

Le ballet des *Elfes* vient d'être représenté sur notre première scène lyrique avec le plus éclatant succès. Paris, où l'on étouffe en ce moment, verra successivement tous ceux qui sont allés chercher l'air pur et la fraîcheur à la campagne revenir au théâtre des merveilles, ne fut-ce qu'une soirée, pour contempler les nymphes des forêts profondes, des grottes de cristal, qui rêvent au bord des sources parmi les fleurs. Je ne prétends ici que raconter l'effet de cette représentation, et pour ce qui est de l'analyse de la pièce que M. de Saint-Georges a tirée avec bonheur d'une légende allemande, création poétique et fantastique du genre de celle des willis, je la remets en d'autres mains. C'est une tâche que je veux laisser entière à celui à qui elle appartient de droit, et qui d'un trait de plume sait produire, dans un feuilleton, les enchantemens et les surprises que nous venons d'admirer à la scène. Tenter davantage serait une témérité de ma part, il ne m'en coûte rien d'avouer mon incompetence en matière de ballet; ce ne serait d'ailleurs pas faire les affaires des auteurs du poétique ouvrage et des virtuoses qui l'exécutent.

Voici donc ce qu'il m'est permis de vous dire: Une statue de pierre, chef-d'œuvre de l'art, reçoit l'âme d'une jeune nymphe qui vient d'expirer; elle s'anime peu à peu et acquiert toutes les facultés, tous les dons, la raison, la grâce, l'amour. Mais elle n'est statue vivante que durant le jour; la nuit, elle redevient statue de pierre. C'est M^{lle} Ferraris, la nouvelle débutante, qui fait le rôle de la statue. C'est une grande, et belle, et gracieuse personne que M^{lle} Ferraris, et l'on peut ajouter maintenant que c'est un de ces talens hors ligne qui ne se produisent pas sans ajouter quelque chose aux traditions de l'art. La danse de M^{lle} Ferraris appartient tout à fait à la grande école, au grand style. On est surpris de la hardiesse et de l'ampleur de son élan, de l'harmonie de ses mouvemens, du moelleux de ses gestes, de la vigueur de ses *pointes*, de la fermeté singulière de ses arrêts, ce qui n'exclut chez elle ni l'abandon ni l'idéal. Malgré la longueur d'un rôle qui doit être excessivement pénible, car M^{lle} Ferraris occupe presque constamment la scène, on n'aperçoit sur ses traits nulle trace de fatigue, et les applaudissemens de la salle entière qui ont accueilli la virtuose à son apparition ne se sont pas ralentis un seul instant. Aussi, lorsque après la proclamation des noms des auteurs, la charmante artiste a été demandée une dernière fois, elle a failli être ensevelie, comme sa compagne dans la pièce, sous une pluie de bouquets. Ajoutons que M^{lles} Legrain, Caroline, Marquet, Beretta et Couqui, que Petipa et Mazillier ont obtenu leurs succès accoutumés.

Sans contenir précisément des choses très saillantes, la musique de M. le comte de Gabrielli est fort bien faite, gracieuse, mélodique même. L'auteur s'est gardé d'abuser de la couleur fantastique et de courir après la recherche des effets; il a écrit naturellement, suivant son inspiration, qui l'a toujours bien servi. L'instrumentation de M. de Gabrielli est pleine, sonore, elle ne manque ni d'éclat ni de relief. A l'exception d'un passage du second acte où l'on rencontre une *appoggiatura* aux basses d'un effet assez vulgaire, la musique des *Elfes* est écrite d'un bon style qui s'éloigne également du bizarre et du commun. Je ne relèverai pas une ou deux reminiscences, le motif, par exemple, d'une entrée de villageois qui rappelle un peu trop un motif très connu des *Puritains*. En résumé, la

partition de M. de Gabrielli lui fait beaucoup d'honneur, et ne sera pas son dernier mot.

