

A La Poursuite De La Gloire:

Nicolo à Paris

par

Joseph PERETTI

Professeur agrégé

Docteur de l'Université de Paris

SUMMARY

In his article the writer follows Nicolò Isouard who seeks honour and glory in Paris towards the end of 1800. The French capital under the Directory, and later under Napoleon, fascinates the young Maltese musician, and indeed, all men of genius. In Paris Isouard enjoys the protection of R. Kreutzer, and after 1802 he composes the music for several lyric operas. Success comes slowly, but it reaches a very high point in the wake of his great masterpieces — about thirteen in five years. His intense artistic activity and the sweet, easy Parisian life bring his days to an early end on 3rd March 1818.

En proposant à son secrétaire Nicolas Isouard de l'emmener à Paris, après la capitulation de La Valette en septembre 1800, le Général Belgrand de Vaubois se doutait-il qu'il comblait les vœux les plus chers du jeune musicien? qu'il lui offrait là une occasion inespérée de satisfaire ses ambitions? de tenter sa chance dans une ville qui passait pour être la capitale du luxe et du libertinage? qu'il ouvrait la porte de la gloire à un génie en herbe qui ne demandait qu'à s'épanouir?

Paris retentissait encore des fastes du Directoire, et le Consulat, qui gouvernait la France depuis le coup d'Etat du 18 Brumaire (9 novembre 1799), n'avait pu enrayer le dérèglement des mœurs. Dix ans de troubles avaient eu pour conséquence l'apparition sur la scène sociale d'une nouvelle classe, celle des *parvenus*, personnages peu recommandables, enrichis dans de honteuses spéculations, qui n'aspiraient qu'à jouir des richesses qu'ils avaient si facilement acquises. Ils formaient la clientèle assidue des bals, des salles de jeu, des restaurants et des spectacles. Une frénésie de plaisirs s'était emparée de tous ceux qui avaient échappé d'une façon ou d'une autre aux excès de la Révolution. Un immense besoin de détente succédait aux affres qu'ils avaient éprouvées, aux contraintes physiques et morales qu'ils avaient endurées. Les théâtres ne désemplissaient pas: on y applaudissait n'importe quoi, nous disent les historiens. La dépréciation de la monnaie, la multiplication des assignats invitaient les Français à fuir l'épargne, à dépenser sans compter. Nous imaginons

facilement l'attrait que pouvait exercer une ville comme Paris, dominée par cette fureur de vivre, cette soif de luxe et de plaisirs, sur l'esprit d'un jeune homme, — Nicolo n'avait pas encore vingt-cinq ans, — ambitieux et volontaire, avide de jouir lui aussi pleinement de l'existence, de conquérir sinon la gloire du moins la notoriété, sur un musicien étouffant littéralement dans son île natale trop étroite et qui, de surcroît, venait de subir les rigueurs d'un siège de deux ans. C'était l'évasion tant souhaitée, la réalisation d'une foule de rêves.

