

Giselle est un des ballets les plus ravissants et les plus poétiques ; il ne devrait jamais quitter le répertoire de l'Opéra, et l'on devrait moins encore n'en donner que le premier acte, comme on l'a fait l'an dernier. Mais on donne bien, comme lever de rideau, le premier acte de *Guillaume Tell* ! M^{lle} Granzow est originaire du Hanovre ; elle est fille d'un maître de ballet, et élève de M. Saint-Léon. Aussi, quelle agilité, quelle souplesse, quelle grâce naturelle ! Il ne lui manque peut-être qu'une certaine habitude pour accentuer sa pantomime autant qu'il le faudrait par moments. Dès les premières scènes, elle a obtenu un succès brillant et incontesté. M^{er}ante est parfait dans le rôle d'Albert ; le personnage de la reine des Willis convient on ne peut mieux à M^{lle} Laure Fonta ; Chapuy et M^{lle} Fioretti se font vivement applaudir dans leur pas de deux, et Coralli, l'un des auteurs du ballet, est irréprochable dans le rôle du garde-chasse.

Je ne perdrai pas un instant à discuter le mérite relatif du *Don Juan* [*Don Giovanni*] de l'Opéra et de celui du Théâtre-Lyrique : autant vaudrait demander s'il vaut mieux boîter du pied droit ou du pied gauche. J'ai déjà dit l'effet différent produit au théâtre de la place du Châtelet par les deux actes de l'ouvrage, divisés en treize tableaux, malgré les affiches, qui persistent à retrancher de ce chiffre fatal une unité. Cette division toute nouvelle est d'autant plus mauvaise, qu'au second acte, les scènes ne se lient pas toujours aussi bien qu'au premier, et que l'action est moins intéressante, parce que donna Anna et don Ottavio ne sont pas assez en relief. C'est ce que savent toutes les personnes qui connaissent *Don Juan* [*Don Giovanni*].

Le premier acte forme cinq tableaux : c'est un de trop, car, après l'air d'Elvire [d'Elvira], le décor ne doit pas changer, quoique cela se fasse aussi à l'Opéra. Au second acte, le décor reste d'abord le même pour plusieurs scènes qui se succèdent ; puis viennent quatre morceaux de chant, dont chacun est accompagné d'un décor différent. Voyez plutôt : sextuor, un cirque en ruines ; air de don Ottavio, une galerie chez ce seigneur ; duo de Don Juan [Don Giovanni] et de Leporello, le cimetière ; air de donna Anna, l'oratoire de la maison du Commandeur [Commendatore]. Sur des quatre décors, il y en a un de trop : celui de l'air de don Ottavio. Vient ensuite le finale, où l'action doit jusqu'au bout se passer dans la salle du château de Don Juan [Don Giovanni]. Mais au Théâtre-Lyrique, après les dernières paroles du Commandeur [Commendatore], Don Juan [Don Giovanni] et la statue se trouvent, sans bouger de place, transportés du cimetière ; puis la scène change de nouveau pour nous ramener au parc du château de Don Juan [Don Giovanni], et pour terminer par le sextuor, qu'habituellement on supprime. Total, au second acte, trois changements arbitraires de décors. Pour effectuer tous ces changements, on fait quatre entr'actes durant en tout plus de cinq quarts d'heure ; et comme selon l'habitude du théâtre, la première représentation n'a commencé que trois quarts d'heure après l'heure indiquée, cette représentation s'est terminée à minuit et demi passe. M. Carvalho ne songe pas assez au préjudice que peuvent lui causer ces longueurs fastidieuses.

