et ils ne connaissaient pas l'existence de lois d'attraction harmonique, ni les conséquences tonales qu'elles engendrent (1). S'ils avaient été plus habiles, ils auraient dit aux géomètres: « Vous avez imaginé deux sortes de tons, parce que vous y étiez obligés pour compenser le demi-ton majeur que vous substituez au demi-ton mineur de notre système tonal, et afin que les proportions de la quarte *ut — fa* fussent toujours comme  $\frac{4}{3}$ ; mais nous avons vérifié le nombre des vibrations de *ré* et de *mi*, lorsque ces deux sons forment le ton mineur selon vous, dans la proportion de  $\frac{10}{9}$ , de la gamme d'*ut*, et nous les avons trouvées identiquement les mêmes que lorsque ces deux notes forment le premier ton de la gamme de *ré*, c'est-à-dire un ton

(1) Chladni, voulant réfuter les objections des musiciens contre la théorie, écrit ceci: « Quelques personnes qui s'occupent de la pratique ont reproché à la théorie qu'elle donne un semi-ton mineur  $\frac{25}{24}$ , par exemple *ut* à *ut #*, plus petit que le semi-ton majeur  $\frac{16}{15}$ , *ut* à *ré b*, quoique le mineur fasse quelquefois un meilleur effet si on le prend un peu plus aigu. Cependant la théorie est juste, et la raison pourquoi un semi-ton mineur supporte ou exige quelquefois un peu plus de hauteur, est qu'ordinairement un son augmenté monte à son voisin plus aigu, et l'oreille aime à préparer et à anticiper un peu la tendance vers le son suivant. (Traité d'acoustique, p. 28.) » Il était impossible de pousser l'absurde plus loin, car Chladni veut défendre la théorie précisément par les raisons qui la condamnent.

» majeur dans la proportion de  $\frac{9}{8}$ . Votre distinction de deux sortes de tons est donc erronée: il n'y a point d'autre ton dans la gamme diatonique que celui dont les proportions sont comme  $\frac{9}{8}$ ; et conséquemment, les demi-tons de cette gamme sont mineurs. Dès lors, toutes vos autres proportions sont fausses.»

Les géomètres, voulant défendre la distinction des deux tons en majeur et mineur, disent que si l'on fait tous les tons de la gamme égaux à  $\frac{9}{8}$ , les tierces *ut — mi* et *sol — si* seront trop fortes, et que la tierce *mi — sol* sera trop faible. Mais cette objection n'a de valeur qu'à l'égard de leur théorie où l'on considère les intervalles isolément; car, à l'égard de la tonalité moderne, les tierces fortes *ut — mi*, *fa — la*, *sol — si*, et la tierce faible *mi — sol*, sont précisément ce qu'elles doivent être pour caractériser notre tonalité.

Au reste, l'illustre géomètre Euler avait reconnu par la force de son génie mathématique que dans l'accord de septième mineure *sol, si, ré, fa*, qui caractérise notre tonalité, il y a attraction descendante du *fa* vers le *mi*, et cette considération lui fit proposer dans un mémoire de l'Académie de Berlin (1764) de représenter par le chiffre 7 ce *fa* de la musique moderne comme moins élevé que le *fa* immuable de la théorie ordinaire. Certes, il y a lieu d'être aussi étonné de la découverte de l'attraction faite par le célèbre savant que du peu d'attention accordé par les autres géomètres à cette révélation inattendue. Il est vrai qu'Euler s'est trompé dans son opération, et qu'il ne s'agissait pas de baisser le *fa*, mais d'élever le *mi*; toutefois, son mémoire n'en est pas moins digne des plus grands éloges.

De tout ce que je viens de dire, résulte donc la preuve que la théorie mathématique actuelle de la musique est fautive, et que la cause des erreurs des géomètres à cet égard réside dans l'ignorance où ils ont été comme tout le monde du changement radical qui s'est opéré dans la tonalité par l'harmonie et des attractions qu'elle a engendrées. J'ai également démontré que les véritables proportions de tous les intervalles diatoniques et chromatiques doivent être les résultats du retour aux nombres des pythagoriciens.

Il me resterait maintenant à faire connaître tous les sons qui viennent s'intercaler dans l'échelle générale par les attractions chromatiques et enharmoniques; mais c'est là un monde nouveau découvert dans l'acoustique qui exigera un long travail spécial, et que je publierai ailleurs lorsque l'attention des théoriciens sera fixée sur les importantes vérités que je viens de faire connaître.

FÉTIS père.

## ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

ROBERT BRUCE,

OPÉRA EN 3 ACTES.

Libretto de MM. ALPHONSE ROYER et GUSTAVE VAZ; partition de ROSSINI.

(Première représentation.)

L'Académie royale de musique, instituée par ordonnance de Charles IX et fixée au sol, rendue inhérente aux besoins de la population de Paris par lettres-patentes de Louis XIV, est un établissement national. Après mille alternatives de succès, de revers, de vogue, de marasme, de vitalité, l'Opéra est, doit être et restera toujours debout. On ne peut se dissimuler que le silence des deux muses de Meyerbeer et de Rossini l'a fait périliter dans ces derniers temps. Dans l'attente des faveurs de ces deux grands génies, si différents dans leurs inspirations et

si semblables dans leurs rigueurs, M. Pillet a dû se contenter des musettes de MM. Ballé, Marliani, Dietsch, Thomas, Adam, Deldevez, Mermel, Niedermeyer, qui, mieux avisé, lui, a été à Bologne, comme on l'a dit assez plaisamment, composer un opéra de Rossini pour remédier à la crise artistique dans laquelle se trouvait l'Opéra.

La fin des crises ministérielles, dont les grands journaux font tant de bruit, au sujet desquelles on dévide tant de phrases, de longs discours, est facile à prévoir. Il y a toujours là, tout prêts, une douzaine d'hommes d'affaires, qui ont l'air de faire les difficultés pour jouer le même jeu que leurs prédécesseurs, espèce d'écarté dans lequel ils retournent continuellement le roi, comme le baron de Wormspire et son célèbre antagoniste. Enfin c'est un grand ressort cassé que le maître horloger remplace par un autre tout semblable. On se perd dans ces péripéties obscures, dans cette collection de dates des 15 avril, 12 mai, 29 octobre et tant d'autres chiffres arabes de cette hégyre ministérielle. Mais il n'en est pas ainsi des crises de l'Opéra; elles ne peuvent guère être résolues que par un compositeur de génie ou du moins d'un talent reconnu. *La Muette* a provoqué la révolution de Belgique; *Guillaume-Tell* a préparé celle de Juillet et peut-être celle de Genève; *Robert-le-Diable*, à travers son prestige scénique et merveilleux, a servi la question religieuse, de l'aveu de M. de Quélen; *la Juive* et *les Huguenots* sont deux bornes opposées au fanatisme, plus éloquents que celles qu'a si bien stigmatisées M. de Lamartine dans le temps à la chambre; *la Favorite* est un beau manifeste contre les empiétements du pouvoir spirituel sur le temporel, en même temps qu'elle est une touchante peinture de l'amour vrai, pur, désintéressé d'un cœur brisé qui pardonne; et enfin *Charles VI* renferme un cri national qu'on a voulu vainement comprimer. Ces beaux ouvrages ont relevé la prospérité de l'Opéra, qui s'affaissait, et l'ont maintenu dans son importance européenne, qui constate, depuis Gluck et Piccini, le prix qu'attachent les compositeurs étrangers au goût et aux suffrages du public français.