Jetons à présent un coup d'oeil sur les goûts du public français de ce temps-là en matière de théâtre musical. La Révolution, avec ses réjouissances continuelles, ses fêtes civiques destinées à exalter les forces morales de la Patrie, la fraternité humaine et l'idéal de liberté, avait fait la part belle à la musique, qui devenait un art *national* dirigé par l'Etat. Mais ces spectacles grandioses qui avaient généralement lieu en plein air au Champ de Mars, ne suffisaient certes pas à meubler les loisirs des Parisiens oisifs, des parvenus et des néo-bourgeois qui, le soir venu, emplissaient les salles de l'Opéra, du Théâtre italien, de l'Ambigu Comique, de l'Académie de Musique, de l'Opéra Comique et du Théâtre de Monsieur pour ne citer que les principales salles de l'époque. Qu'y donne-t-on? Presque essentiellement de l'opéra, si l'on excepte quelques comédies musicales, quelques pièces patriotiques mêlées d'ariettes, et quelques vaudevilles. Quels sont les grands maîtres de l'opéra en cette fin du XVIIIe siècle? Grétry, Méhul, Kreutzer, Dalayrac, Leseur, Boieldieu, Paesello, Piccini, Sacchini, Kalkbrenner Monsigny, Catel, Spontini, Cherubini. Le public est insatiable. Des événements politiques importants comme la Marche des femmes sur Versailles (5 octobre 1789), la Fusillade du Champ de Mars (17 juillet 1791), les Massacres de Septembre (2-6 septembre 1792), la décapitation de Louis XVI (21 janvier 1793) et de Marie-Antoinette (16 octobre 1793), le vote des lois terroristes (5 septembre 1793) et la Chute de Robespierre (27 juillet 1794), etc . . . , n'interrompent nullement le cycle des représentations. Les Parisiens affectionnent tout particulièrement l'opéra-comique. Monsigny, Grétry, Dalayrac sont leurs compositeurs préférés. (1)

(1) Sur les conditions de vie en France et particulièrement à Paris pendant le Directoire, le Consulat et l'Empire, on consultera avec profit: — *La Musique des origines à nos jours* — Ouvrage publié en collaboration sous la direction de Norbert DUFOURCO, Paris, Librairie Larousse, s.d. (1946), in-4°, XIV - 592 pp., notamment le chapitre: *L'Art dramatique en Europe depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à Wagner* — *Le Théâtre en France sous la Révolution et l'Empire*, pp. 302-305, colonnes A et B. — J. COMBARIEU, *Histoire de la Musique des origines au début du XXe siècle*, 5e édition, Paris, Librairie Armand Colin, 1939, Tome II: *Du XVIIe siècle à la mort de Beethoven*, in-8°, 702 pp., chap. LI: *La Révolution française et la Musique* (pp. 383-420) et chap. LIII: *L'Empire et la Restauration* (pp. 438-457).

et les nombreux ouvrages d'histoire qui traitent de cette période.

(1780
à Pa
sical
étonn
faisa
Paris
Pénin
Salier
do P
altern
rager
en 18
de ce
connu
à Che

E
redou
try, d
d'un
surhu
de no
chevr
cès? M
de Jé
1798
teurs:
1794,
vourn
cais t
ptu d
La V
naître
écrite
Chiar
tais. I
Paris.
pour
violon

Après la mort de Jommelli (1774), de Galuppi (1785) et de Sacchini (1786) l'opéra italien avait marqué un temps d'arrêt. C'est à Cimarosa et à Paesiello que nous devons le retour de faveur que connut ce genre musical au moment où Nicolo s'apprêtait à gagner Paris. Ne soyons pas étonnés de trouver tant d'Italiens dans la liste des compositeurs qui se faisaient acclamer sur les scènes françaises en ce début du XIX^e siècle. Paris exerçait alors une véritable fascination sur les musiciens de la Péninsule et spécialement les Napolitains. Des auteurs comme Cherubini, Salieri, Zingarelli, — que Napoléon préférait à tous les autres, — Bernardo Porta, Spontini reviennent constamment à l'affiche. Mais leurs noms alternent avec ceux de Français comme Méhul et Boieldieu. Pour encourager la production d'opéras et en accroître la qualité, Napoléon institua en 1804 un prix de 10.000 Fr destiné à récompenser le meilleur ouvrage de ce genre. Le choix du jury se porta sur Méhul dont l'opéra *Joseph* connut un véritable triomphe. Des mentions honorables furent attribuées à Cherubini et à Catel.