L'air d'Elvire [d'Elvira] en *re* a été remplacé par celui que Mozart a ajouté au second acte pour le théâtre de Vienne, et qu'on a mutilé. On a conservé aussi la cavatine de don Ottavio, composée pour le même théâtre ; on l'a placée avant le quatuor, tandis qu'elle doit se trouver après l'air de donna Anna : *Or sai chi l'onore* ; le récitatif dont elle est précédée dans la partition d'orchestre en est une preuve évidente. Au second acte, l'air de Don Juan [Don Giovanni] : *Meta di voi* a été remplacé par un dialogue ; l'air de Leporello n'a pas seulement été supprimé comme à l'Opéra, mais on y a substitué un dialogue que rien ne justifie, et qui est une pure fiction du traducteur. Après le refus de Don Juan [Don Giovanni] de s'amender, on supprime à l'Opéra les parties vocales de Don Juan [Don Giovanni] et de Leporello, pour ne conserver que le chœur. Au Théâtre-Lyrique, on ne conserve que la partie de Don Juan [Don Giovanni] ; Leporello s'est esquivé ; le chœur ne se chante pas, du moins il m'a été impossible d'en percevoir une note ; mais, en revanche, l'orchestre fait le plus de vacarme qu'il peut. La statue a lâché la main de Don Juan [Don Giovanni], qui trébuche et se débat comme un homme ivre, jusqu'à ce qu'il tombe par terre. Comment ose-t-on gêner ainsi une scène regardée unanimement comme une des créations artistiques les plus colossales, les plus prodigieuses ? On a rétabli le sextuor final, c'est vrai ; mais on y a supprimé le *larghetto* et vingt-cinq mesures du *presto*, faussement appelé fugue. On y a employé aussi le chœur, comme dans toute la dernière partie du finale du premier acte, de telle sorte que ce n'est pas un sextuor du tout, mais un chœur avec quelques solos.

Mozart a commencé le second acte par le duo de Don Juan [Don Giovanni] et de Leporello, précédé de quelques accords de l'orchestre. On a trouvé qu'il avait eu tort, et l'on a fait une ritournelle d'une dizaine de mesures, et dont on a emprunté la matière au duo. « Mais, direz-vous, puisqu'en réalité les deux actes en font bien cinq, tout comme à l'Opéra, n'a-t-on pas ajouté d'autres préludes ? » On le pouvait, mais on a été modeste : on s'est contenté de reprendre un fragment de l'ouverture avant le quatrième tableau, commençant par un dialogue, suivi de l'air de Don Juan [Don Giovanni] : *Finch'han dal vino*.

Les récitatifs ont tous été remplacés par des dialogues, excepté le court récitatif qui suit l'introduction, puis quelques mesures qui relient les deux phrases chantées par la statue dans la scène du cimetière ; enfin, les récitatifs qui se trouvent dans toutes les éditions de la partition (on a supprimé seulement deux mesures du grand récitatif de donna Anna). Il eût donc été bien facile de donner pour le dialogue une traduction exacte du texte italien ; on ne l'a pas fait. Ce n'est pas à dire qu'on s'en soit toujours écarté beaucoup ; mais on s'en est éloigné assez pour dénaturer le caractère de plusieurs personnages.

Les paroles françaises des morceaux de chant ne sont pas d'une poésie sublime ni un chef-d'œuvre de versification, mais ces deux choses n'étaient

pas les plus urgentes. Le traducteur, qui s'est caché sous les lettres cabalistiques T. G. C., s'est attaché souvent à donner une version fidèle ; elle l'eût été toujours, s'il l'avait voulu, peut-être aussi quelquefois n'a-t-il pas trouvé mieux. Par exemple, le duo de Zerline [Zerlina] et de Don Juan [Don Giovanni] commence ainsi :

Là nos deux mains s'unissent,
Là tu me diras oui,
Vois, les arbres fleurissent....
Mon bien, partons d'ici.

Trois de ces vers son traduits littéralement (car il ne faut pas chicaner sur le temps du verbe *s'unissent* au lieu de *s'uniront*). Mais que viennent faire là les arbres qui fleurissent ? Diable de rime ! Quant à : *Presto, non son, più forte !* on l'a rendu par : « Faut-il briser ma chaîne ? » Ce passage où la mélodie de Mozart est pourtant on ne peut plus explicite, restera lettre close pour les traducteurs.

