

On s'abonne à Paris,
97, rue Richelieu;
Dans les départements et à l'étran-
ger, chez tous les marchands de
musique, les libraires et aux bu-
reaux des Messageries générales.
Le Journal paraît le dimanche.

REVUE

ET

Prix de l'Abonnement :
Paris, un an 24 fr.
Départements 29 50
Etranger 38
Annonces.
50 c. la ligne de 28 lettres p. 1 fois.
40 c. pour 3 fois.
25 c. pour 6 fois.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS

SOMMAIRE. Partition de *Struensee* de G. Meyerbeer; par MAURICE BOURGES.
— A propos d'art, un mot à plusieurs. — Coup d'œil musical sur les concerts de
la saison; par H. BLANCHARD. — Feuilleton: les Sept notes de la gamme;
par PAUL SMITH. — Nouvelles. — Annonces.

Nous publions aujourd'hui, et nos Abonnés reçoivent avec ce numéro la
première livraison de la *Musique mise à la portée de tout le monde*, par
M. FÉTIS.

PARTITION DE STRUENSÉE,

par G. MEYERBEER.

Cette nouvelle œuvre de l'auteur du *Crociato*, de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots*, n'a encore que quelques mois de date, bien que le drame allemand qui lui a servi de prétexte remonte déjà à dix-huit années. La partition a été exécutée pour la première fois le 19 septembre 1828 à Berlin; la tragédie, au contraire, fit sa première apparition le 20 mars 1829 au Théâtre-Royal de Munich, et subit presque aussitôt les persécutions d'une diplomatie timorée. La bonne volonté du gouvernement bavarois dut céder à certains scrupules politiques. Un demi-siècle s'était écoulé depuis la catastrophe historique qui fait le sujet

de la tragédie, et cependant tant de susceptibilités se trouvaient encore froissées par le souvenir de cet événement que la pièce fut immédiatement sacrifiée. Elle n'eut alors que deux représentations. Mais en 1833 un nouvel ordre d'idées ramena sur la scène, à Munich, cet ouvrage dramatique, le meilleur sans contredit de Michel Beer. L'auteur le retoucha à l'occasion de cette reprise et s'éteignit peu après, emportant, bien jeune encore, dans la tombe les espérances d'un brillant et glorieux avenir. Le bonheur ne lui fut pas donné de voir son frère, l'illustre compositeur, agrandir son triomphe en le partageant. Cette heureuse union est le fruit d'une inspiration émanée du trône.

Un prince à qui l'art musical et les lettres seront redevables d'une active impulsion, le roi de Prusse, désireux de voir représenter à Berlin la tragédie de *Struensee*, demanda à Meyerbeer de la musique spécialement destinée à cette pièce, tout comme il en a fait écrire par d'autres compositeurs pour quelques chefs-d'œuvre du théâtre grec. Cette importante production du grand artiste a reçu, on le sait, le plus brillant accueil. Avant peu, Paris aussi pourra juger des beautés de premier ordre qui ont produit une si vive sensation en Prusse. Ajustée aux exigences de la scène française par un de nos auteurs dramatiques les plus éminents, la tragédie de *Struensee* doit bientôt paraître sur un des principaux théâtres de la capitale. La pièce est, dit-on, d'un incontestable mérite. Mais quelle que soit sa valeur, nous ne

LES SEPT NOTES DE LA GAMME.

CHAPITRE I.*

(Suite.)

Un drame pastoral.

Le chevalier ne se donna pas de repos qu'il n'eût conclu l'engagement de ses deux acteurs. Avec le père d'Antonio, le marché ne fut ni long ni difficile. L'honnête pâtissier se contenta de stipuler qu'il y aurait une place pour lui dans la salle chaque fois qu'on jouerait la pièce. Le tailleur fit des objections, témoigna des scrupules, mais sa conscience capitula dès que Gradenigo l'eut assuré que désormais il aurait sa pratique, et que de plus il serait chargé de la confection de tous les costumes que le drame exigeait. Quant aux autres personnages, l'auteur n'avait qu'à choisir. C'était à qui lui offrirait ses services pour les rôles du chevalier Lamon et de Myrta, sa femme, du berger Dryas et de Napé, de Dionysophaes et de Cléariste, de Megacles et de Rhodé, d'Aslyle, de Gnaton, de Dorcon, de Philéas, de Bryaxis, capitaine des Méthymniens, du dieu Pan et des nymphes protectrices du couple amoureux. Le plus recherché, le plus envié de tous les rôles, c'était, il faut le dire, celui de Lyconion, la voisine coquette et rusée qui, témoin invisible du tendre embarras de Daphnis auprès de Chloé, conçoit l'idée de l'instruire à son bénéfice. Le rôle était délicat et demandait un talent consommé pour cacher le feu du désir sous l'hypocrisie du regard et de la contenance. Le chevalier ne trouva rien de mieux que de le donner à une petite comtesse sicilienne qui avait, comme Lyconion, un mari beaucoup plus âgé qu'elle, et dont les grands cils noirs voi-

laient à volonté les yeux scintillants. La comtesse fit bien des jalouses; néanmoins on reconnut généralement qu'elle jouerait le rôle au naturel: la préférence fut pardonnée à cause de l'allusion.

Suivant l'exemple de ses maîtres en poésie dramatique, le chevalier n'avait guère fait autre chose qu'un roman dialogué. Il avait suivi pied à pied, d'aussi près que possible, la fable inventée par Longus, et ne s'était résigné qu'avec un vif regret à en supprimer quelques incidents, quelques épisodes. De ce nombre était la scène où, des corsaires de Tyr ayant enlevé Daphnis, Chloé trouve le bouvier Dorcon blessé à mort par ces mêmes brigands. Dorcon avait brulé d'amour pour la jeune fille au point de vouloir la posséder même au prix du crime. Une fois il s'était déguisé en loup pour la guetter et la saisir; mais la dent des chiens l'avait cruellement puni de son stratagème. Sentant que la vie lui échappe, il veut la terminer par une bonne action; il indique à Chloé le moyen de délivrer Daphnis et de le venger lui-même de ses meurtriers. Ce moyen, c'est d'aller au bord de la mer jouer sur sa flûte une certaine mélodie à laquelle les vaches de Dorcon ont l'habitude d'accourir. Chloé fait ce que Dorcon lui conseille; les vaches accourent et sautent dans la mer toutes ensemble, à la différence des moutons de Panurge, qui n'y sautent que l'un après l'autre. La mer s'entrouvre; le vaisseau des Tyriens verse dans les profondeurs de la vallée liquide. Daphnis se sauve à la nage et tous les corsaires périssent dans les flots.

Le chevalier trouvait ce coup de théâtre si admirable, qu'il voulait absolument le placer dans son drame. Il avait fait faire une douzaine de vaches en carton, qui s'approchaient de l'abîme, en ayant l'air de marcher, au moyen d'un certain mécanisme. Jusque là tout allait bien, mais la difficulté consistait à rendre vraisemblable et possible la chute simultanée de tous ces corps pe-

(*) Voir les numéros 51 et 52 de l'année 1846, et les numéros 1, 2 et 4 de cette année.



craignons pas d'affirmer que la musique est de nature à constituer le plus puissant élément de succès.

La tragédie de Michel Beer offrait au génie musical assez habile pour en tirer parti plusieurs situations simplement indiquées, plusieurs incidents écartés de la scène, canevas éminemment favorable sur lequel l'artiste avait à ourdir un riche et large travail. Meyerbeer a démêlé et choisi avec une rare sagacité les lacunes vraiment importantes, que le poète lui laissait le soin de combler. D'une main féconde, il a donné la vie à nombre d'épisodes qui se rattachent habilement au nœud de l'action, colorent avec éclat le tissu dramatique, et prêtent aux caractères des personnages, aux péripéties, une vigueur toute nouvelle.

C'est en étudiant la partition de *Struensee* qu'on voit nettement quel énergie auxiliaire l'intérêt scénique peut trouver dans le langage musical. Il est vrai que de tous les compositeurs existants Meyerbeer est celui qui est doué au plus haut degré du sens dramatique. Son génie va droit au but. Il touche sans hésiter la fibre impressionnable et transmet du premier coup une commotion irrésistible. En ce genre, *Struensee* est tout rempli de choses merveilleusement trouvées. Si la grandeur de l'effet étonne, la simplicité des moyens et la concision surprennent encore davantage. La musique, loin d'embarrasser la parole lorsqu'elle l'accompagne, semble conçue du même jet. C'est l'expression la plus haute du mélodrame, dans la noble acception du mot.