En arrivant à Paris, le jeune Nicolo trouvait donc sur son chemin de redoutables concurrents, des maîtres incontestés comme Méhul et Grétry, des réputations solidement établies comme celles d'un Dalayrac ou d'un Boieldieu. S'imposer au public parisien paraissait une entreprise surhumaine pour un disciple de Durante et de Cimarosa. Quelles lettres de noblesse le jeune Maltais pouvait-il étaler devant ces compositeurs chevronnés pour être digne de lutter avec eux? Quels titres? Quels succès? Il n'était même plus Maître de Chapelle de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, puisque ce dernier avait été déchu de ses droits en juin 1798 et contraint à s'expatrier. Ses débuts en Italie avaient été peu flatteurs: *L'Avviso ai maritati* avait essuyé un échec total à Florence en 1794, et *Artaserse* rencontré une très modeste faveur auprès du public livournaise en 1795. Ce ne sont pas non plus les adaptations d'opéras français tels que *Renaud d'Ast*, *le Barbier de Séville*, *le Tonnellier*, *l'Impromptu de campagne* ou *les Deux avarés*, représentés au Théâtre Manoel de La Valette pendant l'occupation française, qui pouvaient l'avoir fait connaître en France. Ni d'ailleurs les deux compositions originales qu'il avait écrites sur livrets italiens comme *Ginevra di Scozia* et *Il Barone d'Alba Chiara*, dont l'écho n'avait jamais franchi les limites de l'archipel maltais. En somme Nicolo faisait figure de débutant venu faire ses preuves à Paris. Dès son arrivée notre jeune musicien sentit qu'il fallait être épaulé pour se frayer un chemin. Le hasard mit sur sa route un compositeur et violoniste de talent, bien introduit dans les milieux du théâtre, Rodolphe

ris, dominée
l'esprit d'un
— ambitieux
nce, de con-
étouffant lit-
it, venait de
nt souhaitée,

français de
avec ses ré-
er les forces
té, avait fait
gé par l'Etat.
en plein air
s loisirs des
ir venu, em-
igu Comique,
de Monsieur
ne-t-on? Pres-
médies musi-
ques vaude-
in du XVIII^e
eu, Paesiello,
Cherubini. Le
ts comme la
Fusillade du
bre (2-6 sep-
) et de Marie-
(5 septembre
, n'interrom-
affectionnent
Dalayrac sont

le Directoire,
nos jours —
Paris. Librairie
Dramatique en
France sous la
U. Histoire de la
Armand Colin,
chap. LI : La
de et la Restau-

Kreutzer (2), de neuf ans son aîné, qui fut pour lui un ami dévoué et indulgent. Grâce à son appui, Nicolo put faire représenter à l'Opéra-Comique, quelques mois à peine après son installation à Paris, *le Tonnelier*, dont il avait remanié la musique et les paroles, mais auquel le public réserva un accueil glacial. *La Statue ou la Femme avare*, opérette en un acte, qu'il fit jouer peu de temps après sur la même scène, n'eut pas davantage de succès. Il pensa alors associer sur l'affiche son nom à celui de Kreutzer. De cette collaboration sortirent le *Petit page ou la Prison d'éat* et *Flaminius à Corinthe*, opéras-comiques en un acte, qui furent médiocrement applaudis. Une reprise de *l'Impromptu de campagne*, revu et étoffé de nouveaux morceaux, et un nouvel opéra en un acte, *Michel-Ange*, se heurtèrent encore à l'indifférence du public. Nicolo n'avait-il pas préjugé de son talent? volé trop tôt de ses propres ailes? Sans doute convenait-il de changer de style? d'adapter ses ouvrages au goût parisien? d'être puissamment patronné? C'est pourquoi il accepta très volontiers de collaborer, avec Méhul, Boïeldieu, Kreutzer et Berton, à un opéra en 3 actes, *le Baiser et la Quittance*, qui fut représenté en 1802, et dont le succès honnête marque, peut-on dire, le début de la renommée du jeune Maltais. Une autre circonstance contribua à le faire mieux connaître: après la signature du Traité d'Amiens (25 mars 1802) qui ouvrait en Europe une ère de paix, — la première depuis dix ans, — de nombreuses réjouissances furent organisées à Paris. Nicolo composa à cette occasion une cantate, *Hébé*, sur paroles de M. de Rohan, qui fut longuement applaudie à l'Opéra-Comique. *Les Confidences* (2 actes, 1803), *le Médecin turc* (1 acte, 1803), *Léonce ou le Fils adoptif* (2 actes, 1805), *la Ruse inutile* (2 actes, 1805), et surtout *l'Intrigue aux fenêtres* (1 acte, 1805), confirment tour à tour la popularité dont il jouit à présent auprès d'un public qui commence à se désintéresser de Méhul, dont il juge la musique trop sévère, ou d'un Cherubini qui, depuis 1800, se prélassait dans une semi-oisiveté et dont *l'Anacréon* avait été sifflé en 1803 comme "musique allemande". Quant à Boïeldieu, qui eût pu être le seul rival sérieux de Nicolo, il venait de quitter Paris (1803) pour se fixer à Saint-Petersbourg où l'avait appelé le Tsar pour y assurer les fonctions de Maître de Chapelle de la Cour de Russie. Rien à redouter non plus de Monsigny, bientôt octogénaire, de Grétry, qui avait largement dépassé la soixantaine, ni de Dalayrac, démodé, qui devait d'ailleurs disparaître en 1809 à l'âge de 56 ans. C'est dont désormais pour Nicolo l'ascension lente mais sûre vers la gloire. Pour obtenir la faveur du public, il faut se conformer essentiellement à ses