Les décors, de la plus grande beauté, sont dus à MM. Despléchin, Nolau, Rubé, Thiéry et Martin. Le tableau du groupe de nymphes s'élevant dans les airs comme un vol de cygnes, pour emporter le corps inanimé de la jeune compagne qu'elles ont perdue, est d'un délicieux effet.

M^{me} Cabel a fait sa rentrée à l'Opéra-Comique dans *Manon Lescaut*. La gracieuse cantatrice a été saluée par le public comme elle devait l'être après deux mois d'absence, avec sympathie et chaleur. Un changement assez important a eu lieu dans la distribution des rôles. C'est Delaunay-Riquier qui est chargé du rôle de Desgrieux, créé par Pujet. Delaunay-Riquier est très convenable, bien qu'il n'ait pas dans le chant la sensibilité et la passion de Pujet, et que son organe atteigne avec difficulté aux notes élevées. Il est vrai que le rôle n'a pas été écrit pour lui. Faure a chanté le rôle du marquis d'Hérigny avec cette méthode sûre, ce style excellent, cette vocalisation légère et moelleuse qui font de cet artiste un de nos virtuoses les plus distingués. Je ne sais si l'auteur qui représente M. Duroseau, l'honnête commissaire, est le même que nous avons vu cet hiver; je ne sais s'il est enrôlé ou grippé, mais il est notablement insuffisant. Au surplus, le rôle est fort court. La pièce est d'ailleurs montée avec grand soin. Les chœurs ne manquent pas d'animation; ils chantent juste, surtout quand ils sont rapprochés de la rampe. L'orchestre joue toujours juste; il frappe souvent fort, quand il le faut, s'entend; il a de la verve et de la précision; les costumes sont brillants, les décors fort beaux et conservent leur fraîcheur: le décor du boulevard du Temple, comme le décor de l'habitation de M^{me} la marquise d'Hérigny à la Louisiane, comme celui du désert; il fait bon dans la salle, c'est-à-dire qu'il y fait chaud, et l'on sort tout heureux et tout aise... de pouvoir respirer l'air.

Il est inutile que j'ajoute que M^{me} Cabel et Faure ont été alternativement et simultanément rappelés à la fin de chaque acte.

J'ai parlé longuement de cet opéra de *Manon Lescaut*, et je ne prétends pas y revenir. Je l'ai revu avec un plaisir très vif. Rien ne m'est plus agréable, je l'avoue, après une journée laborieuse, que d'aller entendre le soir un ou deux actes d'un opéra que je connais déjà, que j'aime et que j'écoute sans la moindre préoccupation, sans une trop exigeante curiosité et sans la crainte de perdre le fil. Rien ne me plaît plus que cette heure, ces deux heures d'une audition libre et reposée; oui, pourvu que je n'aie pas à rendre compte de ce que j'ai entendu. Au contraire, rien ne me pèse, rien ne me gêne comme cette idée qui est là, présente, qu'il faut le lendemain prendre la plume pour dire «la vérité, – toute la vérité, – rien que la vérité», car nous autres critiques, nous ne mentons jamais: comme, dis-je, cette obligation d'avoir à exprimer, à «formuler», comme l'on dit, une opinion en règle alors qu'on n'a pas réellement d'opinion bien arrêtée, ou bien que l'on voudrait laisser dormir cette opinion à l'état de simple impression. Et remarquez qu'en définitive ce compte-rendu ne rend compte de rien; que le trait, que la modulation, que la nuance, l'expression, le je ne sais quoi qui vous a charmé, qui vous

a ému, est une chose qui vous échappe à vous-même, que vous ne pouvez saisir, et que vous vous sentez incapables de faire passer dans l'esprit des autres. Ah! quel bonheur de savourer une lecture pour n'avoir à en rendre compte à personne qu'à soi-même! quel bonheur de savourer un chef-d'œuvre pour soi seul, que ce chef-d'œuvre soit *Phèdre*, l'oraison funèbre du prince de Condé, les *Femmes savantes*, ou *Don Juan*, ou *Freyschütz* [*Freischütz*], ou la symphonie héroïque, ou *Guillaume Tell*! Voyons! analysez-moi *Don Juan*, la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], à partir de la première note jusqu'à la dernière; il vous faudra écrire un volume. Osez écrire ce volume, et quand vous l'aurez écrit, osez dire que vous êtes content de votre analyse, et qu'il y a pas cent autres analyses à faire meilleures que la vôtre.