Pourquoi *Robert Bruce* n'aurait-il pas le même poids dans la balance des destinées de notre première scène lyrique? Pourquoi l'Écosse écrasée par l'Angleterre sous les Édouards ne nous représenterait-elle point l'Irlande, la Pologne et la jeune Italie, qui frémissent sous le joug et la misère, et préludent à leur affranchissement?

Si dans *Robert Bruce* il ne s'agit que d'une querelle entre deux rois, les auteurs du libretto se sont mis sous l'égide du génie de Walter-Scott et de son Écosse si poétisée par lui. Ce sont ces fiers et durs Écossais, si braves et si fidèles, ces Bretons entêtés de la Grande-Bretagne, qui finissent par se délivrer de leurs oppresseurs. Robert-Bruce leur roi, vient d'être battu par Édouard II, mais non vaincu. Douglas-le-Noir, son ami fidèle et l'un de ses généraux vient lui offrir son bras, et lui dit, en lui amenant de nouveaux guerriers :

Prêts pour la guerre,  
Nous voici tous!  
Sous ta bannière,  
Roi, guide-nous!

Au lieu de profiter de ses avantages, Édouard se livre aux plaisirs de la chasse et parcourt la forêt. Marie, fille du Comte Noir, vient rêver de son amour pour Arthur, jeune officier du roi d'Angleterre. Comme la nièce de Gesler, dans *Guillaume-Tell*, lorsqu'elle dit :

Sombre forêt, désert triste et sauvage,

Marie chante, en une jolie romance et aux bords des flots qui baignent les murs du château de son père :

Calmes et pensives plages,  
Beau lac, miroir des cieux,  
Rocher, désert sauvage,  
Témoins de nos adieux !...

Tout ici me rappelle  
Les jours de mon bonheur :  
Rêve fidèle !  
Bercez mon triste cœur !

On pense bien que sir Arthur vient mêler sa rêverie et ses regrets à ceux de Marie, qui lui reproche sa fidélité à l'oppressé des Écossais, à l'ennemi de son roi et de son père. Le jeune officier des gardes du roi d'Angleterre répond qu'il a été armé chevalier par lui et qu'il ne peut le trahir. Il dit de plus au père de celle qu'il aime et qui est survenu avec le roi d'Écosse déguisé :

Mais d'Édouard tout subit la puissance,  
Et si Robert par le nombre vaincu,  
Avec la paix nous rendait l'espérance?...  
— Alors Douglas aurait vécu,

répond fièrement le père de Marie; et il part avec Robert-Bruce, pour aller recommencer la guerre. Cette guerre continue avec des alternatives de succès et de revers. Au second acte, le roi d'Écosse, fatigué, sommeille dans le château du fidèle Douglas, occupé à lui chercher de nouveaux vengeurs; et lorsqu'il va être arrêté par les Anglais qui cernent le château, Arthur survient pour le sauver, puis Robert-Bruce, qu'Arthur ne connaît pas et qu'il prend pour un rival. Des menaces, une provocation s'en suivent; mais pour ne pas laisser planer un soupçon de trahison sur la fille de son fidèle serviteur, le roi d'Écosse se fait connaître au jeune officier anglais, qui jure alors de le sauver, ce qui n'est pas facile, car Morton, capitaine des gardes d'Édouard, a pénétré dans le château avec ses soldats, et veut procéder à l'arrestation de Robert-Bruce; mais Douglas, qui revient suivi de ses fidèles montagnards, chasse les Anglais de chez lui, en attendant qu'il les chasse de l'Écosse.

Au troisième acte, Arthur accusé de trahison par Morton, devant le roi d'Angleterre, est déclaré félon par son souverain, qui lui prend son épée, la brise, et le condamne à mort. Marie qui a prévu ce résultat du noble dévouement de celui qu'elle aime, accourt afin de partager son sort; mais par une nouvelle péripétie guerrière, les Écossais, sous la conduite de Robert-Bruce et de Douglas-le-Noir, enlèvent d'assaut le château où commande Édouard, et triomphent sur toute la ligne, ainsi que MM. Alphonse Royer et Gustave Vaez, les auteurs de ce libretto, qui n'était pas facile à faire sur une musique déjà faite. De même que cet opéra nous fait assister à une restauration du roi d'Écosse, la musique de *Robert-Bruce*, sur laquelle nous reviendrons, n'est guère qu'une restauration de la *Donna del Lago*, bien encadrée dans des décors prestigieux, d'un effet admirable, ornée de costumes frais, brillants et d'une vérité tout historique.

Les acteurs ont fort bien chanté cette musique d'un effet consacré. Barroilhet a dit son rôle en Alphonse, en Charles VI, c'est-à-dire en homme habitué à réussir dans les rois malheureux. Anconi, qui débutait par le rôle de Douglas, s'y est montré chanteur correct, onctueux, oubliant en cela que le terrible Comte Noir doit avoir un ton analogue au fer qui le couvre. Paulin, dans le personnage d'Édouard, a chanté juste, avec goût, mais trop à *mezza voce*; et Bettini, dans l'amoureux Arthur, a fait désirer parfois aux auditeurs qu'il chantât un peu à demi-voix aussi, car il a dépassé souvent le but de l'expression et de l'intonation par un désir de bien faire dont le public a fini par lui tenir compte. Il aurait besoin cependant d'un Talleyrand musicien qui lui dit comme ce célèbre diplomate disait à ses envoyés : Surtout, pas de zèle.

Mademoiselle Nau, dans le petit rôle de Nelly, dont elle s'est chargée par complaisance, a chanté délicieusement, comme c'est du reste son habitude.

Madame Stoltz, la nouvelle dame du lac, a vu se former un grain, a entendu siffler les vents sur ce lac, où elle manœuvrait son léger bateau, mais elle a tenu tête à l'orage. Cette scène n'a pas été la moins dramatique de l'ouvrage. Comme Pierre-le-Grand sur le lac Ladoga, elle a bravé la tempête. Voyant l'inutilité

d'une voile dans cette tourmente, elle a déchiré de ses propres et jolies mains le mouchoir qui lui en servait, et qui, pour la vérité locale, était probablement en batiste d'Écosse; ou, pour dire autrement: la plus jolie scène du *Dépit amoureux* a été jouée par madame Stoltz et une partie du public, qui a cru devoir lui montrer un peu de rancune pour le retard qu'on l'accusait d'avoir fait subir à la première représentation de *Robert Bruce*. Comme les amants de cette charmante comédie de Molière, le public et madame Stoltz ont fini par se pardonner; et, pour commencer la lune de miel, elle est revenue avec Barroilhaet, Anconi, Bettini et mademoiselle Nau, dont la modestie semblait se refuser à cette ovation, recevoir les gages d'un pardon réciproque.

Dans un second article, nous reviendrons, ainsi que nous l'avons dit plus haut, sur la nouvelle partition de l'auteur de *Guillaume-Tell*.

HENRI BLANCHARD.