Le sujet présentait d'ailleurs à l'imagination du musicien de précieux avantages, tant par la variété des caractères, la diversité des passions mises en jeu, que par la donnée vraiment romanesque de l'histoire. Quoi de plus saisissant, en effet, de plus propre à exciter de vives émotions, que la destinée si fertile en contrastes de Frédéric Struensee, ce fils d'un humble ecclésiastique, qui s'éleva de la modeste position de médecin à l'intimité des grands du Danemark, à la faveur du roi Christian VII, au titre de comte, au rang de ministre absolu? Quel immense intérêt s'attache au souvenir de cet homme assez séduisant pour maîtriser le cœur d'une reine jeune et belle, assez habile pour attirer à lui et à celle qu'il aime le pouvoir suprême, assez généreux pour prendre en main la cause du peuple et se faire l'apôtre des idées libérales, assez imprudent pour lutter à découvert contre une aristocratie jusqu'alors souveraine, assez faible pour ne pas prévenir la plus terrible des vengeances, et reculer devant les mesures énergiques qui pouvaient le sauver! Quel curieux spectacle que celui d'une fortune portée si haut et si vite ren-

versée! Un cachot infect et la hache du bourreau, voilà le sombre dénouement de cette éclatante carrière. La tête qui rêvait dès 1770 pour le Danemark les hardiesses de la Révolution française roula dans le sang le 28 avril 1772, et demeura exposée à Copenhague, jusqu'en 1775, au-dessous de l'infâme potence.

C'est à l'apogée de sa gloire que le poète allemand prend le comte Struensee. Il le conduit jusqu'à sa fin tragique. Au premier acte, le favori, aveuglé sur la solidité de son crédit, égare par la passion dont son âme est dévorée pour la belle reine Mathilde, croit frapper à mort le parti aristocratique, dirigé par l'implacable reine-mère Julie, en licenciant un régiment tout dévoué à ses ennemis. Vainement le comte Rantzau, autrefois son protecteur, aujourd'hui son plus violent adversaire politique, vainement le colonel Koller, vainement Adam Struensee, qui réunit en lui le double caractère sacré d'ecclésiastique et de père, prédisent tour à tour au ministre ses malheurs et sa chute. Il persiste dans sa résolution téméraire, et refuse de suivre le vieux pasteur, qui le conjure de fuir la cour, de sacrifier son coupable amour pour la reine. « Tout à elle! tout pour elle! » s'écrie le comte. Dès le deuxième acte, son dévouement est mis à la plus terrible épreuve. Le régiment s'est révolté et menace de s'abandonner aux derniers excès. La jeune reine, tremblante pour son fils, pour son époux, conjure Struensee de prévenir l'assaut que les rebelles vont donner au château. Ses terreurs, son désespoir triomphent. L'amant égare le ministre. L'ordre de licenciement est retiré. Mathilde se croit sauvée; mais en réalité le parti ennemi est vainqueur. Ce premier succès enhardit les mécontents. Julie les rallie autour d'elle. A la suite d'un bal masqué, donné au troisième acte par la jeune princesse pour fêter le retour du calme et endormir dans les plaisirs l'esprit des factions, la douairière s'introduit de nuit auprès du faible Christian, et obtient de son fils timide l'arrestation du comte. Aussitôt une commission est nommée pour instruire son procès. Nul ne le peut plus défendre. Mathilde, enlevée elle-même de la résidence royale et reléguée dans la forteresse de Kronenbourg, se laisse prendre à des promesses mensongères, et accuse par écrit l'infortuné Struensee du crime de lèse-majesté. La signature à peine lisible de la reine suffit au tribunal de sang pour prononcer l'arrêt. Lorsque les commissaires viennent le lire au condamné, ils trouvent leur victime endormie, rêvant encore d'amour et de bonheur. Struensee cependant écoute la sentence sans pâlir; il recueille les dernières consolations de la foi que lui apporte son

Philantropie générale. Au milieu de ce désarroi, le chevalier sené était aussi sérieux que le poète Bayes dans la farce de Buckingham intitulée: *La Répétition* (*The Rehearsal*). Il s'obstinait à l'exécution de son coup de théâtre, et prétendait qu'avec un peu de patience on en viendrait à bout. Il se portait tantôt sur un point, tantôt sur un autre, comme un général qui livre bataille. Enfin, après avoir donné ses dernières instructions, il alla s'établir sur la cime d'une vague pour mieux juger de l'effet. Il n'avait pas songé qu'au moment de l'immersion, la vague devait tourner sur elle-même pour reproduire le soudain abaissement des eaux, de sorte que le malheureux chevalier, perdant l'équilibre, roula jusqu'au bas du rocher, et reçut en plein corps une demi-douzaine de ses chères génisses, qui, malgré leur légèreté spécifique, ne laissèrent pas de lui paraître encore bien lourdes. On le retira de la bagarre brisé, moulu, le nez saignant, et, ce qu'il y eut de pis, c'est que l'éclat de rire, de tradition en cet endroit, n'en fut pas moins homérique.

Dès lors il ne fut plus question de la scène malencontreuse, et le chevalier se montra beaucoup plus réservé en ce qui concernait le jeu des machines, mais il se dédommagea sur tout le reste et ne fit pas grâce à ses interprètes d'une tirade, d'un vers, d'une intention. Le roman de Longus a pour sujet les amours de deux enfants abandonnés dès leur naissance, allaités, le petit garçon par une chèvre, la petite fille par une brebis, élevés à garder les troupeaux l'un et l'autre sous la tutelle de parents adoptifs, un chevrier, un berger, et finissant par retrouver leurs parents véritables dans de riches habitants de Mytilène. Rien de frais, de printanier comme la peinture de ces amours, encore plus pures que celles d'Adam et d'Eve dans le paradis. Rien de gracieux, de séduisant comme le tableau de cette passion, qui n'a pas conscience d'elle-même, qui ne sait ni ce qu'elle veut, ni ce qu'elle peut, ni ce qu'elle fait, qui sans cesse touche au péril, comme le papillon à la flamme, et qui pourtant n'y brûle pas ses ailes.

En contemplant, quarante-cinq ans plus tard, cette masse presque informe,

répondant au nom du maître Daphnis, ce front proéminent, sillonné de rides noirâtres, ces gros yeux surmontés de sourcils grisonnants, ce nez dérivant un arc, marqué d'une bosse à sa naissance, ces joues pendantes, cette bouche démantelée, ce menton relevé en poupe, ce corps opaque appuyé sur des jambes tordues plutôt que moulées, en regardant cette espèce de cigogne, au long bec emmanché d'un long tou, connue dans toute la ville sous le nom de Chloé, ce visage desséché, cette carnation jaunâtre, cette platitude à peu près générale, qui jamais se serait douté que ce vieil homme, à l'âge de treize ans, cette femme respectable, à l'âge de onze, étaient précisément les deux types les plus parfaits qu'on pût imaginer de la beauté poétique, dont Longus avait doté ses deux héros?

Et voilà de ces métamorphoses que le temps opère trop souvent! Quelle amère dérision que la vieillesse, qui nous transforme, nous défigure, et quelquefois pas assez pour nous rendre entièrement méconnaissables, qui nous condamne à nous ressembler encore, comme la caricature ressemble à l'original. À garder tout l'orgueil de nos charmes passés, à nous les rappeler pour nous en estimer davantage, tandis que, si par hasard les autres s'en souviennent, ce n'est que pour rire plus haut et plus fort de notre présente laideur.

A l'époque où Gradnigo choisit le petit Antonio et la petite Porzia pour ses deux rôles principaux, il n'y eut qu'un cri sur l'admirable conformité des acteurs et des personnages. La première fois qu'ils vinrent répéter, ils produisirent une vive impression sur tous les assistants, moins vive encore pourtant que celle qu'ils ressentirent eux-mêmes. Daphnis resta d'abord immobile devant sa Chloé, Chloé devant son Daphnis: c'étaient deux charmantes statues qui semblaient n'avoir d'âme que dans les yeux, puis les statues s'animaient, s'avancèrent l'une vers l'autre et se prirent par les deux mains en souriant comme des enfants qui veulent faire connaissance. Pas un mot ne fut échangé, pas une syllabe ne s'échappa de leurs lèvres, mais leurs regards continuèrent à parler. Aux répétitions suivantes, même genre de dialogue. Ils

vénérable père, et s'éloigne pour aller montrer à Copenhague l'exemple le plus extraordinaire des caprices de la destinée. Ainsi s'achève sous une impression douloureuse le cinquième acte de cette terrible tragédie, dont nous n'avons donné qu'une analyse superficielle, mais suffisante pour entendre ce que nous dirons de la musique.