Paresse, direz-vous; soit; mais cette paresse est la plus douce et la plus noble occupation d'un homme intelligent. Le cerveau ne produit pas, mais il reçoit, il perçoit, et les impressions qui lui arrivent l'entretiennent dans une activité calme et réglée. On pense, on rêve, vous appelez cela ne rien faire? Cela ne vaut-il pas mieux que de s'agiter, se trémousser pour se donner les airs de penser quand en réalité on ne pense pas, que de remplir des pages avec rien et pour rien, que de mettre du noir sur du blanc, de faire un métier comme un manœuvre? Et vous appelez cela produire! Il n'y a que l'artiste qui produit, que cet artiste soit Bossuet, Molière, Mozart, Beethoven. Celui-là n'a pas le droit d'être paresseux. «Le poète a charge d'âmes», c'est M. Victor Hugo qui l'a dit, je crois, il y a longtemps. Mais nous, nous n'avons rien à produire; nous n'avons autre chose à faire qu'à jouir des productions du génie. Le vrai artiste ne s'appartient pas. Rossini est le plus grand coupable que je connaisse: il lui sera beaucoup demandé parce qu'il avait beaucoup reçu. Il a donné énormément; non en proportion de ce qu'il pouvait. J'ai entendu dire: il s'est arrêté à temps sur une cime étincelante, sur *Guillaume Tell*, son plus grand chef-d'œuvre. C'est un trait d'esprit. – Eh bien, non, calcul d'égoïste. Il pouvait nous poser dix autres chef-d'œuvre sur cette même ligne, à cette même hauteur. Il aurait redescendu ensuite, qu'importe? nous aurions eu dix chefs-d'œuvre de plus. Qu'importe, dans la vie d'un grand artiste, que l'œuvre faible, l'œuvre que l'auteur regrette, qu'il voudrait effacer, se trouve au commencement ou au milieu de sa carrière? ne voudrait-on pas que Racine eût donné encore deux ou trois tragédies comme *Britannicus* ou *Athalie*, au risque de finir par une seconde *Thébaïde* ou un second *Alexandre*? Palestrina, J.-S. Bach, Haydn, Gluck, ont fourni leur carrière. Weber, Mozart, Beethoven, Mendelsshon [Mendelssohn], Schubert, Chopin, sont morts à la peine. Je pense qu'il faudrait un paradis particulier pour les artistes, où ils seraient récompensés suivant leurs talents, mais surtout selon leurs mérites, je veux dire selon l'usage qu'ils ont fait de leurs talents.

Croyez-vous, quand je vais le soir entendre deux actes à l'Opéra-Comique, que je ne fais pas de réflexions sur la paresse des compositeurs? Ces jours derniers, par exemple, quand j'entendais cette ouverture de *Manon Lescaut*, et un ou deux morceaux des deux premiers actes, croyez-vous que je n'adressais pas intérieurement à M. Auber de sanglants reproches sur sa paresse? On sait ce que je pense de M. Auber, de sa

musique, et en particulier de *Manon Lescaut*; je n'ai rien à retrancher aux éloges que j'ai donnés à cet ouvrage. *Le Domino noir*, *les Diamans* [*Diamants*] *de la couronne*, *Haydée* et tant d'autres sont autant de talismans auxquels je ne résiste pas quand je les vois briller sur l'affiche.