(2) A qui Beethoven dédia en 1812 sa célèbre sonate en *la* majeur, op. 47, connue sous le nom de *Sonate à Kreutzer*. Né à Versailles en 1766, mort à Genève en 1831, ce compositeur est sans doute plus apprécié pour sa remarquable *Méthode de violon* et ses concertos que pour ses opéras.

got
tre
lie
par
sou
libr
int
obl
180
180
vou
act
le M
la c
181
ser
que
reu
crit
éras
de t
tion
vou
et l
ten
Par
tout
tra
ass
fan

rier
âge
thé
tem
le (C
d'u
va
rep
Sa
son
me

goûts et profiter des circonstances. Notre jeune Maltais, — il a tout juste trente ans, — fréquente les auteurs à la mode et les milieux d'artistes, se lie avec les librettistes les plus renommés, — Etienne et Hoffmann en particulier. N'hésitant pas à satisfaire les exigences des uns et des autres, souvent au prix de pénibles concessions, il réussit à se faire confier les *libretti* les plus intéressants et à faire jouer ses oeuvres par les meilleurs interprètes de l'époque. Travaillant sans relâche tout en satisfaisant aux obligations de sa vie mondaine, il donne successivement *Idala* (3 actes, 1806), *la Prise de Passaw* (2 actes, 1806), *le Déjeuner de garçons* (1 acte, 1806), *les Créanciers ou le Remède à la goutte* (3 actes, 1807), *les Rendez-vous bourgeois* (1 acte, 1807), *un Jour à Paris* (3 actes, 1808), *Cimarosa* (2 actes, 1808), *l'Intrigue au Sérail* (3 actes, 1809), *Cendrillon* (3 actes, 1810), *le Magicien sans magie* (2 actes, 1811), *la Victoire des Arts* (2 actes avec la collaboration de Berton fils et de Solié, 1811), *le Billet de loterie* (1 acte, 1811), soit 13 opéras en l'espace de cinq ans. Une telle fécondité fait penser à Monteverdi ! Mais aussi, que de négligences dans la composition, que le public, emporté par son admiration aveugle, ne remarque fort heureusement pas, mais qui ne passent pas inaperçues sous la plume des critiques ! Notons que Nicolo n'hésite pas désormais à composer des opéras en trois actes (cinq parmi ceux que nous venons de citer), capables de tenir à eux seuls la scène pendant la durée normale d'une représentation théâtrale (quatre autres comportent deux actes). Avec *les Rendez-vous bourgeois* (sur livret d'Hoffmann), *Cendrillon* (sur livret d'Etienne) et *le Billet de loterie* (sur livret de Roger et Creuzé de Lesser), qui ont obtenu à l'Opéra-Comique un véritable triomphe, Nicolo s'est imposé aux Parisiens. Son nom est sur toutes les lèvres. La gloire lui a enfin ouvert toutes grandes ses portes, au moment où la France, après Wagram et le traité de Vienne (1809), paraît plus puissante que jamais, où Napoléon assure sa succession au trône en épousant une princesse des plus grandes familles régnantes d'Europe.

Mais un fait inattendu vient brusquement contrarier la brillante carrière de Nicolo: le retour de Boïeldieu à Paris. Boïeldieu, qui a le même âge que Nicolo, n'a pas été oublié pendant ses huit années d'absence. Les théâtres parisiens ont cultivé son souvenir en redonnant de temps en temps *la Fille coupable*, *Rosalie et Mirza*, *l'Heureuse nouvelle* et surtout *le Calife de Bagdad*. En outre, son séjour à la Cour de Russie l'a paré d'une sorte d'auréole. C'est un homme en pleine forme qui réapparaît et va essayer de récupérer la place que Nicolo lui a ravie. Dès 1812 il fait représenter avec succès *Jean de Paris*. Nicolo ne se donna pas pour battu. Sa rivalité avec Boïeldieu nous valut ce qui avait toujours fait défaut à son oeuvre: la recherche de la qualité. Son activité marque effectivement un ralentissement à partir de 1811, mais c'est au profit de l'expres-

47. connue sous
en 1831, ce com-
Nicolon et ses con-

sion musicale. *Lulli et Quinault* (1 acte, 1812), *le Prince de Catane* (3 actes, 1813), *les Français à Venise* (1 acte, 1813), *Joconde* (3 actes, 1814), *Jeannot et Colin* (3 actes, 1814) sont le résultat de cette émulation et comptent parmi les productions les plus soignées du compositeur : elles permettent à Nicolo de tenir encore tête à son rival.

La compétition entre les deux hommes fut parfois très âpre et même agressive, chacun d'eux ayant ses propres partisans et critiques qui ne se faisaient pas faute d'envenimer le différend en jetant à tout moment de l'huile sur le feu. Cependant, le franc succès remporté par *Joconde* et *Jeannot et Colin* parut amener une détente. En effet, la même année, Nicolo acceptait de collaborer avec Boïeldieu, Cherubini et Catel à l'opéra-comique ayant pour titre *le Siège de Mézières* (1 acte). On crut à une réconciliation. Ce n'était qu'une trêve. A ces soucis professionnels vinrent s'ajouter de sérieux ennuis de santé. Nicolo se dépensait trop : quand il n'était pas absorbé par ses partitions, il abusait de la vie facile que lui offrait le Paris de l'époque. Les fréquentations mondaines, les parties de plaisir, les sorties nocturnes, les négligences répétées eurent bientôt raison de sa forte constitution. Son travail s'en ressentit : 1815 est une année creuse. Il parvint néanmoins à donner en 1816 *les Deux maris* (1 acte) et *l'Une pour l'autre* (3 actes). Mais pendant ce temps Boïeldieu regagnait rapidement la faveur du public et celle des milieux gouvernementaux. Aussi, quand il s'agit en 1817 d'élire un successeur à Méhul comme professeur de composition au Conservatoire, ce fut lui que l'on choisit. Nicolo en éprouva une profonde amertume. Il eut le sentiment d'une frustration. Pour oublier sa déconvenue il travaillait à un nouvel opéra, *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, quand la mort le surprit, le 23 mars 1818, à l'âge de 42 ans. Son ami Angelo Maria Benincori, un Bressien installé à Paris depuis 1803, acheva l'oeuvre interrompue, qui fut donnée à Paris le 6 février 1822 et connut un énorme succès. Mais Benincorsi ne put en récolter les lauriers, car il mourut quelques mois avant la représentation. (3) Nicolo fut inhumé dans l'église Notre-Dame des Victoires, qui dresse son austère facade sur la place des Petits-Pères. Alors qu'une inscription rappelle qu'un autre grand maître de l'opéra, Jean-Baptiste Lulli, repose sous ces voûtes, rien ne permet de situer, même approximativement, l'endroit où Nicolo dort son dernier sommeil. (4)

(3) Exactement le 30 octobre 1821.

(4) Nous devons à l'obligeance de Monsieur le Curé de Notre-Dame des Victoires d'avoir pu consulter, dans les archives de cette paroisse (années 1811-1825), le *Registre des sépultures commencé le 1er Septembre 1813* (non paginé), dans lequel se trouve l'acte de décès et d'inhumation de Nicolo. Cet acte, très bref, a été dressé par l'Abbé Rougeot et contresigné par un Isouard, — sans doute Joseph, frère du défunt, — et deux autres témoins qui portent le même nom.

de l
et u
tais
XIX
dan
cett
de l

pétu
du
le b
de l
cou
rich

(5)
celle
seul
et d

Catane (3
3 actes,
émulation
leur : elles

et même
es qui ne
t moment
Loconde et
me année,
tel à l'opé-
crut à une
nnels vin-
op : quand
ile que lui
parties de
ientôt rai-
est une an-
aris (1 ac-
ieldieu re-
gouverne-
r à Méhul
i que l'on
e sentiment
un nouvel
prit, le 23
ri, un Bres-
ue, qui fut
Mais Benin-
is avant la
e des Vic-
ères. Alors
péra, Jean-
huer, même
neil. (4)

Les critiques musicaux sont unanimes à placer Boïeldieu audessus de Nicolo dont les oeuvres pèchent par une orchestration souvent pauvre et un grand nombre de lieux communs. Toutefois ils accordent au Maltais un mérite qui ne lui fut pas toujours reconnu en ce premier quart du XIXe siècle. On ne saurait nier la grâce de certaines mélodies, notamment dans *Jeannot et Colin*, *Cendrillon* et *le Billet de loterie* qui restent pour cette raison les seules oeuvres de ce compositeur inscrites au répertoire de l'Opéra-Comique. (5)

Paris n'a pas oublié le rival malheureux de Boïeldieu et a voulu perpétuer son souvenir en donnant son nom à une des principales artères du XVIe arrondissement, le quartier bourgeois de la capitale. En outre, le buste de Nicolo occupe une place d'honneur, entre ceux de Weber et de Méhul, sur la facade ouest de l'Opéra. Le médaillon, flanqué de deux courts pilastres, s'orne à la base d'un écusson de Malte et au sommet d'un riche motif décoratif. Au-dessous, on peut lire en caractères dorés. :



1775 — NICOLO — 1818

toires d'avoir
tre des sépul-
ve l'acte de
é Rougeot et
eux autres té-

(5) Les goûts du public de l'Opéra-Comique ayant évolué, ces oeuvres, comme d'ailleurs celles de Boïeldieu et d'autres contemporains de Nicolo, sont tombées dans l'oubli. Les seules *Cendrillon* qui soient encore représentées de nos jours sont celles de Rossini (1816) et de Massenet (1899).

Nous ne saurions assez souligner ici l'ingratitude de Malte envers un de ses enfants les plus prodiges. Dans tout l'archipel, pas une rue, pas une place, aucune institution publique ne porte le nom du célèbre musicien ! On ne trouve pas davantage sa statue sur la promenade du Mail ou dans les jardins de la Baraque. Seule une fanfare privée, à Mosta, rappelle timidement son souvenir, le *Nicolo' Isouard Band Club*, qui conserve au fond de la cour du local qu'il occupe, un buste en hermès de l'illustre compositeur. Que ces quelques lignes puissent plaider en faveur de celui qui fit briller en Europe le nom de sa petite île natale, et qu'elles contribuent à réparer l'injustice dont sa mère-patrie a fait preuve envers lui, c'est le vœu que nous formulons pour conclure. Souhaitons qu'il soit entendu !

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Très peu de biographes ou de critiques musicaux se sont intéressés à Nicolo. La plupart ne lui consacrent que quelques lignes. Deux ouvrages nous fournissent des renseignements assez étendus sur sa vie et son oeuvre :

— Le premier est la *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, de François-Joseph FETIS, parue à Bruxelles chez Leroux en 1835-1844 (8 vol., in-8°), rééditée à Paris en 1866-1868 et en 1883 par Firmin-Didot et Cie. Dans cette dernière édition nous prions nos lecteurs de se reporter au Tome 4e (in-8°, 491 pp.) article *ISOUARD* (Nicolo), pp. 404B-405-406-407A.

— Le second est une thèse de doctorat, *Nicolo Isouard, sein Leben, und sein Schaffen auf dem Gebiet der Opera Comique*, publiée par l'auteur, Eduard WAHL, à Munich en 1906 (in-8°, 17 pp.), et rééditée en 1911. Malgré ses dimensions réduites, cette étude, — qui doit beaucoup à la précédente, — est une source intéressante d'informations touchant la vie et l'oeuvre du célèbre compositeur.

— Citons encore l'article bien documenté, signé Dieudonné DENNE-BARON, — *Nicolo* (*Nicolas Isouard, dit*), — dans la *Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés* jusqu'à nos jours, publiée par MM. Firmin-Didot frères sous la direction de M. le Dr HOEFER, gr. in-8°, Paris, MDCCCLXIV, Tome 38e, pp. 6-10, col. A et B;

— et celui qui figure dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, par Pierre LAROUSSE, Tome neuvième, Paris, 1873, in-4°, *ISOUARD* (Nicolas), p. 819, col. A et B.

— Dans le journal *Le Ménestrel* (années 1860-61), Paris, Heugel et Cie éditeurs, Léon ME-NEAU consacre une étude à *L'Opéra-Comique — Sa naissance, ses progrès, sa trop grande extension*, au cours de laquelle il passe en revue les compositeurs que se passionnèrent pour ce genre musical. A la date du 16 décembre 1860, pp. 17-18. l'auteur nous présente Nicolo.

— Les ouvrages généraux de musique sont très avarés de détails sur la vie et l'oeuvre de Nicolo : quelques lignes seulement dans l'*Encyclopédie de la Musique*, Tome II, publié sous la direction de François MICHEL, Paris, Fasquelle éd., s.d. (1959), in-4°, article *ISOUARD Nicolo*, p. 589;

— et dans J. COMBARIEU, op. cit., tome II, p. 450.

En langue italienne on pourra consulter utilement :

— *L'Enciclopedia della Musica*, éd. Ricordi, s.d. (1964), in-4°, Vol. II, article *Isouard Nicolo*, pp. 481-482.

— *La Musica*, sotto la direzione di Guido M. GATTI a cura di Alberto BASSO, Torino, Unione Tipografico-editrice, s.d. (1968), in-4°, Parte Seconda, Dizionario, I, (A-K), p. 1008 A. B.

— Agostino LEVANZIN, *Il melodrama maltese*, in *Malta Letteraria*, vol. II (1905), pp. 42-48.

— et surtout Ulderico ROLANDI, *Musica e Musicisti in Malta*, Livorno, Raff. Giusti éd., 1932, in-8°, pp. 66-74.

7
diter
power
of th
occu
can
the
and
alwa
was
the s
7
are p
tiquit
(325-
(4).
the s
call f
in Ar
D
suted
the P
In C
every
St. P
1. Cf
thage,
2. Cf
3. Cf
mente
Raggi
1958,
4. Cf
5. Cf
6. Cf
7. Cf
8. Cf
9. Cf
10. C