### 1746 ET 1846.

N'est-ce pas, en vérité, une merveilleuse puissance que celle d'un simple chiffre, d'un chiffre unique, qui condense avec une énergique concision en un seul trait de plume, en un pauvre petit signe, la profonde perspective d'une époque tout entière, et transporte l'imagination comme par miracle dans un monde d'idées absolument différent du nôtre? 1746, 1846! Quel abîme infini sépare ces deux dates! De l'une à l'autre, que de révolutions accomplies, à n'envisager seulement que notre art! que de principes acceptés pour immuables et promptement répudiés; de tentatives glorifiées, puis tombées bientôt dans l'oubli; de statues dressées et jetées à bas; de grands noms tour à tour encensés et détrônés par le caprice populaire! C'est à donner le vertige. Et cependant, au travers de ces fluctuations sans nombre, ballotté en tous sens, tantôt rejeté en arrière par le vent contraire des partis, tantôt lancé plus avant par le souffle impétueux du génie, avarié d'un côté, radoubé de l'autre, pour s'aller heurter ailleurs et subir de continuelles restaurations, ce grand vaisseau de l'art musical, vingt fois modifié de forme, mais gardant son impérissable identité, n'a pas cessé de voguer sur l'océan de l'inconnu, à la recherche de régions toujours nouvelles.

Aussi voyez; embrassez d'un regard rapide la distance parcourue en cent ans. Rapprochez le point de départ du point d'arrivée. Que trouvez-vous de semblable à la surface? Les mots peuvent être. Pour les choses, elles ont étrangement changé. Pensée et style, tout est transformé. Qu'on s'imagine un Epiménide, endormi dès le temps où florissaient Rameau, Mondoville, Rebel et Francœur, Royer, Grenet, Leclair, et s'éveillant tout-à-coup en plein Paris, juste à la fin de l'année qui s'achève, il est probable que son jugement ne serait pas d'abord à l'avantage de notre siècle, et que la musique actuelle, dans toutes ses variétés, pourrait bien lui paraître une monstrueuse énigme, de même que nous ne saurions comprendre et apprécier de prime-abord, s'il nous était donné de l'entendre par anticipation, ce qui sera tenté dans cent ans.

Mais, après tout, que font aux progrès réels, aux transformations obligées et logiques de l'art, des impressions purement relatives? Cet art ne suit-il pas toujours, ne doit-il pas suivre infailliblement le cours de ses mutations périodiques? Ses conquêtes ne tendent qu'à en préparer d'autres. Si sa physionomie s'altère insensiblement pour revêtir des traits nouveaux, son moi persiste; car il en est de l'art ainsi que de l'humanité: ni l'un ni l'autre ne peuvent mourir. Vraiment, sans cette conviction noble et féconde, l'artiste croyant, l'artiste de conscience s'exposerait-il aux atteintes immondes que cherchent à lui porter en tout temps l'ignorance et la cupidité, ces deux sources des passions

les plus viles? Croyez bien qu'une vérité si frappante n'était pas plus un mystère pour les musiciens de 1746 qu'elle ne l'est pour ceux de notre époque. Bon! n'allez-vous dire; qu'avaient-ils donc tant à endurer ces hommes de 1746, si on compare leurs luttes à nos luttes contemporaines? Le nombre des compositeurs, par exemple, était si borné que la concurrence, ce fléau tout moderne, n'élevait devant leurs pas que de faibles obstacles. L'industrialisme, si merveilleusement perfectionné aujourd'hui et passé même à l'état de science, ne leur suscitait pas des inimitiés acharnées, d'autant plus implacables, qu'elles sont basées sur des rivalités commerciales et des escarmouches mercantiles. Le journalisme enfin, dont chacun voit les étranges abus, n'était encore qu'au maillot et bégayait à peine. Est-ce que le *Mercur de France*, si complaisant, si bénin, connaissait le fiel et faisait découler de sa plume de critique autre chose que le miel et le lait?

D'accord. Mais si la presse ne produisait alors que de rares articles, elle engendrait en revanche force brochures et gros volumes, qu'on lisait et dont on parlait. Voyez un peu avant 1746 et surtout quelque temps après. La guerre des Lullistes et des Ramistes, puis celle des Bouffons ont inondé la France de pamphlets, où les personnalités âcres, mordantes, perfides, doublées d'effronterie et d'imposture, ne sont pas épargnées. Non, ce n'est pas en cela qu'il y a eu du changement.

A en juger aussi par quelques noms bien familiers aux deux époques, il semblerait que certaines choses sont restées exactement les mêmes. Comme en 1746, nous avons l'Académie royale de musique, l'Opéra-Comique, le théâtre Italien, les concerts de la semaine sainte, etc. Mais le rapport n'est que dans les mots. Allez au fond: il n'y a plus ombre de ressemblance, et ce n'est nullement fâcheux. Jugez plutôt, en établissant une double statistique comparée. Résumons d'abord l'année qui vient de s'écouler.

En 1846, l'Académie royale de musique a mis en scène cinq pièces nouvelles, deux ballets *Paquita* et *Betty*, trois opéras *L'Ami en peine*, *David* et *Robert Bruce*, sans préjudice du répertoire courant, composé des *Huguenots*, de *Robert-le-Diable*, de *la Juive*, de *Charles VI*, etc. La direction de l'Opéra-Comique, non moins active, a monté les *Mousquetaires de la Reine*, le *Trompette de M. le Prince*, le *Veuf du Malabar*, le *Caquet du couvent*, *Sultana*, *Gibby la Cornemuse*; elle a repris aussi *Zémire et Azor*, *Paul et Virginie*, le *Nouveau Seigneur*. Le Théâtre-Italien a tour-à-tour essayé, avec un zèle digne d'une meilleure fortune, il *Proscritto*, la *Fidanzata corsa*, una *Avventura di Scaramuccia* et tout récemment encore ces malheureux *Foscari*. L'association des artistes musiciens, véritable institution nationale, s'est élevée dans l'opinion en organisant ses matinées de la salle Bonne-Nouvelle, son grand concert du mois d'avril à l'Opéra, son festival militaire à l'Hippodrome et la fête funèbre en l'honneur de Gluck. La Société des concerts a donné à ses habitués, dans la salle des Menus, ses huit belles séances annuelles. Nous citerons encore, à titre de solennités musicales isolées, le *Moïse au Sinai* de David, chanté à l'Opéra, le *Requiem héroïque* de M. Zimmermann, exécuté à Saint-Eustache, enfin la *Damnation de Faust* de Berlioz, qui a soulevé autour du nom de l'auteur tant de vives émotions et n'en demeure pas moins une œuvre supérieure, une œuvre du plus haut intérêt. Il nous reste à mentionner, pour compléter cette revue rapide et sommaire, l'inauguration de la statue de Rossini à l'Opéra, l'apparition d'un nouvel instrument à cordes et archet nommé *baryton* et la réception des belles orgues construites par Cavallé-Coll, à la Madeleine et dans le temple de Panthéon, à Paris.

Tel est, à vol d'oiseau, le menu de l'année musicale écoulée. Rebroussons maintenant d'un siècle, et mettons en regard le bagage de 1746.