J'ai dit plus haut qu'on a altéré le caractère de certains personnages ; je vais en donner quelques preuves. Commençons par Don Juan [Don Giovanni]. Pourquoi vouloir à toute force le rendre meilleur ou pire qu'il n'est ? Pourquoi persister à faire d'Elvire [d'Elvira] sa femme et à le laisser « se jouer d'un mystère sacré » en se mariant bel et bien tous les mois ? Comme tous les grands scélérats, Don Juan [Don Giovanni] a des qualités dont le développement a avorté. Quand il voit tomber le Commandeur [Commendatore], il ne peut se défendre d'un sentiment de commisération ; il n'oublie même pas tout de suite son crime, car lorsqu'il retrouve Leporello près de sa petite maison, et que celui-ci dit avoir une communication à lui faire, il met pour condition qu'il ne sera pas question du Commandeur [Commendatore]. Mais bientôt ce léger remords s'évanouit : lorsque dans le cimetière il reconnaît la statue de sa victime, il ne montre que l'indifférence et le dédain (*indifferenza e sprezzo*) nécessaires pour la scène de sacrilège et infernale raillerie qui suit. Dans le texte français de M. T.-G.-C, Don Juan [Don Giovanni] oublie le Commandeur [Commendatore] dès qu'il ne voit plus son cadavre ; mieux que cela : la belle dont il parle à Leporello ne doit pas venir à sa petite maison, comme dans la pièce de Da Ponte ; mais il doit aller la trouver chez elle, et elle demeure près de l'hôtel du Commandeur [Commendatore]. Il voit même dans ce contraste « quelque chose de piquant qui ne lui déplait pas. » Ce raffinement de scélérateuse est inconnu au vrai Don Juan [Don Giovanni]. Le meurtre du commandeur [Commendatore] est le seul crime de ce genre qu'il ait commis, et il voulait l'éviter. Dans le cimetière même, en athée qu'il est, il ne pense qu'à s'amuser de la frayeur de son domestique. S'il refuse à la fin de se repentir, c'est par un indomptable orgueil.

Et ce pauvre don Ottavio, qu'a-t-il donc fait aux traducteurs et particulièrement à M. T.-G.-C ? La seule observation grave à faire sur ce rôle

dans le premier acte, c'est que la ridicule mise en scène du finale devient absolument impardonnable, si Don Ottavio croit fermement que Don Juan [Don Giovanni] est l'assassin du Commandeur [Commendatore], dès que Donna Anna le lui a assuré. J'ai dit en parlant du *Don Juan* [Don Giovanni] de l'Opéra à quelle situation doit se rapporter l'air de don Ottavio : *Il mio tesoro*. Au Théâtre-Lyrique Don Ottavio se trouve chez lui ; il reconduit deux de ses amis ; ce sont eux qui ont arrêté son bras, lorsque dans le bal il allait frapper Don Juan [Don Giovanni] (ah ! vraiment ?) ; il les charge de porter à son ennemi un cartel, quelles que soient des conditions du combat ; puis il chante son air. Inutile de dire que dans le texte de Da Ponte, il n'y a pas la moindre trace de ce duel. Que voulez-vous ? Dans un pays où l'on se marie aussi aisément tous les mois, il n'y a ni inquisition, ni justice, ni police. Un peu plus tard, don Ottavio vient apprendre à donna Anna que son défi a été accepté et que « demain matin il aura purgé la terre d'un monstre, ou sa fiancée aura perdu son dernier appui. » Comme il n'est rien moins que rassuré sur l'issue du combat, il presse donna Anna de conclure leur mariage la nuit même. C'est cent fois plus joli que les épousailles *in extremis* dans le dernier opéra de M. Massé. Donna Anna répond en chantant son air. « Son espérance gagne don Ottavio » (textuel) ; il se croit certain, désormais, de transpercer le traître, et il part en jetant un regard sur le portrait du Commandeur [Commendatore], et en faisant un geste qui risque fort de mettre le public en gaieté. Comment donna Anna relèverait-elle le courage de son pauvre fiancé, tandis qu'en réalité elle est une femme craintive, qu'à plusieurs reprises don Ottavio doit consoler et encourager à poursuivre sa vengeance ? Je ne sais quelle sottise pruderie m'empêche d'appeler de son vrai nom le triste héros imaginé par M. T.-G.-C. ; mais je vous réponds que le don Ottavio du Théâtre-Lyrique est le très digne futur de la donna Anna de l'Opéra.