La partition, telle que Meyerbeer l'a écrite pour Berlin (il se propose, dit-on, de la rendre pour Paris plus volumineuse), renferme une ouverture de longue haleine, quatre symphonies développées qui remplissent les entr'actes, puis neuf fragments importants répandus dans le corps des scènes et accompagnant l'action; en somme quatorze numéros, tous de grande valeur. Ce qui prête à ces morceaux une portée singulière, une puissance dramatique saisissante, c'est que chacun d'eux est parfaitement à sa place, qu'il commente avec une éloquence précise et une vérité d'expression souveraine soit le jeu muet des acteurs, soit les événements accomplis hors de la scène. Les différentes passions qui animent les principaux personnages et constituent les ressorts du drame sont caractérisées par des mélodies appropriées aux types originaux. Le mélange, le contraste de ces chants vraiment *parlants*, leur retour ménagé avec tant de convenance, témoignent d'une profonde entente de l'art théâtral. C'est ainsi que la pensée d'amour qui domine la vie de Struensée est représentée par une phrase mélodique de la plus suave expression, et reparait dans toutes les circonstances où le souvenir de la reine agit sur le comte. De même, les sentiments religieux qui ont entouré son berceau, et dont il a fait si bon marché dans sa marche ambitieuse, ces principes de foi austère et solennelle que personnifie la sainte et onctueuse figure du pasteur, sont heureusement traduits par un choral majestueux et sévère qui allie la tendresse paternelle à la gravité du sacerdoce.

Dès le premier acte, au début de la scène quatorzième, ces deux formules si vraies se trouvent en présence. Après les diverses discussions que lui suscite, avec Koller, puis Bantzau, la situation des affaires, le comte, resté seul, s'abandonne à sa chère rêverie: l'image adorée flotte devant ses yeux. Les flûtes soupirent la douce mélodie, langage passionné et pourtant mélancolique d'un bonheur mystérieux, tandis que le premier violon trace un dessin plein d'agitation, dont la persistance révèle le trouble secret, compagnon des émotions coupables. Soudain, la tonalité, le rythme se transforment. Le choral aux allures ecclésiastiques, à l'harmonie large et pure, aux teintes mystiques,

apparaît avec le ministre de Dieu, le vieux Struensée, qui vient, après une longue séparation, rappeler à son fils et ses devoirs et son égarement. Le timbre combiné des flûtes, de la harpe, des violoncelles et des altos *con sordini* et dans la nuance pianissimo, complète l'impression de ce chant religieux. Mais l'heure où le comte entendra cette voix céleste n'est pas encore sonnée. Le vieillard s'éloigne avec douleur, tandis qu'à la chute du rideau un cri de passion délirante s'élance de l'orchestre tout entier qui reproduit énergiquement la pensée d'amour et de dévouement absolu.

Ainsi débute le premier entr'acte, intitulé *la Révolte*. Puis ce morceau pittoresque passe brusquement aux symptômes précurseurs de la sédition, et résume d'avance, dans un tableau palpitant de vérité et d'intérêt, tous les incidents de l'acte deuxième: la terrible nouvelle de la rébellion; l'épouvante de la jeune reine, ses larmes, ses supplications adressées au comte; le chant de triomphe des soldats qui rentrent satisfaits à Copenhague; les regrets du malheureux Struensée, convaincu que cet échec prépare sa ruine; enfin les dernières rumeurs de la révolte qui vont s'affaiblissant peu à peu. Il est impossible de dessiner à plus grands traits, avec plus de précision, de revêtir de couleurs plus vivantes les aspects successifs de cette scène si compliquée: Que faut-il cependant au musicien pour la composition de ce morceau? seulement trois idées caractéristiques. La première consiste dans un *crescendo* d'articulations saccadées produites par les timbales et les cors au grave; il s'y mêle une succession de doubles triolets qui va s'élevant par degrés jusqu'au bruyant roulement des tambours et des timbales. Tout cet appareil militaire fait image forcément. Alors surgit la seconde idée, en *ut* mineur, plaintive, timide, effarée, prière touchante entrecoupée de sanglots. Quelle expression douloureuse dans la tierce diminuée sibécarré et ré bémol mise en relief par l'enchaînement réitéré des deux accords (*fa-la* bémol-*si-ré* bémol) et (*ut-mi-sol-si* bémol)! Après une période toute formée d'imitations serrées qui semble peindre les angoisses d'une lutte morale, un chant populaire danois, entonné à quatre parties par les voix d'hommes, éclate derrière le rideau. C'est la troisième idée. Quelques roulements de tambour distancés, quelques notes éparses de cor forment le seul accompagnement de ce chœur expressif; puis les voix se taisent, et tous les instruments à vent répètent avec explosion cette mélodie vigoureuse, tandis que le quatuor exécute obstinément au-dessous un trait brusque et violent. Sur le deuxième

ne se servaient de la voix que pour réciter les vers du poème. A la vérité, il s'en trouvait à chaque instant qui pouvaient les dispenser de recourir à la prose pour exprimer leurs sentiments secrets. Le rôle de Daphnis n'était pas autre chose au fond qu'une déclaration perpétuelle, celui de Chloé qu'un aveu, et le chevalier ne se sentait pas d'aise de voir que les deux enfants s'en acquittaient si bien!

Enfin le grand jour, le jour solennel arriva; tout ce que Venise possédait de plus élevé, en noblesse nationale et étrangère, de plus célèbre en hommes d'Etat, de plus brillant en femmes et en artistes, en un mot tous ceux et toutes celles, qui de près ou de loin pouvaient se flatter d'être connus du chevalier, brigèrent l'honneur et le plaisir d'assister à la première représentation de sa pièce. Jamais chef-d'œuvre immortel n'excita pareil empressement. Par malheur, la salle construite par le chevalier n'était pas assez vaste pour lui permettre de faire droit au demi-quart des sollicitations. Pour se tirer d'affaire, il ajournait aux représentations suivantes, ne se doutant guère que sa pièce n'en aurait qu'une!

Le rideau se leva sur une symphonie composée par un amateur distingué, l'abbé Sarpi, qui s'était aussi chargé de la musique des intermèdes. L'entrée de Daphnis, ainsi que celle de Chloé, fut saluée d'applaudissements frénétiques. Ils étaient si jolis tous les deux qu'on ne savait à qui donner la préférence. Grâce à l'heureux privilège de leur âge, ils ne furent pas trop émus de leurs succès: ils jouèrent toutes leurs scènes, notamment celle du bain, que le chevalier avait risquée, avec aplomb, mais avec pudeur: les applaudissements redoublaient toujours. Les vers qu'ils débitaient n'étaient pas de la meilleure fabrique: on avait bien envie d'en rire quelquefois, mais ils les disaient avec tant de grâce qu'ils faisaient excuser les fautes de l'auteur.

La salle entière était donc sous le charme. Gradéjigo, respirant l'encens à pleine gorge, grandissait à chaque instant de vingt coudées. Le cinquième acte venait de commencer, et déjà il entrevoyait le port, déjà il s'imaginait tenir la

palme si justement acquise à son génie. C'était à la fin de l'acte précédent que Daphnis avait pénétré le mystère de sa naissance et retrouvé ses parents. La nouvelle s'en était répandue; Chloé l'avait apprise comme les autres; mais, au lieu de s'en réjouir, elle avait failli en mourir de chagrin. La pauvre enfant, qui se croyait encore fille d'un simple berger, se désespérait à l'idée que la riche famille de Daphnis ne voudrait pas l'admettre dans son sein, que son amant était perdu pour elle. Daphnis, survenant alors, cherchait à la rassurer par toutes les protestations, par tous les serments possibles: — « Crois-moi, lui disait-il, je te jure à la face du ciel, je prends à témoin ces arbres, ces rochers, si fortement attachés au sol, ce lac fidèle à ses rives, et qui ne fuit pas comme un fleuve inconstant, que je n'aimerai jamais que toi, que je n'aurai jamais pour femme que ma Chloé!... »

En ce moment, tout le monde s'aperçut que les yeux de l'acteur s'animaient extraordinairement, que ses gestes devenaient rapides, énergiques, et que les inflexions de sa voix subissaient d'étranges modulations. Tout à coup on le vit saisir la main de Chloé, l'entraîner sur le devant du théâtre en s'écriant:

— Et vous aussi, messieurs et mesdames, *Signori e donne*, je vous prends à témoin que j'aime cette jeune fille, qui ne s'appelle pas Chloé, mais Porzia, que je la veux pour femme, et que je n'en aurai jamais d'autre.

— C'est comme moi, dit Porzia, j'aime ce jeune garçon, je l'adore, et je ne veux que lui pour mari.

— Voulez-vous vous faire, impudente, *sfacciattella*, et continuez votre rôle.

Ces paroles, qui retentirent comme un coup de tonnerre, avaient été lancées par un spectateur placé aux secondes loges, et qui n'était autre que le tailleur Magalotti. Tous les assistants se tournèrent du côté d'où partait la voix et virent un homme debout, regardant le théâtre d'un air furieux.