Mais aussi plus j'aime un auteur, et plus cet auteur me met en colère, quand il ne rend pas ce qu'il peut rendre, quand il me refuse ce qu'il lui coûterait si peu de me donner. Cette ouverture de *Manon Lescaut*, que je n'avais plus entendue depuis le jour de la première représentation, et que j'avais oubliée, m'a impatienté au point de me faire craindre qu'elle ne me gâtât tout l'opéra. Heureusement il n'en a rien été, et, dès le duo entre Manon et Marguerite, ce duo qui commence par la lecture de la lettre de Gervais soutenue par une harmonie en demi-teinte, d'une douceur, d'une distinction, d'un charme inexprimable, et accompagnée par un simple quatuor de violons, dès cet instant j'ai retrouvé mon Auber que j'avais perdu sous ce pastiche informe de motifs et de lambeaux vulgaires et décousus qu'on appelle l'ouverture, et je me disais: Comment se fait-il que M. Auber, un grand musicien, un très grand musicien, quoiqu'il fasse de petite musique, comme dit Rossini; que cette nature d'artiste si complète, si bien proportionnée, si élégante dans ses formes mignonnes, et qui a une originalité, une physionomie à elle, car M. Auber est un de ceux qui peuvent dire:

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre;

comment se fait-il que M. Auber se contente de jeter sur le papier une introduction quelconque; puis un motif d'allegro emprunté au thème assez banal du chœur du boulevard du Temple, suivi d'une série bruyante d'accords de remplissage pour amener une cabalette formée avec la phrase du délicieux quatuor de la fin, puis un autre remplissage où se reproduit un trait du finale du premier acte, remplissage et cabalette transposés alternativement à la dominante et à la tonique pour faire les deux reprises, et nous dise ensuite: Voilà mon ouvrage! Comment se fait-il que M. Auber, cet esprit fin, correct, délicat, consente à écrire un chœur où les cuivres et la percussion d'un côté, les violons de l'autre, se partagent les temps de la mesure en frappant à coups redoublés? Serait-il possible qu'en écrivant ce chœur et cet orchestre M. Auber pût avoir présent à la pensée l'orchestre déguenillé de Tivoli ou d'Asnières, qui le lendemain servira à son auditoire dansant, folâtrant et galopant, des quadrilles de l'opéra comme échantillon de première nouveauté? Paresse! paresse! c'est cela, car M. Auber sait bien la manière de tirer parti d'un motif; il sait les procédés du développement symphonique. Lui-même a fait de brillantes ouvertures; celle de *la Muette* s'entend toujours avec plaisir. Que dis-je? il a fait un trio, un véritable trio pour piano, violon et violoncelle, plein d'idées charmantes, neuves, piquantes, développées avec art, distribuées avec une science réelle, mais qui se dérobe sous les fleurs, sous mille coquetteries ingénieuses. M. Auber a peut-être oublié ce trio; mais ceux qui l'ont entendu une fois ne l'oublient pas, Je me suis laissé dire que M. Auber ne tenait compte, en fait de musique, que de la musique lyrique; tout ce qui est étranger ou accessoire, il n'en fait pas grand état. Ainsi une messe, un

quatuor, une sonate, une ouverture même, le touchent peu. Je ne sais à quel point je le calomnie en répétant ces méchancetés.

// 2 // Je sais bien que la logique de la musique instrumentale est toute autre chose que la logique de la musique dramatique; qu'elles reposent sur des conditions absolument différentes. Le musicien dramatique est tenu en bride par le poète; il est subordonné à une action qui se complique de mille incidens imprévus; le musicien symphonique ne relève que de son imagination. Comptez les grands musiciens qui ont réuni au plus haut point ces deux sortes de logique. Vous trouverez Mozart, et puis... Mozart, car Beethoven a un peu trop porté la logique instrumentale dans son opéra de *Fidelio*, qui n'en est pas moins un chef-d'œuvre; vous trouverez, avec certaines modifications pourtant, Weber, le musicien dramatique qui a fait les plus belles ouvertures. Mais, après ces grands maîtres, vous verrez que Cherubini, Méhul, Berton, Boëldieu même ont fait également des ouvertures remarquables, ou du moins dignes de ce nom. Cherubini a écrit des quatuors, Méhul des symphonies. On nous apprend aujourd'hui qu'on a trouvé des quatuors inédits dans les papiers de Donizetti; on les vante beaucoup: je me défie de ces éloges; il se peut bien pourtant que ces quatuors contiennent de jolies choses. Un musicien léger et spirituel, l'auteur du *Chien du jardinier*, a écrit pour ce délicieux ouvrage une ouverture dans les formes, dont les motifs s'enchaînent parfaitement, bien qu'ils soient tirés de l'ouvrage. Ces musiciens que je viens de nommer n'étaient pas tous doués du génie symphonique; mais à leurs yeux une ouverture était chose sérieuse, une œuvre musicale; ils se sont piqués d'honneur. Je serais injuste si je ne citais deux de nos compositeurs qui ont révélé chacun un grand talent pour la musique dramatique, dans des styles différens, qui l'un et l'autre se sont distingués par de beaux quatuors et de belles symphonies; ce sont MM. H. Reber et Ch. Gounod.

M. Auber sait bien que je ne lui demande rien qui soit au-dessus de ses forces. Il me dira peut-être que le public de l'Opéra-Comique n'écoute pas une ouverture; je lui répondrai: «Faites-en de charmantes, comme vous savez les faire, et les amateurs vous écouteront. D'ailleurs, n'ayez nul souci de ceux qui vous écoutent; écoutez-vous vous-même. Ne cherchez à plaire à personne; ne cherchez à plaire qu'à vous-même.» Voilà ce que je lui dirais, tant je suis assuré que ce que je blâme chez M. Auber, M. Auber le blâme le premier. Paresse! paresse! encore une fois; vous voyez bien que c'est là le fin mot.

Vraiment je crois qu'en ce moment je m'é gare. La musique de M. Auber est si jeune et si fraîche que parfois on se surprend à parler à M. le directeur du Conservatoire comme à un jeune homme de «grandes espérances.»

Avec quelle irrévérence
Parle des dieux ce maraud!

Je ne reviendrai point sur les deux premiers actes de la pièce de *Manon Lescaut*, fausse d'action, languissante de situations, fausse également de caractères. A-t-on jamais vu qu'un gentilhomme du temps

de la Régence, un marquis riche et opulent, ait dit en parlant de lui-même vis-à-vis de ses subordonnés: «Nous autres, grands seigneurs!» A-t-on jamais vu que le même gentilhomme entrât dans une auberge pour y faire un repas joyeux avec de jeunes seigneurs ses amis, et dit à la maîtresse d'hôtel: «Servez-nous ce que vous avez de plus fin, de plus exquis, vous savez que nous ne regardons pas à la dépense!» C'est un parvenu qui parle ainsi, c'est un laquais, un marquis de Mascarille, ce n'est point un grand seigneur. Quand une pièce est ainsi prise au rebours dans son ensemble et ses détails, il en rejaillit toujours quelque chose sur la musique. Le *poète* rend quelquefois de grands services au musicien, mais il lui joue aussi de bien mauvais tours.

Il y a pourtant de bien ravissantes choses dans la musique de ces deux premiers actes; j'ai cité plus haut le duo des deux femmes; j'y ajoute les couplets de *la Bourbonnaise*, véritablement enlevés par M^{me} Cabel; et, dans le second, le duo entre le marquis et Manon. C'est un morceau plein d'idées originales, gracieuses, neuves. Le marquis veut tenter Manon; celle-ci cède presque à la séduction. Quelle musique insinuante, enchanteresse! Je suis bien sûr, ici encore, de me trouver d'accord avec M. Auber. Je mets le doigt sur les morceaux qu'il préfère. Quels que soient sa modestie et le bon goût qu'on lui connaît, il ne me démentira pas, *in petto* j'espère, quand je dirai que le troisième acte, qui tranche si fort, pour une bonne moitié, avec le genre habituel de M. Auber, est un des plus achevés, des plus complets qu'il ait jamais faits. Pas une note de trop, pas un ton faux, pas une dissonance (je ne parle pas le langage musical, je parle le langage commun à tous les arts); tout y est vrai, sincère, dans les cordes de la nature et de l'expression. Rien de forcé dans la couleur, d'exagéré dans l'effet. Il ne s'agit plus de Manon défigurée par le librettiste, c'est la Manon du roman; nous la retrouvons enfin: c'est la victime de ses erreurs et de ses fautes que le sable brûlant du désert va dévorer. La situation est terrible, mais simplet et vraie. Avant l'arrivée de Manon, on assiste aux jeux et aux chants des enfans de la colonie. Les airs de ces danses ainsi que les couplets de la jeune Indienne, très bien dits par M^{lle} Bélia, sont pleins de caractère. Manon paraît, après elle Desgrieux. Ici le duo, le duo des dix minutes, des dix pistoles, que je n'avais pas remarqué à la première représentation, duo excellent, rapide, agité, comme doit l'être entre les deux amans la conversation dans un moment semblable. Après ce duo, le quatuor de la fuite, de la fuite préparée par l'adresse d'une femme, la bonne et dévouée Marguerite que représente M^{lle} Lemercier avec tant de rondeur et de franchise, tant de gaîté et de sensibilité. Faut-il répéter que rien n'est plus charmant, plus gracieux, plus svelte que ce quatuor? Cela court, cela vole, cela a des ailes. Enfin, après le quatuor, le dernier duo, le duo du désert: les accens solennels de l'orchestre retentissent dans la profondeur des forêts; les archets des violons et des basses se traînent sur trois intervalles chromatiques en mouvement contraire; des plaintes lugubres s'échappent des instrumens à vent; puis vient une phrase en *mi bémol*, une phrase d'amour et de tristesse. Le style s'élève peu à peu. Voici un beau passage accompagné d'un *pizzicato* mystérieux. Le chant des deux amans s'exalte jusqu'à l'enthousiasme: Desgrieux et Manon supplient la Divinité de pardonner une union coupable ou de la bénir en faveur de leurs remords. Il y a là une belle prière, d'un grand style, d'une

expression noble et touchante. La voix de Manon s'éteint, ses forces l'abandonnent, elle succombe. Désespoir de Desgrieux. Les colons arrivent en chantant joyeusement le refrain du quatuor du départ; mais ils ne trouvent plus qu'un cadavre et un amant désolé.

Deux jours après la reprise de *Manon Lescaut*, avait eu lieu la reprise du *Tableau parlant*, d'Anseaume et de Grétry. Il y a bien de l'esprit dans le dialogue, bien de l'esprit aussi, de l'abandon et du charme mélodique dans la musique. Mais les amours de M. Pierrot et de Mlle Colombine ont-ils aujourd'hui beaucoup d'intérêt pour nous, et n'ont-ils pas le tort de retarder trop longtemps la véritable scène du *Tableau parlant*, une des plus comiques et des plus amusantes qui soient au théâtre? Non qu'on doive rien retrancher dans la partition de Grétry. C'est une œuvre d'art à laquelle il faut se garder de toucher. La pièce est parfaitement jouée et chantée. On en jugera par la distribution des rôles: Sainte-Foy est le plus ébouriffant Cassandre; Mocker un excellent Pierrot; Ponchard est fort amusant en Léandre; M^{me} Decroix est une charmante Isabelle, et Colombine est pleine de gentillesse, d'espièglerie et de malice sous les traits de M^{lle} Lefebvre.

Après le *Tableau parlant* est venu *Richard*, qui reste et restera toujours comme un chef-d'œuvre de belles et heureuses mélodies, de vérité, de grâce, de sensibilité profonde et naïve, et dont la pathétique romance est une des plus grandes inspirations qui aient jamais illuminé un cerveau d'artiste. Celui qui a trouvé un chant semblable est un musicien immortel.