Leporello n'a pas été mieux traité. Sait-on bien ce que c'est que ce personnage, si peu compris dans les théâtres de Paris ? C'est le digne serviteur de son maître ; une sorte de Don Juan [Don Giovanni] manqué, à la différence que son maître est gentilhomme, tandis que lui, il n'a qu'une âme de valet ; c'est un renard qui croquerait volontiers les raisins verts ou mûrs, si son incorrigible poltronnerie ne l'empêchait presque toujours. Tandis que Don Juan [Don Giovanni] ne croit ni au ciel ni à l'enfer, et se livre sans réserve à son goût pour les femmes, Leporello a gardé juste assez de sens moral pour redouter les conséquences, que les frasques de son maître peuvent avoir en ce monde et dans l'autre, et dont il pourrait bien avoir sa part méritée. C'est la raison pour laquelle plusieurs fois il veut quitter Don Juan [Don Giovanni] ; celui-ci, qui sait // [2] // bien ce que vaut cette âme damnée, fait toujours évanouir ses projets, soit en calmant ses craintes, soit en lui imposant silence, soit en lui donnant de l'argent. Mais chaque fois que Leporello ne voit pas de danger sérieux, il ne cache pas le plaisir qu'il prend aux fredaines de son maître (voyez, par exemple, la finale du premier acte et le trio du deuxième, surtout la manière dont Mozart a rendu les paroles : *Se seguitale, io rido*) ; il le second de son mieux, et il éprouve une douce

satisfaction à inscrire sur sa liste de nouveaux noms. Quand il se trouve engagé dans quelque mauvais pas, il s'en tire, soit par la ruse, soit par son effronterie ou sa poltronnerie. Dans le finale du second acte, il cherche pour son maître de misérables échappatoires ; lorsqu'il voit que tout espoir est perdu, il engage Don Juan [Don Giovanni] au repentir. Les deux : *Si, si !* par lesquels il appuie le dernier *Si !* du Commandeur [Commendatore], sont très caractéristiques ; aussi les supprime-t-on au Théâtre-Italien, comme à l'Opéra et au Théâtre-Lyrique, preuve évidente que nulle part on ne comprend ce rôle, une des créations les plus originales de Mozart, et par conséquent de l'art musical. Au Théâtre-Lyrique, Leporello n'est qu'un Frontin assez vulgaire. Dans l'introduction, *Voglio far il gentiluemo* est mal rendu par : « Je veux être enfin mon maître. » Les divagations qu'on lui prête dans la scène avec Elvire [Elvira] ont fait disparaître l'imprudence narquoise avec laquelle il doit étaler la liste des conquêtes de Don Juan [Don Giovanni]. D'autres scènes, telles que celle qui suit le duo par lequel commence le second acte, ne sont pas moins dénaturées. Mais on a donné à Leporello une femme de quinze ans !

Zerline [Zerlina] aussi a de grands griefs. Elle ne saurait être très éprise de Mazetto [Masetto] ; mais comme, si lourdaud qu'il soit, c'est un bonhomme qu'elle mènera à sa guise, elle éprouve un sincère penchant pour lui, et ne voit nul inconvénient à devenir sa femme. Les manières aimables et les propositions brillantes du grand seigneur la séduisent, malgré le regret qu'elle éprouve de manquer de parole à son fiancé ; elle accepte avec une coquetterie naïve en même temps que provocante, coquetterie que Mozart a si merveilleusement rendu, mais qu'au Théâtre-Lyrique, comme à l'Opéra, on comprend aussi mal qu'au Théâtre-Italien. Quand Zerline [Zerlina] revient à Mazetto [Masetto], elle ne s'excuse pas autrement qu'en disant qu'elle a été trompée, qu'il n'y a pas de sa faute, et que Mazetto [Masetto] n'a rien à craindre ; puis elle l'apaise avec ces airs câlins dont elle connaît si bien l'effet immanquable. Au Théâtre-Lyrique, Zerline [Zerlina] vient dire à son fiancé qu'elle croyait véritablement que le *monsieur* voulait l'épouser ; que si Mazetto [Masetto] l'avait aimée, il aurait dû être bien aise qu'elle devînt *madame* ; et lorsque le rustre goûte peu ce raisonnement, elle le traite d'ingrat ! C'est faire de Zerline [Zerlina] une sotte ou une rouée. Dans le finale, elle appelle même Mazetto [Masetto] « mon imbécile ; » mais je crois que ce mot a disparu de la partie de chant.