— Continuez, continuez, dirent au petit Antonio quelques personnes placées

couplet de cette chanson soldatesque, dit à l'unisson par quatre ténors, serpente un accompagnement très intéressant de hautbois. Le reste du morceau, habilement enchaîné, ramène tour-à-tour les trois idées-mères, mais avec des nuances et une instrumentation toujours modifiées. Vers la fin, le chœur et l'orchestre dialoguent en observant un *decrêscendo* du meilleur effet; on ne saurait figurer avec plus de netteté l'éloignement progressif du régiment en route pour la ville. Une dernière combinaison bien remarquable termine dignement ce magnifique morceau. C'est la succession des accords (*fa dièse-la-ut dièse*) et (*ut-mi-sol*) dans la teinte pianissimo. Cette harmonie sinistre laisse un frisson de terreur; on dirait d'un glas funèbre qui tinte la chute de Struensée. Quel poète ne gagnerait à être ainsi interprété et enrichi ?

La mélodie danoise reparait au second acte, mais unie aux fanfares de trois trompettes et présentée avec différentes dispositions toutes appropriées à la situation scénique. Même vérité, même convenance théâtrale dans le fragment musical en *ut dièse mineur* qui précède la séance des conjurés rassemblés chez la reine-mère. Pendant toute la durée de ce morceau, de quarante et quelques mesures et d'un mouvement assez lent, les deux parties de violon, à l'octave l'une de l'autre, ne cessent de faire entendre un sourd tremolo sur le *sol dièse* combiné avec diverses harmonies originales; il y a surtout un *la* singulièrement énergique, attaqué *fortissimo* par les basses et les bassons, de manière à produire avec le *sol dièse* une seconde mineure des plus incisives. Quelle redoutable menace! quel effrayant prélude aux ténébreuses machinations de la haine!

Il faut relever encore l'ingénieuse adresse avec laquelle le compositeur mêle à ces méditations implacables de la vengeance le souvenir lointain de la révolte. Ce rapprochement est profondément senti. Cette rébellion, fruit des intrigues de la faction aristocratique, n'était-ce pas une sorte de ballon d'essai, un prudent préliminaire? Le musicien est encore ici plus dramatique, plus vrai que le poète. Voyez d'ailleurs quel tact en toutes choses. A la fin du même acte, ce fragment musical en *ut dièse mineur* se reproduit; mais cette fois les lambeaux du chant de la révolte ne reparaissent pas. Qu'importe maintenant, en effet, ce moyen purement préparatoire! Les projets meurtriers de la reine-mère sont arrêtés; ils deviennent son idée fixe et planent seuls sur cet orchestre aux sombres couleurs.

Une fête, on le sait, va servir à déguiser les desseins de la

conjuraison. Aussi le second entr'acte, intitulé *le Bal*, sert-il de brillant prélude à la fête. Voilà bien les pompeux accents de la danse du XVIII^e siècle. Ce n'est pas précisément le menuet compassé de Versailles. C'est une *polonaise* qui unit à l'élégance une majesté grave et quelque peu gourmée. Il y a au milieu de cette grâce charmante de la poudre et des paniers. Comme morceau simplement musical, cet air de danse est conduit avec tout l'art possible et rempli d'imagination. Un *allegro agitato* interrompt un moment le rythme de la danse. Cet épisode a trait peut-être à la scène du troisième acte, où Rantzau masqué avertit mystérieusement Struensée de se tenir sur ses gardes. Il a d'ailleurs l'avantage de rendre plus piquante la rentrée du motif principal de la polonaise, ramené deux fois avec une adresse charmante. En résumé, toutes les phrases mélodiques de ce morceau y sont délicieuses et délicieusement présentées.

Il en faut dire autant du troisième entr'acte en *la mineur* et majeur, *la Taverne de village*. Il prépare au mieux le tableau où quelques paysans en pointe de vin s'entretiennent de la chute du ministre au cliquetis des verres et des brocs. Plusieurs chants, qu'on croirait nationaux, tant le coloris en est vif et caractéristique, forment la trame de cette jolie symphonie, pétillante de vertes saillies, de bonhomie spirituelle, de gaieté fraîche et naïve. La physionomie étrange de la première mélodie est due en grande partie à l'intervalle de septième majeure rapidement parcouru du *la* au *sol dièse* aigu. La plus rare habileté distingue l'instrumentation de ce morceau, où les moindres détails sont très soignés et contribuent à en faire un ravissant tableau de chevalet. C'est aussi une heureuse diversion aux teintes sombres, qui désormais ne quittent plus le pinceau de l'artiste.

Le dernier entr'acte fait pressentir le retour de la pensée religieuse. Abandonné du monde entier, terrassé par les hommes, Struensée va se relever dans les bras de Dieu, soutenu par la main d'un père. Le choral du premier acte reparait donc au début du cinquième, mais avec quelle solennité nouvelle! L'orchestre revêt une imposante majesté. Une phrase de violoncelle de la plus plaintive expression, dite dans le médium et sur le haut de la chanterelle, pénètre d'une tristesse irrésistible. Le cœur du père se briserait, si la foi et la résignation ne réveillaient sa ferme confiance aux promesses du Dieu chrétien. Cet entr'acte, quoique le plus court de tous, n'est pas le moins beau. C'est une de ces pages que le génie signe, que l'admiration accueille.

Le *rêve* de Struensée est encore une scène écrite de main de

à l'orchestre.

— Non, je ne continuerai pas, reprit Antonio, si l'on ne nous promet à l'instant de nous marier tous les deux!

— Ah! petit drôle, s'écria un autre spectateur placé au fond du parterre, tu te méles d'avoir des volontés!... Attends, attends, je vais te traiter comme tu le mérites!

La-dessus le pâtissier Buzzacarin, car c'était lui-même, se mit à fendre la foule, à escalader l'orchestre, à grimper sur le théâtre, et, comme les mêmes personnes disaient toujours à Antonio de continuer :

— Du tout, messieurs, du tout, je ne veux pas qu'il continue. Je suis son père, et j'ai le droit de l'en empêcher. Ah! ah! voilà donc ce qu'apprennent les enfants quand on leur laisse jouer la comédie! C'est assez comme cela, *basta, basta*; j'emmène mon fils, et j'ai bien l'honneur de vous saluer.

— Et moi, aussi, j'emmène ma fille, cria le tailleur, qui s'élançait d'une coulisse.

Ainsi le drame pastoral se termina par une scène que l'auteur n'avait pas prévue, chacun des deux pères s'en allant de son côté, emmenant son enfant et saluant le public. Nous n'essaierons pas de décrire le tumulte, le brouhaha, les clamours, les explosions de gaieté que souleva cette péripétie qui entraînait si peu dans les combinaisons fondamentales de la pièce. Le chevalier se crut obligé de paraître et d'adresser des excuses à la noble assemblée, qui le consola de sa disgrâce en lui coupant la parole par des bravos.

Dès le soir même, toute la ville savait l'événement et, dès le lendemain, la boutique du pâtissier, la maison du tailleur étaient littéralement en état de siège, tant il y avait de gens curieux de voir face à face le petit Daphnis et la petite Chloé! La curiosité se soutint pendant des semaines, pendant des mois, et les deux enfants acquirent une célébrité qui ne fut pas inutile à la fortune de leurs parents. Les noms de Daphnis et de Chloé leur demeurèrent pour toujours. Il n'y avait pas dans Venise une personne qui, en voyant passer l'un ou l'autre, ne dît aussitôt :

— Voilà Daphnis, ou voilà Chloé.

Buzzacarin, le pâtissier, n'eût pas demandé mieux que de céder aux vœux de son fils, et de le marier en temps convenable à l'objet de sa romanesque passion. Mais le tailleur aurait craint de déroger en consentant à une pareille alliance. Il déclara nettement que tant qu'il vivrait il ne fallait pas y songer, et, pour mieux prouver qu'il était inflexible, pour anéantir jusqu'au dernier germe d'espoir, dès que sa fille eut atteint sa quinzième année, il se hâta de l'unir, malgré ses prières, malgré ses pleurs, à un prétendu capitaine de vaisseau, qui avait toute l'apparence d'un forban grec et qui en effet avait gagné beaucoup d'argent en écumant les mers. Il s'appelait Spinello Spinelli, et avait plus de quarante ans. Bien qu'il fût terrible de visage, brutal de caractère et jaloux comme un tigre, les deux amants ne cessèrent pas plus de correspondre qu'ils ne cessèrent de s'aimer. Spinelli faisait souvent des excursions maritimes, et ils en profitaient pour se voir, mais en tout bien en tout honneur, s'il faut en croire ce qu'affirmait Chloé.

Daphnis, qui devint maître Daphnis lorsqu'il eut terminé ses études musicales et fait jouer son premier opéra, n'avait jamais voulu manquer au serment prêté par lui en présence de la fleur de l'aristocratie vénitienne, et il était resté garçon.

Un beau jour, il y avait de cela près de vingt ans, Spinelli s'était embarqué pour Smyrne, et l'on n'avait plus entendu parler de lui. Toutes les présomptions se réunissaient pour faire supposer qu'il était mort; mais comme on n'en avait pas la preuve, maître Daphnis et Chloé, ne pouvant se marier, vivaient à la fois ensemble et séparément, ainsi que nous l'avons dit au commencement de ce chapitre. Depuis environ quinze ans ils pratiquaient ce système, participant à la fois du célibat et du mariage : comme le drame pastoral dans lequel ils avaient joué leur rôle, leur existence attendait toujours son dénouement.

(La suite au prochain numéro.)

PAUL SMITH.

maitre. On y voit passer les principaux éléments du drame, indiqués par les mélodies expressives déjà présentées. C'est tour à tour l'amour pour Mathilde, la haine de la faction de Julie, la révolte, le principe religieux. Un article tout spécial serait indispensable pour analyser les infinies délicatesses qui appartiennent à l'instrumentation si intelligente de ce *réve*. On ne les pourrait bien apprécier d'ailleurs que la partition sous les yeux ou après les avoir entendues. Signalons à côté de cette belle page la *marche du supplice*, en *ut* mineur, d'une sonorité si triste, si lugubre, à laquelle contribuent les roulements du tambour voilé et le *contre-ut* sinistre, sans cesse articulé par les seconds cors; la *bénédition*, que trois violoncelles concertants accompagnent de leurs intonations pénétrantes, et à laquelle succède immédiatement le choral, mêlé d'un sourd trémolo de timbales, image du trouble intérieur de ce cœur paternel déchiré au milieu des saints devoirs de son ministère; enfin la scène dernière, où se reprend la marche du supplice: « Il est parti, s'écrie le vieillard » revenant au sentiment de son malheur. Où est-il? où est mon » fils?... Là-haut! » murmure-t-il avec résignation, en entendant sur la place un long roulement de tambour. Et sur ce dernier mot, *là-haut!* l'orchestre répète la mélodie du choral, mais avec des timbres sérapiques, aériens, qui révèlent les espérances, les aspirations de la foi.

Nous pensons en avoir assez dit sur les fragments les plus saillants de cette riche partition pour laisser entrevoir tout ce qu'elle renferme encore de beautés impossibles à décrire par le langage. Nous ne terminerons pas cependant sans appeler l'attention sur le morceau le plus splendide, le plus largement conçu de l'œuvre. À notre sens, l'ouverture de *Struensée* est une création, un poème complet. Si nous avons différé d'en parler, c'est qu'il nous a paru indispensable de faire bien connaître d'abord la signification et la portée expressive des mélodies principales. L'ouverture les résume presque toutes, mais agencées de manière à former un ensemble solidement constitué. La coupe de cette grande pièce symphonique, véritable esquisse de la vie entière du héros, est éminemment originale. On y démêle facilement le corps réel du morceau formulé à peu près sur le patron connu des ouvertures, mais enchâssé entre un prologue et un épilogue distinctement dessinés. Cette intention est d'autant plus probable, que le prologue emprunté au quatrième entr'acte se présente dans la tonalité de *ré* bémol, tandis que le reste de l'ouverture, à partir du *six-huit allegro*, s'établit en *ut* mineur et ses relatifs, puis conclut par l'épilogue en *ut* majeur. L'*allegro* contient, indépendamment de la mélodie d'amour, un thème étranger à la musique du drame et auquel pourrait se rattacher une pensée d'ambition téméraire, d'ivresse aveugle et imprudente. L'amour et l'ambition, ne sont-ce pas les deux grands ressorts de la vie de *Struensée*? Le roman de cette vie n'a-t-il pas flotté, séparé en quelque sorte et isolé, entre deux époques extrêmes où le sentiment religieux eut le dessus, l'enfance et les derniers jours de son existence? Ces deux époques si éloignées sont personnifiées dans le prologue et l'épilogue de l'ouverture. Il est digne d'observation que dans ce dernier fragment le chant de la révolte se produit sur un crescendo gradué qui aboutit à l'explosion triomphante de la pensée religieuse. N'est-ce pas en effet la tempête de la sédition qui fit échouer le pauvre naufragé aux pieds du Dieu si longtemps méconnu?...

Quoi qu'il en soit du sens philosophique, de l'interprétation poétique de cette ouverture, ce n'en est pas moins, au point de vue purement musical, un bien admirable morceau. Toutes les richesses de l'art y sont répandues à profusion; la trace du travail se dérobe sous les grâces nerveuses et la force vitale de la pensée. C'est une magnifique union de l'inspiration qui trouve, de la science qui élabore. Cette ouverture, nous le pressentons, aura d'autant plus de retentissement à Paris, que depuis *Marguerite d'Anjou* les œuvres lyriques de l'auteur n'ont été précédées que d'introductions. Si belles qu'elles puissent être, elles ne sauraient revendiquer la supériorité du genre. L'ouverture de

Struensée prouvera avec éclat que cette forme de style est familière aussi à la plume du maître. Vienne maintenant le drame français; il peut se montrer en toute sécurité. Le grand nom du musicien suffirait seul à en assurer la fortune, le grand mérite de la musique à la justifier.

MAURICE BOURGES.

A PROPOS D'ART.

UN MOT A PLUSIEURS.

Tout beau, messieurs!... Calmez-vous, chers confrères! Comment, vous ne voulez pas absolument qu'on dise qu'un pastiche est un pastiche, et que ce système de composition n'est pas précisément le meilleur qu'on puisse appliquer à une œuvre dramatique? Votre zèle est noble et courageux, j'en conviens, mais en le poussant à l'excès, vous le rendez comique.

Non, vous ne nous persuaderez jamais que des fragments réunis, superposés, d'un palais, d'une église, d'un tombeau, fussent-ils dessinés de la main de Michel-Ange, on parvienne à faire ce qui s'appelle un beau monument!

Il existe, à Paris, un journal, jeune encore, qui s'intitule *Journal complet de toutes les branches de l'art* (un *Journal des branches*, comment trouvez-vous ce français?), qui se vante tous les matins, à son de trompe et de réclames, d'avoir fait une *révolution* dans les journaux de musique, révolution bien plus étonnante, assurément, que celle de 1789 et de 1850, car elle s'est opérée à l'insu de tout le monde, et sans que personne puisse deviner en quoi elle consiste! Donc, après avoir fait sa révolution, comme Dieu fit la lumière, en disant que la révolution soit, et la révolution fut, ce journal, sentant bien qu'il ne lui restait plus rien à faire, s'est mis à critiquer ce que les autres disaient: il fallait bien justifier son titre (non pas celui de *Journal des branches*)! Il s'est mis à faire la critique de la critique, c'est-à-dire la chose la plus facile, la plus inutile, la plus orgueilleuse, la plus pédante et en même temps la plus mesquine qui se puisse imaginer. Quand on critique une œuvre d'art, on a du moins un prétexte: quand on critique la critique, on n'a d'autre but que de se poser en juge suprême, chargé de juger les juges; mais où cela s'arrêtera-t-il? Ce juge suprême est-il donc infallible? Cette critique de la critique n'est-elle pas très susceptible d'une troisième critique, qui pourrait l'être elle-même d'une quatrième, et ainsi de suite *usque ad infinitum*?

Nous savons fort bien qu'un résumé des opinions de la presse sur un point quelconque peut avoir son mérite et son agrément. Aussi dirions-nous au journal, jeune encore, s'il nous faisait l'honneur de nous consulter: « Résumez la presse, mais ne la jugez pas. En jugeant vos confrères, vous serez toujours suspect. S'ils ont plus d'esprit que vous, vous seriez bien bon d'aller le dire; s'ils en ont moins, laissez-les faire, le public s'en apercevra sans vous. »

Or, nous avons lu dans ledit journal la théorie suivante sur l'unité, toujours à l'occasion du pastiche appelé *Robert Bruce*: « L'unité!... Eh! mon Dieu! elle se trouve dans la beauté constante des mélodies, dans l'entente admirable des combinaisons vocales, dans une harmonie incomparable pour l'élégance, la lucidité, l'accentuation, la grâce, la puissance, l'inattendu sans soubresauts, la nouveauté sans bizarrerie, dans l'instrumentation toujours jeune, colorée, souvent expressive, et chose rare entre toutes, éternellement vivante, dans les qualités d'un style sans pareil, dans les admirables proportions qui semblent empruntées à l'architecture grecque; enfin l'unité est dans la manière dont la musique rend, en la poétisant au-delà de toute croyance, les situations capitales du drame. » Qu'on nous montre donc parmi les partitions faites exprès pour les pièces depuis dix ans, et qui ont si singulièrement excité la verve laudative de MM. les faiseurs de réclames (est-ce de

» vous que vous parlez? vous les faites à merveille, témoin la » vôtre!) et de MM. les claqueurs (ces messieurs ne sont pas froids » pour *Robert Bruce*) l'œuvre qui peut se flatter de réunir en elle » toutes les conditions de cette puissante unité! Mais on ne nous » la montrera pas; il y a de trop bonnes raisons pour cela. »

La meilleure raison peut-être, c'est qu'on ne montre rien aux gens qui ne veulent rien voir. Mais revenons à ce qui nous occupe, à l'unité. Admettons qu'il n'y ait pas un mot de trop dans votre immense tirade, pas la moindre exagération dans votre magnifique éloge. Qu'avez-vous défini? qu'avez-vous caractérisé? la manière générale d'un compositeur; mais qui a jamais confondu cette manière générale avec le style particulier qu'il imprime et doit imprimer à chacun de ses ouvrages? Est-ce que par hasard toutes les qualités que vous vous êtes complu à énumérer ne se modifient pas sensiblement, suivant qu'elles s'appliquent au *Barbier de Séville*, à *Othello*, à *Moïse*, à *la Dame du lac*, au *Comte Ory*, à *Guillaume Tell*? Ce qu'il y a de plaisant, c'est que les champions du pastiche seraient les premiers à se révolter si on leur disait (ce qui serait faux d'ailleurs), que Rossini empreignait indistinctement tous ses ouvrages du même style, du même coloris. Accordez-vous donc avec vous-mêmes; plus le coloris d'un compositeur sera vif et tranché, plus il y aura impossibilité de faire un bon pastiche avec les lambeaux de sa musique.

Un bon pastiche! mais est-ce que ces deux mots ne hurlent pas de se trouver accolés ensemble?

Il y a longtemps que l'on compose de la musique, longtemps qu'on fait des opéras et des pastiches; pourquoi, si le bon pastiche était possible, n'en connaîtrait-on pas dans l'histoire de l'art? Eh bien! qu'on nous en montre un seul qui ait pris place à côté des chefs-d'œuvre originaux!

Le *Journal des branches de l'art* nous reprochait un jour de nous être beaucoup étendu sur le pastiche, d'avoir indiqué les sources auxquelles étaient puisés les morceaux de *Robert Bruce*, et de n'avoir rien dit de la valeur intrinsèque de ces morceaux. Notre réponse sera bien simple: nous avons suivi la méthode de Figaro. Lisez son fameux monologue! Lorsqu'il prenait la plume, il commençait par demander de quoi il était question. Or maintenant, de quoi est-il question, s'il vous plaît? de juger Rossini, de le mesurer, de le peser, de recommencer l'œuvre de vingt-cinq années? Pas le moins du monde. Rossini est connu tout autant que les morceaux de *Robert Bruce*: dans *Robert Bruce*, qu'y a-t-il de nouveau, si ce n'est l'arrangement, le pastiche? C'était donc seulement de l'arrangement et du pastiche qu'il y avait à parler.

A la vérité, l'un de nos plus spirituels et meilleurs confrères, réparaissant dans l'arène après un long repos, et se signalant dès les premiers pas par de charmants paradoxes, s'est amusé à loger Rossini dans la sphère des génies malheureux, insultés, incompris, n'ayant guère recueilli pour tout honneur et tout profit que des injures et des sous-pieds de marbre! A l'appui de cette thèse assez drolatique, l'ingénieux écrivain est allé tirer de leur poussière les feuilletons de 1819 et de 1820: il en a exhumé toute sorte de bévues et d'âneries respectables par leur date. Mais qu'est-ce que cela prouve? Rossini a subi le même destin que tous ses prédécesseurs les plus illustres! Il a été contesté, renié, lorsqu'il débutait, mais combien de temps cette injustice a-t-elle duré? Dès l'hiver de 1820, la foule ne se portait-elle pas au *Barbier de Séville*, comme dans ce même hiver elle se portait à *Don Juan*? Et depuis cette année, que d'éclatantes réparations, que d'éblouissantes indemnités! Rossini n'a-t-il pas reçues dans ces mêmes feuilletons, où on l'outrageait naguère! Comme les jeunes critiques l'ont vengé des vieux pédagogues inféodés au culte de Paisiello, de Cimarosa! Qui ne voudrait être crucifié comme lui pour ressusciter si peu de temps après dans toute la splendeur de sa gloire?

Après tout, que celui qui n'a jamais commis d'erreur, qui ne s'est jamais trompé sur la valeur d'une œuvre nouvelle, jette la

première pierre aux critiques, jeunes ou vieux! Notre excellent confrère a un tort à nos yeux, c'est d'adorer Rossini jusqu'au fétichisme, c'est de voir dans ses partitions l'alpha et l'oméga de toute musique vocale et instrumentale. A l'époque où il écrivait dans un journal qui attaquait alors la monarchie, il attaqua les *Huguenots* dans des articles que Rossini garde précieusement, et qu'il relit encore lorsqu'il a besoin de se mettre en belle humeur: la monarchie et les *Huguenots* ne s'en portent pas plus mal. Notre confrère reproche à Berlioz une boutade, qui remonte à plus de vingt ans, et il ne lui tient pas compte de l'analyse admirable qu'il a faite de *Guillaume Tell*! Il ne pardonne pas non plus à Stephen Heller d'avoir dit franchement son opinion, qui est celle d'un artiste plutôt que d'un critique, et les artistes ont le droit d'être exclusifs, tandis que les critiques ne l'ont pas.

Un critique impartial autant qu'il est possible de l'être, et dont nous estimons beaucoup le talent, commençait en ces termes son compte-rendu de *Robert Bruce*:

« On a beaucoup disserté sur les pastiches. — Un pastiche » vaut-il un ouvrage original? — Ainsi posée, la question est trop » générale. — Un pasticcio de morceaux de Mozart vaudrait-il un » ouvrage original de Mozart? — Je crois que non. — Un pas- » tiche de morceaux de Mozart vaudrait-il un opéra original de » MM. tel ou tel? — Tout le monde répondra: cent fois davan- » tage. »

Cela est très ingénieux et très vrai. Le pastiche de Rossini vaut beaucoup mieux qu'un ouvrage de Niedermeyer, de Balfe, de Mermet; il vaut beaucoup moins que tel ou tel ouvrage original qu'on devrait avoir et qu'on n'a pas. Il vaut moins pour le succès d'opinion comme pour le succès d'argent; car si l'on nous forçait à parler des chiffres, nous dirions que les plus belles recettes du pastiche sont restées et resteront toujours bien inférieures à celles qu'ont produites les grands ouvrages originaux. Pas une d'elles n'a égalé même celle de 7,500 francs, à cause de laquelle autrefois *Stradella*, un opéra de Niedermeyer, fut retiré du répertoire. Que les temps sont changés! le minimum d'une époque dépasserait encore le maximum de l'autre.

Et voilà comment nous avons fait, sans le vouloir, ce que nous dédaignons souverainement, la critique de la critique; mais une fois n'est pas coutume, et nous nous le pardonnerons, si nos lecteurs nous le pardonnent. L'employé chargé de cette branche dans le *Journal complet des branches de l'art*, journal ayant fait révolution dans les journaux de musique, (et pas ailleurs), signe ses articles le docteur Olca: dès lors nous ne voyons pas ce qui pourrait nous empêcher de signer le nôtre:

Le docteur OLCA.

COUP D'OEIL MUSICAL

SUR

LES CONCERTS DE LA SAISON.

M. David Buhl. — Les demoiselles Danhauser. — M. Cayallé. — M. Robicquet.

La victoire en chantant nous ouvre la barrière!
La liberté guide nos pas;
Et du nord au midi, la trompette guerrière
A sonné l'heure des combats.

C'est au retentissement de ces énergiques paroles de Chénier, sur lesquelles notre grand Méhul composa l'hymne émouvant et national intitulé le *Chant du départ*, qui a si souvent conduit nos soldats à la victoire, que M. David Buhl s'écria comme le peintre italien: *Anch'io sarò sonator di tromba!* Et il emboucha la trompette guerrière, car l'heure des glorieux combats sonnait souvent en ce temps-là; et lorsque plus tard, sous l'Empire, il fallut aller sonner cette heure dans la plupart des capitales de l'Europe, M. David Buhl s'y fit représenter par ses élèves dont le nombre s'élevait à plus d'un millier. Après avoir exercé ainsi ses

éclatantes fonctions de maître en renommée par lui-même et par ses disciples. M. Buhl a voulu voir s'il lui restait assez de renommée personnelle pour piquer la curiosité du public, et il a composé, arrangé une fantaisie militaire pour deux trompettes et un piano; et il a donné dimanche dernier un brillant concert dans la salle Herz, pour lequel il avait rassemblé tous les éléments de succès dont quelques uns ont manqué. La grippe ou d'autres causes y ont fait briller par leur absence MM. Alexis Dupont, François Wartel et Verroust; mais la cantatrice de concert par excellence, madame Dorus et son frère le délicieux flûtiste, dont l'obligeance égale le talent, s'y sont fait applaudir frénétiquement dans un duo du *Rossignol* pour voix et flûte, remis à neuf par les deux exécutants, et dans lequel s'établit une lutte de traits, de plaintes, de mélodie suave dans laquelle un véritable rossignol en serait réduit à compter des pauses. Le trio de M. Verroust pour piano, hautbois et basson qu'annonçait le programme, et qui n'a pu être dit, a été remplacé par le trio espagnol de Brod pour les mêmes instruments, et fort bien exécuté par mademoiselle Loveday, MM. Soler et Jancouff. La fantaisie militaire citée plus haut et composée par le bénéficiaire a pénétré l'auditoire d'un enthousiasme guerrier qu'il a manifesté d'une façon martiale et bruyante. Ce morceau a été fort bien exécuté par MM. Arban et Weber et mademoiselle Loveday qui a joué ensuite la fantaisie de Thalberg sur *la Muelle* avec une vigueur, une netteté, un éclat qui nous a prouvé les progrès de cette pianiste déjà si distinguée. La fantaisie est tellement à l'ordre du jour dans les matinées musicales que nous ne pouvons passer sous silence celle pour flûte, celle pour violon et celle pour hautbois qui ont encore valu de nombreux applaudissements à MM. Dorus, Lecieux et Soler. Nous ne jurerions pas que deux autres fantaisies, l'une pour l'harmonium et l'autre pour le cornet à piston, n'aient été exécutées par MM. Lefebvre-Vély et Arban; mais quoique ces morceaux figurassent sur le programme qui promet souvent plus de morceaux que n'en demande le public, nous ne voulons pas induire de là que le programme ait tenu parole, car, étant encore sous le charme de toutes ces brillantes fantaisies, celle de ne pas attendre la fin de la séance nous a pris, et nous nous sommes mis dans l'impossibilité de constater si les deux derniers morceaux ont été exécutés. Nos contemporains et la postérité nous pardonneront cette désertion quand ils apprendront que notre devoir d'auditeur musical nous appelait encore dans la soirée en un autre concert.

— Celui-ci s'est donné dans les salons de M. Pleyel. Mesdemoiselles Esther et Sarah Danhauser, deux jeunes cantatrices, élèves de madame Damoreau, étaient les héroïnes de cette séance musicale. Mademoiselle Esther l'a commencée avec M. Grignon fils, premier prix du Conservatoire, en chantant le duo dit de la lettre du *Barbier de Séville*: *Je suis donc celle qu'il aime?* Mademoiselle Sarah, qui devait dire le grand air de *Robin des bois* (le *Freischütz*), en a chanté un autre. Ces deux jeunes cantatrices, qui ont fait plaisir à l'auditoire choisi qui était venu pour les entendre, feront honneur plus tard à l'illustre professeur dont elles ont le bonheur de recevoir des leçons, et qui leur enseignera probablement qu'aux traits audacieux et brillants de la vocalisation il faut unir le fini de l'exécution.

Dans ce concert de bonne compagnie, on a fort et justement applaudi les deux charmantes études en la mineur de Thalberg, et *Pompa di festa* de Wilmers, dites sur le piano par le jeune pianiste Alfred Jæll; et enfin une fantaisie pour le violoncelle sur un air du *Pirate*, exécutée avec une verve excentrique et une expression sympathique par M. Séligman, un de nos meilleurs violoncellistes. Un duo de la *Juive* a réuni les deux bénéficiaires, qui se sont distinguées dans ce morceau par leur méthode et leur ensemble. L'aînée a dit aussi avec une intelligence scénique deux jolies romances intitulées *Jocelyn* et *Mon Ange tutélaire*, par M. Henry Duvernoy. Après Alfred Jæll, dont nous avons parlé plus haut, est venu Théodore Pixis, le jeune violoniste déjà dis-

tingué dans l'art musical par son nom et par un talent précoce. Il a dit une fantaisie de Vieuxtemps d'une manière large et brillante tout à la fois. Qu'il passionne un peu son jeu, s'il sait ce que c'est que la passion; qu'il donne un peu plus de légèreté, d'élégance à son archet, et son calme d'artiste candide, et son style consciencieux, et son intonation puissante en ressortiront d'autant mieux, et il ne sera point cité au nombre de ces petits virtuoses prodiges, de ces marionnettes de célébrité que des parents spéculateurs exploitent avant le temps.

— M. Cavallé, l'un de nos meilleurs facteurs d'orgues, a prié un excellent interprète, M. Séjan, organiste de Saint-Sulpice, de faire connaître aux amateurs un orgue destiné pour l'église d'Ajaccio, et qu'il vient de terminer. Cette séance a eu lieu mercredi soir, dans les ateliers de M. Cavallé, rue de Laval; et tous les jeux de ce bel instrument, d'une justesse et d'une pureté parfaites, n'ont fait qu'augmenter l'estime que les connaisseurs ont pour le talent consciencieux de M. Cavallé. La Corse aura désormais un instrument digne, par son harmonie grandiose et solennelle, de célébrer la mémoire du grand homme auquel elle a donné le jour, et d'adoucir ainsi, par les nobles impressions d'une musique religieuse, l'esprit de *vendetta* qui perce toujours dans les mœurs des compatriotes de Napoléon, malgré les progrès de la civilisation.

— Telle est la diversité, tels sont les contrastes de nos fonctions d'auditeur musical qu'il nous faut passer de ces héroïques et grands souvenirs à ceux de l'audition d'un album de romances et de chansonnettes. Une matinée musicale, donnée jeudi dernier dans la salle Herz, avait pour but de faire entendre et connaître, et propager, et populariser l'album de M. Ropiequet, compositeur de romances et bon violoniste également. Il l'a prouvé en exécutant une jolie fantaisie de sa composition, et le duo pour piano et violon sur *Guillaume Tell* par Osborne et De Bériot, avec mademoiselle Emilie Klotz, professeur au Conservatoire et l'une de nos meilleures pianistes. François Wartel, qu'on est toujours porté à surnommer Wartel-Schubert, tant il s'est identifié aux œuvres de ce cygne de la Germanie, François Wartel, donc, puisqu'il tient, nous a-t-il dit, à ce prénom, nous ne savons trop pourquoi, a dit là deux jolies mélodies: *Mon Ange* et *le Pêcheur du Tréport*; il a impressionné son auditoire ainsi qu'il l'avait fait la veille et dans le même lieu en chantant un beau duo de *la Favorite* avec mademoiselle Courtot et la romance: *Avec ta douce chansonnette* de Charles VI, d'une mélodie si pleine de mélancolie. MM. Charles et Stanislas Verroust ont aussi délicieusement chanté sur le hautbois et le basson ensemble et séparément de fort jolis morceaux; et puis M. Cavallo, le hardi pianiste qui s'est fait une spécialité dans le vaste champ de l'inspiration instantanée, s'est mis là à improviser un orage sur le motif d'une romance maritime qu'il venait d'entendre chanter. Un solo de harpe par M. Lambert, et des chansonnettes dites avec entrain par M. Malézieux, ont contribué à faire de cette séance une des agréables matinées musicales de la saison.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

* * Anjourd'hui dimanche, à l'Opéra, *les Huguenots*. — Demain lundi, *Lucie de Lammermoor* et le second acte de *la Sylphide*.

* * Madame Stoltz a repris cette semaine le rôle de Marie dans *Robert Bruce*. Mademoiselle Moisson, indisposée par suite de la terrible épreuve à laquelle on l'avait soumise, ne s'est pas trouvée en état de le jouer une seconde fois, comme elle avait droit de le faire. On assure que mademoiselle Dameron l'étudie et se tient prête à le jouer prochainement.

* * On répète à la fois *la Taïtienne*, ballet, dont la musique est de M. Casimir Gide, et *la Bouquetière*, opéra en un acte, paroles de M. Hipp. Lucas, musique de M. Ad. Adam. Les principaux rôles seront chantés par Brémont, Ponchard et mademoiselle Nao.

* * Le ministre de l'intérieur et des travaux publics ont décidé qu'un pro-

gramme pour le projet de construction d'une nouvelle salle d'opéra serait mis très prochainement au concours. En conséquence de cette décision, il sera nommé une commission composée d'hommes spéciaux, qui seront chargés de rédiger le programme d'après lequel sera ouvert le concours.

* * Demain lundi, au Théâtre-Italien, *Don Giovanni*, au bénéfice de Coletti.

* * Mardi dernier, l'Opéra-Comique a fait relâche. Mademoiselle Lavoye, qui la veille avait fait une chute dans *la Sirène*, n'a pu, malgré son zèle, chanter le rôle de la reine dans l'opéra de M. Boisselot.

* * Le succès de *Ne touchez pas à la reine* est aussi bien établi que possible : le poème, la musique et les acteurs concourent à l'assurer pour longtemps.

* * La Société des concerts donnera aujourd'hui sa seconde matinée, qui commencera par la *Symphonie pastorale* de Beethoven, et dans laquelle se fera entendre Servais, le célèbre et grand violoncelliste.

* * Jenny Lind ira-t-elle dans deux mois chanter à Londres sur le théâtre de la Reine? M. Lumley dit oui, mais M. Bunn, directeur du théâtre de Drury-Lane, dit non. Il fait insérer dans les journaux une lettre écrite par lui à la célèbre cantatrice, et dans laquelle il prétend qu'elle est liée avec lui par un engagement antérieur. Prévenant l'objection tirée de ce que Jenny Lind trouverait une difficulté trop grande à chanter en anglais, il lui rappelle la proposition qu'il lui avait déjà faite de chanter sur son théâtre, soit en allemand, soit en italien. En outre, il publie une lettre de Jenny Lynd elle-même au rédacteur du *Morning-Chronicle*, et contenant ce passage : « Pour chanter en anglais, jamais je n'y parviendrai, mes dispositions s'y opposent. Mais si jamais j'avais assez d'amour-propre pour me croire capable de pouvoir chanter l'opéra italien au Queen's-theatre, vous pouvez croire que l'affaire de Drury-Lane m'en empêcherait. » Cependant, on continue d'annoncer que Jenny Lind débutera au Théâtre de la Reine dans *le Camp de Silésie*, de Meyerbeer. On ajoute qu'elle chantera ensuite dans *la Tempête*, opéra fait par M. Scribe, et dont Mendelssohn a écrit la musique. Évidemment cette énième a un mot que nous ne savons pas encore; mais nous nous en rapportons à l'habileté de M. Lumley pour nous le donner bientôt. Dans notre prochain numéro, nous donnerons le programme complet de tout ce qu'il prépare.

* * M. Vizenini, régisseur général de l'Opéra, vient d'obtenir le privilège de l'Odéon, à partir du 1^{er} mars, en remplacement de M. Bocage.

* * M. Garaudé, qui avait fait hommage à madame la duchesse de Montpensier de la *Méthode de chant en espagnol*, et des ses 52 *Études de prononciation dans le chant français*, vient d'en recevoir une lettre très flatteuse accompagnée d'une épingle en brillant.

* * Voici les noms des compositeurs qui ont donné des ouvrages dans le courant de l'année 1846 : MM. Bazin, Clapisson, Doche, Flottow, Halévy, Maurice Bourges, Mermet, Pacini, Pottier (Henri), Rossini, Thomas, Verdi.

* * La nouvelle salle de concerts que M. Adolphe Sax vient de faire construire rue Neuve-Saint-Georges, 10, est entièrement terminée. On annonce pour le dimanche 7 février, à 2 heures, une matinée musicale donnée par M. Laurent Batta, dans laquelle on entendra, outre le bénéficiaire, son frère, Alexandre Batta, Dorus, Léon Lecieux, L. Messemackers, Géraldy et madame Roule.

* * Le lundi 15 février, à une heure, il sera donné, dans la salle Herz, l'une des plus belles fêtes musicales de la saison au bénéfice de la *Société de la Providence*, fondée en 1804, et destinée spécialement au soulagement des aveugles pauvres de la ville de Paris. On y entendra mesdames Sabatier, Ugaldé-Beaucé, Gatinka de Dietz, MM. Pönchard, Lacombe, Lefébure, Triébert, Mattau et Léon Lecieux.

* * M. Siéber, ancien éditeur de musique, et beau-père de M. Habeneck, vient de mourir à l'âge de soixante et onze ans.

* * Le carnaval est court cette année; à peine commencé nous touchons à la fin. L'Opéra n'a plus qu'un bal à donner avant les jours gras. A samedi prochain, 6 février.

* * L'Opéra-Comique annonce pour ce soir, 31 janvier, son troisième bal masqué, travesti et dansant. C'est un appel à la foule qui ne peut manquer d'être entendu comme toujours.

* * Mercredi prochain, 3 février, l'École lyrique donnera son huitième bal, et la foule ne manquera pas d'accourir.

* * Les *Spectacles-concerts* deviennent de jour en jour le rendez-vous de la bonne compagnie, qui s'y porte en foule. La variété des curiosités, le confortable des loges et stalles, le prix de 1 fr. d'entrée, sont de grands éléments de succès auprès des pères de famille. Le physicien Belinas ne commence ses expériences qu'à huit heures, et les grandes danses de corde terminent toujours le spectacle avant onze heures.

* * *Bal au profit des Polonais indigents*. — Cette fête de charité, qui se prépare à l'Hôtel-Lambert pour le 4 février, a pour patronesses les dames dont les noms suivent et chez lesquelles on peut se procurer des billets : mesdames Ardoin, rue de la Chaussée-d'Antin, 64; baronne Ambert, rue Lascazes, 43; Blanqui, Petite-Rue-Basse-Saint-Pierre-Popincourt, 22; Browne, avenue Lord Byron, 4, quartier Beaujon; de Bebague, rue des Houssayes, 2; comtesse de Beauvoir; Béchart des Sablons, rue Neuve-Saint-Augustin, 28; de Creven, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 25; princesse Czartoryska, rue et Ile Saint-Louis, 2; Max David, rue de Lille, 17; lady Henriette Dorset, rue Tronchet, 9; duchesse de Fernandino, rue Colysée, 39; Fournier-Martial, rue des Trois-Pavillons, 4; Faucher, rue Tivoli, 22; comtesse Grabowska, rue Cléchy, 48; Henkey, rue du Faubourg-Saint-Honoré, 118; Jourdain, rue de la Chaussée-d'Antin, 19 bis; Ch. Laffitte, rue Neuve-du-Luxembourg, 42; baronne de Lambert, place de la Madeleine, 8; comtesse de Loustal, rue Louis-le-Grand, 27; comtesse de Moyria, rue du Helder, 21; Mertian, rue Saint-Honoré, 336; Mesnier, rue de Verneuil, 20; Maberly, boulevard de la Madeleine, 4; comtesse de Monbrison, rue Tronchet; duchesse d'Otrante, rue Saint-Lazare, 65; Palmer, avenue Frochot, 7; Princep, Champs-Élysées, 89; comtesse de la Roche-Pouchin, rue Neuve-Saint-Roch, 25; lady Jeanne Peel, Champs-Élysées, maison Vallin; Sheppard, rue de la Ferme-des-Mathurins, 58; Sart, Entrepôt des vins; marquise de Tressan, rue Blanche, 6; comtesse de Viel-Castel, rue de la Pépinière, 64; de Varioux, rue Notre-Dame-de-Lorette, 37; S. A. R. la princesse de Wurtemberg, quai d'Anjou, 3. On trouve en outre des billets à l'hôtel Lambert, 20, rue Saint-Louis-en-l'Île; 25, rue Neuve-Saint-Roch, au premier étage, et aux bureaux de la Mode, 25, rue de Helder.

* * On désire trouver, pour un magasin d'instruments de musique, un homme ou une jeune femme sachant toucher du piano pour soigner les ventes et les locations. Cet emploi est lucratif, mais on exige beaucoup de talent et de capacité. Répondre franco poste restante à Paris, à MM. C. D.

CONCERTS ANNONCÉS

7 février.	1 heure 1/2.	Première séance de quatuors des frères Dancla. Salle Henelbém.
7 —	2 heures.	Première séance de musique de chambre de MM. Hallé, Alard et Franchomme. Petite salle du Conservatoire.
10 —	4 —	Matinée au profit de la Société de l'enfance. Salle Herz.
11 —	4 —	M. Chaudesaigues. Salle Herz.
15 —	4 —	Concert au bénéfice de la Société de la Providence. Salle Herz.

Le Directeur gérant, D. D'HANNECOURT.

PARIS,

10, rue de Valois.

ET

19, rue des Bons-Enfants.

MAISON PAPE.

LONDRES,

75, Cover-Grosvenor-Street.

BRUXELLES,

Chez M. Nischelot, 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 trente 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 à se défaire de ceux qui lui restent encore à un rabais considérable.

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