L'Opéra nous annonce depuis longtemps la reprise de *Guillaume Tell*. Nous attendons impatiemment l'apparition de cet autre grand chef-d'œuvre; mais pour peu qu'il tarde encore, nous craignons fort de ne pas être témoin de ce nouveau triomphe de la musique et du génie. Saluons-le du moins de loin et consolons-nous avec nos souvenirs. Ces souvenirs nous reportent au mois d'août 1829. Ce fut un moment d'enivrement dans tout Paris, et d'où date une de mes grandes émotions musicales. Je n'oublierai jamais ces sérénades que chaque soir après la représentation l'orchestre et les chœurs venaient donner à l'illustre compositeur sur cette terrasse de l'hôtel Montmorency où il logeait, et qu'on voit encore aujourd'hui à côté du passage Jouffroy. La mélodie: *Toi, que l'oiseau...* retentissait au loin sur le boulevard et était répétée par toutes les bouches. Un soir cependant un coup de sifflet partit de la foule; M. de Jouy, l'auteur des paroles, pâlit et se rapprocha de Rossini. «Maître, avez-vous entendu ce sifflet? – Rassurez-vous, ce n'est pas votre pièce qu'on siffle, c'est ma musique», répliqua Rossini avec son plus beau sang-froid. Néanmoins, la première curiosité satisfaite, l'engouement pour le chef-d'œuvre se calma. Bref, le succès ne répondit pas à ce grand éclat du commencement. Hélas! tant de partitions sublimes ont eu le malheur de fleurir sur le sable stérile d'un poème ennuyeux! Singulière destinée de ce composé de vers, de musique, de danses, de tableaux, etc., qu'on nomme opéra, qui, à l'imitation du monstre d'Horace, est formé d'un corps de belle femme et de la queue d'un poisson hideux.

Desinit in piscem mulier formosa superne.

A chaque reprise, chute de poème, triomphe de la musique. Enfin, de chute en chute et de triomphe en triomphe, poème et musique en sont venus au point que l'auteur de l'une est réputé un artiste incomparable, et l'auteur de l'autre est presque universellement oublié.

En dehors de ce qu'on appelle musique italienne, musique allemande et musique française, il y a une musique qui n'est ni française, ni allemande, ni italienne, mais qui est la musique universelle, la musique éternelle, de tous les temps et de tous les lieux. Quand nous entendons le *Barbier de Séville* [*Il barbiere di Siviglia*], nous disons: C'est bien italien! Quand nous entendons le *Freyschütz* [*Der Freischütz*], nous disons: C'est bien allemand! Quand nous entendons le *Domino noir*, nous disons: C'est bien français! Et ces divers caractères, dans les œuvres où ils sont mis en relief, assurent leur vie et leur perpétuité dans les lieux qui les ont vus naître, parce qu'ils reproduisent un type national et distinctif. Mais l'œuvre qui, dans une mesure parfaite, rassemble tous ces caractères et tous ces accents, qui présente toutes ces nuances particulières fondues en une couleur générale, de manière que l'on puisse dire: Celui qui a fait cela s'est approprié le génie italien, le génie allemand, le génie français, et a su donner à sa création le cachet de l'originalité; cette œuvre est le comble de l'art et du génie; elle n'est ni française, ni allemande, ni italienne, mais elle est tout cela à la fois, c'est-à-dire que ces divers caractères, qui sont si admirablement mêlés, s'y pénètrent les uns les autres dans des proportions si justes et si belles, que cette œuvre n'appartient pas plus à un pays qu'à un autre. Elle est de tous les temps, de tous les climats, et le génie qui l'a conçue s'est inspiré du génie de toutes les nations. C'est le chef-d'œuvre par excellence. Quand nous disons: Le *Freyschütz* [*Der Freischütz*] est un des chefs-d'œuvre de la musique allemande, c'est un éloge, un grand éloge; quand nous disons; *Le Barbier* [*Il barbiere*] est un des chefs-d'œuvre de la musique italienne, c'est également un grand éloge; mais quand nous disons *Don Juan* et *Orphée* sont des chefs-d'œuvre, *Alceste* et *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*] sont des chefs-d'œuvre, *la Vestale* et *Guillaume Tell* sont des chefs-d'œuvre, ce n'est pas seulement un grand éloge, c'est l'éloge des éloges; car, bien que le type original de chaque compositeur se révèle dans chaque ouvrage, celui-ci n'en résume pas moins les divers caractères de beauté propres à toutes les nations, ce beau qui prédomine au-dessus de toutes les différences locales et des styles de toutes les écoles. *La Vestale*, *Guillaume Tell*, parmi tant de belles œuvres dramatiques que la France a vues naître dans notre siècle, sont celles qui méritent le mieux le nom de chefs-d'œuvre universels, celles qui ont réuni les plus unanimes admirations; mais pour le moment, il n'est question que de *Guillaume Tell*, dans lequel Rossini, sans cesser d'être lui-même, a su réunir les combinaisons de l'instrumentation allemande, la clarté et la précision françaises aux mélodies rayonnantes et suaves de l'Italie. C'est ce dont on jugera dans quelques jours.

La distribution solennelle des prix de l'Ecole de musique religieuse de Paris, fondée en 1853 par M. Niedermeyer, avec l'appui de M. le

ministre de l'instruction publique et des cultes, et sous le patronage de M. l'archevêque de Paris, a eu lieu le jeudi 31 juillet. En voici le résultat:

Classe d'orgue. Rappel du premier prix de 1855, l'élève B. Wactzennecker. 1^{er} prix, J. Plantefèbre; 2^e prix, C. Magner; 1^{er} accessit, A. Yung; 2^e accessit, J. Wackenthaler et J. Bertrand.

Classe de chant. – Rappel du 1^{er} prix de 1854, A. Bollaert. Prix unique, E. Bollaert.

Piano. – 1^{re} division: 1^{er} prix, J. Plantefèbre, déjà nommé; 2^e prix, A. Yung, déjà nommé.

2^e division: 1^{er} prix, G. Faure [Fauré] et C. Lechapelier *ex æquo*; 2^e prix, E. Delangle et E. Audran.

Cette institution a pour but, comme on sait, de former des maîtres de chapelle et des organistes appelés à exercer leurs fonctions dans les divers diocèses de la France. Cette année, cinq ou six demandes de maîtres de chapelle ont été présentées au directeur de l'École par divers diocèses. Il en a fait part aux plus capables de ses élèves, en faisant valoir à leurs yeux les avantages attachés à la position qu'on leur proposait. Aucun des élèves n'a voulu accepter ces offres, et tous ont déclaré que leur désir était de se perfectionner au moins une année encore dans leur art. Cette détermination fait le plus grand honneur à l'École, aux élèves et à l'habile maître qui la dirige.

M. V. Hamille, chef de division au ministère des cultes, en l'absence de M. de Coutencin, directeur, a remis aux lauréats les prix donnés au nom de M. le ministre et de M. l'archevêque.

JOURNAL DES DÉBATS, 13 août 1856, pp. 1–2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: mercredi

Calendar Date: 13 AOÛT 1856

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

Title of Article: REVUE MUSICALE. [Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: OPÉRA: Première représentation des *Elfes*, ballet fantastique en trois actes, de MM. de Saint-Georges et Mazillier, musique de M. le comte de Gabrielli.
OPÉRA-COMIQUE: Rentrée de M^{me} Cabel dans *Manon Lescaut*, de MM. Scribe et Auber. – Pourquoi on ne fait presque plus d'ouvertures au théâtre. – Reprise du *Tableau parlant*. – Un mot sur *Richard-Cœur-de-Lion*. – *Guillaume Tell*, attendu. – Distribution des prix à l'école de musique religieuse de M. L. Niedermeyer.

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None