Donna Anna, le Commandeur [Commendatore] et Mazetto [Masetto] n'ont pas trop à se plaindre ; c'est fort heureux. Elvire [Elvira] n'est que bouffonne, lorsqu'elle vient dire à Don Juan [Don Giovanni] : « Je suis ta conscience. » Quelle conscience facile ! La dernière scène entre Elvire [Elvira], Don Juan [Don Giovanni] et Leporello est fort mal rendue. Dans le finale du premier acte, on a conservé la musique dans la coulisse ; mais on n'a placé d'autre orchestre sur le théâtre que quelques violons, relégués sur une estrade au fond de la salle, et dont l'effet est si insignifiant qu'autant vaudrait les supprimer. J'ignorais que les hautbois, les clarinettes, les

bassons, les trombones et les basses des instruments à cordes qui accompagnent le chant du Commandeur [Commendatore], dans la scène du cimetière, dussent être placés dans la coulisse ; je doute néanmoins que cela soit exact. Mais sont-ce bien ces instruments qu'on emploie au Théâtre-Lyrique ? Il m'a été impossible de reconnaître les sons mous et lointains que j'ai entendus ; j'ai surtout fait de vains efforts pour distinguer la moindre note de trombone. L'effet terrible que ces instruments doivent produire, est donc nul et non avvenu.

M. Barré, le débutant, pourra obtenir beaucoup de succès dans un rôle fait à sa taille, mais jamais il ne fera croire à personne qu'il est capable des brûlantes et insatiables passions de Don Juan [Don Giovanni]. Il a dit agréablement la sérénade, en l'adressant non pas à la femme de chambre d'Elvire [d'Elvira], mais au public ; il a même eu la discrétion de ne pas la recommencer, malgré quelques *bis* d'une origine contestable. Il ressemble à une aquarelle jolie et un peu pâle, quand il faudrait les couleurs à l'huile les plus éblouissantes et les plus vigoureuses. De quel droit a-t-il fait supprimer plusieurs mesures de l'orchestre à la fin de l'air : *Finch'han del vino*, dans le seul bat de pouvoir pousser un *fa* aigu, et le prolonger à son bon plaisir ? Dans le finale du second acte, surtout, il a été très faible. Ce qui a contribué à détruire l'effet du finale, c'est que M. Depassio, qui d'ailleurs rend bien le rôle du Commandeur [Commendatore], n'a pas la puissance de voix qu'il faudrait. Le seul moyen de remédier à ce défaut, ce serait de ne pas se tenir au fond de la scène, et de s'avancer le plus possible vers la rampe. Comment personne n'y a-t-il songé ?

M. Michot a bien chanté le rôle de don Ottavio ; il n'en faut que regretter davantage que ce rôle ait été tant dénaturé. Seulement M. Michot pourrait se dispenser de corriger Mozart. Est-ce lui aussi que, dans l'air du second acte, a imaginé de fréquents changements de mouvement ? Dès qu'il est entendu que le Leporello du Théâtre-Lyrique n'est pas du tout le Leporello de Mozart, M. Troy peut satisfaire le public, quoique, n'ayant pas la voix assez grave, il fasse des changements à la musique, et ne puisse faire ressortir certains passages. Cependant il lui en coûterait peu d'observer celles des indications scéniques du texte français qui sont exactes. Ainsi, quand le rideau se lève, après l'ouverture, on le voit assis et comme endormi, au lieu de se promener le long en large, d'un air morose. Dans le finale du second acte, il ne songe pas du tout à se cacher sous la table, et il paraît, en somme, peu effrayé. M. Lutz semble mal à l'aise dans le rôle de Masetto [Masetto] qui, en effet, ne lui convient pas. Mieux aurait valu transposer son air un ton plus haut, comme a fait M. Caron, que d'en manquer l'effet complètement.