En 1746, logée encore dans la salle un peu enfumée du Palais-Royal, que Lully avait obtenue de la munificence de Louis XIV, l'Académie royale de musique ne donne à Paris que

deux nouveautés, *la Fête champêtre et guerrière*, ballet en un acte, et *Scylla et Glaucus*, tragédie lyrique en cinq actes avec prologue : on sait que le prologue était une manie traditionnelle et caractéristique de l'époque. La musique du ballet, représenté le 18 septembre, appartenait à un certain Aubert, qui n'a rien de commun que le nom, veuillez le croire, avec le spirituel et mélodieux auteur du *Domino noir*, et de tant de partitions exquises. On trouva pourtant alors cette musique vive et naturelle. Celle de *Scylla et Glaucus*, qu'avait écrite Leclair, violon fameux par son jeu et ses sonates savantes, fut entendue pour la première fois le mardi 4 octobre (car remarquez que le mardi et le jeudi comptaient parmi les jours d'Opéra). Ce qu'on goûta le plus dans *Scylla*, ce fut une scène de magie, où la lune, attirée par les conjurations, se précipitait aux enfers à la vue de chacun. En réalité, toute cette musique, pâle reflet de Lully, de Campra, de Rameau, et de leurs meilleurs imitateurs, manque absolument de caractère individuel. Il y a beaucoup plus de grâce originale dans les trois intermèdes de chant que Jélyotte, la brillante haute-contre de ce temps-là, ajouta à la prétentieuse comédie de *Zélisca*, qui fut représentée à Versailles, le 3 et le 10 mars, par la troupe de l'Opéra. Jélyotte y chantait cette sentence d'une moralité suspecte :

Si le dieu d'amour a des ailes,  
C'est pour voler vers le plaisir.

En 1749, l'Académie royale remit également au théâtre *les Fêtes de Thalie et les Amours des dieux*, de Mouret, le gracieux mélodiste, mort fou à Charenton huit ans auparavant. L'acte de *la Provençale*, agréablement coloré, y faisait toujours grand effet. On reprit aussi *le Triomphe de l'harmonie*, de Grenet, directeur de l'Opéra de Lyon; *Hypermnestre*, opéra écrit en 1716, par Gervais, de moitié avec le régent, qui garda l'anonyme; *le Temple de la gloire*, de Voltaire et de Rameau, qui faisait roucouler à Trajan un singulier ramage d'oiseau; *Zélindor, roi des sylphes*, de Rebel et Francœur, collaborateurs inséparables, tous deux inspecteurs de l'Opéra; enfin *Persée et Armide*, de Lully. Ce fut dans le prologue de cette dernière tragédie, longtemps estimée le *nec plus ultra* du genre, que *la Gloire*, sous les traits de la jolie mademoiselle de Metz, s'avisait de déposer aux pieds du maréchal de Saxe, après la prise de Bruxelles, la couronne de laurier qu'elle tenait en main. Le parterre sut gré à *la Gloire* de cet ingénieux à-propos. La nièce de la célèbre Antier et le héros furent applaudis de compagnie. Il est vrai que le public désintéressé n'était point chiche alors de francs et tumultueux applaudissements. Il y en avait pour la pathétique Chevalier, pour la touchante Lemaure, pour la brillante Fel, pour la vive Romainville. Chassé, Albert, Le Page, toutes voix retentissantes, partageaient avec Jélyotte les faveurs des dilettanti français. Quant à la danse, il suffit de nommer le *grand Dupré*, véritable Apollon académique, mesdemoiselles Camargo, Sallé, Le Breton, Lyonnais, Sauvage, la petite Puvignée, pour laisser entendre que, de ce côté du moins, 1746 n'avait rien à envier à 1846.

Du reste le personnel chantant avait encore une autre destination que celle de la scène lyrique. Il figurait en partie dans les concerts spirituels, établis aux Tuileries et dont Royer avait la direction. En cette année il en fut donné dix-sept. L'Opéra, comme tous les théâtres, avait ses vacances de Pâques. Ne pouvant les consacrer à fredonner ses refrains mythologiques et païens, il tournait à la dévotion et chantait des psaumes. Les motets de Lalande et de Mondoville, dont Poirier, Benoist, l'abbé de Malines et mesdemoiselles Chevalier, Fel, Bourbonnais disaient les solos, composaient le fond des programmes. On y ajoutait des concertos de flûte de Blavet, des airs de violon de Vivaldi et surtout un certain duo exécuté avec un succès inouï par Mondoville et Guignon. Le dernier morceau entendu au concert spirituel en 1746 est l'Ode à la fortune de J.-B. Rousseau, mise en musique par Royer; c'était une hardiosse.

Les virtuoses de l'Académie Royale se retrouvent, à peu d'exceptions près, sur les registres de la musique de chambre et de la chapelle de *Sa Majesté*. Colin de Blamont et Destouches, auteurs, l'un des *fêtes Grecques et Romaines*, l'autre de cette pastorale d'*Tssé*, jadis si chère au grand roi, se partageaient par semestre la surintendance des concerts de la cour, donnés très fréquemment à Versailles, à Marly, à Fontainebleau, particulièrement chez la reine. On y chantait, mais sans habits, ni décorations, tout le répertoire ancien et moderne de l'Opéra. Les spectacles y furent aussi fort multipliés. L'Académie Royale était sans cesse par les chemins pour divertir la cour et y représenter des pièces dont Paris n'avait jamais la primeur. La ville n'avait garde de murmurer, même lorsqu'on la privait de son théâtre Italien tant aimé.

Or, ce théâtre Italien, où brillaient Arlequin, Scapin, Pierrot et tant d'autres figures bouffonnes, était en possession, malgré son titre, de représenter de belles et bonnes comédies françaises de Boissy, de Riccoboni, de Saint-Foix, de Marivaux entrelardées de divertissements, pour lesquels Blaise le basson écrivait d'agréable musique, et Baletti dessinait de jolies danses. En 1746, on y venait voir en foule la vive *Coraline*, la piquante *Camille*, le petit *Dubois*. Les Italiens donnaient aussi de loin en loin des pièces dans leur langue.

Un fait digne de remarque, c'est que la *Serva Padrona* de Pergolèse, qui devait, six ans plus tard, servir de drapeau à la révolution musicale, y fut jouée, cette année même, le mardi 4 octobre. Au récitatif la comédie Italienne substitua le dialogue parlé; on ne conserva que les airs et les duos originaux. Paganelli en écrivit l'ouverture. Riccoboni père jouait le rôle du vieil *Uberto*, la signora Monti celui de la rusée *Serpina*. C'était en réalité le véritable genre de l'Opéra-Comique, bien plutôt que les pièces informées qu'on allait applaudir sous ce nom aux foires Saint-Laurent, Saint-Germain, Saint-Ovide et qui ne constituaient que de chétifs vaudevilles, avec des couplets adaptés à des ponts-neufs vulgaires. D'ailleurs les troupes nomades et temporaires d'Opéra-Comique, se trouvaient supprimées depuis l'année précédente. C'est tout au plus si le despotisme de l'Académie Royale passait aux *Enfants pantomimes*, à Dourdet, aux danseurs de corde de Restier, un peu de chant et de musique. Et encore quelle musique, que celle ajustée par un Corrette et un Favre, sur des paroles du plus mauvais goût, ou sur une scène muette! Bien mieux valait la musique, dont Gilliers naguère, et maintenant Grandval, ornaient les divertissements chantés et dansés de la Comédie-Française. La sarabande de *l'Inconnu*, par exemple, est une des plus jolies qu'on ait faites, et certainement plus d'un vaudeville de Grandval est resté inconnu dans le domaine public.

En cette année 1746 parut encore à Paris un petit prodige dont on demeura émerveillé. Ce fut la jeune Lainville; à dix ans, elle possédait sur le clavecin, ce vénérable grand-père du piano à queue, une exécution prodigieuse. Elle fit fureur à la cour, non moins que le gosier fabuleux d'une demoiselle Marianne, virtuose allemande qui chanta chez la reine, puis à Paris, quantité d'airs italiens, germains, espagnols, imitant de la voix les accompagnements avec beaucoup d'art, dit le *Mercury*. Vous conviendrez que le fait ne laisserait pas qu'être curieux s'il était prouvé. Mais alors l'ignorance des masses, en matière d'art, ouvrait toute carrière à la crédulité. La belle méthode de chant italien d'un Farinelli, d'un Monticelli, d'un Caffarielli, d'un Guadagni, n'avait pas encore pénétré à Paris. Tandis que Londres, Madrid, Berlin, Vienne et toute l'Italie, pouvaient apprécier les plus rares talents, la France s'en tenait, en 1746, au plus affreux système vocal, en progrès pourtant sur le passé.

Que dire donc d'un sieur Bollioud qui publiait à Lyon, cette année-là, une brochure intitulée : *de la corruption du goût dans la musique française?* La brochure est dirigée à bout portant contre Rameau le novateur. Le pauvre homme y déplore pathétiquement la décadence de l'art, et cela au moment où cet art ne

faisait presque que de naître en France. Maintenant quoique tout un siècle soit écoulé depuis ce pamphlet oublié, quoiqu'on ait vu bien des hardis novateurs, successivement dépassés par de plus hardis encore, ne retrouvons-nous pas à notre époque, plus d'un écho de la voix lamentable du rétrospectif Bollidou? Cet esprit stationnaire, recalé, timide, ne semble-t-il pas respirer en bien des pages qui nous passent chaque jour sous les yeux? Dono en ceci, rien n'est encore changé. La médiocrité, cet oiseau de sinistre présage, a chanté, chante et chantera en tout temps sa dolente complainte. On tonnait en 1746. Est-ce que l'art en a moins avancé, si bien qu'une période séculaire l'a rendu absolument méconnaissable? On tonne aussi en 1846. Est-ce que l'art s'arrêtera pour cela? Attendez cent ans encore, et 1946 rira de nos excommunications contemporaines, comme nous rions des foudres de 1746.

MAURICE BOURGES.

## COUP D'OEIL MUSICAL

SUR

### LES CONCERTS DE LA SAISON.

M. Godfroid. — M<sup>me</sup> Wartel.

— Société d'amateurs chez M. Hesselbein. — M<sup>lle</sup> Mercié-Porte. — M. Paul Henrion. — M. Haumann. — M. Battanchon. — M. Hattan. — M<sup>mes</sup> Bockhultz et de Dietz.

L'actualité est la reine du monde industriel et artistique : elle a pour premier ministre le journalisme, cet être multiple aux cent voix. Organe de ce ministre, nous devons mettre nos lecteurs au courant du mouvement musical de la saison ; nous leur dirons quelque peu figurément que l'aigle qui tient dans ses serres les foudres harmoniques n'a encore lancé de ses yeux que les éclairs précurseurs de la tempête de concerts qui se déchaîne annuellement sur Paris. Au reste, la plupart de nos virtuoses ont acquis, par leur dévouement philanthropique pour les inondés, le droit d'inonder les salons et les salles de concerts des torrents de mélodie et d'harmonie. Au déluge de symphonies qui tombaient naguère de la plume de nos compositeurs, a succédé une pluie d'*oratorio*, qui se déguisent plus ou moins sous les titres d'épilogues bibliques, légendes, etc. Ce ne sont certes pas les audacieuses et grandes tentatives qui manquent par le temps qui court. *Roméo et Juliette*, *le Désert*, *Ruth et Booz*, *la Tentation*, *Saint-Adalbert*, *la Chasse royale dans la forêt de Fontainebleau*, *Moïse au Sinai*, *Faust*, sans compter *Manfred* et deux *Christophe Colomb* que nous préparent MM. Lacombe, Douay et Félicien David.

Cette musique poétique, romantique et de haute école, comme on dit au Cirque olympique, n'empêche pas la fantaisie et la romance de se produire dans les matinées et soirées musicales. M. Godfroid, qui s'est fait entendre dans une séance de musique intime chez M. Erard, est un harpiste d'un talent très remarquable, et capable de remettre à la mode ce bel instrument sur lequel excellait le roi David, qui en jouait si bien en dansant devant l'arche, ce qui, par parenthèse, ne devait pas être facile. La harpe, qui figure sur les bannières de la verte Erin, de la malheureuse Irlande étouffée sous les griffes du léopard anglais, qui savoure ses gémissements comme les douces plaintes d'une harpe éolienne ; la harpe, que M. Labarre croit morte, et que veut faire revivre M. le vicomte de Marin, le plus fameux harpiste qui ait jamais existé, et cela par d'excellentes raisons que tous deux nous ont données par écrit ; la harpe, cet instrument obligé des prophètes, des anges, des scènes aériennes et divines au théâtre, des beaux bras et des jolies mains de dames, reprend toute son importance musicale sous les doigts de M. Godfroid. Il nous a fait entendre, dans cette séance, différents morceaux de forme quelque peu exigüe, mais qui lui donnaient l'occasion de déployer

la plus brillante exécution. Une fantaisie entre autres sur *Robert-le-Diable*, plus largement développée que ses autres morceaux, a valu à ce jeune virtuose d'unanimes et justes applaudissements. Nous ne doutons pas du succès qu'il obtiendra dans le concert qu'il se propose de donner.

— Madame Wartel, l'excellente pianiste, appréciée à sa juste valeur par toute l'Allemagne, a donné la semaine passée une soirée de sérieuse et bonne musique, dans laquelle elle a été secondée par MM. Alard, Franchomme, Ney, Gouffé, Dorus, Verroust et Rousselot, de manière à nous dispenser de faire l'éloge de ses exécutants, puisque nous les nommons.

— La Société d'amateurs qui a élu son domicile harmonique dans les salons Hesselbein, rue Vivienne, a donné une séance publique le 18 de ce mois. C'est toujours sous la direction intelligente de M. Eutling que fonctionne ladite société. Au nombre des solistes amateurs et professeurs qui se sont distingués, nous citerons M. Viereck, qui a fort bien dit sur le violoncelle une fantaisie de Servais, et M. Gambogi, qui a fait exécuter un joli morceau pastoral pour le hautbois avec accompagnement de voix obligée à s'effacer par le volume de son qu'émettait M. Brice sur son instrument, dont il joue, au reste, fort bien, mais dont il peut jouer mieux encore sans le rendre aussi dominateur. Un fragment d'un des beaux concertos de Beethoven a été dit par mademoiselle Emma Collart en pianiste habile, en professeur habituée, et qui se plaît à la bonne et sévère musique.

— Le baryton, ce nouvel instrument qui tient le milieu pour le timbre entre le violoncelle et l'alto, et qu'on pourrait nommer Lacorne-Bernardel-Battanchon, pour désigner son inventeur, le luthier qui l'a construit et le virtuose qui en joue, le baryton s'est produit dans une matinée musicale dimanche passé ; et, sous le patronage de M. Battanchon, il a pris une honorable place dans la famille des instruments à cordes.

— Le même jour, mademoiselle Mercié-Porte, pianiste au jeu léger, facile et suave, donnait une matinée dans le domicile paternel et maternel. Après un joli trio de M. Verroust, dans lequel elle a dialogué d'une manière brillante avec le hautbois et le basson, la jeune virtuose, abordant la terrible fantaisie sur *Moïse*, de Thalberg, a lancé de ses dix doigts des éclairs de difficultés aussi brillants que ceux qui scintillèrent aux yeux du législateur hébreu sur le mont Sinai. Si quelques uns de ces éclairs ont fait long feu, comme ces allumettes chimiques qui ne donnent qu'une lueur passagère sans résultat, il faut s'en prendre au morceau, d'une difficulté diabolique, que mademoiselle Mercié-Porte avait choisi, et qui est fait par et pour des mains masculines, pour des mains à dix doigts chacune, comme nous les a représentées Dantan. Quand on peut charmer, pourquoi vouloir étonner? Souvenons-nous que le poète a dit judicieusement :

Ne forçons point notre talent,  
Nous ne ferions rien avec grâce.

Ce que mademoiselle Mercié-Porte a exécuté d'une grâce charmante, c'est une requête en faveur des inondés, qui a produit 120 francs, argument qui en vaut bien un autre en faveur du talent de la bénéficiaire.

— Dans une matinée musicale donnée aussi par et pour l'album de M. Paul Henrion, dans la salle Herz, M. et madame Iweins d'Hennin se sont distingués ainsi que mademoiselle Félix, qui a naïvement et gentiment chanté les deux jolies mélodies intitulées : *Aimer et Blondine*. L'air bouffe de *Ténors et basses*, dit par Géraldy, qui reparaisait pour la première fois de cette saison musicale, a fait naître dans l'auditoire ce que Molière appelait le rire des honnêtes gens ; c'est-à-dire celui qui ne déborde pas en grossières manifestations provoquées par les équivoques graveleuses, la pantomime et les détonations, prises dans le sens des écarts du ton, des diseurs de chansonnettes.

— Voici qu'après avoir essayé et même réussi à rendre Terpsichore industrielle, Haumann, le violoniste passionné, impressionnant, a repris l'archet de virtuose, de grand artiste, et dans

une soirée qu'il a donnée chez lui dimanche dernier; il nous a fait entendre un fort joli morceau de Vieuxtemps intitulé *les Arpèges*. Mais c'est surtout par l'exécution d'un rondo original de sa composition qu'il a transporté son auditoire. L'introduction de ce morceau, d'un style neuf et brillant, est d'une mélodie pleine d'expression, de sorte que par une progression dramatique habilement calculée, à la suavité du chant succède l'effet du *brío* et des traits les plus audacieux dont le hardi violoniste est toujours vainqueur; et qui lui valent des hurrahs admiratifs.

— Après avoir cité ces prestiges paganiniens du roi des instruments, pourquoi ne vous parlerions-nous pas de sonorités exceptionnelles dans la famille instrumentale? Voici venir M. Mattau, de Bruxelles, qui, ayant vu tomber dans le fleuve d'oubli le luth, le cistre, la viole d'amour, la guitare, le timpanon, et tant d'autres instruments qu'il serait trop long de citer, a tenté de faire revenir l'harmonica sur l'eau, liquide qui d'ailleurs lui est nécessaire pour la restauration de cet instrument, avec lequel il ne fait pas seulement de l'eau claire, mais bien des effets délicieux de mélodie, et parfois d'harmonie aérienne qui provoquent aux douces rêveries, sans trop agacer les nerfs. La harpe, avec laquelle il dialogue, se marie au mieux avec cet instrument hydrostatique, qui produira certainement plus que de l'étonnement sur quelque auditoire que ce soit, fût-ce même dans le plus vaste local. M. Mattau a d'ailleurs plus d'une corde à son arc dans le domaine du corps sonore; il se sert encore de petits instruments dont nous nous réservons de dire le nom plus tard, et qui, entendus en duo, peuvent donner une idée assez exacte d'un dialogue entre deux grillons qui converseraient sur les charmes mystérieux d'une belle soirée d'été. Ceci n'est point une fable, et si c'est une énigme, le virtuose belge en donnera bientôt le mot dans un concert où il fera entendre ses instruments.

— Après avoir recueilli des bravos anglais, écossais et prussiens, mêlés de diamants offerts par quelques majestés de ces contrées, mademoiselle Bockholtz, cantatrice distinguée, et madame de Dietz, pianiste des reines de France et de Bavière, reviennent dans Paris, qui applaudira, comme à l'ordinaire, dans quelques soirées de haute fashion musicale, ces deux artistes cosmopolites, et qu'il revoit toujours avec plaisir.

HENRI BLANCHARD.

#### ACTUALITÉ.

Certain journal ne peut admettre la plus légère allusion à un sujet qui lui tient à cœur. Quiconque se permet de mettre en doute le génie colossal, les triomphes étourdissants du maestro Verdi, est mis au ban de la France; à la moindre critique, si modérée, si consciencieuse qu'elle soit, ces belliqueux hommes de lettres aiguissent leur plume et leur épée. Ces grands cris proviennent de causes que nous sommes loin d'ignorer, et que nous nous dispenserons de faire connaître. Mais ils vont plus loin; ils annoncent formellement que toutes les critiques qui seront dirigées contre Verdi retomberont sur M. Halévy. *Amila* est un ouvrage médiocre; eh bien! *la Juive* ne vaut pas le diable. *I due Foscari* est un pauvre opéra? *les Mousquetaires de la reine* sont une platitude... Nous avons pris acte de cette déclaration, et plus tard nous serons en mesure de répondre aux critiques que ces journalistes consciencieux feront retomber sur l'illustre auteur de *la Juive*... Cette effrayante perspective nous remet en mémoire une coutume des anciennes cours: quand l'héritier présomptif ne savait pas sa leçon, on donnait immédiatement le fouet à un pauvre petit page. Inutile d'ajouter que dans la circonstance actuelle M. Verdi ne peut être pris pour l'héritier du trône.

#### NOUVELLES.

\* \* \* Aujourd'hui, 3 janvier, à l'Opéra, *Guillaume-Tell*, par Duprez et mademoiselle Nau, et *Betty*, pour la rentrée de mademoiselle Fuoco.

\* \* \* La seconde représentation de *Robert-Bravo*, qui avait été annoncée pour vendredi dernier, 1<sup>er</sup> janvier, n'a pas eu lieu pour cause d'indisposition; elle aura lieu demain lundi.

\* \* \* Mademoiselle Lemercier aborde successivement tous les rôles de mademoiselle Darcier, et cette audace a jusqu'à présent été couronnée d'un brillant succès. Cette jeune et charmante actrice a définitivement pris le rôle de son illustre devancière dans l'opéra de Boisselot: *Ne touchez pas à la reine*, qui passera probablement vers le 15 de ce mois.

\* \* \* *Les Mousquetaires de la reine* ont été accueillis avec enthousiasme à Cologne; les principaux acteurs ont été rappelés sur la scène à la fin de la représentation.

\* \* \* M. Wartel est de retour à Paris.

\* \* \* Lola Montès quitte la scène et entre dans la vie privée; elle a fixé son séjour à Munich.

\* \* \* Les bals de l'Opéra continuent à attirer une foule prodigieuse; rien de magnifique comme l'aspect de la dernière fête. — Les bals des Variétés sont moins suivis. — Ceux de l'École-lyrique offrent toujours une délicate réunion de jolies femmes, de charmantes artistes, et de gens du meilleur monde.

#### Chronique départementale.

\* \* \* Lyon, 28 décembre. — Les deux jeunes sœurs Milanollo sont restées ici deux mois et demi; elles y ont donné vingt-quatre concerts, où la foule des auditeurs a toujours été compacte et enthousiasmée. Une médaille d'or leur a été offerte par les artistes; les peintres de la ville ont fait pour elles un charmant album; de la Prade, le poète lyonnais, a chanté leurs brillantes qualités et leur inépuisable bienfaisance, dans des vers remarquables. En un mot, leur succès a été prodigieux: elles ont fait ce que ni Thalberg, ni Liszt, ni Ernst, n'avaient pu faire; elles ont attiré une foule toujours aussi nombreuse, toujours aussi enthousiaste: en un mot elles ont donné vingt-quatre concerts en deux mois et demi.

\* \* \* Bordeaux, 28 décembre 1846. — Une jeune harpiste déjà connue par de brillants succès dans le Midi, mademoiselle Roaldès, vient d'arriver dans notre ville, où elle se propose de donner quelques concerts; cette jeune et intéressante artiste, qu'une commotion violente a jetée dans cette carrière à laquelle elle n'était pas destinée, est arrivée précédée d'une haute réputation. Nous espérons qu'elle la justifiera d'une façon brillante.

#### Chronique étrangère.

\* \* \* Gand. — Dimanche soir a eu lieu la première représentation de *Jacques van Artevelde*, grand opéra national en cinq actes et six tableaux, paroles de M. Van Peene, musique de M. Boverly. *Le Messager* et le *Journal de Flandres* s'accordent à dire que la pièce a eu un véritable succès.

\* \* \* Berlin. — Le troisième concert de M. Ernst a été tout aussi brillant que les deux premiers soirées. L'excellent violoniste a joué une fantaisie sur des motifs d'*Otello*, une romance de Beethoven, des variations de Mayseder, et enfin le fameux *Carnaval de Venise*, qui a été redemandé au milieu d'une explosion assourdissante d'applaudissements et d'acclamations prolongées. — *David*, oratorio de Klein, a été exécuté à l'Académie de chant, le 17 décembre. C'est une œuvre grave et savante, mais parfois monotone, surtout dans la première partie. Parmi les morceaux qui ont été applaudis, on a surtout remarqué *Vair: Les palmes de la victoire*, etc.

\* \* \* Leipzig, 26 décembre. — Hier, il y a eu vingt-cinq ans que le *Troisheitz* a fait son apparition sur notre théâtre; depuis, le chef-d'œuvre de Weber avait été donné cent vingt-six fois, et nous avons assisté hier à la cent vingt-septième représentation, dont on avait fait une solennité commémorative; il y a eu épilogue, chœur final en l'honneur du compositeur dont le buste est apparu couronné de sept étoiles, sur chacune desquelles était inscrit le titre d'un de ses opéras.

\* \* \* Vienne. — Nos compositeurs travaillent beaucoup. M. Fuchs vient de terminer un opéra-comique, *les Étudiants de Salamanque*; M. Nicolai met la dernière main à sa partition nouvelle, *les Femmes de Windsor*. Le célèbre roman de M. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, a fourni le texte de deux opéras nouveaux, l'un par M. Proch, l'autre par M. Lewy.

\* \* \* Stuttgart. — *Le Fils des esprits*, tel est le titre assez bizarre d'un ballet en deux actes de M. Fenzl, musique de M. Dindpalfinger, avec un grand luxe de décors et de costumes. Le succès a été complet.

\* \* \* Temeswar (Hongrie). — On a érigé un arc de triomphe à M. Liszt lors de son entrée dans notre ville; à la fin de son troisième concert on lui fit présent d'une couronne d'or.

\* \* \* Saint-Petersbourg. — Mademoiselle de Marra a eu un véritable triomphe

dans la *Fille du Régiment* de Donizetti. Par malheur, les autres rôles étaient confiés à des nullités, à part toutefois le célèbre Ramburin.

\* \* *New-York.* — Le trois-mâts français *le Pallant*, à bord duquel était M. Davis, directeur du Théâtre français à la Nouvelle-Orléans, et la troupe qu'il a été recruter à Paris, est arrivé le 19 novembre à la Nouvelle-Orléans, après une traversée de trente-sept jours. — Le dernier concert de Sivori est annoncé pour le 3 décembre. — Henri Herz se promène triomphalement de Baltimore à Philadelphie, et vice versa. — Léopold de Meyer s'est embarqué pour la Havane.

— Madame Weiss, après avoir soutenu, tant à Paris qu'en Angleterre, des procès contre plusieurs parents des petites danseuses viennoises, ses élèves, qui ne voulaient point permettre à leurs filles des voyages lointains, est enfin arrivée en Amérique sans encombre, sur le navire *l'Yorkshire*. Sa troupe, originairement composée de trente-six Allemandes, s'est grossie de jeunes Anglaises; elle consiste aujourd'hui en quarante-cinq élèves fort jolies, toutes très jeunes et très petites, à l'exception de deux qui ont déjà quinze à seize ans. En débarquant du bâtiment, elles se sont rendues au théâtre du Park, deux à deux, sous la conduite de madame Weiss, comman-

dante en chef, et de six lieutenantes. Elles avaient chacune à la main une petite valise en cuir et au bras un petit panier renfermant tout leur bagage. Cette charmante nichée a été logée dans une maison de Centre-street, où les quarante-cinq enfants et ceux des sept amittresses sont disposés dans deux vastes dortoirs. Leur début aura lieu tout prochain. Madame Weiss dit gaiement qu'elle ne craint plus que le gouvernement autrichien ne revendique les petites danseuses pour leur faire faire à Vienne leur première communion.

\* \* Notre page d'annonces contient aujourd'hui le catalogue de trois ouvrages de la plus haute importance pour les professeurs de piano: l'œuvre complète d'études de Czerny, le *Parfait pianiste*, et les ouvrages élémentaires de Wolff, *la Jeune pianiste* et *les Deux Amies*. Il est sans exemple dans la littérature musicale que des ouvrages élémentaires aient obtenu un accueil pareil dès leur apparition. Leur place dans l'éducation musicale est désormais marquée.

Le Directeur général, D. S. HANSCOURT.

97, rue Richelieu, Maison Maurice Schlessinger, BRANDUS et C<sup>ie</sup>, Successeurs.

# SULTANA

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE,

Paroles de M. DE FORGES,

Musique de

## MAURICE BOURGES.

Morceaux détachés avec accompagnement de Piano, arrangés par l'auteur.

Ouverture pour piano seul.	5	5. Couplets en duo chantés par M <sup>lle</sup> Lavoye et M. Emon : <i>Fous, que je viens en voisin.</i>	4 50
N <sup>o</sup> 1. Trio chanté par M <sup>lle</sup> Lavoye, MM. Carlo et Grignon : <i>Le sort contraire poursuit nos vœux.</i>	7 50	6. Rondo chanté par M. Audran : <i>O toi, joli démon!</i>	6
2. Romance chantée par M <sup>lle</sup> Lavoye : <i>Lorsqu'aujourd'hui j'étais chez lui.</i>	3	7. Duo chanté par MM. Audran et Carlo : <i>Je veux, je veux te rendre service.</i>	9
3. Duo chanté par M <sup>lle</sup> Lavoye et M. Audran : <i>Ah! que cette fleur est belle!</i>	6	8. Quatuor chanté par M <sup>lle</sup> Lavoye, MM. Audran, Carlo et Grignon : <i>Eh! tenez, le voilà!</i>	9
4. Couplets chantés par M. Grignon : <i>C'en est fait, plus d'espérance.</i>	6	9. Finale chanté par M <sup>lle</sup> Lavoye, MM. Audran, Emon, Carlo et Grignon : <i>Enfin le ciel remplit nos vœux.</i>	2

Le libretto : 50 cent.

SOUS PRESSE :

### QUADRILLES SUR SULTANA PAR MUSARD ET LE CARPENTIER.

Valses, Polkas, Fantaisies et Arrangements sur les thèmes de cet opéra.

PARIS,  
19, rue des Bons-Enfants,  
& 10, rue de Valois.

# MAISON PAPE.

LONDRES,  
75, Cover-Grosvenor-Street.  
BRUXELLES, au Béguinage.

## PIANOS A QUEUE.

Un nouveau modèle de ces pianos vient d'être créé par H. Pape : réduction de format, augmentation de son, simplicité de mécanisme et facilité extrême du toucher, tels sont les principaux avantages que présente le nouvel instrument. On sait que, depuis TRENTA ANS, c'est de la maison Pape que sont sortis les perfectionnements les plus importants dans la facture, et que ses pianos carrés à marteaux en dessus, ainsi que ses pianos-consoles, jouissent d'une réputation de supériorité rendue incontestable par la vente de plus de quatre mille de ces instruments.

Le nouveau piano à queue ne peut tarder à devenir d'un usage aussi général; car la simplicité dans le mécanisme amène évidemment solidité et réduction de prix. L'importance qu'a prise la fabrication de ces trois formats, par suite de leur succès, a engagé M. Pape à cesser la construction des anciens modèles, et à continuer de se défaire de ceux qui lui restent encore à un rabais considérable.

BRANDUS et C<sup>ie</sup>, Successeurs de Maurice Schlesinger, 37, rue Richelieu.

# LE PARFAIT PIANISTE.

## COLLECTION COMPLÈTE D'ÉTUDES

EN DIX VOLUMES  
COMPOSÉES POUR LE PIANO

PAR  
**CHARLES CZERNY**

Vol. I. <b>LE PREMIER MAÎTRE DE PIANO.</b> 75 Etudes journalières. Prix : 42 fr. Op. 599.	Vol. IV. <b>LE PROGRÈS. 2<sup>e</sup> livre.</b> 30 Etudes. Prix : 42 fr. Op. 750.	Vol. VII. <b>L'ART DE DÉLIER LES DOIGTS. 2<sup>e</sup> livre.</b> 25 Etudes. Prix : 48 fr. Op. 699.
Vol. II. <b>LE DÉBUT.</b> 25 Etudes pour les petites mains. Prix : 42 fr. Op. 748.	Vol. V. <b>EXERCICE D'ENSEMBLE.</b> Etudes à 4 mains. Prix : 42 fr. Op. 751.	Vol. VIII. <b>LE PERFECTIONNEMENT.</b> 25 Etudes caractéristiques. Prix : 24 fr. Op. 755.
Vol. III. <b>LE PROGRÈS. 1<sup>er</sup> livre.</b> 25 Etudes. Prix : 42 fr. Op. 749.	Vol. VI. <b>L'ART DE DÉLIER LES DOIGTS. 1<sup>er</sup> livre.</b> 25 Etudes. Prix : 48 fr. Op. 699.	Vol. IX. <b>LE STYLE. 1<sup>er</sup> livre.</b> 25 Etudes de salon. Prix : 24 fr. Op. 756.
Vol. X. <b>LE STYLE. 2<sup>e</sup> livre. — 25 Etudes de salon.</b> Op. 756. Prix : 24 fr.		

## La Jeune Pianiste

Ouvrage élémentaire et progressif en 6 Volumes,

Destiné aux Pensionnats, aux Professeurs, et aux Mères de famille qui s'occupent de l'éducation de leurs enfants.

PAR  
**ÉDOUARD WOLFF.**

<b>Premier volume. — LE PETIT POUÇET.</b> No 1. Richard Cœur-de-Lion. Le Désert. Robert le-Diable. La Juive. 2. Bohin-des-Bois. Norma. Le Carnaval de Venise. Guido et Genevra. 3. Les Huguenots. Mazurka. Le Bar- bier de Séville.	No 4. Polka. Valse allemande, originale. 5. Dernière pensée de Weber. La Reine de Chypre. 6. La Favorite. Norma.	<b>Quatrième volume. — CENDRILLON.</b> No 1. Fantaisie et variations sur Beatrice di Tenda. 2. Prière d'Otello de Rossini. 3. Rondo-valse sur Anna de Meyer- beer.	No 4. Air russe varié. 5. Marche de Moïse de Rossini. 6. Fantaisie sur le Crociato de Meyer- beer.
<b>Deuxième volume. — LE CHAPERON ROUGE.</b> No 1. Mosaïque de l'Élysée d'amour de Donizetti. 2. La Favorite. Tarentelle de la Reine de Chypre. Charles VI. 3. Maria, rondo-valse de salon.	No 4. Musique du Templier. 5. Polka de Strauss. Ariette des Hu- guenots. 6. Air viennois-varié. Roudino de la Reine de Chypre.	<b>Cinquième volume. — LA BICHE AU BOIS.</b> No 1. Le Désert, mélodie arabe variée. 2. Polonaise favorite des Puritains de Bellini. 3. Divertissement de la Reine de Chypre.	No 4. Saltarelle de Félicien David. 5. Valse brillante de Strauss variée. 6. Fantaisie sur Adelia de Donizetti.
<b>Troisième volume. — LE CHAT BOTTÉ.</b> No 1. Air allemand varié. 2. Rondino sur la Polka. 3. Fantaisie mignonne sur la Vestale. 4. Mosaïque de Guido et Genevra.	No 5. Petite fantaisie sur la Sonnambula de Bellini. 6. Valse de Preciosa. L'hébreux gon- dolier.	<b>Sixième volume. — PEAU D'ÂNE.</b> No 1. Variations brillantes de Niobé de Pacini. 2. Nocturne sur la Bergence de Vivier. 3. Divertissement militaire sur le Rhin allemand de Félicien David.	No 4. Fantaisie sur le chant national de Charles VI. 5. Petit caprice sur la poste. 6. Thème original de Thalberg, varié.

## LES DEUX AMIES

RECUEIL DE MORCEAUX POUR LE PIANO A QUATRE MAINS,

Composé à l'usage des Pensionnats,

PAR  
**ÉDOUARD WOLFF.**

Divisé en 12 livraisons.

No 1. Divertissement sur Robert-le-Diable. 2. Rondo original. 3. Rondo militaire sur les Huguenots. 4. Fantaisie sur la Favorite.	No 5. Divertissement sur Oberon. 6. Fantaisie sur Preciosa. 7. Valse originale. 8. Fantaisie sur Beatrice di Tenda.	No 9. Mosaïque de la Reine de Chypre et de Charles VI. 10. Mazurka. 11. Air des Puritains. 12. Mosaïque de la Sonnambula.
--	--	---

Prix de chaque livraison : 6 fr.

Paris. — Imprimerie de L. Martinet, 30, rue Jacob.