M^{me} Charton-Demeur a très bien commencé son rôle ; dans l'air où donna Anna demande vengeance, elle a faibli ; elle l'a dit d'une façon monotone ; évidemment ce morceau l'embarrassait, et les corrections qu'elle y a introduites ne lui ont servi de rien. A part une vocalisation un peu lourde, elle s'est acquittée avec honneur du grand air du second acte. En

général, le rôle paraît un peu haut pour elle ; dans le trio des masques, elle a dû pendant une mesure qui se répète, échanger sa partie contre celle de M^{lle} Nilsson. Je lui pardonne cette licence d'autant plus volontiers, que ce trio a été si bien dit, qu'on l'a redemandé ; ce qu'on n'a pas fait à l'Opéra, et ce qui, depuis quelques années, n'est plus arrivé au Théâtre-Italien.

M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho] a, sinon comme l'a rendu voulu Mozart, du moins très finement, le petit duo de Zerline [Zerlina] et de Don Juan [Don Giovanni]. Le mouvement de la première partie était meilleur qu'à l'Opéra et au Théâtre-Italien, où on le prend d'une lenteur absurde ; mais la seconde partie n'était qu'un quadrille sautillant. On ne comprendra donc jamais *l'innocente amor* dont la musique est l'expression ? M^{me} Carvalho [Miolan-Carvalho] a bien réussi encore dans l'air : *Batti*, quoiqu'elle l'ait dit d'une façon trop ingénue et trop contenue. Mais elle a produit peu d'effet dans son air du second acte, parce qu'elle n'a pas voulu conformer sa diction et son jeu au sens des paroles et de la musique. Pour le reste, elle a respecté le texte de Mozart, à part un *la* aigu, qu'elle a pratiqué à la fin du duo, et qu'elle avait entendu faire à l'Opéra et au Théâtre-Italien.

M^{lle} Nilsson a dit froidement tout le rôle d'Elvire [d'Elvira]. Non-seulement elle a eu tort de remplacer l'air du premier acte par celui du second acte, mais elle a mutilé cet air ; elle en a changé la fin, et elle l'a dit beaucoup trop vite et sans goût. Dans le trio : *Ah ! taci ingiusto core*, sa voix s'entendait peu ; elle paraissait rêver, accoudée à sa fenêtre, sans s'occuper du sens de ce qu'elle disait. Comme dans la *Flûte enchantée* [Die Zauberflöte], M. Deloffre n'a pas toujours été heureux dans sa manière de prendre les mouvements. Aux exemples que j'ai déjà cités, j'ajouterai que l'allegro de l'ouverture a été dit trop vite, que pendant le duel on a pressé le mouvement sans nul droit, et qu'on a gâté aussi le sextuor (2^e tableau du second acte), ainsi que le duo dans le cimetière, par des mouvements plus rapides que ne l'a voulu Mozart. Le second acte a vraiment joué de malheur.

Est-il nécessaire de poser mes conclusions ? Je n'en ai pas d'autres à donner que pour le *Don Juan* [Don Giovanni] de l'Opéra. Quand on songe que l'abominable pastiche des *Mystères d'Isis* a obtenu beaucoup de succès ! Bonne chance donc à M. Carvalho, et tant mieux, je ne dirai pas pour Mozart, mais pour le public !

Le Théâtre-Italien a donné, pour sa clôture, une seule et unique représentation d'*il Casino di Campagna*, opéra bouffe, de M. Méla, en trois petits actes et à trois personnages avec chœurs. La pièce n'est guère qu'une série de scènes à mystifications, dans le système des tiroirs ; la musique prouve du talent ; mais il faudrait au Théâtre-Ventadour des œuvres plus originales.

Les Bouffes-Parisiens ont repris les *Bavards*, un vrai et charmant opéra bouffe comme je leur en souhaite seulement deux par an : leur fortune serait

faite, et plus légitimement faite qu'avec toutes les farces mythologiques. M^{me} Ugalde a conservé assez de voix pour dire le rôle de Roland, toujours avec le même entrain. Désiré et M^{lle} Tostée aussi ont restés à leur poste : Valter a pensé avec raison ne pouvoir mieux faire que de rendre le personnage du greffier tel que l'a créé ; Ed. Georges, Duvernoy et M^{lle} Delmary complètent l'ensemble à la satisfaction du public.

En parlant de la messe de Liszt, j'ai constaté la légitimité de la messe dramatisée comme auxiliaire du sacerdoce, pour entretenir et fortifier la foi des fidèles. Mais la musique religieuse doit encore être considérée à un autre point de vue : comme expression des sentiments qui doivent animer l'assemblée chrétienne. Ce point de vue offre même plus d'une manière de l'envisager. C'est celui où s'est placé M. d'Ortigue dans sa messe sans paroles pour violon, violoncelle et orgue ou piano. Une messe en musique sans partie vocale n'est pas une chose nouvelle ; on sait que les *Sept dernières paroles* d'Haydn ont été primitivement écrites pour quatuor d'instruments à cordes. L'œuvre de M. d'Ortigue forme cinq morceaux qui se maintiennent dans une mystérieuse demi-teinte, et sont l'expression évidente du recueillement, d'une pieuse ferveur, de la prière, de la foi soumise, de l'humilité chrétienne. C'est une œuvre de beaucoup de talent, et très remarquable pour la manière religieuse. Exécutée pendant le culte, devant une assemblée bien recueillie, elle doit produire une profonde impression. Le quatrième morceau (l'Élévation) est une véritable trouvaille.

M. Mathias, professeur au Conservatoire, a joué en maître, dans la même séance, son concerto pour piano, composition belle et pleine de verve, malgré quelques légères défaillances.

M. Charles Dancla, professeur au Conservatoire, a donné un concert avec orchestre pour l'audition de ses œuvres. L'ouverture de *Charles-Quint* est trop longue, et l'on n'en saisit pas bien la signification. Dans *Christophe Colomb*, scène instrumentale dramatique, M. Dancla a montré une grande connaissance de l'orchestre et un excellent sentiment des effets pittoresques. Il a aussi le rare mérite de ne pas rechercher le bruit ; la révolte à bord se maintient dans des sages limites, et l'on n'entend pas gronder la moindre tempête. Le premier air de danse est un petit bijou mélodique.

Dans sa fantaisie pour violon principal, M. Dancla a prouvé que Sivori n'est pas le seul à se servir des notes harmoniques avec une suprême adresse. La symphonie concertante pour deux violons est une œuvre très brillante ; elle a été admirablement rendue par l'auteur et son élève M. Antony Muratet, lauréat du Conservatoire. Le chœur : la *Résurrection* est bien vigoureux, mais j'aurais voulu en comprendre les paroles.

LE TEMPS, 16 mai 1866, [pp. 1-2].

Journal Title: LE TEMPS

Journal Subtitle:

Day of Week: Wednesday

Calendar Date: MERCREDI 16 MAI 1866

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 1838

Year: 6^e ANNÉE

Series:

Pagination: [1 à 2]

Issue: Livraison du 16 mai 1866

Title of Article: FEUILLETON DU 16 MAI

Subtitle of Article: CRITIQUE MUSICALE
THÉÂTRE DE L'OPÉRA : Débuts de M^{lle}
Granzow dans *Giselle*, ballet-pantomime, en deux
actes, de MM. de Saint-Georges, Th. Gauthier et
Coralli, musique d'Adolphe Adam. – THÉÂTRE-
LYRIQUE : *Don Juan*, opéra en deux actes et
treize tableaux, musique de Mozart. –
THÉÂTRE-ITALIEN : *Il Casino di campagna*,
opéra bouffe en trois parties de M. Méla. –
BOUFFES-PARIISIENNES : Reprise des *Bavards*,
opéra bouffe en deux actes, paroles de M.
Nüitter, musique de M. Offenbach. –
AUDITIONS MUSICALES : Messe sans paroles,
pour violon, violoncelle, orgue ou piano, par M.
d'Ortigue, concerto de M. Mathias, pour le piano,
composition de M. Charles Dancia, pour
orchestre.

Signature: J. WEBER

Pseudonym:

Author: Johannès Weber

LE TEMPS, 16 mai 1866, [pp. 1-2].

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: